

Высшее профессиональное образование

ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА XX ВЕКА

Учебное пособие



Филология

ВЫСШЕЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА

XX ВЕКА

Под редакцией **В. М. Толмачёва**

Допущено

*Советом по филологии Учебно-методического объединения
по классическому университетскому образованию в качестве
учебного пособия для студентов высших учебных заведений, обучающихся
по направлению 520300 и специальности 021700 — Филология*

Москва

2003

УДК 82.09(075.8)

ББК 83.3я73

3 35

Авторы:

М. А. Ариас-Вихиль («Французская литература второй половины XX века»);
Т. Д. Венедиктова («Литература США после 1945 года»);
А. А. Гугнин («Экспрессионизм в Германии и Австрии»; «Немецкая литература после 1945 года»); *С. Б. Дубин* («Горизонты европейского авангарда»; «Французский межвоенный роман»); *Д. А. Иванов* («Модернистский роман Великобритании»); *И. В. Кабанова* («Английская литература 1930-х годов»; «Английская литература после 1945 года»); *Е. В. Огнева* («Проза Латинской Америки: от Борхеса к Варгасу Льюсе»); *Н. Т. Пахсарьян* («Французский экзистенциализм: Ж.-П. Сартр, А. Камю»); *П. Ю. Рыбина* («Западная драматургия XX века»); *В. Д. Седельник* («Франц Кафка»; «Немецкий роман между двумя мировыми войнами»; «Австрийский роман межвоенных десятилетий»); *О. Ю. Сурова* («Постмодернизм и творчество У. Эко»); *В. М. Толмачёв* («Где искать XX век?»; «Поэзия Т. С. Элиота»; «Литература США между двумя мировыми войнами и творчество Э. Хемингуэя»; «“Великий американский роман” и творчество У. Фолкнера»); *М. Ю. Тюленин* (Именной указатель)

Рецензенты:

доктор филологических наук, профессор *А. М. Зверев*;
доктор филологических наук, профессор *Н. А. Литвиненко*

В оформлении обложки использован фрагмент произведения С. Дали («Постоянство памяти». 1931. Нью-Йорк, Музей современного искусства)

Зарубежная литература XX века: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / В. М. Толмачёв, В. Д. Седельник, Д. А. Иванов и др.; Под ред. В. М. Толмачёва. — М.: Издательский центр «Академия», 2003. — 640 с.

ISBN 5-7695-1545-7

В учебном пособии дано новое видение зарубежной литературы XX века, предложен подробный анализ ключевых произведений таких писателей, как Ф. Кафка, Т. Манн, Г. Гессе, Дж. Джойс, Т. С. Элиот, У. Фолкнер, Ж.-П. Сартр, Х. Л. Борхес. Особое внимание уделяется рассмотрению теоретической проблематики эпохи (экспрессионизм, сюрреализм, экзистенциализм, постмодернизм и др.), для чего привлекается материал литератур Франции, Германии, Австрии, Великобритании, США, стран Латинской Америки 1910—1990-х годов.

Может быть полезно преподавателям средних школ и колледжей.

4 8 3 9 6

УДК 82.09(075.8)

ББК 83.3я73

© Толмачёв В. М., Седельник В. Д.,
Иванов Д. А. и др., 2003

© Издательский центр «Академия», 2003

ISBN 5-7695-1545-7

ОТ РЕДАКТОРА

Перед студентом-гуманитарием — второе из серии подготавливаемых нами учебных пособий о западной литературе XIX—XX веков. С предыдущей книгой («Зарубежная литература конца XIX — начала XX века», 2003) его объединяет ряд общих установок. Главная из них — изучение студентами-филологами тех важнейших текстов, из которых в конечном счете складывается писательский лик эпохи и ее мифология (образ мира, писателя, художественного мастерства). И именно писательский, поскольку в художественной литературе XIX—XX веков, ненормативной по своей сути, главным в поединке художника с бытием является при всей их важности не «жизнь» (всегда внешний по отношению к автору материал) и не «злоба дня» (быстро сходящая на нет), а оправдание этой жизни уже как личного и только личного слова, призванного оправдать смысл человеческого существования. Разумеется, у этого Слова, претендующего на то, чтобы в ситуации нарастающего общественного недоверия к нормативным идеальным ценностям быть больше, чем просто словом, имеется свой масштаб времени. Он далеко не всегда совпадает с точными историческими датами, с моментом выхода тех или иных интеллектуальных бестселлеров, и тем более — с социологической статистикой.

Подлинную литературную карту XX века еще только предстоит открыть, чтобы что-то, увы, с большим опозданием увидеть впервые, что-то, к счастью, наконец освободить от грубой идеологической ретуши, а что-то, наподобие придуманных литературных фигур, без всякого сожаления отправить в запасники литературного хранилища. Необходимость открытия не вполне известного XX века диктуется двумя обстоятельствами.

Во-первых, не секрет, что в историях зарубежной литературы XX века, созданных у нас в стране в 1930—1980-е годы, имеется немало тенденциозных прочтений, а также агрессивных, но с художественной стороны бессодержательных понятий («модернизм», «реализм», «противостояние реализма и модернизма» и т. п.), которые не только политизированы, но и всех писателей выводят на одно лицо. По самым разным причинам расчистка этих «авгиевых конюшен» литературоведения не всегда возможна. Сохраняя за каждым зрелым специалистом право писать и преподавать так, как он считает нужным (в рамках любой школы все в конечном

счете упирается в личность преподавателя), отметим, что следование штампам старого социологизированного литературоведения все больше расходится с живым текстом, потребностями современного университетского образования. Студент похуже, «прагматик», не обращает на это внимания — ему важно, поддержав иллюзорный для преподавателя кредит доверия, получить в обмен на ряд клише желаемый балл, а затем в случае необходимости вновь бездумно воспользоваться этой долговечной разменной монетой. Студент же получше, в очередной раз столкнувшись с «ножницами» между личным пониманием текста и его неузнаваемой академической репрезентацией, способен отказаться от изучения словесности. Обе подобные ситуации по-своему плохи, ведут с течением времени к острому дефициту специалистов.

Во-вторых, крайне необходимо заполнить лакуны и даже зияния в истории литературы XX века (особенно это касается поэтов — например, Э. Паунда и Г. Бенна), но кто этим займется? Одни уже не сделали этого надлежащим образом, и их картина литературного мира окончательно сложилась вокруг фигуры, допустим, Л. Арагона. В ней нет места тогда ни для, например, А. де Монтерлана, Селина, Ж. Грина, М. Бланшо, ни для адекватно прочитанных Ф. Мориака или А. Мальро. У других, берущихся бойко писать о чем угодно, похоже, нет никакой, даже проарагоновской системы координат и необходимой квалификации (умения работать с текстами, качественной научной литературой, грамотно оформлять сноски и библиографию; владения логикой и элементарным русским языком).

Но не лучше и ситуация другого рода, когда с нежеланием читать зарубежный XX век «по-старому» начинают полностью отрицать не только оптику прежних десятилетий, но и «скомпрометировавшие себя» понятия исторической поэтики. Конечно же, скомпрометировали себя не понятия, вышедшие по большей части из недр художественной рефлексии, а те литературоведы, которые сделали их носителями политического новояза, атмосферы, губительной для всякой настоящей литературы. Подвергается в последнее время критике и «канон» — знание студентом обязательного корпуса художественных текстов и сопутствующей историко-литературной информации. Однако каким нюансам понимания можно научить тех, кто, желая быть ультрасовременным, освоил несколько навязчиво продаваемых на каждом углу авторов, но не имеет *школы*, лично выработанной системы дифференциации материала!

Словом, идеологии XX века, уходя в прошлое, уносят с собой в небытие как крайне политизированный, догматизированный образ литературы, так и соответствующий способ ее интерпретации. Эту обнажившуюся пустоту готов, разумеется, заполнить другой вид пустоты, уже не авторитарно-догматической, а авторитарно-

релятивистской. Поэтому вопрос о том, где искать не календарный, а настоящий XX век в литературе, по нашему убеждению, далеко не праздный.

В отличие от нашей предыдущей книги это пособие посвящено не столько описанию конкретных ненормативных стилей (натурализм и символизм в их историческом движении), сколько заполнению, в отдельных случаях самому скромному, историко-литературных пробелов. Иногда это делается на уровне имен и названий («Жиль» П. Дриё Ля Рошеля, «Водомет» Э. Рэнд, «Александрийский квартет» Л. Даррелла), иногда — в форме краткого информативного очерка (различные авангарды), обзора (межвоенный роман в Германии и Австрии, выдвинувший на авансцену европейской словесности как Т. Манна и Г. Броха, так и А. Дёблина и Й. Рота), детального описания (экспрессионизм) и аналитического портрета (Ф. Кафка, Дж. Джойс, Т. С. Элиот, Г. Гессе, Э. Хемингуэй, У. Фолкнер, Ж.-П. Сартр, А. Камю, Х.Л. Борхес). Мы не претендуем на всеохватность — для этого имеются справочники и энциклопедии. В пособии речь идет главным образом о самых заметных, канонических авторах пяти литератур (французской, немецкой в ее разных изводах, английской, американской, латиноамериканской) в промежутке между 10-ми и 90-ми годами XX в. Здесь еще многое предстоит сделать — перевести на русский язык в необходимом объеме доселе не переводившуюся поэзию (У. Х. Оден, П. Целан) и драматургию (С. Бекетт), накопить проверенный биографический материал, соотнести художественно второстепенное с художественно наиглавнейшим, для XX века «классическим».

В таком положении выработка нового теоретического подхода к материалу, пожалуй, должна временно отойти на второй план. Исключение делается нами для нескольких теоретических вопросов. Так, чтобы описать преобладание литературы XX века по отношению к романтизму, натурализму и символизму (не исчезающим, вместе с уходом в прошлое XIX века, как это обычно считается, а продолжающим свое развитие в рамках другой эпохи), в главе I для описания общих процессов в нериторической культуре введено понятие «субъективность». Остальные же традиционные термины сохранены, но по возможности деидеологизованы и использованы преимущественно в культурологических целях (модернизм, постмодернизм) — для характеристики той или иной индивидуальной авторской манеры они не вполне подходят.

Не лишне напомнить, что в XIX — XX веках через один текст, как правило, проходит несколько силовых полей: стили близки к тому, чтобы существовать одновременно, спонтанно вступать в замысловатые комбинации. Так, в частности, экзистенциализм, обязанный своим появлением брожению философской мысли, способен примирять в своих литературных рамках романтизм и

натурализм, романтизм и «классицизм». Другое дело, что другие исторически бесспорные понятия — например, экспрессионизм — нуждаются в уточнении, их нужно приблизить к конкретным текстам.

Не исключено, что новый терминологический аппарат для изучения XX в. будет впоследствии выработан, но сейчас не это самое важное. В первую очередь, как уже говорилось выше, необходимо осмысление того, что встало на место ранее существовавших лакун, устранение искажений, приведение второстепенного в соответствие с главным. Решение этой задачи потребует не одного учебника, не единичных усилий.

Пристатейная библиография включает в себя работы, выдержавшие, по нашему мнению, проверку временем, а также по возможности самые новые научные исследования на нескольких языках.

Транслитерация иностранных имен приближена к оригиналу, поэтому в ряде случаев их написание не совпадает с тем, которое дается в «Российском энциклопедическом словаре».

В. М. Толмачёв,
профессор филологического факультета МГУ,
17 июля 2003 года

I

ГДЕ ИСКАТЬ XX ВЕК?

Сложность в определении границ литературы XX в. Литературный XX век в контексте культуры XIX—XX вв. как общего пространства. — Открытие субъективности в качестве центральной категории творчества. Ее основные свойства (свобода творчества, новизна, утверждение через отрицание, реальность художественной иллюзии и др.) и принципы эволюции от XIX в. к XX в. — Рефлексия о кризисе индивидуализма, границах субъективности, «закате Европы». — Ориентация на преодоление декаданса в начале XX в., деформация художественных языков XIX в. — Маркс, Ницше, Фрейд и их трактовка конца и начала истории, индивидуального и надиндивидуального, реального и иллюзорного в культуре. — К истории идеологем реализм, социалистический реализм, модернизм в советском литературоведении; необходимость их корректировки. Модернизм в свете субъективности. — Модернизм: история термина; общее свойство культуры XX в. и принцип ее дифференциации; образы «гибели богов», «смерти автора»; отрицание традиции; удвоение культурной парадигмы; функция контрмодернизмов и пародии; отношение к тоталитаризму и массовой культуре. — Авангардное, современное, «современное», антимодерное и «традиционное» в эпоху модернизма. — Модернизм в контексте идеологической борьбы между Западом и Востоком, вытеснения литературы на периферию культуры; институализация кодов авангарда западной идеологией после 1945 г. — Постмодернизм как новый «конец века»: установка на исчерпанность ресурсов «высокого модернизма», всех форм индивидуально-личностной манеры и ее адресата; полистилистика, использование атрибутов массовой культуры и ресурсов информационных технологий; мультикультурализм как новейшая ориентация западной идеологии; вестернизация и девестернизация. — Периодизация литературного процесса в XX в. и принципы классификации литературного материала.

1

Западная словесность XX века ставит литературоведа перед определенными профессиональными сложностями. Во-первых, эта литература громадна. Она также глобальна по сфере своего рас-

пространения, а ее изучение предполагает ту или иную степень знакомства с всемирной литературой предшествующих эпох. В связи с этим нелишне напомнить, что еще сто пятьдесят лет назад университетская филология была ограничена антиковедением. Анализ этой литературы к тому же затруднен «конфликтом интерпретаций» (П. Рикёр): вопрос «что изучать» в известной степени оттеснен в сторону вопросом «как изучать». *Наличие колоссального количества спорящих между собой специальных терминов*, приобретших определенную самодостаточность, вызвало к жизни некое междисциплинарное образование, которое французский исследователь А. Компаньон образно назвал «демонотехникой».

Во-вторых, *сложны по технике и образности* — как бы требуют помощи специалиста для своего восприятия и понимания — многие литературные произведения XX века. Слишком уж часто напоминает о себе в них «утрата середины» (Х. Зедльмайр), нарушившееся равновесие целого и части, синтеза и анализа! Дистанция между «я» и «не-я» в самом творчестве (личность/общество, творчество жизнь, сюжет композиция, сознательное/бессознательное, означающее/означаемое), между словесным творчеством и его восприятием, между различными типами интерпретации на протяжении XX века настолько углубилась, что под конец столетия образ «смерти автора» получил самое широкое хождение.

Разумеется, что такой постановке вопроса предшествовало долгое развитие определенного культурного сознания. Восходящее в своих истоках к Реформации (Лютер санкционировал личное чтение и понимание Библии), оно, вне всякого сомнения, получило проблематизацию в первую треть XIX века и утвердило в борьбе с классицизмом *всеобъемлющие права субъективности*. Основу этого отношения к бытию «напрямую», без «посредников», составил индивидуальный взгляд на него. За ним стоит брожение мира, вызванное к жизни революцией 1789—1794 годов и ее республиканским культом свободы, наполеоновскими войнами, индустриальной революцией, научными и техническими открытиями, которые приводят к разбеганию вселенной, а точнее, к пересмотру прежней символики отношения к миру.

Солнце будто устраняется из центра универсума, в результате чего оно постепенно делается мультиверсумом, множеством причудливо гаснущих и зажигающихся солнц. *Мелодия всеобщей изменчивости*, поставленная в зависимость от субъекта и его личной точки зрения, постепенно пронизывает собой все: природу, мораль, эстетику, государственное устройство, историю, самого Бога. Нет ничего нормативного (в том числе литературной нормы). Все под знаком субъективности многозначно и преходяще: «Существует столько же идеалов красоты, сколько существует различных форм носа или различных характеров» (Стендаль).

И сама природа личного творчества множественна так же, как новое видение бытия. Ей присуща музыкальность — свойство необычайно гибкого слова, «лирики», структурировать любой материал, любую дрожь души, взволнованной своим даром окликаться на тайные сигналы бытия, распознавать безостановочное движение мира. Вербализуя ранее не выраженное, сгущая его до формы, придавая ему тем самым «красоту», ненормативный художник как бы не вполне знает, о чем говорит. То ли перед ним мир, поставленный в зависимость от его взгляда, то ли, что очевиднее, он сам, автор бесконечного количества автопортретов. Для него достоверно одно — ритм собственного поэтического слова, жаждущего объять собой все, что попадает в фокус его внимания. Эта ненасытность выразительности подчеркнута трагичностью индивидуального существования, сжавшегося под знаком той же изменчивости до необратимого личного времени. История из «что говорится» постепенно становится проблемой «как говорится», проблемой повествователя — такого рассказчика, в чьем сознании надличностное (Истина, Вечность дантовской *Commedia* или всеведение просвещенческого автора) уступает место личному времени, приравнявшего себя акту рассказывания. Принеся истину, всеобщее в жертву новизне, единичному, *субъективность связала себя с драматизацией поэтического знания как незнания, как иллюзии*, сотканной из пустоты — музыки, звучащей только в момент исполнения.

Сердцевиной этого артистического переживания, объявившего себя в процессе секуляризации уже не чем-то вторичным по отношению к миру (развлекательно-назидательное назначение литературы), а средоточием теперь уже ускользающего мира и его ценностей на кончике пера, романтики сделали Поэта, Музыканта, Гения. *Свобода творческой личности* пересоздавать мир подразумевала превращение индивидуального творческого акта в инструмент познания, самопознания — поиска особого абсолюта, реальности, раскрывающейся именно в творчестве. Эта свобода подразумевала и отрицание конечности времени (оправдание творчества в виде «неведомого шедевра»), и преодоление гением всего «старого»: *не воспринятое им*, не ставшее через его физический и душевный опыт личным словом, *не существует!* Требование отрицательно сформулированной новизны касалось не только чужого, но и своего собственного слова, которому, при подобном восприятии, было свойственно устаревать — из интуиции, порыва, лирики становится приемом, клише, прозой. «Гениально то, что не может быть ассимилировано», — тонко замечает, имея в виду контекст постреформационной традиции и романтизма, американский критик Х. Блум. Речь идет не только о расширении творческих горизонтов «я» и возникновении в XIX веке мира *homo novus* — земного, посястороннего человека, жаждущего быть рав-

ным Богу и переделать мир согласно своим замыслам, но и обострении чувства локтя — соперничестве с современниками и «великими тенями» ближайших предшественников за языковую идиому примерно одного и того же исторического поля, одного и того же человека эпохи развитой цивилизации. *Его вечная жизнь сжалась до одной-единственной, земной жизни и требует оправдания*, которое в условиях ускорения секуляризации приобретает вид светского священнослужения, особого рода религиозности.

Писатель и литература — больше, чем просто писатель и литература. Словесность XIX века позиционирует себя профетически, какие бы формы — положительные (творение новых ценностей), «нейтральные» (искусство для искусства) или отрицательные (разрушение традиционных ценностей) — эта подразумеваемая сверхзадача ни принимала.

Открытие вселенной среднего класса вроде бы обещало неисчерпаемость личного слова, слова как мира, как множества миров. И это долгое время внушало культуре XIX века оптимизм, байроновскую веру в неограниченность своих творческих возможностей. Без этой веры в себя, в *реальность* чрезвычайно гибкого художественного слова, преодолевающего сопротивление любого материала, подчиняющего себе любого читателя, нам трудно представить не только романтическую лирику, но и романтизм О. де Бальзака, В. Гюго, Ш. Бодлера, Э. Золя, Ч. Диккенса, Л. Толстого, Ф. Достоевского, Х. Ибсена, Ф. Ницше, «реалистов» в не меньшей степени, чем визионеров и творцов новой оптики («иллюзионистов»). Отметим также, что *открытие нового в нериторическом слове* — это не только движение вовне, наименование доселе неизвестного но, одновременно, по логике субъективности, и путь вовнутрь, изощренный психологизм, питаемый страхом фальши, призванный постоянно уточнять границу между подлинностью и неподлинностью явлений именно как словесной ткани.

Помимо горизонтов непрерывно расширяющейся дали уже на заре этой неклассической и утопически разомкнутой в будущее культуры было открыто и *важнейшее противоречие субъективности*. Поскольку она попыталась выстроить все, включая образ целого, на основании отчуждения — через единичное, часть, фрагмент, конечность творческого времени, то в сферу этой диалектики было естественным образом включено и само «я». В борьбе за постоянное обновление личного зрения, тяготеющего к тому, чтобы из интуиции стать приемом и штампом, оно борется и с миром, и, не в меньшей степени, с самой собой. Необходимость постоянного отвоевания «я» (реальность искусства, «бытия») у «не-я» (жизнь, которой не коснулась творческая воля «я», «небытие») сделала *отрицательные усилия субъективности* всеобъемлющими, поставила ее в процессе «самопоедания» на грань отрицания самой себя. Таким образом, радость творчества — это и страх

творчества, отречение от жизни как таковой ради ее метаморфозы в видение. Отсюда — *острейший конфликт между всеохватностью иллюзии и ее пустотой, между художником и человеком.*

Этот парадокс бытия — небытия, радости — ужаса, прошлого — настоящего, мечты — действительности, дневного — ночного, жизни — смерти и т. п., парадокс «двух бездн», «двух голосов», «двух природ» творчества имеет отношение не только к образу двоemiрия, к фигуре Гамлета, превращенного Гёте и романтиками в художника, искупителя человечества, не только к конкретным творческим судьбам (Г фон Клейст, Ш. Бодлер, Л. Толстой, Ф. Ницше), но и к общей эволюции западной культуры от XIX к XX веку.

Человек мира после 1789 года — *мира в целом все еще знакомого читателю двадцатого столетия через воспоминания старших, физический облик городов и ландшафта* — был, насколько можно судить по литературной образности, во всех своих ипостасях поначалу сконструирован, а затем и деконструирован в промежутке приблизительно между 1830-м (бальзаковско-стендалевский Париж) и 1930-м годом (Прага Кафки, джойсовский Дублин, музилевская Вена). Бальзак творит Париж в слове. Флобер рассекает его скальпелем на «живое» и «мертвое» слово. Пруст слагает этому все еще мерцающему где-то на глубине «слову-миру» реквием. Джойс не без иронии растворяет эту поэтическую тайну, это слово в гипертексте культур — океане других столь же относительных слов.

То есть XIX век как век субъективности — *время варьирования возможностей субъективности.* Она связывает себя как с романтическим воображением, так и с его кажущейся противоположностью — натуралистической верой в вещьность, телесность слова. Все стилистические разновидности субъективности, как бы они ни конфликтовали друг с другом в линейной последовательности, объединяет главное — *вера автора в свой художественный язык как особую реальность, способную структурировать собой любой материал* и вместе с тем оставаться самой собой. Ш. Бодлер назвал это дионисическое свойство субъективности «новой античностью». Его мысль понятна. Эта античность не ориентируется на внешние по отношению к себе нормы. Она опирается на единственный эйдос, на познание художником самого себя. Подобно Нарциссу, он все ближе и ближе склоняется к воде, чтобы глубже узнать себя, чтобы слиться с своим отражением, «утонуть» и стать через эту смерть своим языком.

Посредством так называемых преодолений субъективность не столько отрицала себя, сколько расширяла свои тематические и языковые возможности, испытывала свою гибкость быть всем во всем. «Голубой цветок» сменялся «цветами зла», исповедь «сына века» — историей «одной семьи», неземная сладость Ксаноду — реалиями городского дна, а романтические ямбы — символист-

ским верлибром. Чем больше литература XIX века жаждала сравняться со стремительно менявшейся действительностью и стать ей, этим духом «грезы», «места», «вещи», «плоти», «бессознательного», «эроса», тем сильнее она переживала недостижимость этого магического реализма, интенсифицировала свой поиск абсолюта на nive выразительности.

Литературный XIX век не сразу стал неклассическим единством в разнообразии. Несмотря на желание открыть человека заново и показать его целиком, столетие долгое время сохраняло связь не только с классицистической поэтикой, традицией просвещенческого романа, но и с тем, что Ф.-Р. Шатобриан несколько загадочно назвал «гением христианства». Хрупкий произвольный синтез традиции и таланта, нормативного и субъективного слова, ортодоксальной веры и религиозности «наоборот» (личностного, через творчество, «Бога в душе», поиска абсолюта), наверное, и породил самые блестящие достижения столетия, прошедшего под знаком особого и д е а л и з м а, где богоборчество и вера, наука и магия, разум и интуиция, иносказание и символ переходят друг в друга.

Иначе говоря, одни писатели вдохнули в этот посюсторонний мир дух жизни, другие создали для него среду обитания, вещи, третьи наделили страстями и желаниями, четвертые высветили бессознательное, препарировали сознание и волю, рассекли на мельчайшие атомы речь. И вот когда фантом субъективности усилиями нескольких поколений писателей из тени Петера Шлемиля стал «всяким и каждым» — «боваризмом», «ругон-маккарами», «будденброками», был в деталях пройден с «верха» до «низа», до мозга костей и пределов слова, то стремительно, за несколько лет Первой мировой войны и под сильным влиянием Ф. Ницше, обнаружилось, что эта мгновенно узнаваемая по Бальзаку, Диккенсу, Толстому языковая реальность, заменившая собой жизнь, колосс на глиняных ногах, «м е р т в ы й б о г». Современники этого крушения кумиров объясняли его двояко. С одной стороны, истощение открытой на рубеже XVIII—XIX веков языковой среды было связано с пройденностью всего ненормативного в слове сверху донизу: новый буржуазный человек стал казаться во всех отношениях ветхим. С другой — этот кризис индивидуализма означал, что свойственная субъективности символика отношения к миру трагически не соответствует «настоящему» XX веку, тому «нечислимому времени» (А. Блок), которое направляется уже не столько индивидуальностью, гением наполеоновского масштаба, сколько массовым, неконтролируемо стихийным началом.

Последующая — и надо сказать, естественная для эволюции субъективности — *деформация художественных языков XIX века* различными авангардами показала колоссальную, взрывчатую неудовлетворенность субъективности ограниченностью своих исто-

шенных к концу девятнадцатого столетия возможностей. Из нее, собственно, выросла *мифология переходной эпохи* — сопоставление декадентов и людей «модерного прорыва» (Г.Брандес). *Миф декаданса* замыкал эту неудовлетворенность внутри самой культуры, чье время, как бы обращенное вспять, хотя бы чисто условно было носителем эстетического порядка, чистого творчества, «классики» (преобладание творчества над жизнью). *Миф модернизма* (часто то декадентами, то людьми эпохи модерна именовали себя на разных этапах своего творческого пути одни и те же художники) утверждал иное — необходимость разрушить всю систему тонких принуждений культуры и заняться жизнестроительством, заключить ради будущего и его «романтики» новый завет между миром и человеком.

Однако при всех экспериментах над «я», при всех революционных усилиях по творческому освобождению человека и соответствующей, как выражался испанский философ Хосе Ортега-и-Гассет (1883—1955), «дегуманизации искусства», кризис личного слова к концу 1920-х — началу 1930-х годов по самым разным причинам так и остался непреодоленным. Точнее, он стало некоей неоспоримой нормой (и это зафиксировал экзистенциализм в 1930—1940-е годы) — переживанием конца (смерти, ничто, абсурда, игры) как единственным способом обретения начала. Некоторые писатели из протеста против этой высшей несвободы даже покончили с собой, некоторые вынуждены были смириться с представлением о пределе субъективного, установленным самыми дерзкими из писателей рубежа конца XIX — первой трети XX века (А. Рембо, С. Малларме, М. Пруст, Р. М. Рильке, Ф. Кафка, У. Б. Йейтс, Дж. Джойс, Э. Паунд, А. Блок), и не без успеха продолжали эксплуатировать метафору «размыва контуров» вплоть до 1980-х годов. Немало было и тех, кто решил отказаться от всего субъективного ради обслуживания тоталитарной власти (ее представлений о норме, традиции, социальном заказе), а также стереотипов массовой культуры.

Итак, лирико-героическое желание выразить ранее невыразимое в новом, пограничном, слове, соответствовало «ускорению истории» (Г. Адамс). Его символами в XIX веке выступили целый ряд революций, начиная с «большой» французской, Наполеон, освободительные национальные войны и национализмы, Гёте с его философией роста, диалектика Гегеля, Байрон, дифференциация среднего класса, парламентаризм, выдающиеся технические и научные открытия, теория эволюции Дарвина, крик Ницше о «смерти Бога» — все то, что всячески подчеркивало разрыв между ставшим и длящимся. Подобная психология непрерывного устаревания — обновления, или синдром переходности, с присущими ей контрастами, метаморфозами, парадоксами, реальными и воображаемыми конфликтами (Бог/человекобог, монархия/респуб-

лика, классицизм/романтизм, отцы/дети, ретрограды/утописты, порядок/хаос, любовь/ненависть, сон/явь, сознательное/бессознательное, форма/содержание и т.п.) способствовала образованию такого *большого литературного времени*, которое *захватывает в себя пространство двух астрономических столетий — девятнадцатого и двадцатого*. «Все мы дети XIX века», — заметил по этому поводу крупный ученый русской эмиграции В. В. Вейдле («Умирание искусства», 1937).

Постоянно заявляя о преодолении старого, этот тип литературного времени — по-утопически открытой в будущее литературной эпохи — не только не осуществил декларируемого им прорыва к новому творческому сознанию, но и постоянно переоформлял представление о литературном прошлом, о так называемой традиции. Как следствие, субъективность в виде множества спорящих между собой «я» образвала *неправильную временную протяженность*, где личные манеры сталкиваются, скрещиваются, существуют в параллельных измерениях, но ни одна из них не является преобладающей. Через одну точку этого динамического литературного пространства можно провести несколько временных линий, которые могут сдвинуть его и в воображаемое литературное прошлое, и в направлении некоего утопического литературного будущего. В подобном смысле основные варианты субъективности в XIX веке существуют одновременно, представляя собой различные комбинации примерно одних и тех же элементов. Уже Бальзак и романтик, и натуралист, и символист, и даже классицист, но никак не носитель той внешней по отношению к себе творческой программы, которая сменила предшествующую ей «норму» на пути литературного прогресса.

Каждый последующий крупный писатель делает подобное сочетание все более сложным, переиначивает, варьирует его. Вместе с тем время этого моря волнующегося, хотя и ускользает от надежной локализации в терминах причин-следствий, «течений», легко узнавалось и узнается по типу творческой личности (не понятый современниками гений, «проклятый поэт», «демиург», писатель-маргинал, бунтарь, непризнанное, «потерянное» поколение), ее декларации о профетическом назначении творчества, выраженном либо позитивно, элитарно, мистически, либо нигилистически, революционно, материально.

Порожденная субъективностью вера в свободу творчества требовала в современных ей гуманитарных науках подходов, которые, по меньшей мере, должны были размежеваться с философией науки XVIII века и ее классификационными принципами. Под влиянием гегельянства, романтической мысли, историографии, либерального протестантского богословия, а также позитивизма постепенно откристаллизовалось *представление о движении литературы во времени*: о «духе» определенной литературной эпохи; об

авторе как вольном или невольном историке и его произведении как историческом документе; об истории текста, где оригинальные фрагменты чередуются с позднейшими наслоениями и редакциями; о писателе-моралисте, в своем творчестве вставшем на защиту определенной граждански значимой идеи; о тождестве биографии и творчества; о генезисе творчества, детерминированного не столько фактами личной биографии, сколько принадлежностью к социуму, быту, почве; о сравнительном изучении древа литератур, одна ветвь которого может развиваться постепенно, а другая ускоренно.

Всеобщей словесности, ориентирующейся на античные образцы и следование нормативным поэтикам, XIX век противопоставил идею многообразия национальных литератур, идущих в своем развитии от прошлого с его эпическими формами (фольклор, сказки, легенды) к литературному настоящему, где центральное место отведено «выдающимся писателям». Носители уникальной манеры, они вместе с тем принадлежат к тому или иному «течению», «направлению» (реакционеров или прогрессистов, сторонников «чистого искусства» или граждански активных авторов, романтиков или натуралистов и т. п.). Но какой бы принцип ни был положен XIX веком в основу описания и систематизации литературного материала — библейская критика, исследование «бродячих сюжетов» и «вечных образов», определение круга «классических авторов», сбор фольклорных, рукописных, биографических данных, политэкономические обобщения и т. д., — везде просматривается отношение к нему как исторически преходящему, отношение, выросшее из причудливого совмещения идей И. Г. Гердера, И. В. Гёте, Г. В. Ф. Гегеля, братьев Шлегелей, Ж. Мишле, Т. Карлайла, Р. У. Эмерсона, с одной стороны, и О. Конта, Дж. С. Милля, Ч. Дарвина, И. Тэна, Г. Спенсера, К. Маркса — с другой.

Подобно тому, как литература XIX века грезилась о том, чтобы сравняться с жизнью и таким образом раскрыть загадку личного творчества, так и литературное знание, порожденное этим столетием, пыталось найти некий единый и пространственно зафиксированный принцип литературной эволюции. Однако уже в 1890-е годы стало очевидно, что многие из литературоведческих находок эпохи позитивизма — в принципе резонных, многообещающих, — так и не были реализованы, а если и были применены, то однобоко, в догматизированном виде. Личностный дух субъективности, если так можно выразиться, был нейтрализован неизжитым механицизмом, пристрастным наклеиванием идеологических ярлыков, неумением или нежеланием писать об индивидуальности конкретной художественной манеры. Эпоха рубежа XIX—XX столетий (от Э. Золя, критиковавшего И. Тэна за то, что у него все писатели на одно лицо, до П. Верлена, желавшего видеть в поэзии музыку, а не рифмованное высказывание на внут-

зыкальную тему) подчеркнула неудовлетворительность этой ситуации — все возрастающий разрыв между «высвобожденным словом», длящимся в слове временем, и способом его описания. Отсюда явление *символистской критики* — выдающихся «рассуждающих поэтов» (от Ш. Бодлера и С. Малларме до П. Вальери, Т. С. Элиота, А. Белого, Вяч. Иванова), а также разработка проблем времени и психологии творчества в лирикофилософском ключе («вечное возвращение» у Ницше, «поток сознания» у У. Джеймса, «длительность» у А. Бергсона, «дух времени» у В. Дильтея, «интенциональность» у Э. Гуссерля, конфликт «времени» и «бытия» у М. Хайдеггера). Лишний раз наличие значительных трудностей, заявивших о себе в связи с анализом субъективности, подчеркнула теория относительности А. Эйнштейна.

Имеется у этого обстоятельства и другое объяснение. Чем больше культура XIX века отождествляла себя с «историей без берегов» — здесь налицо отказ и от библейской Истории (начальное творение мира Богом из ничего и его существование до конца земного времени, апокалипсиса), евангельского оправдания конечности «этой жизни» жизнью вечной; и от нормативности литературного языка (призванной подражать, согласно Аристотелю, идеальной соразмерности части и целого); и от раннеромантических идей органической формы; и от натуралистического представления об обществе как едином организме, — тем меньше она знала, что такое история (в прямом и переносном, литературном, смысле), что такое реальность, и, главное, уравновешен ли субъект истории, сам по себе недостоверный, какими-либо объектом, целью, смыслом истории.

Трансформацию культуры позднего XIX века (переживание кризиса цивилизации исходя из сомнений в перспективах постренессансного индивидуализма) *в культуру XX века* (попытка преодоления этого кризиса на путях отрицания или радикального обновления индивидуализма) во многом определило искание «примитива». *Тремя «великими упростиелями»* (Я. Буркхардт) *культуры XIX века* и ее философии личного времени стали К. Маркс, Ф. Ницше, З. Фрейд.

Еще в *«Манифесте коммунистической партии»* (1848) младогегельянец **Маркс**, ставя Гегеля «с ног на голову», утверждал, что не дух, а борьба классов — в центре мировой истории. Заменяя личное безличным (капитал, класс, техника, всемирный рынок) и различая в современности острейший конфликт между утратившей революционность буржуазией и ее могильщиком — пролетариатом, Маркс обещает своего рода апокалипсис — либо частичное общественное переустройство (уничтожение частной собственности, буржуазной семьи, национальности и т. д.), либо общую гибель борющихся классов. Литература в этом контексте интересует Маркса и — под его влиянием — марксистов разной

ориентации не в силу своих сущностных артистических достоинств, а как «отражение» первичных по отношению к ней производственных и классовых отношений, делающих художественное слово объектом купли-продажи. Отсюда видение в литературе некоей социологии, инструмента идеологической борьбы, а в писателе — специфического историка, способного вопреки своей буржуазности возвыситься до «типизации», по-марксистски понятой схемы социальной динамики и ее революционных кульминаций (Гёте — «гений» и «филистер»; Бальзак — «доктор социальных наук» и «легитимист»; Толстой — «зеркало русской революции» и «помещик, юродствующий во Христе»).

Все это позволило *марксистскому литературоведению* соответствовать реалиям XX века (радикальное опровержение или насильственное упразднение всего «буржуазного», цепь политических переворотов и гражданских войн, резкая политизация искусств, перманентная революция формы, подчеркнутый технизм творчества) и связать содержание литературы с борьбой классов, с процессами капиталистического отчуждения. Так, Бальзак, по мнению немецкого марксиста Вальтера Беньямина (1892—1940), «первым заговорил о руинах буржуазии»; поэзия же Бодлера «черпает свои силы из бунтарского пафоса... асоциальных элементов» («Париж, столица девятнадцатого столетия», 1935—1939).

Отметим попутно, что марксистское литературоведение в России в момент своего становления (от Г. В. Плеханова и А. В. Луначарского до В. Ф. Переверзева и В. М. Фриче) по способу интерпретации литературного прошлого, в подборе имен и названий (см., например, книгу Фриче «Корифеи мировой литературы и Советская Россия», 1922) сильно отличалось от других современных ему версий истории литературы (позитивистское литературоведение, духовно-историческая школа, религиозно-философская критика, формализм) и по подбору имен и произведений, и по манере презентации материала, цитирования. Тем не менее история литературного процесса XIX века в нем не была связана с идеей «реализма». Разумеется, это наименование получило некоторую известность во время литературно-общественной полемики 1900-х годов, но было неустойчивым, вкусовым (ср. его употребление у писателей горьковского «Знания» и А. Блока, А. Белого, Вяч. Иванова), соотносилось, если говорить о литературе, с «материалистическим мировоззрением» (у ряда знаньевцев, историка литературы П. С. Когана), с натурализмом Э. Золя (но никак не с Бальзаком), с символизмом и его модификациями («импрессионизм», «мистический анархизм», «неоромантизм»), с проявлениями нового в искусстве («неореализм»), с ницшевской мечтой о преодолении всего догматического, скептического, безрадостного, заумного в пользу «творческого отношения к жизни», героики, примитива. В 1910-е — середине 1920-х годов язык авангар-

дистов с оглядкой на европейский футуризм включает такие обозначения, как «ультрареализм», «динамический реализм». Р. Якобсон в небольшой статье «Реализм в искусстве» (1921) уходит от рассмотрения эпистемологических вопросов и говорит о реализме художественного языка в терминах преобладания метонимии над метафорой. Ранняя советская критика прежде всего обсуждает проблему пролетарской литературы и в ее словаре определение «реализм» встречается редко («новый реализм» у А. К. Воронского).

В виде развернутой концепции, а точнее, идеологемы понятие «реализм» утвердилось только в 1930-е годы после того, как 17-я Партконференция ВКП(б) (1932) постановила в ходе второй пятилетки (1933—1937) и ликвидации троцкизма создать социалистический экономический базис для построения бесклассового общества. 23 апреля 1932 г. было принято постановление ЦК «О перестройке литературно-художественных организаций» об объединении всех писателей, поддерживающих платформу советской власти и стремящихся участвовать в социалистическом строительстве. В нем была назначена дата созыва Первого съезда советских писателей (1934). В апреле—мае при участии И. В. Сталина, а также ответственных литературных партаппаратчиков (прежде всего И. М. Гронского, В. Я. Кирпотина) была проработана новейшая политика партии в области литературы, которая отвечала личным вкусам Сталина и его пониманию борьбы с политическими противниками как внутри страны, так и за рубежом. Важнейшим инструментом этой политики стал тезис о едином литературном методе советской литературы — «социалистическом реализме». Его основателем в 1932 г. был объявлен М. Горький, а точкой отсчета — роман «Мать».

Одновременно с обнародованием этой позиции («Литературная газета» от 23 мая 1932 г.; высказывание Сталина о писателе как «инженере человеческих душ», 26 октября 1932 г.; первая пленарная сессия оргкомитета съезда писателей, где были названы три источника метода — литература, марксизм, советская действительность, октябрь — ноябрь 1932 г.) происходило уточнение того, что понимается под «реализмом». Именно с этого времени (1932—1934) реализм стал нормативной категорией не только советских, но (вслед за ними или в полемике с ними) и многих зарубежных литературоведов, одни из которых были подвержены влиянию Л. Троцкого («Литература и революция», 1923), неортодоксального марксистского социологизма, а другие видели в СССР единственную защиту от фашистской угрозы и агрессивной национал-социалистической культурной политики (отрицание авангардистского искусства, культ «мускулинности», «крови и почвы», «иррационального», «романтики»).

В итоге были преодолены как ошибочные концепции «вульгарного социологизма», «пролетарской литературы». Параллель-

но в 1934 г. началась критика концепции «большого реализма» Г. Лукача, в свете которой непревзойденной нормой реализма объявлялись вслед за Марксом и Энгельсом мастера «героическо-ренессансной», или «классической», традиции прошлого (возрожденческий реализм Сервантеса, просветительский реализм Гёте, классический реализм Бальзака), а писатель в своем мировоззрении мог не соответствовать своему «творческому методу» и даже быть реакционером. Идею «классического реализма» (термин Г. Лукача) и «классики» к концу 1930-х сменило жесткое требование классики другого рода — народности, а также коммунистической партийности советской литературы как высшего проявления народности. Однако это не помешало сохранить представление о «реализме» («критическом реализме», в формулировке М. Горького) как «буржуазно-ограниченном» предшественнике социалистического реализма, опиравшегося также на традицию «пролетарской» и «социалистической» литературы (чартистские авторы, писатели Парижской Коммуны, русские «революционные демократы» и т. п.). В его основу были положены строки из недатированного письма Ф. Энгельса английской писательнице М. Гаркнесс (1888), обнаруженного в начале 1930-х годов в Институте Маркса-Энгельса-Ленина при ЦК ВКП(б), где хранился рукописный архив Маркса-Энгельса, переданный в Москву немецкими социал-демократами: «На мой взгляд, реализм предполагает, помимо правдивости деталей, правдивое воспроизведение типичных героев в типичных обстоятельствах».

Это определение всегда использовалось советской идеологией прагматически — ориентировалось на личные вкусы Сталина, Хрущева, других партийных вождей, концепцию «русского-советского» национального искусства, особенности идеологической борьбы с Западом после Второй мировой войны. Поэтому, имея не раз менявшиеся политические значения, оно в научном смысле даже с ссылками на Гегеля и «гегельянцев» (наподобие В. Г. Белинского и Н. Г. Чернышевского) осталось весьма бессодержательным, хотя и прочно закрепилось в бытовом сознании как эквивалент «жизнеподобия» (в духе популярного представления об образности «Евгения Онегина», «Войны и мира», живописи передвижников, постановок Большого театра, манеры актерской игры «народных артистов» театра и кино), «отражения жизни такой, какой она есть», непрямого «преодоления» реализмом других «предшествующих» ему школ и направлений (от романтизма до авангардистских объединений). Иначе говоря, вместе с другими жесткими идеологемами *реализм в приложении к дореволюционной русской, а также западной литературе отвечал требованиям государственной идеологической политики*: был эквивалентом социального критицизма, «срывания всех масок», «прогрессивного мировоззрения»; обслуживал в СССР массовую аудиторию (школьное

и вузовское образование), всегда был сориентирован на непротиворечивую историко-литературную схему (привязанную к точным революционным датам), иллюстрировал идею о необратимом движении литературной истории к более прогрессивному будущему (например, от дворянской и буржуазной культуры к социалистической; от «темных» Средних веков к Новому времени и кризису капитализма).

«Из всех художественных направлений реализм — единственное до конца приемлемое для марксизма-ленинизма». Соответственно в «социалистическом реализме» реализм «впервые становится утверждающим, так как впервые... становится орудием класса, умеющего преобразить мир и уже воочию начавшего его победоносное преобразование» (Д. Мирский).

Показательно, что в 1920-е годы речь ни о «реализме», ни о другом понимании литературной нормы еще не шла. Резолюция ЦК РКП(б) «О политике партии в области художественной литературы» (1925) говорит по этому поводу следующее: «Распознавая безошибочно общественно-классовое содержание литературных течений, партия в целом отнюдь не может связать себя приверженностью к какому-либо направлению в области литературной формы... Всякие попытки связать партию в этом направлении в данную фазу культурного развития страны должны быть отвергнуты». Точку зрения о нежесткой связи «формы» и «содержания» в современном революционном искусстве сохранили в 1930-е годы промарксистски настроенный Б. Брехт («Широта и многообразие реалистического метода», 1938), левые мыслители (от В. Беньямина до Т. Адорно). В отличие от них венгерский философ Георг Лукач (1885—1971), живший в 1930—1945 годах в СССР, в резкой полемике с Б. Брехтом защищал «классический реализм» Бальзака как высшую художественную норму социального критицизма, от которой отклонились натуралисты (буржуазные пессимисты и скептики) и тем более авангардисты, писатели эпохи империализма.

Если сравнить монографию В. М. Фриче «Очерк развития западно-европейской литературы» (1922) с учебником Ф. П. Шиллера («История западно-европейской литературы Нового времени», т. 1—3, 1-е изд., 1935; 2-е изд., 1937), то бросятся в глаза очевидные расхождения. У Фриче названия глав («Эпоха промышленного переворота», «Английская литература эпохи установления буржуазного строя», «Французская литература эпохи воцарения буржуазии», «Апогей капитализма») и их тематика («Романы Диккенса как отражение умонастроения мелкой буржуазии», «Бальзак как бытописатель буржуазии», «Поэзия империализма в Англии, Германии, Франции»), отсылающая к классовой борьбе, намекают на малый интерес автора к литературному процессу. У Шиллера же, одного из лучших довоенных специалистов по

западной литературе XX века, не только дифференцированы «Романтизм», «Классический реализм 1830—1840-х годов», «Реализм 1850—1860-х годов», «Натурализм», «Распад натурализма: символизм и декадентство конца XIX в.», «Литература открытой империалистической реакции», «Критический реализм и гуманизм начала XX в.» (эта схема воспроизводилась затем в послевоенных учебниках), не только соотнесены «направления» и их точные границы («до революции 1848 года», «до первого удара по капиталистическому строю, нанесенного Парижской Коммуной 1871 года», «период начавшегося упадка капитализма... период перерастания его в империализм и свержения капитализма в СССР силами Великой Октябрьской социалистической революции, открывшей новую эру в истории человечества»), но и, с некоторой оглядкой на опального Лукача, дается объяснение термину «классический реализм». Это — «литературное течение», наиболее отчетливо проявившее себя во Франции, «классической стране политического развития буржуазного общества». Однако точка зрения Шиллера к середине 1930-х годов перестала отражать официальную идеологическую установку.

Заметим, что в случае изменения политической ситуации в СССР подлежали коррекции как «Краткий курс» истории страны (что блестяще показано Дж. Оруэллом в романе «1984», 1949), так и история литературы, история терминов. Одни литературные имена — «реакционеры», «идеалисты», «троцкисты», «враги советской власти» и т. п. (при определенной непоследовательности в наклеивании этих ярлыков) — исчезали из нее вовсе, а другие становились из реалистических — модернистскими.

Термин **модернизм** был введен в отечественный литературоведческий обиход не в просимволистском (подобные коннотации этого понятия, употреблявшегося А. Белым еще в 1908 году для дифференциации символизма, сохранились даже у некоторых участников московской «дискуссии о реализме» 1957 года), а именно в новейшем идеологическом значении в разгар «холодной войны». С конца 1950-х — начала 1960-х годов вплоть до середины 1980-х *модернизм в СССР являлся суммарным обозначением упадочного искусства XX века*, которое формулировалось — например, в работах Д. Затонского («Что такое модернизм?», «В наше время») — прежде всего на основании ленинской критики империализма и субъективного идеализма («Материализм и эмпириокритицизм», «Империализм, как высшая стадия капитализма»). Будучи, как и реализм, идеологемой, учитывавшей международную конъюнктуру (поддержка «прогрессивных» западных писателей) и публичные высказывания авторов, модернизм вместе с тем служил маркировкой, крайне затрудняющей публикацию отмеченного ей писателя. В 1930-е годы положение было несколько иным. Новейшие западные авторы (М. Пруст, Дж. Джойс, Т. Манн, Э. Хеминг-

гуэй, Дж. Дос Пассос, А. Жид, А. Мальро, А. Монтерлан, П. Дриё (Ля Рошель, Ж. Грин) достаточно оперативно переводились, но эти журнальные («Интернациональная литература») и книжные публикации сопровождались жесткими установочными предисловиями.

Мы столь подробно остановились на терминологии в связи с проблемой субъективности, чтобы подчеркнуть, сколь необходима для изучения литератур XIX—XX веков у нас в стране хотя бы частичная деидеологизация соответствующих им терминов и понятий. Некоторые из них — и прежде всего «реализм» — за долгие годы употребления стали настолько сами собой разумеющимися, что мало кто обращает внимание, стоит ли за ними реальное литературное поколение, конкретная писательская манера, тот или иной уровень художественного мастерства. Вопрос поставлен нами так не для смены одной бессодержательной этикетки на другую, не ради упразднения «скомпрометировавших» себя понятий. Думается, что большинство из них имеет потенциал. В конце концов в идею реализма, возникшую еще в средневековой философии, можно вложить более глубокое содержание. Однако симптоматично, что это до сих пор не сделано. Как следствие, вся совокупность понятий, сориентированная на реализм и связанные с ним периодизацию, отбор авторов и произведений, стала все больше и больше расходиться с литературным материалом. Неслучайно А. В. Михайлов (1938—1995), много и тонко писавший о европейской словесности последних трех веков, вынужден был в начале 1990-х годов заметить по поводу вроде бы самого известного российским гуманитариям столетия следующее: ...самый неизвестный век в истории культуры — это XIX.

Маркс, а вслед за ним и марксистское литературоведение подчинили *личное безличному* (экономические отношения, развитие техники, отчуждение ценностей), хотя и не упразднили представление о цели истории. **Фридрих Ницше** (Friedrich Nietzsche, 1844—1900), по-своему диагностируя «конец буржуазной истории», *отказался от индивидуализма в пользу сверхиндивидуализма*. «Умерли все боги истории литературы», — мог бы сказать этот филолог, грезя о «сверхчеловеке», или «сверхпоэте». Тот призван вести войну со всеми и с самим собой — отвергать любую привязанность к прошлому ради творимого наново настоящего. Цель этого постоянно возобновляемого отрицания-утверждения состоит в устранении дистанции между сознанием и миром, творчеством и жизнью, грёзой и явью, христианской историей и «чистым временем». По Ницше, время, постоянно пересоздаваемое индивидуалистом согласно своему чувствованию «здесь и сейчас», сходно с дионисийской стихией — с созвездием произвольно загорающих и гаснущих светил: сколько безжалостных, героических гениев-метеоров, столько и выстрадавших ими времен.

Эта позиция Ницше привлекла к нему, в частности, футуристов и сюрреалистов, хотя гораздо глубже и разнообразнее его прочли экспрессионисты, Г. Гессе («Степной волк»), Т. Манн («Доктор Фаустус»). Можно говорить о ницшевском влиянии на немецкую критику, а также литературоведческую мысль (духовно-историческая школа). Это касается и его личных пристрастий (немецкая романтика), и подхода. На место литературного прошлого Ницше, уравнивая между собой писателя и критика, ставит настоящее, гений интерпретации, «вживание» в материал, серию «профилей» великих иконоборцев. Таково отношение к И. К. Ф. Гёльдерлину, Г. фон Клейсту, самому Ницше и у Стефана Цвейга (книга эссе «Борьба с демоном», 1925).

При всей непохожести Маркса и Ницше обращают на себя внимание сходные черты их построений. Оба диалектики, оба, отмечая кризис западного человека, пишут об отчуждении и о возможности его преодоления посредством насилия, войны. И тот и другой, отрицая религию, не являются антитестами и каждый по-своему обожествляет класс (пролетариат), личность. В отличие от них венский психиатр **Зигмунд Фрейд** (Sigmund Freud, 1856—1939), автор трудов «Толкование сновидений» (Die Traumdeutung, 1900), «Три очерка по истории сексуальности» (Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie, 1905), «Остроумие и его отношение к бессознательному» (Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten, 1905), «Тотем и табу» (Totem und Tabu, 1912), «Лекции по введению в психоанализ» (Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, 1916—1917), «Я и Оно» (Das Ich und das Es, 1923), пытается ответить на интересующие современников вопросы в терминах не идеальной ценности, а пола. У Ницше индивидуалист — носитель личной морали, сам себе бог. У Маркса история — арена схватки старых и новых «богов». Фрейд считал бы эти варианты богоискательства неврозом, который он призван демифологизировать — вывести из тени сознания, вербализовать и, вербализовав, снять, чтобы сделать, скажем, из автора «Заратустры» не вечного ребенка, Эдипа-Гамлета (сражающегося с тенью своего пастора-отца и протестантскими табу, стоящими на страже его неосознанных влечений), а ничем не угнетаемого земного человека.

Фрейд, как известно, раздробил сознание и показал его как механизм взаимодействия между надсознательным (репрессивные социальные стереотипы, включая религию), сознательным и предсознательным (имеющим сексуальный, или — в широком смысле — витальный характер). Подчеркнув материальный характер глубинного уровня психики, где половой инстинкт дополняется инстинктом разрушения, и описав способ их сублимации (вытеснения), Фрейд ввел в оборот психиатрической практики то, что ранее выводилось из сферы науки и отдавалось вере, «судьбе», воображению, интуиции, снам, случаю и т. п.

Иными словами, Фрейд посредством языка телесности, осознанных или неосознанных человеческих желаний предложил всему необъяснимому рациональное объяснение. Тем не менее он делает своего пациента — и через него человека XX века — амбивалентным. У фрейдовского «*homo novus*» несколько «я», несколько «историй», которые ведут борьбу за его сознание «сверху» и «снизу». Принадлежа по своей природе лишь одной (австрийский врач был убежденным материалистом) — миру детской сексуальности и его вечных сюжетов, он вынужден прибегать к защитной функции культурных ценностей (но не «иррациональных» предписаний — религии!), чтобы при терапевтическом участии разума трансформировать взрывчатую энергию «Оно» в «принцип удовольствия». Фрейд, таким образом, *перевел разговор о времени в плоскость вопроса о человеческом теле — плоскость «проблемы пола*», трудности психофизиологического взросления, психологии конфликта между детьми и родителями, новым и старым. Надо сказать, что сам венский психиатр, подобно М. Нордау, не любил искусство начала XX века и был в личных пристрастиях весьма консервативен, в отличие от своих поклонников, боровшихся за преодоление «пуританских» табу, утверждавших возможность «отцеубийства» и «сексуальной революции».

Идеи Фрейда прямо или косвенно повлияли на многих писателей и критиков первой половины XX века (среди них — экспрессионисты и сюрреалисты, Т. Манн, Г. Гессе, Ф. Кафка, Р. Музиль, Д. Г. Лоренс, Дж. Джойс, А. Бретон, Ш. Андерсон, У. Фолкнер), а после Второй мировой войны стали сочетаться с марксизмом, экзистенциализмом, идеологией контркультуры, структуралистскими и постструктуралистскими концепциями.

Общекультурный резонанс идей К. Маркса, Ф. Ницше, З. Фрейда помогает понять эволюцию субъективности от XIX к XX веку, от романтизма — к модернизму, понять образ XX века как эпохи «гибели богов» — явления человека масс, человека войны (революция, общественное и личное насилие, нетерпимость), эротического человека, — лица, утратившего дом истории и оказавшегося во «времени без берегов», в «бытии к смерти» (М. Хайдеггер).

Определение **модернизм** (его следует отличать от термина «модерн» и сходных с ним терминов «либерти», «югендштил», «ар нуво», применяемых для характеристики архитектуры и прикладного искусства декаданса) — *modernism, modern movement, modern art, moderns* (англ.), *die Moderne* (нем.), *modernisme, modernité* (фр.), *modernismo* (исп.), — используемое для суммарного обозначения этой культурологической ситуации, хотя и условно, но заключает в себе именно временной смысл, описывает психологию творчества, которая порывает с прошлым, ранее устойчивыми художественными формами, «традицией». В некоторых странах оно не прижилось. Так, например, во Франции модернистские стили

начала XX века, как правило, называются **авангардами** (от фр. *avant-garde* — передовой отряд), в Испании же они ассоциируются с деятельностью писателей «поколения 1898 года» (исп. *generación de 1898*). В испаноязычных литературах Латинской Америки модернизм — наименование конкретного литературного движения (его лидер — никарагуанец Р. Дарио), отмеченного, скорее, романтично-символистскими, чем модернистско-авангардистскими признаками. С конца 1900-х годов в русской критике эпизодически именовали модернистами писателей-символистов. Раньше других стало известным на Западе *религиозное употребление понятия*. В 1907 году в энциклике «*Pascendi dominici gregis*» папа Пий X осудил «модернизм» 1890-х годов как попытку примирения католического вероучения с данными новейшей науки и представлением об «исторически-преходящих» формах церковных догматов и служб. В 1919 году в США недолго выходил журнал «Модернист» (*The Modernist*), в первом номере которого были напечатаны произведения Б. Шоу, Т. Драйзера, Х. Крейна, Ж. Дюамеля. Наконец, в 1927 году появилась книга Л. Райдинг и Р. Грейвза «Обзор модернистской поэзии» (*Survey of Modernist Poetry*), где речь шла не только о модернистских разновидностях британской поэзии (вортицизм, имажизм), но и о «модернистской цивилизации». Систематическое употребление понятия и разработка соответствующих литературоведческих концепций приходится только на 1950-е годы.

Но какой бы смысл ни вкладывался в образ модернизма как квинтэссенции именно современного состояния культуры, очевидно, что нечто современное исходно присуще субъективности, придавшей свое понимание спору «старых» и «новых», восставшей против всего нормативного, всеобщего, образцового. Отсюда — такие формулы, как у Ф. Шлегеля («Фрагменты», 1798: ... сущность поэзии в том, что она находится в вечном становлении»), Ш. Бодлера («Поэт современной жизни», 1863: «Погружаясь в былое слишком глубоко, мы теряем связь с настоящим... вся наша неординарность определена тем, как кладет свою печать на наши ощущения *время*»), А. Рембо (*Il faut être absolument moderne*, «[поэту] необходимо быть абсолютно новым»), Г. Брандеса («Люди современного прорыва», 1883), а также у современников У. Пейтера («новый гедонизм») и Х. Ибсена («новая драма», «новая женщина»).

Модернизм в пору обнародования своих авангардистских манифестов желал видеть себя противоположностью всего, что считал моралью, практической пользой, «старьем», «музейным хламом», «старым синтаксисом», «я автора» (Т. Маринетти). Установка на новизну предполагала прыжок из оформленного времени в неизвестность «сейчас» (спонтанность языка вне всяких традиций и канонов), в «новый способ чистой выразительности», «психиче-

ский автоматизм», «супернатурализм» (А. Бретон). Однако мятеж против культурных форм не привел к замене прежней психологии восприятия на некую «нулевую степень письма» (Р. Барт). Напротив, он предельно усложнил отношения модернистов со временем, контуры которого размылись, стерли границу между миром и сознанием, сознательным и бессознательным, сознанием и вещью, оригиналом и пародией. Это ощутил уже Ницше, подписавший одно из своих последних писем словом «Распятый» и в борьбе с собой за новое зрение считавший себя одновременно антивагнерианцем и вагнерианцем, противоположностью декадента и декадентом, антихристианином и христианином. Так и Мерсо у Камю — не только богоборец, нигилист, стреляющий в «солнце», но и страдающий бог, отрицающий смерть (звучание французских слов «солнце» и «смерть» в имени героя «Постороннего» совмещено). То есть *отрицание культуры в модернизме* — в высшей степени нарциссический культурный жест, опирающийся на пародию,вольное или невольное воспроизводство целых пластов традиционных идей.

В результате этого *парадоксального удвоения культурной парадигмы* тупики, коридоры, лабиринты, зияния времени и «времени во времени» стали подлинным наваждением XX века — как проектом головокружительной личной свободы (сознания, поступка, языка), так и абсолютной несвободой, бездной опутывающих человека принуждений «нового средневековья» (от одинокой смерти и карательно-судебной системы до агрессивных цивилизационных знаков, а также космоцентричного, биокосмичного, планетарного начала, того, что по своей природе внечеловечно). *Переживание полной нетождественности субъекта и объекта истории*, означаемого и означающего, творческого времени и физического пространства, сознания и бессознательного, времени повествования и сюжета все больше утончалось и специализировалось, пока во второй половине XX века не было поставлено либо перед абсурдом, трагической исчерпанностью попыток выстроить время вокруг субъективности, либо перед «смехом», «игрой», «саморазоблачением», «диверсиями», признанием любых, даже героических, претензий субъективности на оригинальность заведомо недостоверными.

Следует добавить, что если XIX век, формулируя свое мнение об истории (история литературы; автор как историк и рассказчик истории; текст как история, поданная личным или безличным рассказчиком, серией рассказчиков; историческая поэтика — история литературного образа, жанра, литературных контактов), трактовал его в пользу автора, то XX включил авторское начало в структуру трехсторонней коммуникации (писатель — текст — читатель), составные части которой одни гуманитарии связывали друг с другом, а другие обособляли и, насколько могли, подвергали дальнейшему дроблению.

«Сколько Гамлетов, столько и читателей». Такова, к примеру, точка зрения сторонника рецептивной эстетики. «Всякий текст — проявление авторитарного гипертекста» — такова точка зрения постструктуралиста. В свете этих и других утверждений история литературы либо, «верифицируясь», заменяется историей различных ситуативно возникающих социокультурных контекстов, в которых функционирует слово, либо упраздняется как метаповествование, «изжитый» вид исторически изменчивого сознания.

Будем считать, что *культура и литература XIX—XX веков познали как силу, так и слабость творческой субъективности и соответствующего понимания историзма, историцизма, времени* — атрибутов сознания эпохи высокоразвитой цивилизации, поставленной перед кризисом религиозной веры, сверхреальностью одной-единственной жизни и небытия, всепроникающим отчуждением, различными формами авторитаризма (от политических диктатур до рекламы, массмедиа, «политической корректности»). Силой стало описание нашего современника — «исторического человека», не героя, а смертного, который постоянно обманывается химерами социума, сознания, плоти и тем не менее неосознанно ищет через творчество оправдания личного существования, элитарно-культурной власти над ускользающей от него реальностью. Слабостью — уязвимость этого вида историзма (чреватого солипсизмом, релятивизмом, циничностью, радикальным негативизмом в отношении культуры и культурности) и этого исторического человека, испытывающего ужас всеобщей относительности (в том числе относительности тела, как это показано Ф. Кафкой в новелле «Превращение») и нуждающегося потому в удовлетворении своих агрессивных «докультурных» потребностей через масскультуру.

Свойственное субъективности *представление о расщеплении общей истории на время и контрвремя, личные временные континуумы* соотносимо не только с тематикой произведений М. Пруста («В поисках утраченного времени»), Дж. Джойса («Улисс»), Т. С. Элиота («Бесплодная земля»), В. Вулф («К маяку»), Л. Пиранделло («Шесть персонажей в поисках автора»), Т. Манна («Волшебная гора»), У. Фолкнера («Шум и ярость»), М. Лаури («У подножия вулкана»), Л. Даррелла («Александрийский квартет»), Х. Л. Борхеса («Вымышленные истории»), Г. М. Маркеса («Сто лет одиночества»), не только с абстракцией или деконструкцией последовательно рассказываемых историй (в «драме абсурда», во французском «новом романе»), но и с определенной культурологической оппозицией.

Этот *протест против модернизма* представлен в XX веке очень по-разному. Во-первых — тоталитаристской государственной политикой в области литературы (отсюда — критика символизма и авангардизма как «декадентства», «дегенератства», «загнивающего искусства»), породившей свой миф времени и истории литерату-

ры, соответственно которому нацистская литература «крови и почвы» и сталинский «социалистический реализм» — итог развития мировой культуры, воплощение литературной нормы. Во-вторых — стремительным ростом массовой литературы (беллетристика, детективы, биографии), сохраняющей представление о целостности истории, сюжета, текста и сверхценностях. В-третьих — нетрадиционными идеями коллективизма (от унанимизма во французской литературе до «магического реализма» в латиноамериканской). В-четвертых — частным мнением писателей и гуманитариев, вкладывающих в понятие «традиция» особый смысл (например, «Великая традиция: Джордж Элиот, Генри Джеймс, Джозеф Конрад» англичанина Ф. Р. Ливиса, 1948; «Голоса молчания» А. Мальро, 1953; «Норма и форма» австрийца Э. Гомбриха, 1966; «Великий канон» американца Х. Блума, 1994). В-пятых — позицией сциентистского гуманизма XIX века, которой в XX веке придерживались как верившие в прогресс и эволюцию «великие старики» (Р. Роллан, Г. Манн, Г. Уэллс, Б. Шоу), так, с определенными поправками, и более молодые писатели (С. Льюис, Ж. Ромен, Ж. Дюамель, Дж. Б. Пристли, Дж. Стейнбек). В-шестых — различными мистическими, мифологическими, эзотерическими, оккультскими учениями и концепциями (Р. Штейнер, К. Г. Юнг, М. Бубер, Т. де Шарден, М. Элиаде, Р. Генон, Ч. А. Дж. Эвола, К. Кастанеда).

Особо следует отметить писателей, так или иначе связанных с идеей христианской культуры. Среди них П. Клодель и Ф. Жамм, Ш. Пеги и Т. С. Элиот, Г. К. Честертон и К. Льюис, Ф. Мориак и Ж. Бернанос, А. Дёблин (позднее творчество) и Г. Бёлль, С. Вейль и П. Целан, И. Во и Г. Грин.

Однако наличие подобной оппозиции только подчеркивает *общий настрой литературного XX века, который мы условно называем модернистским*. У этого, вне всякого сомнения, трагического и кризисного по сути литературного «духа времени» имеются конкретные исторические и социальные приметы: кровавые мировые, гражданские, межэтнические войны; геноцид народов, словений, вероисповеданий (армянская резня; насильственное изгнание греков из Малой Азии турками; преследование церкви, коллективизация, «большой террор» в СССР; уничтожение евреев в гитлеровской Германии; китайская «культурная революция»); конфликт «свободного» и коммунистического мира во время «холодной войны», поставивший человечество на грань ядерной катастрофы; студенческие волнения в Европе и США (1968); вытеснение высокой культуры эрзацкультурой; распад СССР и падение Берлинской стены (1991); глобализация мирового рынка и всех видов коммуникации.

В этом смысле модернизм распространяется не только на программных, так сказать, радикальных модернистов (авангарды раз-

ных поколений — например, *Дадаизм, сюрреализм, ультраизм*), отрицавших любые проявления традиции (христианство; моральные ценности; табу разума и морали, связанные прежде всего с эросом, телом, смертью; академизм) ради перманентной революции, прорыва в будущее или в «инаковость» (подсознательное, космические энергии, наркотическая нирвана, «драйвы» и т. п.), но и на всех «*модерных*», всех «*современников*» катастрофического XX века. Совершенно очевидно, что с таким модернизмом связаны, в частности, католики, уже не столько апологеты христианских ценностей, сколько независимые художники, вкладывающие в образ христианства (или его отсутствия в современном мире) свой индивидуальный смысл. Отсюда, скажем, сближение марксизма и христианства у Г. Грина, некоторых латиноамериканских писателей; элементы христианства «наоборот» в экзистенциализме.

В неменьшей степени это относится к тем писателям, кто, описывая реалии новейшей жизни, опирался на стилистику XIX века, ставшую в их восприятии традиционной. Такой образ реализма мог ассоциироваться не обязательно с оформленным сюжетом, драматической техникой повествования, литературной проповедью авторских взглядов, но и с ощущением укорененности в мире через чувство именно литературной традиции, с представлением о некоем чуть ли не нормативном золотом веке литературы, эстетике порядка, соразмерности.

В свою очередь сталинский социалистический реализм как противопоставлял себя дворянско-буржуазным ценностям, так и, отрицая их, воспроизводил в виде элементов квазирелигии, квазиимперского сознания, квазиклассицизма, мещанского культа вещи и светских праздников. Разумеется, что эта мифология «нового порядка» всячески десакрализировала и высмеивала православную традицию, постепенно меняя ее культурные знаки на символику нехристианского рода (древнеегипетскую, языческих культов материнства и плодородия, германско-«фаустианскую»).

В целом свойственное модернизму *отрицание традиции* или пародийное заполнение традиционных форм нетрадиционным содержанием (при частичном сохранении культурных знаков прошлого), связанное с авангардистским бунтом против прошлого и истории, тоталитаристской идеологией (в нацистской Германии христианство замещалось магическим, оккультным отношением к миру), позднее стало соотноситься и с массмедийным инкорпорированием «всего во все» — на газетной полосе сообщение о визите Папы римского в одну из стран могло в 1990-е годы соседствовать с информацией о противоестественных увлечениях рок-звезды, клонировании, новых рекордах, занесенных в «Книгу рекордов Гиннеса».

Одну из ведущих ролей в этом процессе сыграла *массовая культура* (пресса, кино, индустрия мод и др.), выполняющая множе-

ство функций. Среди них — идеологическое воздействие; удовлетворение низовых культурных запросов; манипуляция подсознательными инстинктами (половой инстинкт, инстинкт разрушения); способ воздействия на ускорение купли-продажи.

С одной стороны, субъективность (в XX веке она, как и ранее в девятнадцатом столетии, олицетворяет собой элитарность творчества) и массовая культура противопоставили себя друг другу. Отсюда желание модернизма быть в оппозиции всему буржуазному и моральному — быть чем-то божественным, шокирующим, провокационным, предельно антибуржуазным. Джойсовский «Улисс» (Париж, 1922) был запрещен в США (до 1934 г.) и Великобритании (до 1936 г.) за непристойность. Д. Г. Лоренс, а несколькими десятилетиями спустя — Г. Миллер и У. Берроуз стали олицетворением «антикультурной культуры».

С другой — при производстве массового искусства в XX веке используются высокие технологии, открытия точных и социальных наук, что является также предметом постоянного интереса модернизма (мода на киноэстетику в 1920 — 1930-е годы; на компьютерные «перформансы», технологию рекламы в 1990-е). Всеядность модернизма позволяла ему совмещать ранее несоединимое, а также быть настойчивым в исследовании всего, что, на его взгляд, было табуировано общественной моралью, «страхом наказания». Но не менее всеядной оказалась массовая культура. Шаг за шагом, и с каждым десятилетием все более оперативно, она отвоевывала у модернизма его территории, делала бывших маргиналов (например, С. Дали) составной частью «всего на продажу». Думается, что модернизм и массовая культура взаимодополняют друг друга в процессе все более ускоряющейся деинституализации культурных форм, что заметно хотя бы по критике ими христианства. Долгое время она велась в русле отрицания — ницшеанского «все дозволено», под знаком свободной любви, с позиций тоталитаристского запрета религии, а позднее — так называемой политической корректности (осуждающей любые формы «фундаментализма» и «национализма»). Массовая культура 1970 — 1990-х годов вроде бы не отрицает христианство. Вместе с тем широкая популяризация различных восточных учений, оккультных и эзотерических теорий, хиромантии, астрологии и т. п. либо маргинализует сферу подлинного христианского мышления, либо превращает его в разновидность магического отношения к миру.

Феномен массовой культуры высветил два важных аспекта модернизма. Первый из них связан с литературой второй половины XX века. Исчерпав через эксперименты авангарда большинство своих оригинальных стилистических решений, субъективность к 1950-м годам фактически столкнулась с невозможностью подать себя в языке принципиально по-новому. Разумеется, менялся опыт, положенный в основу творчества, но при его вербализации, даже

самой шокирующей и провокативной, так или иначе возникал эффект лингвистического знакомства с хорошо забытым старым. Литераторский профессионализм настолько возрос, что писатели при желании могли писать в любой стилистике, «под реализм», «под Хемингуэя», «под Брехта» и т. п., что фактически вело к концу *стиля*, к «смерти автора», провозглашенной уже не Ф. Ницше, а Р. Бартом. Определенным спасением для субъективности, не желавшей признавать исчерпанность своего потенциала, стало обращение уже не к собственной языковой *реальности* и не к родственным ей идейным манифестам (как это было в случае с философией экзистенциализма), а к заведомо в нестилевому — к готовым языковым, образным, литературным формам-клише, которые предлагались ей массовой культурой.

Второй — с дилеммой, вставшей еще перед модернистами 1910—1920-х годов: как совместить субъективность, ее культ «я» (приравненного всей культуре) и нигилистический бунт авангарда против «я» и связанного с ним института культуры.

Разрешить это противоречие модернизму убедительным образом не удалось. Субъективность в XX веке представляет как доведенный до предела культурный негативизм (авангарды), так и явно культовое, изоциренно нарциссическое (мазохистское, шизофреническое, суицидальное после Второй мировой войны) отношение к себе собой, возможностям отрицания, пародии, «диверсии», саморазрушения. Отсюда совмещение в ней противоположностей — внекультурного, внечеловеческого (космоцентричного), иррационального (хаос, витальность) начала и технически изоциренных, эстетически отточенных способов ее экспозиции, воспроизводимости (порядок).

К примеру, конструктивизм Дж. Джойса («Улисс») для репрезентации хаотичности и случайности мира, не подвластного в «потоке» повседневного сознания единой цивилизационной модели, не может не эксплуатировать языки высокой культуры. Помещенные на «кухню», сосланные в «подполье», они перетекают в свою противоположность, тогда как реалии гастрономического, телесно-эротического, низменно физиологического рода, напротив, получают сакральный, мифологический статус. Речь, таким образом, идет о некоем мифе круговорота — нисхождении того, что в предыдущих культурных системах было доминантным, и восхождении ценностей, ранее второстепенных, «репрессированных». Сочетание своего рода революционности и консервативности характерно не только для крупнейших писателей-модернистов, но и для ключевых политических фигур XX века.

Очевидно и другое. *Модернизм* (при всей условности подобно-го общего наименования), как бы он это ни оспаривал, преодолевая традицию XIX века (и не уходя от него), — *естественное звено в развитии субъективности*. Субъективность (как разновидность

творческого сознания) шире календарного XIX века, но именно под конец столетия она оказалась оформленной культурологически, в виде проблемы кризиса европейской цивилизации и возможности ее преодоления.

Трудно сказать, что при утверждении прав модернизма в культуре XX века сказалось больше — понимание этого обстоятельства (Т. Манн в «Докторе Фаустусе» фактически вписал «фаустовскую» готическую идею, Лютера, Гёте, бюргерство, Ницше, музыкальный авангард Шёнберга, фашизм и себя самого, Томаса Манна, в один сюжет) — типологические черты сходства между Э. Хемингуэем и Дж. Н. Г. Байроном, Ж.-П. Сартром и Г. Флобером, У. Эко и А. Франсом, или горделивое, как у Дж. Джойса, модернистское самовнушение (вместе с тем литература модернизма, претендуя на элитарность, количественно несопоставима с той, которая хотела бы считать себя немодернистской), пропагандистский эффект. Последнее весьма существенно.

С конца 1930-х годов началась и в годы «холодной войны» активно продолжилась *институализация западной идеологией не только авангардов 1910—1930-х годов, различных версий марксизма* (В. Беньямин), но даже *элементов раннего советского искусства* (Вс. Мейерхольд, Вл. Татлин, А. Родченко, Дз. Вертов, В. Маяковский). В результате они стали ассоциироваться уже не с большевизмом (как это было принято на Западе до середины 1930-х годов) и не с тоталитарной идеологией, а с неким новаторским гуманизмом, широко понимаемой «гуманностью» (французский марксист Р. Гароди симптоматично назвал ее в 1950-е годы «реализмом без берегов») — тем правом творческой личности на свободу слова и художественной формы, которое в странах за «железным занавесом» всячески подавлялось. Отсюда — особый статус Ф. Кафки, Дж. Джойса, П. Пикассо, М. Шагала, а также Просвещения, или традиции высокого разума, методом проб и ошибок (увлечение «иррациональным» началом, «романтикой») ищущего самообновления через интерес к высоким технологиям, преодоление европоцентризма и эгоцентризма культуры, революционные выводы из фундаментальных наук.

Так или иначе, но *в общественном сознании Запада в 1960-е годы укоренилось мнение о доминирующем общекультурном значении модернизма как художественной и моральной ценности* (последнее отвечало требованиям американской политической риторики). Модернизироваться в этом контексте, контексте ожесточенной идеологической борьбы между «свободным миром» и коммунизмом, означало вестернизироваться — объединить ценности либеральной демократии (разделение церкви и государства, индивидуализм, права человека, свобода слова, свободный рынок, социальное благосостояние и т. п.) и новейшие технологии. По совпадению именно в 1960—1970-е годы главным образом американ-

скими и английскими литературоведами (Л. Триллинг, Н. Фрай, Ф. Кермоуд, И. Хау, Р. Эллманн, Ч. Файделсон, Дж. Стайнер, Х. Кеннер, М. Брэдбери и др.) была в деталях разработана концепция «большого» модернизма и его типологии. Ш. Бодлер, А. Рембо, А. Стриндберг, А. Жарри, Р. М. Рильке, П. Валери, А. Жид, А. Бретон, Т. Тцара, Л. Пиранделло, Дж. Джойс, У. Б. Йейтс, Т. С. Элиот, Э. Паунд, Д. Г. Лоренс, У. Фолкнер, Ф. Кафка, Г. Гессе, Т. Манн, Б. Брехт, Ж.-П. Сартр, А. Камю, «драма абсурда», французские «новый роман» и «структурализм», В. Набоков, С. Бекетт, Х. Л. Борхес, О. Пас стали, наряду с «социалистическим реализмом», главными героями университетских курсов и академического литературоведения. *Ассимиляция кодов довоенного модернизма к середине 1970-х годов достаточно естественно вылилась в дискуссию о возможностях «постмодернизма».*

Популярность этот термин приобрел благодаря принципиальной эклектике нового архитектурного стиля, описанной в работе Чарлза Дженкса («Язык архитектуры постмодерна», 1977), хотя употреблялся ранее и в другом смысле. Английский историк и философ А. Дж. Тойнби в кратком издании (1946) своего многотомного труда «Постижение истории» назвал *«эпохой постмодерна» европейскую культуру после 1875 года* (в отличие от «модернизма» 1475 — 1875 годов). Одним из провозвестников постмодернизма на Западе считают английского идеолога «открытого общества» К. Поппера («Нищета историцизма», 1957). Во Франции заострил внимание на постмодернизме как философской проблеме Жан-Франсуа Лиотар («Ситуация постмодерна», 1979). В России наших дней нередко встречается бытовое употребление слова «постмодернизм» как синонима «свободной» («постсоветской», «неподцензурной») литературы.

Несмотря на наличие писателей, литературоведов, философов, кинорежиссеров, физиков, по-разному говорящих от имени постмодернизма (Дж. Барт, Т. Пинчон, У. Эко, И. Кальвино, Дж. Фаулз, Д. Лодж, М. Кундера, М. Павич, С. Рашди, И. Хассан, Ж. Бодрийяр, Ж. Делёз, Ж. Деррида, Ж.-Ф. Лиотар, Р. Рорти, П. Гринуэй, И. Пригожин), а также тех, кто его с разных сторон критикует («История и истина» П. Рикёра, 2-е изд., 1964; «Достоверность интерпретации» Э. Хирша-младшего, 1967; «Модерн — незавершенный проект» Ю. Хабермаса, 1980; «Постмодернизм, или культурная логика позднего капитализма» Ф. Джеймисона, 1991; «Бог и американцы» П. Джонсона, 1999), *его собственно литературное измерение* более или менее очевидно и в определенной степени не соответствует масштабу дискуссии о нем. Речь идет, в частности, о таких чертах постмодернистской литературы, как поэтика цитат и связанные с ней пародии, пастиши, травестии, «римейки», а также об открытой форме произведения, вовлекающей читателя в игру за счет экспериментов с повествованием и стратегиями его

восприятия. Зато *ее культурологические оценки* крайне разнообразны.

Для одних это явление — революционное, оперирующее представлением о мире как «взрыве», самоорганизующейся стихии «динамического хаоса»; для вторых — консервативное (лишающее модернизм его «подрывной» силы и превращающее в «реализм», разновидность китча) и буржуазное (предающее заветы Просвещения, отказывающееся от историзма); для третьих — неотделимое от модернизма (реструктурирующее его элементы, но не влекущее за собой полную перемену его содержания); для четвертых — программно немодернистское (преодолевающее все связанное с правами «я», «антропности», «европоцентричности»); для пятых — по-неклассически универсальное (разрушающее границы между высоким и массовым искусством, научным и обыденным сознанием, созиданием и разрушением, серьезным и игровым началом в творчестве, человеком и его экологическим окружением — космосом, природой); для шестых — исключительно конъюнктурное и бессодержательное, очередная и умело «раскрученная» интеллектуальная мода со своим птичьим междисциплинарным языком, дорогостоящим компьютерным обеспечением.

В сопоставлении с разногласиями мнений относительно культурных функций и литературных границ постмодернизма более очевиден его *политико-экономический подтекст*. В идеологии США вплоть до конца 1970-х годов господствовала концепция «правильного котла», призванная обеспечивать единство основанной на притоке иммигрантов нации за счет протестантской трудовой этики, морально-религиозных ценностей американской конституции, английского языка. В конце 1990-х ее потеснила *идея мультикультурализма*, признания равных прав граждан не только в религиозном, этническом, но и половом (гендерном) аспекте. Этой переориентации соответствует отказ от любых проявлений «тоталитарности», «фундаментализма», «глобализма», «канона», «колониального мышления», «мужского шовинизма», дискриминации «сексуальных меньшинств» и т.п. Антииерархический пафос подобной политической корректности утверждает плодотворность идей культурного релятивизма, равноценность всех граней творческого потенциала человечества. Главным адресатом этой идеологии выступают преимущественно молодые люди, призванные в условиях глобализации мировой экономики и стремительного распространения компьютерных технологий постоянно переучиваться — овладевать навыками не только мобильного перепрофилирования своей профессии, но и пересоздания, «переписывания» реальности. Она существует в начале XXI века в виде не монолита (церковь, государство, наука) и готовых ответов, а серии вопросов, той мировой виртуальной мозаики, из которой каждый по своему «игровому» разумению способен выкроить соб-

ственное видение мира и обособить его затем от постороннего вмешательства. Государство, иными словами, не учит, а дает равные возможности учиться и переучиваться, не опекает напрямую, а деперсонализируется, уподобляет себя саморегулированию свободного рынка, доказавшему в отличие от советской экономической системы свою жизнеспособность.

Отвлекаясь от американской идеологии, можно заметить, что «самоустранение» государства и его традиционных форм авторитета (власти) вызвало, по мнению многих культурологов, эффект, обратный оптимистическому. Во-первых, это лишний раз подчеркнуло *постхристианский характер новейшего капиталистического общества*. В творчестве Дж. Джойса, Э. Хемингуэя, В. Кандинского, Л. Бюньюэля, Ж.-П. Сартра, М. Хайдеггера, Л. Феллини, П. Пазолини бунт против Бога был не только подрывом существующих устоев, принципом личной свободы и оправдания творчества, способом привлечения к себе внимания, но и оборотной стороной религиозного голода («человек один не может»), своеобразной ересью. *В постмодернистском же обществе христианские ценности прямо или косвенно перестают быть существенным фактором социальной жизни*. Религиозная проблематика для постмодерниста если и существует, то как разновидность магического отношения к миру, всеохватывающий экуменизм или квазирелигиозность.

Во-вторых, общая пострелигиозность эпохи сказалась в том, что никакие постмодернистские нововведения и провокации не вызывают теперь сколь-либо заметной общественной реакции. На все самые отчаянные культурные жесты есть спрос — рынок всеяден. Фактическое отсутствие творческих табу и соответствующих репрессивных механизмов вызывает в постмодернизме определенный страх. Ему неясен его адресат, за которым маячит необозримость рынка, анонимность и общедоступность потребления. Неясен ему и его оппонент, утративший серьезность, идентичность, ассимилирующий любые выпады против него. То есть пустота, призрачная реальность игры, «перформанса» отправляется в пустоту же. Наконец, проблематичны для постмодернизма и все виды текста, так как любой текст — всего лишь троп, риторическая фигура и, следовательно, идеологическое измышление. Отсюда война постмодернизма с «историей», или с различными синхроническими и диахроническими модальностями. С точки зрения Р. Барта, за «прошлым» не стоит никакой доинтерпретационной реальности. Это «последовательность фактов, притворяющихся знаками». О «фетишизме документов» пишет Кит Дженкинс в работе «Переосмысление истории» (1991).

Следует отметить *междисциплинарность постмодернизма*. Имеется в виду особый тип прозы — не художественная литература, не «история идей» и не «история критики» («история историй

литературы и ее интерпретаций»), а «интеллектуальный роман», особый эссеизм, чьи возможности осваиваются через философию (Ж. Деррида, Ж.-Ф. Лиотар), литературоведение и анализ дискурса, коммуникации (Р. Барт, Ю. Кристева), физику («Порядок из хаоса» И. Пригожина и И. Стенгерс, 1986), историографию («Метаистория» Х. Уайт, 1987), семиотику и социологию массовой культуры (М. Фуко, Ж. Бодрийяр), психологию и психоанализ (Ж. Делёз, Г. Башляр, Ж. Батай). На фоне этого междисциплинарного жанра заметна общая слабость постмодернистской поэзии.

Наконец, добавим, что *дискуссия о постмодернизме приобрела международный характер в момент завершения «холодной войны»*. По мере истощения прежних форм идеологического противостояния Запада и Востока понятие «модернизм» во многом утратило свою актуальность, свой, прежде всего, политический смысл, как утратило смысл соперничество Джеймса Бонда с генералами КГБ или американских и советских атлетов на Олимпиадах. В условиях, когда война либеральной и коммунистической идеологий перестала быть способом культурной идентификации, а существование «единой Европы» и выполнение ею ряда военных и экономических миссий до некоторой степени размыло границы между нациями, заявил о себе феномен «девестернизации» (термин С. Хантингтона из работы «Конфликт цивилизаций», 1993, 1996).

Фон этого процесса — уже не европейско-американское, а мировое сообщество. Если до 1980-х годов модернизироваться по преимуществу означало вестернизироваться, то в 1990-е модернизация (главным образом ее технологический аспект) стала все больше и больше сопровождаться разочарованием в западной (американской) системе ценностей, а также ее активным неприятием. Хотя западный истеблишмент в условиях всемирного перемещения рабочей силы пытается смягчить этот конфликт у себя дома проведением мультикультуралистской политики (так стал возможным феномен постколониального романа в Англии, мода на «ориентализм» в США, присуждение престижных премий писателям и кинематографистам из Азии), налицо цивилизационный конфликт, разделяющий Запад (включая Россию) и Восток уже не столько по идеологическому, сколько по религиозному признаку. В 1930-е годы Гражданская война в Испании была прежде всего войной идеологий, каждая из которых (фашизм, сталинский социализм, либеральная демократия) участвовала в ней косвенно. Балканская же война 1990-х — войной культур, преимущественно религиозной и этнической. Одни из самых заметных примет этого противостояния — американско-иракский конфликт (1990), события 11 сентября 2001 года в Нью-Йорке, две чеченские войны в России, свержение США режима С. Хуссейна (2003). «Десекуляризацией мира» поспешил назвать этот процесс американский гуманитарий Джордж Уайгел (George Weigel). Ему вторит фран-

цуз Жиль Кепель (Giles Kerel): «Реванш Бога». В подобной либералистской формуле несомненное преувеличение. Тем более что другие политологи находят в этих, на их взгляд, «управляемых конфликтах» все же не религиозную подоплеку, а инструмент влияния транснациональных финансовых групп.

Но как бы ни трактовать новое противостояние Запада и Востока, очевидно, что выход стран бывшего «третьего мира» на авансцену мировой политики в последние десятилетия несомненен. В свете этого события постмодернизм как явление все же внутризападной природы, с одной стороны, кладет предел XX веку в культуре, но с другой — возвращает (на сей раз в общемировом масштабе) к тому, с чего он начинался, острейшему конфликту религиозных и нерелигиозных ценностей.

2

Подведем итог. Модернизм как общая характеристика литературы и культуры XX века существует в нескольких измерениях.

В о-п е р в ы х, это образ столетия, сделавшего разрыв во времени, конфликт между «старым» и «новым» первоосновой своего мироотношения. За ним стоят «смерть Бога», политические и научные революции, тоталитарные диктатуры, кровавые мировые войны, перекроившие карту Запада, информационный взрыв, выход цивилизации в космос, — та эпистемологическая неопределенность, та неукорененность в бытии и истории, которые породили «мир без центра» (У. Б. Йейтс), неразрешимые противоречия между оформленными утопическими ожиданиями и бесформенной антиутопической реальностью. XX век вопреки своей исходной вере в гуманность, разум, прогресс, коллективизм, «новое», в безграничную свободу личности и технический прогресс, призванный победить голод и бедность, оказался «ветхим» — временем трагического одиночества людей, поставленных перед крайней уязвимостью и даже бессмысленностью человечности, ложью политической демагогии, разбеганием реальности, несвободой от различных дегуманизированных форм всеобщего. Катастрофизм XX века подчеркнул как важность индивидуального литературного творчества, «неутолимой жажды метафизики», так и боль этого идеализма. Эту «невозможность поэзии» (Г. Адамович) передают трагические судьбы многих писателей, погибших на войне, расстрелянных, впавших в безумие, покончивших с собой или отказавшихся от творчества. Подобное настроение века емко выразил немецкий философ Т. Адорно: «Писать после Освенцима стихи — это варварство, оно подтачивает и понимание того, почему сегодня нельзя писать стихи...» («*Minima Moralia*. Размышления об искаленной жизни», 1951).

В о-в т о р ы х, несмотря на многочисленные опровержения литературного девятнадцатого столетия, XX век не столько его пре-

одолеет и отринет, сколько через отрицание продолжит и втянет в свою орбиту тексты тех авторов, кого полагал «модернистами вне модернизма», — С. Киркегора, Х. Ибсена, Г. Мелвилла, Лотреамона, Ш. Бодлера, А. Рембо, С. Малларме, Ф. Ницше, Ф. Достоевского, Г. Джеймса, А. Стриндберга, Дж. Конрада и др. Одни имена в художественном достоинстве были понижены (В. Скотт, В. Гюго, А. де Виньи, Ч. Диккенс, А. Теннисон, Г. У. Лонгфелло), другие выдвинуты на авансцену (Г. Флобер, Э. Золя, Дж. Элиот, У. Уитмен, П. Верлен). Но главное, модернизм продолжил исследование главного творческого открытия XIX века — субъективности — и посредством тезисов-антитезисов, «модернизмов»-«контрмодернизмов» практически исчерпал стилистические возможности индивидуально-творческой манеры. В постмодернизме она приобрела вневременное качество.

В-третьих, модернизм — это история отдельных модернистских объединений, практик, манифестов, программ, наименований (например, символизм в Латинской Америке получил название «модернизма»), то воевавших друг с другом, то существовавших автономно. Часть модернизма тяготеет к авангардизму — лингвистическому экспериментаторству, синтезу искусств и дискурсов, полистилистике (футуризм, дадаизм, сюрреализм, имажизм, вортицизм, левый экспрессионизм, французский «антироман», латиноамериканский «магический реализм»), часть — к эстетической оформленности, что сближает экспрессионистов с барочной и романтической традицией, англо-американский модернизм (Дж. Джойс, В. Вулф, Э. Паунд, ранний Т. С. Элиот, У. Стивенс) — с символизмом, а романистику Ж.-П. Сартра и А. Камю — с философией экзистенциализма. На наш взгляд, лишь в контексте модернизма и его эволюции могут получить адекватную оценку порожденные им феномены «реализма», «социалистического реализма» (А. Барбюс, Л. Арагон, Э. Толлер, Й. Р. Бехер, М. Андерсен-Нексё, А. Зегерс), постмодернизма.

В связи с этим необходимо добавить, что модернизм стилистически многолик и даже протеев. С одной стороны, он уходит от стилей XIX века (романтизм, натурализм, символизм, их пограничные образования), с другой — вносит в них новые акценты (Ж. Ромен, Ж. Дюамель), ассимилирует (натуралистичность манеры Ж.-П. Сартра), а в случае необходимости, слегка корректируя, сохраняет (натурализм Р. Мартен дю Гара, Дж. Стейнбека). Спор различных форм традиционализма с модернизмом в большей степени принес ему пользу, чем вред, а также привлек внимание к наличию в нем структурных измерений: «классика» и «романтика», «реализм» и «абстракция», «национальное» и «интернациональное» («европеизм»), «северное» и «южное» начала.

В-четвертых, модернизм — это конкретные модернистские тексты Дж. Джойса и Г. Стайн, Ф. Кафки и Г. Кайзера, Л. Пира-

делло и Ю.О'Нила, Т.Манна и У.Фолкнера, А.Дёблина и Дж. Дос Пассоса, Г.Бенна и У.Х.Одена, Б.Брехта и Э.Ионеско, Ф.Селина и Н.Мейлера, Х.Л.Борхеса и Г.Маркеса, А.Мёрдок и Г.Грасса. Все они по-модернистски оригинальны и каждый из них требует к себе специального подхода, уточнения всей типологии модернизма, сложного набора терминологических и стилистических характеристик. Джойсовский «Улисс» может быть без натяжек прочитан и как натуралистическое, и символистское, и авангардистское, и «высокомодернистское», и постмодернистское произведение. Соответственно будут меняться положение этого романа на шкале литературного времени и его возможные литературные спутники.

Наконец, модернизм — многоголосие параллельно существующих текстов. Это сложнейшее поле отрицаний и утверждений образует неклассическую протяженность, некое постоянно уточняющее свои пространственные границы литературное время. Его условно можно сравнить с вихрем, с центробежной силой, которая окончательно раскрепощает субъективность, как бы выстреливает ей в будущее. Исходный всплеск этой символической активности, живущей ощущением разбалансированности времени, радикального несовпадения в нем субъекта и объекта, приходится на французскую литературу конца XIX века. *Существуя в разрезе национальных литератур и в известном смысле смешивая между собой их ключевые события*, эта «волна», заявляя о себе то немецким экспрессионизмом 1910-х годов, то англо-американским «модернизмом» 1920-х, то экзистенциалистской прозой 1930—1940-х, то «театром абсурда» 1950-х, доходит в 1960-е годы до Латинской Америки и истощает свою силу. Периодизация подобного волнового движения, охватывающего «восхождение» и «нисхождение» модернизма, весьма условна. Она имеет дело приблизительно с *тремя творческими циклами: постсимволистским и авангардистским (1910—1940), экзистенциалистским (1940—1970), постмодернистским (1980—2000)*. В каждом из них можно выделить свою комбинацию типологических признаков, своих активистов и созерцателей, ангажированных и неангажированных, «модернистов», «современников модернизма» и «контромодернистов».

Стаёт ли что-либо в литературе XX века вне модернизма? Несмотря на кажущуюся легкость положительного или отрицательного ответа на этот вопрос, он, наш взгляд, выходит за рамки изучения литературы. Поэтому предоставим право самостоятельного ответа на него самим читателям этого учебника. Сам модернизм, разумеется, хотел бы считать, что таких художественных явлений нет и что «модерностью» по-своему переболел каждый значительный художник XX века. В этой точке зрения, как мы стремились показать, есть определенная правда, правда властного орфического мифа, связанного с историческими судьбами субъек-

тивности, жаждущей даже в условиях полного поражения не подражать миру, а переиначивать, формировать его. Однако эта претензия модернизма, сближающая его с культурой XIX века, не могла заслонить очевидное обстоятельство.

Художественная литература в 1930-е годы, почти после столетия господства в сфере интеллектуального досуга, была сильно ущемлена в своих правах кинематографом. После Второй мировой войны к этому давлению на социальную позицию книги добавились другие разновидности технологических искусств: телевидение, различные формы массмедиа, а в конце XX века и компьютеры. Речь стала идти уже о кризисе не государства (осуществляющего жесткую идеологическую цензуру), не идеологий (манипулирующих художественными ценностями в своих интересах), не самой серьезной литературы (все более усталой, эклектичной, ориентирующейся на специалистов: профессиональных рецензентов, университетских профессоров, студентов-гуманитариев), а о кризисе адресата, кризисе читателя, утрачивающего опыт личного общения с книгой или подавляемого в личных литературных предпочтениях подлинным информационным террором — принудительным плюрализмом и релятивизмом, навязчивой ажитацией по поводу всего ультрамодного, «молодежного», «нонконформистского». Всесилие коммуникаций было по-своему отмечено одним из американских писателей еще в 1960-е годы: даже крайне изобретательному писателю не по силам соревноваться с газетными сообщениями. Они всегда «достовернее», «искуснее», «эффектнее» любого вымысла.

Симптоматично, что XX век на своем исходе вернулся к своему началу — к тематике «конца» западной цивилизации, осмыслению бодлеровского афоризма «Мы все как будто участвуем в вечных похоронах». Одни названия («Конченный человек» Дж. Папини, «Закат Европы» О. Шпенглера, «Крушение гуманизма» А. Блока, «Кризис духа» П. Валери, «Кризис современного мира» Р. Генона, «Кризис европейского человечества и философия» Э. Гуссерля, «Агония христианства» М. де Унамуно) сменились другими — «Конец Нового времени» Романо Гвардини (1950), «Конец идеологии» Дэниела Белла (1960), «Смерть автора» Ролана Барта (1968), «Растерзание Орфея» Ихаба Хассана (1971), «Конец истории и последний человек» Фрэнсиса Фукуямы (1992), «Столкновение цивилизаций» Сэмюэла Хантингтона (1996). Но от этого не изменилось то, что вслед за З. Фрейдом можно условно назвать «неудовлетворенностью культуры».

Речь идет о ситуации, когда западная культура, сохраняя верность либералистскому идеалу, продолжает строить проекты будущего, исправления тех или иных «ошибок» истории (см. характерное название работы философа Юргена Хабермаса «Запоздавшая революция», 1990, или материалы спора немецких историков

в 1990-е годы на тему гитлеровского национал-социализма), но в то же время, в силу неразрешенности глубинных противоречий, связанных с проблемой свободы личности, обречена фатально возвращаться вспять. Это означает, что мир начинает сознавать проблематичность как индивидуализма (переродившегося в ложное понимание свободы, нигилизм), так и общественного целого (переродившегося в отрицание свободы, тоталитаризм, «оно»). Однако преодоления глубинного раскола между различными ипостасями личности, между личностью и обществом на путях, как видится, персоналистского обретения ценностей надличного и надобщественного порядка пока не видно. Это хождение между Сциллой и Харибдой модернизма чревато утратой чувства реальности, которая, как и сто лет назад, грозит стать «хрустальным дворцом», в любой момент способным рухнуть перед напором неконтролируемых Западом сил и энергий.

Таким образом, модернизм XX века, как ранее и романтизм XIX, оказывается зоной культурного смысла, в рамках которого проходят критическую проверку ценности западного мира после 1789 года. Жизнеспособны они или являются миражом, покажет будущее. Возраст современных западных демократий в масштабе истории европейско-американской цивилизации еще не столь велик, чтобы делать сейчас, несмотря на всю заманчивость подобных прогнозов, даже предварительные заключения.

Вместе с тем литературный XX век как способ постановки определенных вопросов к самому себе уже состоялся и стало очевидным, что в нем имеются авторы первого плана, сформулировавшие их наиболее остро, и писатели важные, но второстепенные, от этих вопросов по тем или иным причинам уходившие. Отсюда главная задача данного учебника — попытаться увидеть XX век без политических предубеждений, в процессе творения им своих мифов, художественной реальности XX века. На путях подобного сближения литературы с самой собой словесность XX века, несмотря на всю неклассичность столетия, вполне узнаваема и способна со временем приобрести каноническое достоинство. Оценить эту еще не в полной мере известную величину смогут только те, кто в эпоху кризиса печатной книги будут писателей XX века читать и перечитывать.

Литература

Мирский Д. Реализм // Литературная энциклопедия / Гл. ред. А. В. Луначарский. — М., 1935. — Т. 9.

Зедльмайр Г. Утрата середины: [Реферат] // Общество. Культура. Философия: Материалы к XVII Всемирному философскому конгрессу. М., 1983.

Образ человека и творческая индивидуальность художника в западном искусстве XX века. — М., 1984.

Левицкий С. А. Трагедия свободы. — Франкфурт, 1984.

Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века / Под общ. ред. Л. Г. Андреева. — М., 1986.

Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв. / Сост. Г. К. Косиков. — М., 1987.

Бердяев Н. А. Воля к жизни и воля к культуре // *Бердяев Н. А.* Смысл истории. — М., 1990.

Бердяев Н. А. Кризис искусства. — М., 1990.

Солженицын А. Самое драгоценное: Речь в Гарварде на ассамблее выпускников университета 8 июня 1978 // Слово. — М., 1990. — № 4.

Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства и другие работы: Пер. с исп. — М., 1991.

Ясперс К. Смысл и назначение истории: Пер. с нем. — М., 1991.

Белый А. Кризис культуры // *Белый А.* Символизм как миропонимание / Сост. Л. А. Сугай. — М., 1994.

Иванов Вяч., Гершензон М. Переписка из двух углов // *Иванов Вяч.* Родное и вселенское / Сост. В. М. Толмачёв. — М., 1994.

Гурин Ю. Н. Идеино-эстетические основы испаноамериканского модернизма // История литератур Латинской Америки. — М., 1994.

Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: Пер. с нем. — М., 1996.

Хрестоматия по истории философии (западная философия): От Шопенгауэра до Дерриды / Отв. ред. Л. А. Микешина. — М., 1997.

Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: Эволюция научного мифа. — М., 1998.

Косиков Г. К. От структурализма к постструктурализму. — М., 1998.

Якимович А. К. Культура XX века // Культурология. XX век: Энциклопедия. — СПб., 1998. — Т. 1.

История философии: Запад-Россия-Восток. Книга четвертая: Философия XX века / Под ред. Н. В. Мотрошиловой, А. М. Руткевича. — М., 1998.

Якимович А. К. Конец века. Искусство и мысль // Художественные модели мироздания. Взаимодействие искусств в истории мировой культуры. — М., 1999. — Кн. 2.

Самосознание культуры и искусства XX века / Сост. Р. А. Гальцева. М., СПб., 2000.

Иванов Вяч. В. Хлебников и типология авангарда XX века // *Иванов Вяч. В.* Избранные статьи по семиотике и истории культуры: В 2 т. М., 2000. — Т. 2.

Толмачёв В. М. Романтизм: Культура, лицо, стиль // «На границах»: Зарубежная литература от средневековья до современности / Под ред. Л. Г. Андреева. — М., 2000.

Бродский И. По ком звонит осыпающаяся колокольня: Пер. с англ. // Иностранная литература. — М., 2000. — № 5.

Зверев А. М. Модернизм // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. А. Н. Николюкин. — М., 2001.

Сурова О. Ю. Человек в модернистской литературе // Зарубежная литература второго тысячелетия / Под ред. Л. Г. Андреева. — М., 2001.

- Толмачёв В. М.* Где искать XIX век? // Зарубежная литература второго тысячелетия / Под ред. Л. Г. Андреева. — М., 2001.
- Вейдле В. В.* Умирание искусства / Сост. В. М. Толмачёв. — М., 2001.
- Albèrès René.* L'Aventure intellectuelle du XXe siècle: Panorama des littératures européennes, 1900 — 1963. — P., 1963.
- Poggioli Renato.* The Theory of the Avant-Garde. — Cambridge (Mass.), 1968.
- Baudrillard Jean.* Modernité // Encyclopedia Universalis. — P., 1974. — V. 11.
- Bürger Peter.* Theorie der Avantgarde. — Frankfurt a. M., 1974.
- Read Herbert.* A Concise History of Modern Painting / Rev. ed. — L. 1974.
- La Modernité / Décaudin M., Raillard G., eds.* — P., 1975.
- Modernism: 1890 — 1930 / Ed. by M. Bradbury, J. McFarlane.* — N. Y., 1976.
- Lunn Eugene.* Marxism and Modernism. — Berkeley (Ca.), 1982.
- Karl Frederick.* Modern and Modernism: The Sovereignty of the Artist, 1885 — 1925. — N. Y., 1985.
- Vattimo Gianni.* La fine de la modernité. — Milano, 1985.
- Hutcheon Linda.* A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms. — N. Y., 1985.
- Hassan Ihab.* The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture. — Columbus (O.), 1987.
- Compagnon Antoine.* Les Cinq paradoxes de la modernité. — P., 1989.
- Jameson Fredric.* Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism. N. Y., 1991.
- Johnson Paul.* The World from the Twenties to the Nineties. — L., 1992.
- Selden R., Widdowson P.* A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory / 3-rd ed. — L., 1993.
- Bloom Harold.* The Western Canon. — N. Y., 1994.
- Huntington Samuel.* The Clash of Civilizations. — N. Y., 1996.
- The Cambridge History of Literary Criticism.* — Vol. 7: Modernism and the New Criticism / Ed. by A. W. Litz et al. — Cambridge, 2000.
- Ferrall Ch.* Modernist Writing and Reactionary Politics. — Cambridge, 2001.

II

ГОРИЗОНТЫ ЕВРОПЕЙСКОГО АВАНГАРДА

Соотношение между модернизмом (модернизмами) и авангардом (авангардами). Модернизм как общая характеристика культуры XX в.; «высокий модернизм». — Общие черты движений авангарда: деформация прошлого; отрицание всего рационального; игровой элемент; сомнение в легитимности понятия «автор»; радикальная реформа поэтического слова; стремление к «жизненности» творчества. — Круг идей, способствовавших становлению модернизма и авангардов.

1

Модернизм и авангард — термины ввиду своего общего характера столь же удобные, сколь и расплывчатые. Эти слова стали расхожими ярлыками, в общем и целом характеризующими обозначенные ими феномены, но вместе с тем скрадывающими их неоднородное содержание. Модернизм — нечто, стремящееся быть «современным» и эту современность воплощать; авангард — что-то ультрасовременное, революционное, создающее проекты будущего культуры и в свете этого задания отрицающее не только все традиционное, но и «общую массу» наличной культуры. На эти значения наслоилось множество дополнительных смыслов. Так, понятие «модернизм» в английской литературе первой трети XX века распространяют на творчество столь разных писателей, что филологически корректнее было бы говорить о конкретных модернистах и модернистских текстах, а не о модернизме в целом.

Если истоки модернизма лежат в культуре конца XIX века (и здесь он фактически совпадает с различными модификациями символизма — от импрессионизма до неоромантизма), то первым истинно авангардистским движением, противопоставленным символизму (который продолжает развиваться уже внутри модернизма), является футуризм, обозначивший себя в конце 1900-х годов. В советском литературоведении 1960—1980-х годов декаданс и свойственная ему стилистика отграничивались от модернизма. Думается, это разграничение, данное в духе учения о партийности литературы, было, с одной стороны, идеологизированным, а с другой — механистичным, не учитывавшим сложную динамику

стилей переходной эпохи. Сами современники этой эпохи «концов и начал» называли себя в разное время как «символистами», «неоромантиками», «неоклассицистами», «неонатуралистами», «модернистами», так и иными литературными именами.

Другими словами, модернизм, как бы его ни трактовали, никогда не существовал в виде единого движения, единого набора признаков. Поэтому имеет смысл пользоваться этим термином условно, для общего обозначения той литературной ситуации, которая сложилась по мере того, как западная культура осознала свою принадлежность к катаклизмам XX века и под их знаком переписывала прошлое, строила проекты будущего и настоящего. И тогда эпохе модернизма принадлежат уже не только склонные к абстракции стили, которые намечены либо в 1870—1890-е годы (импрессионизм, символизм), либо в 1910-е (экспрессионизм), но и натурализм (влиятельный и во времена Э. Золя, и в начале XX века).

Кульминацией литературного модернизма на Западе часто считают так называемый «высокий модернизм» — к примеру, роман Дж. Джойса «Улисс» (1922), прозу Ф. Кафки (посмертно опубликованные в 1925—1926 годах романы «Процесс» и «Замок»), поэзию Т. С. Элиота (поэма «Бесплодная земля», 1922), драматургию Л. Пирранделло («Шесть персонажей в поисках автора», 1921). Однако это суждение, по преимуществу ориентирующееся на англо-американскую литературу «потока сознания» (В. Вулф, Дж. Джойс, Э. Паунд и т. д.), верно лишь отчасти. Так, иными, и не менее «высокими» кульминациями модернизма можно считать и экспрессионизм (1910—1920-е годы), проявивший себя практически во всех сферах немецкой культуры, и французский экзистенциализм, вызвавший резонанс во всем мире (1950—1960-е годы). В свою очередь внутри англо-американского модернизма «высоколобые» Джойс и Элиот уравниваются «примитивистом» Э. Хемингуэем.

Думается, что понятие «авангард» может быть одним из инструментов дифференциации модернизма и понимания его сложной исторической эволюции от символистской (и постсимволистской) его ипостаси к постмодернизму.

Модернизм — общая культурологическая характеристика всего искусства XX века. Он не только предшествует авангарду (точнее, авангардам), но и в принципе шире его во всех смыслах. Модернизм суггестировал преобразование западного культурного сознания, не отрицая полностью культуры прошлого. Авангард же, будто вдохновляясь «военной» этимологией этого слова, стремился оставить позади весь старый миропорядок. Отсюда важность повеленческого, или «акционного», момента в деятельности авангардов (которые немислимы без скандалов, эпатажа) и политическая ангажированность их участников (призывы к революции, войне — не только литературной, связанной с ломкой всех старых форм, но

и реальной, как у футуристов). Общее для авангарда и модернизма неприятие окружающего мира парадоксально сочеталось у модернистов с пассаизмом, тоской по «золотому веку» (английский модернизм, отчасти немецкий экспрессионизм), по этическому идеалу (французский экзистенциализм), синкретизму творчества. В этом источник культуртрегерства у модернистов, а также авангардистского интереса к «подполью» народной и низовой культуры.

Итак, модернизм — в первую очередь явление эстетическое, не столько восстание против традиции как таковой, сколько внутренняя ее трансформация. Авангард же, провозглашающий бунт против любых традиций, программно нигилистичен. «Модернизм как бы принимает основные ценности традиционного искусства, но занимается обновлением художественных средств при решении так называемых вечных задач искусства. В этом смысле это то же традиционное искусство, но занятое новым языком для описания того же самого. Авангардизм все время создает другое искусство, обновляя не его средства, а сам предмет» (Л. Рубинштейн). Таким образом, если модернизм оставался типом мировосприятия, еще во многом классическим (что заметно в христианстве «наоборот» Джойса или Бююэля), аполитичным и порой даже эстетически консервативным, то авангард стремился стать философией бытия нарождающегося, революционно устремленного к будущему — и бытия принципиально нового, экспериментального, профанного. Его приметы — урбанистические проекты конструктивизма, одержимость техникой у футуристов, магическая реальность сюрреализма, спонтанно вызванная к жизни.

Соотношение модернизм/авангардизм выдерживается на протяжении всего XX века. Так, к примеру, можно сопоставить экзистенциалистские пьесы и «театр абсурда». С конфликтом «традиционное»/«революционное» связана и актуальная на Западе в конце XX века полемика вокруг постмодернизма.

Важнейшими событиями эпохи модернизма в первой трети XX века являются англоязычный символизм и немецкий экспрессионизм. Наиболее яркие авангардистские образования этого времени — итальянский футуризм, дадаизм, французский сюрреализм. Именно этим движениям (а также англо-американскому имажизму, вортицизму, испанскому ультраизму) и будет посвящена настоящая глава. Попробуем очертить объединяющие их признаки.

Все интересующие нас явления авангарда отличали сознание разрыва своего времени с прошлым (сознание собственной современности) и решимость это отличие выражать столь же современными литературными средствами. XIX век слышал уже о «пронизывающих атмосферу новых токах» (Лотреамон) и об «абсолютной новизне» (А. Рембо). Век XX это ощущение модерности цивилизации, связанное с резким ускорением научно-технического прогресса и секуляризации, лишь усилил. Так становятся возмож-

ными «новое сознание» (Г. Аполлинер), одержимость футуристов телеграфом, авиацией, электричеством. Сознание единого духа «современности», стиравшего географические границы и языковые барьеры, в 1910-е годы было у авангардистов повсеместным. Показателен пример дадаизма, параллельно зародившегося не только в разных городах, но и на разных континентах. «Современность» начинает восприниматься именно как открытость миру.

Осознание своей радикальной новизны и прогрессивности сопровождается у авангардистов не только констатацией отсталости прошлого, но и стремлением или совершить над ним насилие, «сбросить с корабля современности», или деформировать. Общей тенденцией становится отказ от традиции: от жанровых различий (К. Швиттерс, М. Дюшан, Т. Тцара), установившихся эстетических вкусов (сюрреалисты, отвергая понятие вкуса, культивируют интерес к народным ярмаркам и балаганному кино, к творчеству сумасшедших, а также, подобно футуристам, обличают театр как «искусство богатых... бездумно балансирующее между реконструкцией прошлого и описанием повседневной жизни») и, наконец, от принятых норм социального поведения. Элемент игровой — публичные скандалы и провокации футуристов, дадаистов, сюрреалистов — сопровождается в авангардизме вполне серьезной установкой, отрицанием европейского рационализма. Отсюда интерес к восточным цивилизациям, к снам и бессознательному началу, к оккультизму. Поистине словами-табу для авангардистов становятся «жизнеподобие» и «сюжет». Неудивительно, что авангардам ближе всего возможности поэзии, реже театра (сильно трансформированного) и в совсем редких случаях — романа (приближающегося как у немецких экспрессионистов, так и у французских сюрреалистов к поэтической прозе). Соответственно, авангардисты переписывают литературное прошлое и выбирают себе в вожаки тех «проклятых поэтов» и бунтарей, кого традиция (буржуазное большинство, согласно их представлению) не принимала и осуждала. Для сюрреалистов, например, такими фигурами стали Лотреамон, А. Рембо, А. Жарри, для футуристов — Ф. Ницше. Авангард по большей части отвергает «серьезный» характер традиционного искусства, стремится внести в искусство игровой, случайный элемент и обнажает рутинность «регулярного», профессионального занятия литературой.

Отказ от ценностей рационалистического дискурса и внимание к роли случая открывают столь важную установку в идейном поле авангарда, как иррационалистичность. Она опирается либо на сочинения Ф. Ницше (поздние работы), А. Бергсона, З. Фрейда как таковые, либо на распространившуюся благодаря им среди богемы образность («Бог умер, и небеса пусты», «вечное возвращение», «воля к власти», «война», «творческий порыв», «либидо», «сублимация», «суперэго»). Заимствованная у этих авторов вера в

спонтанность интуиции, в избранность художника — сверхчеловека не в мистическом смысле, а применительно к взрывчатой энергии, накопленной им и требующей выхода наружу в виде «крика», — получила разную интерпретацию.

У одних авангардистов она связана с преодолением индивидуализма, с ожиданием «зорь» будущего, дорогу к которому должны расчистить столкновение отцов и детей, пожар войны, революция. «Война — единственная гигиена мира», — утверждал лидер итальянского футуризма Ф. Т. Маринетти. На этом фоне стали возможными участие авангардистов в революционной деятельности (например, участие экспрессионистов в установлении в 1919 г. Баварской советской республики), их союз с националистическими движениями и тоталитарными режимами (альянс Э. Паунда с муссолиниевским фашизмом, послереволюционная деятельность Вс. Мейерхольда).

У других — с обновлением индивидуализма, отказывающегося от ценностей культуры или в пользу примитива (наскальная живопись, негритянский джаз, первобытный миф, эстетика бытовой вывески), или для обретения нового (неклассического) идеализма, нового символа религиозной веры, своего рода «третьего завета». Открытие «потустороннего» измерения человеческого сознания наделяет человека авангарда как способностью к непредсказуемым метаморфозам, грёзам наяву, преодолению всех и всяческих границ и табу, так и особым «оптимистическим» трагизмом — слишком уж сильна взрывчатая энергия, пробужденная им к жизни. Нередко она толкает авангардистов к самоубийству — нигилистическому «возвращению билета Богу». В свою очередь, констатация непредсказуемости поступков человека, ведомого ускользающим от рационального контроля подсознанием, а также связанная с этим фрагментация языка (чей произвольный и комбинаторный характер вскрывает в «Курсе общей лингвистики» Ф. де Соссюр) ложится в основу всей авангардистской философии с ее неприятием «здорового смысла», интонациями абсурда, приоритетом стихийного слова и экстаза.

Переживание мира как брожения сопровождается отказом от художественного монологизма. Уже романтик Р. Браунинг (1812—1889) писал «драматические» стихи и поэмы, проговариваемые не поэтом, а его лирическим героем, который многое из своего монолога опускает, рассчитывая на знания адресата своей поэзии; символист У. Б. Йейтс выводит из браунинговского драматического монолога понятие «маски», а его ученик, одновременно и символист, и авангардист Эзра Паунд — лирической «персоны», приобретающей множество противоречивых ликов. Особо показательным для смены цельного лирического «я» на начало навязчивое, повторяющееся, без цели себя раскрывающее, творчество португальского поэта **Фернандо Пессоа** (Fernando Pessoa, 1888—1935),

создавшего множество своих «личин» (Альберто Каэйро, Рикардо Рейс, Алваро де Кампос и собственно Пессоа), которые он называл гетеронимами.

Заметим, что в начале XX века умножение «точки зрения» и стремление к синтезу искусств наблюдается во всех видах творчества. Опера во Франции и Германии становится делом не только композиторов, но и поэтов, художников: «Парад» П. Пикассо, Ж. Кокто, Э. Сати и С. Дягилева (1917); предлагавшие современное прочтение прошлых текстов оперы «Воццек» и «Лулу» А. Берга; постановка «Юбю на холме» А. Жарри близким к группе сюрреалистов С. Иткиным. Развитие фотографии, а также изобретение кинематографа братьями Льюмьер и Ж. Мельесом способствовали дальнейшей дестабилизации всех форм фиксированного наблюдателя.

Аналитический кубизм, появившийся в 1907 году, представлял объект с нескольких точек зрения одновременно, или симультанно; «Манифест футуризма» (1909) Т. Маринетти прославлял кинетическую и механическую силу как чистую энергию; кубизм и футуризм сознательно пренебрегали понятием нарратива («истории»). Игровые эксперименты Г. Аполлинера с синтаксисом в «Алкоголях» (1913) и расположением стиха на странице в «Каллиграммах» (1918) заложили основы «расчлененной поэтики». В результате синхрония начинает преобладать над диахронией и стихотворение воспринимается как автономная тотальность, значение слов в которой определяется по отношению друг к другу, а не по отношению к расположенному во внешнем мире референту.

Одной из наиболее революционных авангардистских процедур стало использование в творчестве «готовых» объектов. Примером такой «полной анестезии» эстетического желания становится «Фонтан» (1917) М. Дюшана — выставленный как произведение искусства писсуар (эта «инсталляция» заложила основу всей будущей практики «реди-мейдов»). К сходной тенденции принадлежит и обильное использование цитат Паундом (под именем интертекстуальности востребованное в конце XX в. постмодерном). Отметим здесь и принципиально «антиавторское» по своей природе коллективное творчество, последовательнее всего практиковавшееся сюрреалистами (совместные сборники А. Бретона и Ф. Супо; А. Бретона, П. Элюара и Р. Шара).

Характерной чертой литературного авангардизма является решительная реформа поэтического слова, синтаксиса, топографии. Так, англо-американские имажисты, восхищавшиеся минимализмом японских хайку, стремятся прийти к простому, лишенному украшений языку, максимально близкому к повседневной, «жизненной» речи. Стихотворение все чаще пишется «свободным стихом», стирающим границу между поэзией и прозой. Дадаисты вслед за «Каллиграммами» Аполлинера располагают стихотвор-

ные строки на печатной странице абсолютно произвольно — стихотворение теперь столь же рассматривается, сколь и читается. Апогеем разрушения традиционной в начале XX века поэтической формы становится создание фонетической поэзии. Эксперименты в этом направлении вели экспрессионисты, футуристы; совершенно самостоятельным жанром эти звуковые стихотворения, лишенные привычного смысла, делают дадаисты.

Стремление к «жизненности» творчества — еще одна отличительная черта авангардистской эстетики. Это относится и к убежденности сюрреалистов в том, что основой творчества могут служить лишь реально пережитые события, и к феномену «жизни как творчества», практиковавшемуся писателями и художниками из орбиты дада (М. Дюшан, Ж. Ваше, Ж. Риго, А. Краван): каждый жест и поступок они превращали в подобие манифеста. Привычными для практики авангардистских группировок становятся публичные выступления (спонтанные прогулки по городу сюрреалистов, «суаре»¹ футуристов и сюрреалистов). Как правило, они сопровождаются эпатирующим поведением и скандалами. А. Краван вошел в историю своими оскорбительными статьями и лекциями о сути поэзии, читавшимися на боксерском ринге. Практиковавшееся рядом авангардов провокативное поведение было не только средством борьбы с традицией, но и попыткой вывести зрителей/читателей из их традиционно пассивной роли созерцателя, чтобы разрушить как старую дихотомию зритель — автор (главенство авторства), так и ее центральный символ — театральную рампу. Многие группировки ставили перед собой цели не столько даже эстетического, сколько поведенческого, этического характера (например, «изменить жизнь, преобразовать мир» у сюрреалистов, совместивших в этом лозунге призывы А. Рембо и К. Маркса; революционная идеология немецких экспрессионистов, группировавшихся вокруг журнала «Аktion»). Обратим внимание, что именно авангардисты если не создают феномен литературной группы, то дают ему оригинальную трактовку. Это хотя и недолго существующее² и анархистское по духу, но организованное движение со своими лидерами, органами печати, собраниями, коллективными прокламациями.

Если попробовать сжато охарактеризовать идеологический и интеллектуальный климат, способствовавший кристаллизации модернизма и авангардизма, то в той «переоценке ценностей», которая пронизывает культуру рубежа XIX — XX веков, следует прежде всего различить крайне критическое отношение к «естественному»

¹ От фр. «вечеринка»; публичные собрания, где оглашались манифесты, читалась поэзия, исполнялись музыкальные и хореографические номера и пр.

² За исключением сюрреализма. Он просуществовал без малого полвека («Манифест сюрреализма», 1924 — смерть А. Бретона в 1966 г. и последовавшее в 1969 г. заявление его соратников о конце «исторического сюрреализма»).

взгляду на мир, унаследованному от эпохи Просвещения. Марксистский аналитик увидел бы в растущем дистанцировании художника от общества (куда более радикальном, чем в эпоху романтизма начала XIX века) доказательство капиталистического отчуждения, всеобщей купли-продажи. Такая презумпция — при определенной ее справедливости — была бы, однако, слишком упрощенным объяснением эпохи модернизма. Стремление к революционным преобразованиям в общественном и литературном сознании, апогеем которого стал авангард, имело более глубокие корни. Идея Запада, построенная на христианских заповедях, ценностях семьи, с одной стороны, и либерального гуманизма XIX века — с другой, была поставлена под сомнение по самым разным причинам.

Среди них можно назвать как научно-технический прогресс и соответствующий ему образ «мультиверсума» (выражение американского писателя Г.Адамса), как усилившееся социальное расслоение и циничное равнодушие к бедным и бедности со стороны обеспеченных классов, как лицемерие общественной морали, на словах проповедовавшей одно, а на деле утверждавшей другое, как религиозность, переродившуюся во многих странах из живой веры в безжизненные идеологические запреты, — так, что очень важно, и катаклизм Первой мировой войны. Именно война в массовом сознании дискредитировала всю достаточно сложную совокупность европейских ценностей, которые ее «допустили».

Добавим и то, что на протяжении XIX века идеи историчности (всеобщей изменчивости) получили самое широкое распространение: преходящий, конечный характер имеет существование не только людей, но и верований, идеологий, цивилизаций. Предсказанный еще романтиками, «закат Европы» на рубеже XIX—XX вв. вызвал апокалипсические ожидания, но вместе с тем укоренил в творческом сознании культ ничем не ограниченной свободы. Поиск новизны под знаком «преодоления», «альтернативности», «сдвига культуры» — поиск, перекидывающий мостик от эпохи романтизма к эпохе модернизма, — свойственен тем художникам, которые, как и романтики, осмыслили задачи своего творчества революционно — в терминах отрицательного определения, столкновения традиции и индивидуального таланта.

Большинство авторов эпохи модернизма предпочитали говорить на эту тему в терминах творчества и художественного языка — единственно возможного носителя смысла в условиях если не хаоса и абсурда, то ницшевского «размыва контуров». К примеру, У.Б.Йейтс, написавший пронзительное стихотворение о «мире без центра», связывал кризис языка с утратой его визионерской или иератической функции. Подпитывал же подобные рассуждения концепт текучести восприятия: то, что ты знаешь, зависит от того, кто ты, и от того, где и когда ты познаешь границы реального в творчестве. Водяные лилии К.Моне и пейзажи

П. Сезанна подталкивали живопись к границам чистой абстракции, приближали живописца к визуальной феноменологии, выражению того, как мир фрагментарен, всякий раз рассеивается и собирается заново наблюдающим его в отдельно взятый момент.

Психологию восприятия по-своему разрабатывали не только Ф. Ницше и У. Джеймс («Принципы психологии», 1890), импрессионисты в живописи и литераторы-символисты. В XX веке к ним добавились немецкий феноменолог **Эдмунд Гуссерль** (Edmund Husserl, 1859—1938), оказавший плодотворное воздействие на эволюцию герменевтики, а также зарождение экзистенциалистской мысли, испанский философ культуры **Хосе Ортега-и-Гассет** (José Ortega y Gasset, 1883—1955: идея перспективизма в работе «Дегуманизация искусства», La deshumanización del arte, 1925) и в особенности француз **Анри Бергсон** (Henri Bergson, 1859—1941), автор знаменитой «Творческой эволюции» (L'Évolution créatrice, 1907). Особой популярностью у писателей-современников (М. Пруст, Дж. Джойс, В. Вулф, Т. С. Элиот, И. Звево, М. Унамуно) пользовалась бергсоновская идея «длительности» — субъективно переживаемого времени, которое не совпадает ни с временем хронологическим, «объективным», ни с его пространственными эквивалентами. Психологические наблюдения Бергсона имели особую эффективность потому, что перекликались с законом излучения М. Планка (1900), частной и общей теорией относительности А. Эйнштейна (1905—1916), вслед за Г. Минковским (доклад «Пространство и время», 1909), введшим в кругозор европейцев образ «четвертого измерения». Проблема времени — один из главных художественных интересов эпохи модернизма.

Рассмотрим теперь конкретное содержание основных авангардистских программ творчества.

2

Итальянский футуризм

Маринетти как центральная фигура футуризма. — Влияние символистов и Ницше. — «Манифест футуризма»: восстание против пассивных ценностей. — «Технические» манифесты. — «Война — единственная гигиена мира»: манифест-синтез. — Футуризм как первый авангард.

Футуризм, возникший в 1909 году — если брать за точку отсчета манифест этого движения, — является первым структурированным авангардом в Италии и, быть может, во всей Европе. Итальянский футуризм был неразрывно связан с личностью **Филиппо Томмазо Маринетти** (Filippo Tommaso Marinetti, 1876—1944). Богатый бездельник, посредственный поэт, апологет насилия и войны, он куда больше поэзии интересовался вошедшим в моду

спортом, на каждом углу трубил о своих успехах у женщин и о собственном «гении самого оригинального поэта нынешней литературы». Но что было вредно для поэта, идеально подходило трибуну-лидеру.

К моменту публикации *«Манифеста футуризма»* (Manifeste du futurisme, 1909) тема насилия уже прочно вошла в интеллектуальный обиход. Европа 1890-х годов жила под взрывы бомб анархистов. Маринетти был знаком с сочинениями Ницше, и ницшевское понимание «войны» наложило отпечаток на его роман *«Футурист-Мафарка»* (Mafarka il futurista, 1910), где «империалистический воин», отправившись в Африку, рождает аэроплан: «Божественность и индивидуальная непрерывность волевого и могущественного духа — вот, что надо интенсивно проявлять, чтобы изменить мир! Вот единственная религия!». Немалое влияние на него оказали и «Размышления о насилии» (Réflexions sur la violence, 1908) Ж. Сореля (Georges Sorel, 1847—1922), полные острых критических стрел в адрес декадентского «аполлонизма», «односторонней умственности культуры» и ее культа музеев, и, разумеется, книга эссе «Сумерки философов» (Il crepuscolo dei filosofi, 1906) его соотечественника Джованни Папини (Giovanni Papini, 1881—1956), во имя жизненного порыва сметавшего всю традицию философской мысли, в том числе и самого Ницше, требуя «полного переворота, Бури и натиска в области идей, 1793 года в области мысли».

До «изобретения» футуризма Маринетти часто и подолгу бывал в Париже, где был известен не только как поэт символистского толка, писавший под влиянием У. Уитмена, Г. Д'Аннунцио, Э. Верхарна, Г. Кана (франкоязычные сборники «Покорение звезд», 1902; «Разрушение», 1904; «Плотский город», 1908), но и как завсегдатай модных салонов — не дотягивавший, правда, до блеска другого парижского итальянца, истинного светского льва Габриэле Д'Аннунцио. Неудивительно и то, что «Учредительный манифест футуризма» был опубликован 20 февраля 1909 г. именно в «Фигаро»: лишь Париж мог узаконить новое авангардное течение. Однако в самой Франции «Манифест» прошел едва замеченным, в отличие от Италии, где он произвел эффект разорвавшейся бомбы. Впрочем, основные критики Маринетти — поэты флорентийских журналов «Голос» и «Лачерба» (Дж. Папини, Дж. Преццоллини, А. Соффичи, А. Палаццески) — после нескольких ссор примкнул к нему в 1913 году. Еще более важна группа художников, с которыми Маринетти начинает объединяться с 1910 года: Умберто Боччони (позднее автор «Технического манифеста футуристической скульптуры», 1912), Карло Карра, Луиджи Руссола (манифест футуристической музыки «Искусство шума», 1913), Джакомо Балла и Джино Северини. Вместе они публикуют «Технический манифест футуристической живописи» (1910). В нем сфор-

мулирован лозунг тотального искусства, призванного подчинить себе все формы творчества.

В «Манифесте» 1909 г. Маринетти восстает против «пассеистических» ценностей, превознося динамику современной жизни, а также необходимое для ее нагнетания насилие, кульминацией которого должна стать война («... нет шедевра, который не был бы напоен агрессией»; «Искусство может быть лишь насилием, жестокостью и несправедливостью»; «... война — единственная подлинная гигиена мира»). Футуристы сразу же заявляют о своем «иконоборческом» пафосе: «Мы хотим освободить Италию от гангрены профессоров, археологов, ораторов и антикваров» (примечательно, что футуризм проявил себя прежде всего в Италии и России, т. е. в тех странах, где прошлое и традиции играют огромную роль). Эти тезисы, развитые во втором футуристском манифесте «*Уничтожим лунный свет*» (*Uccidiamo il chiaro di luna*, 1909) с его разоблачением импрессионистической и символистской поэтической чувственности, быстро находят свое отражение в литературном творчестве членов группы («Поджигатель» Палаццески, 1910; «Неукротимые» Маринетти, 1922). Увлечение авторов манифеста урбанизмом, новейшими научными и техническими открытиями, авиацией заметно в поэтических книгах «Электрические куклы» (1909) и «Моноплан Папы» (1913) Маринетти, «Электрические стихи» (1911) К. Говони (1884—1965) и «Аэропланы» П. Буцци (1874—1956). Презентацией новых имен в поэзии (Говони, Палаццески, Буцци) становится антология «*Поэты-футуристы*» (*I poeti futuristi*, 1912).

Обозначенные в «Манифесте» 1909 г. элементы эстетики нового движения (свободное письмо, не скованное властью разума; требования «уничтожить Я в литературе», отменить психологию) позднее развиты Маринетти в так называемых «технических» манифестах: «*Технический манифест футуристической литературы*» (*Manifesto tecnico della letteratura futurista*, 1912), «*Воображение без сюжета — освобожденные слова*» (*L'immaginazione senza fili e le parole in libertà*, 1913) и «*Мюзик-холл*» (*Il teatro di varietà*, 1913). Экспериментальные поиски футуристов развивались в двух плоскостях: в визуальной — отказ от правил синтаксиса, пунктуации, типографики (сборник «*Освобожденные слова в футуризме*», *Les Mots en liberté futuristes*, 1919) и фонетической — использование звукоподражания, например, для описания боя или работы двигателя.

В «*Манифесте драматургов-футуристов*» (*Manifesto dei drammaturghi futuristi*, 1911) Маринетти пишет о своем «страхе перед мгновенным успехом» и «сладострастным желанием быть осви- станным», а также о стремлении «вырвать душу зрителя из повседневной реальности, привести ее в... интеллектуальное опьянение». На место устаревших «лейтмотивов любви и треугольни-

ков адюльтера» должны прийти «царство Машины, великие революционные судороги, которые приводят в действие толпы; новые идейные течения и великие научные открытия, полностью преобразившие наше восприятие и наш менталитет людей XX века». Отрицание современного буржуазного театра становится темой и упомянутого «Мюзик-холла» и манифеста *«Синтетический театр футуризма»* (Teatro futurista sintetico, 1915).

В 1915 году Маринетти предлагает синтез всех своих идей в манифесте *«Война — единственная гигиена мира»* (Guerra, sola igiene del mondo); парадоксально, что именно с войной футуризм прекратил свое существование в качестве организованного движения. В полном соответствии со своим программным текстом Маринетти уходит добровольцем на фронт, а позднее, в 1922—1924 годах, открыто поддерживает фашизм, не оставляя, впрочем, поэтических экспериментов (*«Аэропоэзия»*, L'aeropoesia, 1931). Объединение футуризма и фашизма было предсказуемо с самого начала — и не только из-за преклонения Маринетти перед Муссолини, впоследствии переросшего в их дружбу. Уже в манифесте 1911 года, приветствуя захват Триполи, Маринетти заявляет, что «слово *Италия* следует ставить куда выше слова свобода»; нередки были у Маринетти и высказывания против либерализма.

Футуризм стал первым в Европе оформленным авангардным движением, и творчество футуристов предвосхитило большинство новаций поэтического авангарда (неологизмы, игра слов, свободные ассоциации, эксперименты с языком, «рваный» синтаксис, отказ от упорядоченного представления об авторском «я»). Вместе с тем самые яркие его произведения — манифесты. Движение, возглавляемое Маринетти, пусть и не всегда напрямую, повлияло на дадаизм, сюрреализм, экспрессионизм, группировки русского авангарда, а также на французскую (Г. Аполлинер), немецкую (А. Штрамм), каталонскую (Ж. Сальват-Папассейт) и португальскую (Ф. Пессоа) поэзию. Вортицизм У. Льюиса и Э. Паунда, равно как и ультраизм Г. де Торре в Испании, сочетал в себе футуризм с имажистской поэтикой. Реформа восприятия зрителем сценического действия, предпринятая футуристами, оказалась важной для Л. Пиранделло.

3

Гийом Аполлинер и французский протоавангард

Творчество Аполлинера. Книга стихов «Алкоголи» как образец «нового лиризма»; принцип «неожиданности» поэтического языка. — Жакоб, Реверди.

Именно с Аполлинера (Guillaume Apollinaire, настоящее имя — Wilhelm de Kostrowitsky, Вильгельм Аполлинаруй Костровицкий, 1880—1918), скончавшегося за два дня до перемирия 1918 года,

начинается — как хронологически, так и по сути — современная поэзия во Франции. Его «Алкоголи» (Alcools, 1913) — одна из самых важных книг кубистской поэзии, она дает рельефное представление о том «новом сознании», которое прокладывает путь сюрреалистам и большей части послевоенных французских поэтов.

При этом Аполлинер не презирал литературного прошлого. У него легко найти интонации, отсылающие к традиции элегической «богемности» от Вийона до Верлена; самые известные его стихотворения — «*Мост Мирабо*» (Le Pont Mirabeau), «*Песнь не-любимого*» (Chanson du mal-aimé) — звучат романтически, а в «*Эмигранте с Лэндор-роуд*» (L'Émigrant de Landor Road) проглядывает Рембо. Но у Аполлинера заявляют о себе и другие темы, для которых он требует места в поэзии (эссе «*Новое сознание и поэты*», L'Esprit nouveau et les poètes, 1917): «Пока самолеты не заполнили небо, басня об Икаре была лишь безумным предположением... Именно поэты должны вдохновлять новые мифы, а уже изобретатели, в свою очередь, должны будут претворить их в реальность». Строки «*Зоны*» (Zone), центрального стихотворения «Алкоголей», выглядят настоящим манифестом авангарда:

<...>

Les diables dans les abîmes lèvent la tête pour le regarder
Ils disent qu'il imite Simon Mage en Judée
Ils crient s'il sait voler qu'on l'appelle voleur
Les anges voltigent autour du joli voltigeur
Icare Énoch Élie Apollonius de Thyane
Flottent autour du premier aéroplane
Ils s'écartent parfois pour laisser passer ceux qui portent la Sainte-
Eucharistie

Ces prêtres qui montent éternellement en élevant l'hostie
L'avion se pose enfin sans refermer les ailes
Le ciel s'emplit alors de millions d'hirondelles
À tire d'aile viennent les corbeaux les faucons les hiboux
D'Afrique arrivent les ibis les flamands les marabouts
L'oiseau Roc célébré par les conteurs et les poètes
Plane tenant dans les serres le crâne d'Adam la première tête
L'aigle fond de l'horizon en poussant un grand cri
Et d'Amérique vient le petit colibri
De Chine sont venus les pihis longs et souples
Qui n'ont qu'une seule aile et volent par couples
Puis voici la colombe esprit immaculé
Qu'escortent l'oiseau-lyre et le paon ocellé
Le phénix ce bûcher qui soi-même s'engendre
Un instant voile tout de son ardente cendre
Les sirènes laissant les périlleux détroits
Arrivent en chantant bellement toutes trois
Et tous aigle phénix et pihis de la Chine
Fraternisent avec la volante machine <...>

<...>

Черти из пекла глядят ему вслед и совсем обалдели
Говорят что он подражает Симóну Волхву из Иудеи
Кричат что он воробей и что надо бить вора
Херувимы порхают вокруг восхитительного вольтижера
Икар Енох Илия Аполлоний Тианский
Эскортируют первый взлет аэропланский
И порой расступаются образуя подобье дыры
Чтоб пропустить иереев возносящих святые дары
Наконец самолет приземляется крыл не сложив
И тогда появляются ласточки в небесах воскружив
А за ними взмывают вóроны коршуны совы
Прилетают из Африки ибисы и марабу фламинго и дрофы
Птица Рух уважаемая стихотворцами дама
Воспаряет сжимая в когтях череп Адама
Из-за горизонта взлетает орел как могучие вихри
Из Америки прилетают колибри
Появляются продолговатые пи-и из Китая
Они однокрылы и движутся в небе попарно летая
Голубь дух непорочный воспаряет со всем благородством
И его провожают покрытый глазками павлин с лирохвостом
Птица-феникс костер что извечно себя возрождает
Жарким пеплом округу на миг замедляет
И сирены покинув неведомый свой водоем
Прибывают и тихую песнь запевают втроем
И орлы и летучие фениксы славя собрата
Бьют крылами вокруг летательного аппарата <...>

(пер. Д. Самойлова)

«Зона» — образец аполлинеровского «нового лиризма». Желанная свобода реализуется здесь и на уровне идеи (брошен вызов старому миру, идолам прошлого, сам Христос представлен в виде летательного аппарата), и на уровне формы: раскрепостившийся поэт выражает себя в абсолютно свободном стихе. Кажется, что сам творческий акт освободился от правил, и поэт теперь сочиняет на ходу, прогуливаясь. Угловатое, размашистое, вызывающе дисгармоничное, «некрасивое» (Аполлинер не выносил даже упоминаний о «вкусе») стихотворение невозможно отнести к определенному жанру. Написано оно под впечатлением очередной неудачной любви, болезненно пережитой поэтом, и представляет собой исповедь, предельно откровенную картину страдания и одиночества — именно картину, ибо «я» выведено как «ты», объективировано; исповедующийся поэт словно наблюдает за собой со стороны, превращая свои поступки и перемещения в своего рода эпос. Этот прием, лежащий в основе композиции, по всей видимости заимствован из живописи симультанеизма. В сплошном потоке времени в данный момент, на данной странице объявляют

о себе разновременные события. Такая концентрация времени и пространства призвана передать «тотальность» бытия; стихотворение готово отождествиться со вселенной, возникает впечатление «распахнутости», открытости текста, безмерной его широты. Тем более что «прогуливающийся» поэт вбирает в себя на своем пути «все», и прежде всего — приметы новой реальности: авто, самолеты, рекламу и, конечно, Эйфелеву башню.

Аполлинер становится пионером освобождения поэтической формы. Важный его инструмент — «неожиданность», или случайность в подборе идей, образов, слов (поэтический сборник *«Каллиграммы»*, Calligrammes, 1918). Обновление поэтического языка распространено Аполлинером и на театр (бурлескная пьеса *«Сосцы Тиресия»*, Les Mamelles de Tirésias, пост. 1917, где впервые употреблено слово «сюрреализм»). Аполлинер также экспериментирует с новыми стихотворными жанрами: «стихотворениями-беседами» («Окна», «Понедельник на улице Кристин»), «симультанными стихотворениями» («Il у а»), «лирическими идеограммами» («Сердце, корона и зеркало», «Дождь»).

Опыт Аполлинера восприняли поэты-кубисты Леон-Поль Фарг (1876—1947), Андре Сальмон (1881—1969) и Пьер Альбер-Биро (1876—1967, *«Стихи для воплей и танцев»*, Poèmes à hurler et à danser). Макс Жакоб (Max Jacob, 1876—1944) демонстрирует в *«Бурлескных и мистических произведениях брата Матореля, скончавшегося в монастыре»* (Les Oeuvres burlesques et mystiques du Frère Matorel, mort au convent, 1912) склонность к каламбурам, словесной акробатике, поэтической клоунаде. На многих последующих поэтов оказал влияние сборник его стихотворений в прозе *«Рожок игральных костей»* (Le Cornet à dés, 1916), где он вслед за Аполлинером выступает против «литературной» и «повествовательной» поэзии. Название, отсылая к образу случайности и известнейшей поэме С. Малларме «Бросок костей никогда не упразднит случая», отвечает устремлениям автора, который, по его собственному признанию, «извлекал из своего мозга освобожденные слова, смелые ассоциации идей, ночные сны и дневные грезы, галлюцинации и пр.». Этот отказ от предопределенности сопровождается у Жакоба постоянной иронией и самоиронией.

Зачинателем поэтического кубизма и «нового поэтического сознания» наряду с Аполлинером стал во Франции **Пьер Реверди** (Pierre Reverdy, 1889—1960). Он стремился преодолеть как парнасскую и символистскую бесстрастность, так и лирическую экзальтацию, «беспорядок» в духе Рембо. Свою поэтическую программу Реверди связал с идеей «описанного объекта». Отсюда монотонность его поэзии, отвращение к литературным эффектам. Комментирует свое творчество Реверди так: «Образ может родиться не из сравнения, но лишь из сближения двух более или

менее удаленных объектов... Чем более удаленными... будут сближаемые объекты, тем более властным окажется образ, тем больше будет в нем эмоциональной силы, поэтической реальности». Этот тезис позднее обыграют сюрреалисты. Реверди предугадал и их неприятие интеллектуализма, долгой работы за письменным столом: «Хорошее стихотворение закончено уже само по себе. Исправления суть счастливая случайность, и, если не вмешается чудо, они могут все испортить». По отношению к группе Бретона автор «Овального окошка» (1916) и «Уснувшей гитары» (1919) выступил своего рода «старшим товарищем». Именно в его журнале «Север-Юг» (осн. в 1916 г.) начинают с 1917 года появляться первые стихотворения Л. Арагона, А. Бретона, Ф. Супо.

4

Эзра Паунд: имажизм и вортицизм

Соотношение имажизма и символизма. — Паунд как теоретик и практик имажизма. Влияние на него Хьюма. — Эссе «Несколько "нельзя" имажиста». — Эволюция имажизма и вортицизм. — Творчество У. Льюиса.

Символизм, во многом послуживший величиной, от которой отталкивались (и с которой одновременно сохраняли связь) Аполлинер и его соратники, стал своего рода точкой отсчета и для поэтического **имажизма**. Его сторонники мечтали о самодостаточном лаконичном образе (англ. image; отсюда и название) и о свободном стихе как средстве постижения «хаотичного мира».

Зачинателем и одним из основных теоретиков этого англо-американского движения был американский поэт **Эзра Паунд** (Ezra Pound, 1885—1972). В 1908—1920 годах он жил в Лондоне и, находясь в гуще новейших литературных исканий, контактировал с У. Б. Йейтсом, Ф. М. Фордом, У. Льюисом, Дж. Джойсом (благодаря его помощи, по словам самого Джойса, «Улисс» из множества разрозненных лоскутов превратился в цельное произведение), Р. Олдингтоном, членами группы «Блумсбери», множеством других авторов. Паунд помогал публиковаться молодым поэтам (Р. Фрост, У. К. Уильямс, Т. С. Элиот), участвовал в международных издательских проектах (американские «маленькие журналы» наподобие чикагского «Поэтри», где по его протекции были напечатаны первые имажистские стихотворения Х. Дулитл). Все это сделало Паунда, человека разносторонних интересов (живопись, музыка, опера, переводы с провансальского и древнекитайского) и энергичного, личностью по-своему легендарной.

Реформатор поэзии XX века; поборник режима Муссолини, обвиненный в измене родине и тринадцать лет проведенный в сумасшедшем доме (что заменило ему смертную казнь); автор мно-

гочастной «левиафановской» поэмы «Кантос», писавшейся всю жизнь, но так и не законченной; поэт, которого Элиот в посвящении к поэме «Бесплодная земля» назвал «мастером выше себя», а Хемингуэй относил к литературным гениям («Любой поэт... который может честно сказать, что он не испытал влияния Паунда... достоин даже не упреков, а жалости»), — Паунд обладал феноменальной способностью к языкам и неутолимой жаждой поисков нового в творчестве. Основы его эстетики и новаторского понимания поэзии начинают складываться во время путешествия по Европе летом 1906 года, когда Паунд изучает наследие трубадуров, в частности Бертрана де Борна. Его позднейшая поэзия (сборники *«Маски»*, *Personae*, 1912; поэма *«Хью Селвин Моберли»*, *Hugh Selwyn Mauberley*, 1920; *«Кантос»*, *Cantos*, 1917—1970) вдохновлена тягой к возрождению именно доренессансной духовной культуры, насыщена подражаниями поэтам античности, европейского Средневековья, древних Китая и Японии, а также реминисценциями и цитатами из политических, эстетических и философских деклараций и учений, — все это в попытке бунта против «ростовщической» западной цивилизации.

Сам термин «имажизм» получил распространение после того, как Паунд издал в Англии антологию *«Имажисты»* (*Des Imagistes: An Anthology*, 1914), содержащую помимо его собственных стихов лирику Р. Олдингтона, Х. Д. (Х. Дулитл), Э. Лоуэлл, У. К. Уильямса, Дж. Джойса, Ф. М. Форда и других поэтов. На имажизм повлияла «неоклассическая» эстетика творчества, сформулированная английским поэтом, эссеистом, теоретиком искусства, а также переводчиком *«Размышлений о насилии»* Сореля **Томасом Эрнестом Хьюмом** (*Thomas Ernest Hulme*, 1883—1917). В своих эссе он обличал «вялый романтизм» современного поэтического языка и требовал его кардинального обновления. Романтизм и «романтика» сравнивались Хьюмом с «разжиженной [spilt] религией», которая относится к человеку как к «бездонному резервуару возможностей», способных проявиться на ниве как разрушения цементирующего общества порядка, так и ничем не ограниченного самовыражения. Классицизм же и «классика», напротив, считая индивидуум существом греховным, исходят из того, что достоинство поэзии пропорционально пониманию ее «погрешностей», которые могут быть преодолены лишь тем, у кого имеется представление о каноне, «традиции». В книге *«Размышления»* (*Speculations*, 1926), опубликованной посмертно — Хьюм погиб на фронте, — он, в частности, отстаивает искусство чистых форм в противовес «романтической» бесформенности импрессионизма. Свою иератическую концепцию искусства он противопоставлял также просвещенческому рационализму. Сходные идеи выдвигались во Франции Ж. де Готье («Боваризм», 1902), Ш. Моррасом («Романтизм и революция», 1925).

В итоге имажизм настаивал на устроении стиха, концентрированности образов, в основу которых положено визуальное начало. Паунд видел в нем «воссоздание интеллектуально-эмоционального единства в данный момент времени». В эссе «*Несколько “нельзя” имажиста*» (A Few Don'ts of an Imagiste, 1913) он изложил три существенных принципа имажистской эстетики: 1) прямое обращение к «предмету» без деления на субъективность и объективность видения; 2) отказ от слов, не имеющих прямого отношения к предмету; и 3) сочинение стиха «в соответствии со звучанием *музыкальной фразы*, а не стуком метронома». «Заданная тема или эмоция подвластна тому творцу, или тому типу творца, писал также Паунд, — который проникается ею максимально глубоко и с максимальной напряженностью, прежде чем суметь отобразить ее адекватно в своем искусстве. Художник должен знать о закате на порядок больше писателя, если берется вывести его на своем холсте. Но когда поэт говорит о “зарю, что она облачена в коричнево-алую мантию”, он демонстрирует то, что не может продемонстрировать живописец» (пер. С. Нещеретова).

Соответственно имажизм предусматривал употребление слов, призванных не описывать, создавать «декор», а выражать. Здесь поэтам предоставлялась полная свобода в выборе и темы, и ее ритмически-словесного ряда (он мог быть заимствован из современной разговорной речи, как правило, сжатой, лаконичной, энергичной). Верлибр Паундом не навязывался, но поощрялся. По мнению имажистов, в поэзии «новые формы» означают «новое конкретное содержание».

К середине 1914 года Паунд отошел от имажизма, продолжившего свое развитие в США. Именно американская поэтесса **Эми Лоуэлл** (Amy Lowell, 1874—1925) при содействии Р. Олдингтона издала несколько имажистских антологий, в первой из которых, «*Имажистские поэты*» (Some Imagist Poets, 1915), предложила собственную программу этого недолго просуществовавшего, но вместе с тем вызвавшего большой резонанс движения. Самого Паунда Лоуэлл включила в первый сборник наряду с другими поэтами, никак не выделив его главенствующую роль. Это лишь способствовало отдалению Паунда от движения, которое он обозвал «эмижизмом».

Очередным увлечением Паунда вскоре стал **вортицизм** (от англ. vortex — вихрь, водоворот), теоретическое обоснование которого он дал совместно с основателем этого движения, английским поэтом и прозаиком **Уиндемом Льюисом** (Percy Wyndham Lewis, 1882—1957). Вортицистская группа, существовавшая с 1913 года в виде свободного объединения авторов, разделявших взгляды Льюиса, с приходом Паунда получает более ясные очертания, чему способствовало издание Паундом и Льюисом с июля 1914 г. журнала «Взрыв» (Blast). Помимо имажизма, вортицисты вдохновлялись

континентальными кубизмом и футуризмом. Участники движения — помимо литераторов это художники Э. Уодсворт, Ф. Этчеллс, К. Хэмилтон, Д. Бомберг, Дж. Дисморр, Л. Эткинсон, У. Робертс, скульпторы Дж. Эпштейн, А. Годье-Бжешка — стремились запечатлеть ритмы урбанистической современности, индустриального прогресса. «Мы хотим лишь одного — чтобы этот мир жил и мы могли ощущать, как его живая энергия пронизывает нас», — говорилось в манифесте, открывавшем первый номер «Взрыва».

Вместе с тем вортицисты критиковали кубизм за его статичность, а футуризм — за излишнюю импрессионистичность стиля, непоследовательность в передаче движения. Придуманый Паундом термин «вортицизм» предполагал наличие мощной спиральной силы стиха, мгновенно растягивающей читателя в текст, фокусирующей динамику восприятия. «Образ не есть идея, — писал Паунд. — Это спящий узел или пучок [radiant node or cluster]; это то, что я... волей-неволей должен назвать *вортексом*, вихрем, из которого, сквозь который и в который непрестанно устремляются идеи». Апеллируя к имажистской поэтике, согласно которой образы не могут использоваться «декоративно», ради украшательства («Образ сам по себе есть язык»), Паунд провозгласил вортицизм «напряженным» типом творчества: «Нас заботит само напряжение (или значимость) различных способов выражения. Предпочтение отдается наиболее сильным из них, так как определенные формы выражения объективно “сильнее” других. Они более динамичны». В области пластических искусств вортицизм отличает тяготение к ясности внешней линии, множественности планов, а также к передаче стремительных (вихреподобных) потоков энергии. Энергия, считал Льюис, есть красота, тогда как насилие есть действие. Они находят выход через экспрессию, неотторжимо присущую тому «сумасшедшему дому, которым является наша среда обитания».

Примыкавшие к вортицизму художники и скульпторы были во многом лишь попутчиками Льюиса, по сути, единственного последовательного вортициста. Среди самых значительных его работ следует отметить романы «*Тагг*» (Tagg, 1912—1914, опубл. 1918) — сатиру на художников, напоминающую гротески Свифта, и «*Обезьяны Бога*» (Apes of God, 1930), где Льюис высмеивает самодовольство «либерально-богемной» культуры: прекраснодушие Э. М. Форстера и В. Вулф, чрезмерно эстетизированное изображение инстинктивных порывов у Д. Х. Лоренса и в целом — общую склонность модернистов, например Дж. Джойса, к словесной игре. Весьма неординарна льюисовская книга «*Время и человек Запада*» (Time and Western Man, 1927). Представление Льюиса о модернистском художнике как враге общества поставило его самого, несомненно модерниста, в положение изгоя (тем более что в 1920-е годы он с позиций своего личного консерватизма, роднящего его с Паундом, заинтересовался идеологией фашизма).

Испаноязычный авангард: креасьонизм и ультраизм

Самоценность поэзии в креасьонизме и ультраизме. — Уйдобро как основатель креасьонизма; французский период его творчества. — Ультраизм: связи с европейскими авангардами; принципы новой образности в «грегериях» Гомеса де ла Серны.

Творчество де Торре. — Ультраизм в Латинской Америке.

Присущий имажистам и вортицистам интерес к «чистым» формам, освобождение языка от напластований расхожего смысла мы встретим и у испаноязычных поэтов, которые принадлежали к движениям креасьонизма и ультраизма. Разделяя интерес футуристов к «новой жизни», к культу города и машины, креасьонисты и ультраисты отвергали как описательный, так и субъективный, интимный, характер поэзии.

Поэт должен интересоваться лишь самым актом созидания (исп. слово «сгеасіо́п» и легло в основу названия одного из движений), очищая слово от моралистических, философских или политических коннотаций, пропитавших его еще в романтическую эпоху. Поэзия самоценна, и участники этих движений стремились максимально дистанцировать ее от отражения окружающего мира и социальных проблем.

Поэтом, стоявшим у истоков **креасьонизма**, а позже и внесшим свой вклад в эстетику ультраизма, стал чилиец **Висенте Уйдобро** (Vicente Huidobro, 1893—1948). Склонность к неординарным поступкам (он идет добровольцем во французскую армию, баллотируется в парламент, берется утверждать, что имеет личный телефонный номер Гитлера) сочеталась у него с внимательным чтением Л. Лугонеса и Р. Дарио, А. Рембо и С. Малларме; Уйдобро был хорошо знаком с экспериментами французского авангарда (Аполлинера и футуристов).

Эти влияния ощутимы в издававшихся им с 1912 года журналах «Юная муза» и «Синь», где намечены основы креасьонизма: «Времена изменились, и истинный поэт — тот, кто вибрирует вместе со своей эпохой, опережает ее и не оборачивается назад». Эти взгляды Уйдобро развивает в поэтическом сборнике **«Скрытые пагоды»** (Pagodas Ocultas, 1914) и особенно в двух докладах — в Сантьяго (1914) и Буэнос-Айресе (июнь 1916): «Я не должен быть твоим рабом, о мать-Природа — я стану твоим хозяином!.. Я создам свои деревья и горы, которых тебе никогда не видать, — свои реки и океаны, небо и звезды... И тебе уже не раздавить никого твоими претензиями болтливой и сластолюбивой старухи». «Стихотворение, — утверждал Уйдобро, подчеркивая независимость поэзии от мира, — есть нечто, что существует лишь в голове поэта, истинного творца»:

Por qué cantáis la rosa, ¡oh poetas!
hacedla florecer en el poema.
Sólo para nosotros
viven todas las cosas bajo el sol.
El poeta es un pequeño Dios.

(*Arte Poética*, 1915)

Что толку просто воспевать цветок?
Заставь бутон раскрыться в строчках этих!
Не для стихов ли
Все, что есть на свете?
Любой поэт — всегда немножко Бог.

(«Поэтическое искусство», пер. С. Гончаренко)

Привлеченный бурной интеллектуальной жизнью Европы, в 1916 г. Уйдобро приезжает в Париж. Именно во «французский» период творчества (до 1925 г.) он создал свои самые известные и новаторские стихотворения: сборники *«На экваторе»* (Equatorial, 1918), *«Манифесты»* (Manifestes, 1925), *«Альтасор, или Прыжок с парашютом»* (Altazor o El viaje en paracaidas, 1931; «Высоколёнок» в пер. А. Гелескула). Открытый самым разным современным влияниям, Уйдобро экспериментирует с пространственным расположением стиха на печатной странице (каллиграммы 1922 г.), фонетическим письмом (VII песнь «Альтасора»), двуязычием (стихи на французском и испанском), переводом (разные версии одного стихотворения).

Программа креасьонизма совмещала в себе чуждый эмоции «сциентизм» с поиском новых определений образа и метрики. Цель этого синтеза — «магическое» звучание поэзии. Для креасьонистского стихотворения характерны упразднение пунктуации, произвольное сталкивание метафор и образов, отсутствие внешнего референта (поскольку проповедуется создание в поэзии самостоятельного мира), иррациональное сплетение слов, порой приближающееся к «автоматическому письму», футуристический пафос борьбы с прошлым. Пропагандистами этой эстетики были также **Хуан Ларреа** (1895—1980), автор поэмы *«Космополит»* (Cosmopolitano, 1919), написанной в духе аполлинеровской «Зоны», и **Херардо Диего** (1896—1987) — ему принадлежат сборники *«Образ»* (Imagen, 1922), *«Блокнот пенных брызг»* (Manual de Espumas, 1924), *«Человеческие стихи»* (Versos humanos, 1925).

Представлению об авангардистском движении — с его манифестами, собраниями, печатными органами — больше соответствует **ультраизм**. Будучи проездом в Мадриде осенью 1918 г., Уйдобро познакомился в кафе «Колониаль» с молодыми писателями, именовавшими себя ультраистами (от исп. ultra — радикальный, чрезмерный) и объединившимися вокруг поэта **Рафаэля Кансиноса-Ассенса** (Rafael Cansinos-Asséns, 1883—1964; он публи-

ковал свои произведения под псевдонимом Хуан Лас, Juan Las). Неустанный популяризатор ультраизма, учитель молодого Х.Л. Борхеса (до отъезда того в Аргентину), автор трех эпохальных книг: «*Движение В. П.*» (El Movimiento V. P., 1922), «*Поэты и прозаики XIX века*» (Poetas y prosistas del novecientos, 1919), «*Новая литература*» (La Nueva literatura, 1927), после 1936 года Кансинос-Ассенс посвящает себя исключительно переводам и биографическому жанру.

В первом же манифесте ультраизма (1919) провозглашается стремление «сверить свои часы со временем Европы», «перерезать пуповину, которая еще может связывать нас с литературными поколениями прошлого». Причисляя себя к сторонникам кубизма, футуризма и дадаизма, участники движения заявляют о «принятии всех тенденций, передающих жажду новизны». Ультраисты связаны с современным им авангардом во Франции (Т. Тцара, дадаисты, лионский журнал «Манометр») и странах Восточной Европы (Польша, Венгрия). Они внимательно следят за литературными событиями в Испании и прежде всего Каталонии — будущий дадаист Ф. Пикабия издает в Барселоне журнал «391», Ж. Сальват-Папасейт выпускает «Первый манифест каталонского футуризма» и журнал «Враг народа», — а также за деятельностью ключевой фигуры испанского авангарда начала века **Рамона Гомеса де ла Серны** (Ramón Gómez de la Serna, 1888—1963).

Основатель важнейшего для ультраизма журнала «Прометей» (1908 — 1912), Гомес де ла Серна был для движения своеобразным «окном в мир». Неизменно элегантный, с трубкой и галстуком-бабочкой, мастер скандалов (чтение в мадридском «Атенео» манифеста «Концепт новой литературы», 1909), он во многом способствовал оформлению ультраизма как образа жизни или позы. В его знаменитых «*грегериях*» (гибрид меткой метафоры и острого афоризма) заложена основа ультраистской образности: «Беседа — голубое пламя человеческого спирта», «Тополь: дерево зеленых бабочек», «Газировка: вода, которую разбирает икота», «Кирпичи умеют ждать», «Осенью облетают листки книг», «Одно из главных наслаждений врачей — вытирать вымытые руки чистым полотенцем». Гомес де ла Серна также предложил определение ультраистской книги: «Чуждая всяким классификациям, взрывная, меняющаяся сама и меняющая мир — иначе говоря, книга, в которой книга освобождается от удела книги».

Ультраизм — характерный пример анархического бунта против ограниченности мещанства. Он провозглашал необходимость поэзии, которая соответствует динамике новейшей жизни и параллельно чужда национальным культурным традициям. Эти преобразования ультраисты стремились осуществить посредством чисто личных ассоциаций, комбинации словесного образа с визуальным (причудливый рисунок стиха на странице). Намереваясь «про-

чистить» машину стиха, они опробовали поэтику неожиданных сочетаний («Ультра: лучший инсектицид», «Что есть ультраизм? Букварь для неграмотных поэтов»). Унаследовав от креасьонизма пристрастие к шокирующим образам и гонгористским метафорам, ультраисты множат в своих стихах неологизмы, отсылки к миру кино, спорта, реалиям технического прогресса, терминам психоанализа.

Видным представителем ультраизма был поэт и критик **Гильермо де Торре** (Guillermo de Torre, 1900—1972), называвший себя «официальным женихом мадам Дада», редактор журналов «Греция» (1919—1920, где опубликован первый ультраистский манифест) и «Ультра» (1921—1922), автор «Вертикального ультраистского манифеста» (1920) и программного эссе «Литература европейских авангардов» (1925), поэмы *«Периметр»* (Círculo). К движению примыкали Педро Гарфиас (1901—1967), Маурисио Бакариссе (1895—1931), Адриано дель Валье (1898—1957), **Антонио Эспина** (Antonio Espina, 1894—1972), **Рафаэль Лассо де ла Вега** (Rafael Lasso de la Vega, 1890—1959), а также «коллеги» Уйдобро по креасьонизму Х. Ларреа и Х. Диего; был к нему близок и **Хорхе Луис Борхес** (Jorge Luis Borges, 1899—1986).

Ультраисты выпустили мало авторских книг, так как усматривали в них верность отрицавшейся ими традиции символизма и нередко предпочитали им устные жанры (например, «летучей листовки»). Среди программных публикаций движения, тем не менее, стоит отметить сборник стихов «Винтовые лестницы» де Торре, (*Helices*, 1923, предисловие Х. Л. Борхеса), *«Галерею зеркал»* (*Galería de espejos*, 1919) Лассо де ла Вега, *«Подписывание»* (*Signario*, 1923) Эспины, в определенной степени — *«Страсть к Буэнос-Айресу»* (*Fervor de Buenos Aires*, 1923) Борхеса. Его участники также часто печатались в журналах «Греция», «Сервантес», «Ультра», «Множественное число», «Гончарная мастерская». Примечателен последний из них, выпускавшийся в галисийской Ла Корунье. Не забывая о латиноамериканских корнях ультраизма, редактор «Гончарной мастерской» уругваец Хулио Х. Касаль (*Julio Casal*) поддерживал тесные отношения с поэтами из западного полушария.

С отъездом Касалья в Монтевидео (1926) ультраизм окончательно переместился в Латинскую Америку. В Аргентине с начала 1920-х годов существовала ультраистская школа под водительством Борхеса; в Буэнос-Айресе к тому времени обосновались также де Торре и Гомес де ла Серна. В Новом Свете ультраизм связан с именами аргентинцев Эдуардо Гонсалеса Ланусы (1900—1984), Франсиско Пиньеро, Роберто Ортеля (1900—?) и их патрона, главы местного литературного кружка, **Маседонио Фернандеса** (*Macedonio Fernandez*, 1874—1952).

Латиноамериканское бытование ультраизма отличает бóльшая теоретическая оформленность и четкость программных устано-

вок. В статье «Ультраизм» (октябрь 1921 г.) вернувшийся из Европы Борхес отмечает: «Ультраизм — вне автобиографии. Ультраизм — вне индивидуальности. Это предельно взвешенное, сдержанное, схематическое искусство, которое... просто и легко дает волю поэтической интуиции». В манифесте под тем же названием (декабрь 1921 г.) Борхес формулирует принципы движения следующим образом: «1) сведение лирики к ее основополагающему элементу, метафоре; 2) исключение связующих фраз, переходов и ненужных прилагательных; 3) упразднение формальных украшений, исповедальности, ссылок на обстоятельства, рассуждений и витиеватых туманностей; 4) синтез двух и более образов в одном для усиления его впечатляющей силы».

6

Дадаизм

Политическая ангажированность дадаизма. — Требование уничтожения традиционных художественных языков. — Группировки дадаистов: Цюрих (Тцара, Балль), Нью-Йорк (Дюшан, Пикабиа), Берлин (Хартфилд, Гросс), Ганновер (Швиттерс), Париж (Краван и др.). — Апогей и закат дадаизма.

Катализатором формирования дадаизма (от фр. *dada*, «деревянная лошадка»; слово выбрано наугад на первой случайно открытой странице словаря) стала Первая мировая война. Опыт варварской бойни подчеркнул, по мнению дадаистов, бессмысленность существования. Обнажившаяся хрупкость европейской культуры приводит их к мысли о необходимости *уничтожения* самого *человеческого разума* и всех его достижений («Необходимо как можно скорее убить искусство», А. Бретон), которые «ответственны» за это катастрофическое событие. Поэтому основное внимание в литературе (хотя применительно к дада вернее говорить об «антилитературе») дадаисты уделяли *разложению слова* как фундамента европейской цивилизации. Стержнем публичных выступлений дада становится чтение фонетической и симультанной поэзии или монотонное воспроизведение бессвязных звуков. Уничтожение языка как лингвистического феномена распространяется дадаистами и на *разрушение языка* в более широком смысле — *языка культуры*. Главной стратегией здесь становятся осмеяние культуры и традиции посредством инверсии акцентов с серьезного и благоговейного на дерзкий и шутовской, а также провокация зрителя.

С разрушительным, антисоциальным характером дада связана высокая *политическая ангажированность* участников движения, разделявших анархистские и коммунистические идеи. Наконец, дадаизм стал первым *международным авангардистским течением*:

дадаистские группировки оформились практически одновременно в Швейцарии, США и Германии.

Цюрихская группа возникла в Швейцарии (февраль 1916 года). Дадаизм в гораздо большей степени, чем иные объединения рубежа веков, опирался на синтез искусств. Поэтому в нем сложно провести четкую границу между литературой и живописью (многие художники нередко были и поэтами). В группу входили такие поэты, как немцы Гуго Балль (1886—1927), Рихард Хюльзенбек (1892—1974), румын **Тристан Тцара** (Tristan Tzara, наст. имя — Сами Розеншток, 1896—1963). Живописцев представляли румыны Марсель Янко (1895—1984) и Артур Сегал (1875—1944), немцы Ганс (Жан) Арп (1886—1966), Ганс Рихтер (1888—1976), Кристиан Шад (1894—1982), голландцы Отто ван Реес (1884—1957) и Адя ван Реес (1876—1959), швейцарка Софи Таебер (1889—1943). Местом их встреч было «Кабаре Вольтер» (Cabaret Voltaire); такое же издательское название имел выпускавшийся дадаистами альманах. На вечерах в «Вольтере» выставки живописи соседствовали с чтением поэзии, а танец — с шумовой музыкой. Бросавшее вызов общепринятым нормам, кабаре вызывало негодование цюрихцев, в результате чего в 1916 году было закрыто. Балль возвратился в Германию, и лидерство в движении перешло к деятельному Тцара: его имя в наши дни чаще всего и ассоциируется с феноменом дада.

Т. Тцара, начинавший в традиции символистов (М. Метерлинк, Ж. Лафорг), а также прошедший через влияние Уитмена, Ницше, Рембо и румына Урмуза (1883—1923), в своей первой книге («Первое небесное приключение господина Антипирина», 1916) — слово «дада» вынесено на ее обложку в виде «шапки» — активно использует уроки Аполлинера (разрыв смысла и синтаксиса, кажущийся случайным выбор слов). Однако аполлинеровская «неожиданность» у Тцара превращается в фарс. «Первое небесное приключение... обнажает один из основных принципов дадаизма: приоритет звучащего слова над смыслом. «Мысль рождается во рту», — отмечает Тцара в «Манифесте любви слабой и любви горькой» (где он также предлагал сочинять стихи при помощи газетных вырезок, помещая их в шляпу и вынимая наугад). Из Цюриха Тцара возглавлял публикацию семи выпусков журнала «Дада» (1917—1919; последние два вышли в Париже). Его фраза из **«Манифеста дада 1918 года»** (Manifeste Dada 1918): «Дада не означает ничего» — становится своего рода лозунгом движения.

В историю дадаизма цюрихская группа вошла также абстрактными (фонетическими) стихотворениями Балля («Караван», 1917). Состоявшие из бессмысленного набора звуков, они напоминали бормотание шамана. Если футуристы, проводя сходные эксперименты, подражали реальным шумам, а «заумь» В. Хлебникова была призвана создать систему новых слов, то фонетическая поэзия

дада самодостаточна, она не призвана ничего обозначить, за ней нет скрытых смыслов. Балль напишет в своем дневнике: «Я изобрел новый вид поэзии, стихи без слов», — отмечая близость своих опытов к культовым заклинаниям и настаивая на магическом очаровании фонетической поэзии.

Вся деятельность группы была «протестом против упадка ценностей, рутины и демагогии, призывом к поиску нового фундамента творчества» (М. Янко). Иррационализм, признание случая основой основ творческого акта, апология смеха, сознательная установка на скандал и провокацию («Долгое время моим единственным стремлением было заниматься литературой с револьвером в кармане», Р. Хюльзенбек) — вот программа дада, сформулированная в Цюрихе.

Приблизительно в 1915 году (и вплоть до 1921 г.) идентичное движение возникает в Нью-Йорке вокруг художника Марселя Дюшана (1887—1968) и художника и писателя Франсиса Пикабиа (1879—1953). Нью-йоркское дада было в большей степени ориентировано на реформу пластических искусств, нежели литературы.

В 1917 году дадаистская группировка формируется в Берлине усилиями братьев Херцфельде и Рауля Хаусманна (1886—1971). В так называемое «Правительство Дада-Берлин» входят художники Йоганнес Баадер (1875—1978), Георг Гросс (1893—1959), Джон Хартфилд (Гельмут Херцфельде, 1891—1968), Ханна Хох (1889—1978), Отто Дикс (1891—1969). При их участии проходит крупная «Первая международная ярмарка Дада» (1920).

Берлинский дадаизм отличался прежде всего сильной *политической ангажированностью*. Глубоко переживая политический распад страны и последствия войны, берлинцы занимают антипрусские, антибуржуазные и антилиберальные позиции, протестуя, в частности, против учреждения Веймарской республики. «Перед нами может стоять лишь одна задача: всеми средствами приближать крушение этой цивилизации эксплуататоров... Всякое безразличие следует считать контрреволюционным! Мы призываем всех восстать против мазохистского уважения к ценностям истории, против культуры и искусства!», — писали в 1919 г. Хартфилд и Гросс. Главной художественной новацией берлинцев стало совершенствование коллажа, заимствованного у кубистов, но обогащенного техникой фотомонтажа (агитационные коллажи Хартфилда). Хаусманн одним из первых начинает экспериментировать с симультанной поэзией (параллельное чтение нескольких текстов) и пишет «абстрактные» стихотворения, составленные из звуков, звукоподражаний и просто букв (FMSWB, 1918); сходным образом построены его коллажи («Синтетический кинотеатр живописи», 1918) и коллаж-объекты («Дух нашего времени/Механическая голова», 1919—1920).

В Ганновере единственным дадаистом был **Курт Швиттерс** (Kurt Schwitters, 1887 — 1948). С 1919 г. свои произведения он называет «искусством Мерц» (взятый наугад центральный слог вывески Kommerzbank). В сферу его интересов входят фонетические стихотворения («Анна Блюм», «Пра-соната»), скульптура («Разъятые силы», 1920; «Святая скорбь», 1920), живопись, издание журнала («Мерц», 1923 — 1932). Швиттерс одним из первых стал заниматься тем, что позже получит название хэппенингов и инсталляций; многие годы он возводил конструкцию под названием «Мерцбау» (Merzbau) и после того, как она заполнила целый этаж, прорубил потолок, чтобы та смогла «расти в высоту», диктуя «жизни» свои собственные законы. Основные фигуры дадаизма в Кёльне — художники Макс Эрнст (1891 — 1976), Теодор Бааргельд (1895 — 1927) и Ганс Арп.

Пре-дадаистская деятельность в Париже помимо вездесущих Дюшана и Пикабиа связана с творчеством **Артюра Кравана** (Arthur Cravan, 1881 — 1920). Этот, по его собственному определению, «поэт-боксер» опубликовал пять выпусков журнала «Немедленно» (1912 — 1915), где соединены вместе всякие небывлицы, обзоры боксерских поединков и оскорбления знаменитостей (за что Краван даже попадал в тюрьму). Отличительной чертой парижского дада становится его преимущественно литературная ориентация; говорит за себя до издевательства «скромное» название главного печатного органа журнала группы — «Литература» (Littérature, 33 номера, 1919 — 1924), печатавшегося практически без иллюстраций. Группу некоторое время возглавлял поэт **Андре Бретон** (André Breton, 1896 — 1966), оспаривавший лидерство в движении у перебравшегося в Париж Тцара. Другие основатели группы также были поэтами. Это — **Филипп Супо** (Philippe Soupault, 1897 — 1990), **Поль Элюар** (Paul Éluard, наст. имя Эжен Грендель, Eugène Grindel, 1895 — 1952), **Луи Арагон** (Louis Aragon, 1897 — 1982). Своего рода «визитной карточкой» парижских поэтов-дадаистов сделалось «автоматическое письмо» (этот принцип получил дальнейшее развитие в сюрреализме). Из писателей, примыкавших к дада, следует отметить Пьера Дриё Ля Рошеля (1893 — 1945), Рене Кревеля (1900 — 1935), Робера Десноса (1900 — 1945), Роже Витрака (1899 — 1952), Жака Барона (1905 — 1986), Бенжамена Пере (1899 — 1959), Пьера де Массо (1900 — 1969), а также русского эмигранта Сергея Шаршуна (1888 — 1975).

Самой громкой публичной акцией парижских дадаистов стал провокационный Фестиваль Дада (1920), но и он, и другие манифестации, по сути, лишь пытались воссоздать дух Цюриха. Воображаемый суд над писателем-традиционалистом Морисом Барресом (1921) и Парижский конгресс Дада (1922) свидетельствовали о кризисе движения. После его раскола Бретон выступил с «Манифестом сюрреализма».

Сюрреализм

От дадаизма к сюрреализму. — Критика рацио, вера в «повседневное чудо», принцип «автоматического письма». — Тотальный бунт против нормативности; диктаторские полномочия лидера движения. — Поэзия сюрреализма (Арагон, Бретон, Элюар и др.), сюрреалистические проза и театр.

Сюрреализм (фр. *surréalisme* — «сверхреализм») вырос из дадаизма. Большинство первых сюрреалистов имели за плечами опыт парижской дадаистской деятельности под началом Бретона и Тцара. Среди основных причин раскола дадаизма можно назвать недовольство Бретона чересчур нигилистическим и «несерьезным» настроем Тцара, а также бретоновский интерес к бессознательному, не разделявшийся дадаистами. В *«Манифесте сюрреализма»* (*Manifeste du surréalisme*, 1924) Бретон очерчивает круг приоритетов нового движения: автоматическое письмо, случай, сновидения, подсознательное, чудесное. Объединяет все эти принципы вера в *повседневное чудо*, необычные совпадения, доказывающие существование иной, магической реальности.

Названная программа вписывается в более широкий контекст сюрреалистической идеологии: *отказ от господства разума*, поиск альтернативных источников вдохновения, которые способны изменить традиционное восприятие мира, создание нового вселенского порядка, свободного от «оков рациональности». Жизнеподобие и связанный с ним натурализм были для Бретона и его соратников поистине бранными словами: «Вслед за судебным процессом над материалистической точкой зрения следует устроить суд и над точкой зрения реалистической... она представляется мне глубоко враждебной любому интеллектуальному и нравственному порыву». Само понятие литературы поначалу трактовалось сюрреалистами как чуждое. «Писанина есть сплошное свинство», — писал **Антонен Арто** (Antonin Artaud, 1896—1948) в книге «Нервометр» (1925). Сюрреалисты утверждали, что занимаются не литературой — или, по меньшей мере, принципиально новой литературой. В свою очередь, сюрреализм — не очередная литературная или художественная школа, но образ жизни, который нужно принять раз и навсегда. Критикуя традиционную психологию, с которой Бретон как психиатр по образованию был прекрасно знаком, сюрреалисты обличали и психологизм традиционного романа. Приоритет, с точки зрения Бретона, должен отдаваться непосредственному переживанию («Я хочу, чтобы человек молчал, если он перестает чувствовать»), но не контролируемому разумом, а свободному, мгновенному. Поиск именно такого вдохновения приводит Бретона к открытию приемов автоматического

письма (*écriture automatique*) — внутреннего монолога, «о котором критическое сознание субъекта не успевает вынести никакого суждения» и который, «насколько возможно, является произнесенной мыслью».

В этой технике выполнен сборник Бретона и Супо *«Магнитные поля»* (*Champs magnétiques*, 1919), включавший тексты внешне алогичные, но заряженные мощной поэтической энергией. Автоматизм на долгое время стал ведущим методом сюрреализма; в «Манифесте» Бретон определил весь сюрреализм как «чистый психический автоматизм». Другими способами освобождения от власти рассудка для сюрреалистов стали рассказывание в действительности виденных ими снов и сеансы группового гипнотического транса (первая половина 1920-х годов), когда поэт выступал медиумом сверхсознательных энергий; особенно славились этим поэты Робер Деснос и Рене Кревель. С начала 1930-х годов набирает силу интерес сюрреалистов к магии, оккультизму, алхимии.

Неприятие сюрреалистами традиционного образа литературы и искусства проявляется также в отказе от четко выраженного авторства, в переосмыслении самой фигуры автора. Выражением попытки сюрреалистов «десубъективировать» текст, вывести его за рамки личности автора и таким образом предельно расширить границы творчества стали коллективно написанные листовки и манифесты, игры (в частности, так называемый «изысканный труп»: участник продолжает фразу, начатую предыдущим игроком, не зная ее целиком), совместные произведения нескольких авторов.

Соответственно программным для сюрреалистов становится антитрадиционализм. Следует отметить склонность движения к использованию маргинальных, низовых и даже массовых (китч) литературных форм — не только из духа провокации, но и в поисках максимальной творческой свободы, не скованной «хорошим вкусом», ради разрушения всякой системы ценностных предпочтений и общепринятых истин («Я приветствую любую попытку усомниться в действительности разума», — заявлял Бретон). Революционный настрой сюрреалистов мог быть как абстрактным, призывающим к бунту против всего обыденного (особо в этом плане выделялся журнал «Сюрреалистическая революция», 1924—1929), так и действенным, основанным на политической ангажированности. Так, Бретон, Арагон, Элюар и Пьер Юник в 1926 году вступили в французскую компартию; Бретону и Л.Троцкому принадлежит совместный манифест «За независимое революционное искусство» (1939); в 1930—1933 годах печатался журнал «Сюрреализм на службе революции».

Еще раз подчеркнем, что сюрреализм мыслился его организаторами как тотальный бунт против нормативности и в искусстве, и в жизни. Отсюда их интерес к темам одержимости, безумия как в прямом (творчество душевнобольных, симуляция отдельными

авторами сумасшествия, отношение к истерии и паранойе как к душевно-творческим состояниям), так и в переносном смысле (безумие страсти). Такова поэтическая метафорика Р. Десноса («Свобода или любовь!», 1927), П. Элюара («Любовь поэзия», 1929), самого Бретона («Безумная любовь», 1937). Этот дух одержимости прекрасно передается знаменитым выражением: «Сюрреализм есть некое состояние яростной страсти» (групповая декларация 2 апреля 1925).

К 1930-м годам сюрреалистические группировки существовали во многих европейских странах. Все они, и в особенности парижское объединение, возглавлявшееся Бретоном, всегда находились в строгом подчинении у лидера. Интересы группы ставились выше личных пристрастий. С одной стороны, это давало повод обвинять Бретона в диктатуре и именовать его «римским Папой сюрреализма»; с другой — спасало группу от раскола и, несмотря на различные внутренние войны, позволило продержаться «на плаву» около полувека, сохраняя при этом преемственность взглядов. Через увлечение сюрреализмом прошли самые разные деятели культуры, среди которых П. Пикассо, А. Арто, Ж. Батай, О. Пас, А. Мишо, М. Лейрис, Ж. Грак, И. Бонфуа, Ж. Превер.

Средоточием творческих устремлений большинства сюрреалистов стала поэзия. Как непосредственное выражение внутренних переживаний, она, по их мнению, была гораздо свободнее прозы. Сюрреалисты почти не писали метром, не стремились следовать рифме; в основу их стихосложения положен так называемый «ошеломляющий образ» (*image stupéfiante*) — проповедовавшееся еще П. Реверди парадоксальное сближение удаленных друг от друга реалий. В сюрреалистической поэзии сильна линия любовной лирики, использующей психоаналитическую и сновидческую образность. Основные поэтические сборники сюрреалистов — *«Огонь радости»* (*Feu de joie*, 1920) Арагона; *«Свет земли»* (*Clair de terre*, 1923), *«Седовласый револьвер»* (*Le Révolver aux cheveux blancs*, 1932), *«Дух воды»* (*Air de l'eau*, 1934) Бретона; *«Траур за траур»* (*Deuil pour deuil*, 1924), *«Со всем имуществом»* (*Corps et biens*, 1930) Десноса; *«Смерть от бессмертия»* (*Mourir de ne pas mourir*, 1924), *«Столица боли»* (*Capitale de la douleur*, 1926), *«Сама жизнь»* (*La Vie immédiate*, 1932) Элюара; *«Небесный триктрак»* (*Le Tric-trac du ciel*, 1922), *«Пуповина лимба»* (*L'Ombilic des limbes*, 1925) Арто. Характерным образцом сюрреалистической лирики является стихотворение Бретона «Великая смертоносная помощь» (*Le Grand secours meurtrier*, 1932):

La statue de Lautréamont
Au socle de cachets de quinine
En rase campagne
L'auteur des Poésies est couché à plat ventre
Et près de lui veille l'héloderme suspect

Son oreille gauche appliquée au sol est une boîte vitrée
 Occupée par un éclair l'artiste n'a pas oublié de faire figurer au-dessus
 de lui
 Le ballon bleu ciel en forme de tête de Turc
 Le cygne de Montevideo dont les ailes sont déployées et toujours prêtes
 à battre
 Lorsqu'il s'agit d'attirer de l'horizon les autres cygnes
 Ouvre sur le faux univers deux yeux de couleurs différentes
 L'un de sulfate de fer sur la treille de cils l'autre de boue diamantée
 Il voit le grand hexagone à entonnoir dans lequel se crisperont bientôt
 les mashines
 Que l'homme s'acharne à couvrir de pansements
 Il ravive de sa bougie de radium les fonds du creuset humain
 Le sexe de plumes le cerveau de papier huilé
 Il préside aux cérémonies deux fois nocturnes qui ont pour but
 sostraction faite du feu
 d'intervenir les coeurs de l'homme et de l'oiseau
 J'ai accès près de lui en qualité de convulsionnaire
 Les femmes ravissantes qui m'introduisent dans le wagon capitonné de roses
 Où un hamac qu'elles ont pris soin de me faire de leurs chevelures
 m'est réservé
 De toute éternité
 Me recommandent avant de partir de ne pas prendre froid dans la
 lecture du journal
 Il paraît que la statue pres de laquelle le chiendent de mes terminaisons
 nerveuses
 Arrive à destination est accordée chaque nuit comme un piano
 Статуя Лотреамона
 На цоколе из таблеток хинина
 В открытом поле
 Автор Поэзий лежит ничком
 И подле него бодрствует подозрительный ядозуб
 Его левое ухо — прижатая к земле стекловидная коробка
 Захваченный молнией художник не забывает позировать над ней
 Синий шар в форме головы турка
 Лебедь из Монтевидео чьи крылья распростерты и всегда готовы
 захлопать
 Пока дело в том чтобы с горизонта привлечь других лебедей
 Открывает над ложной вселенной два разноцветные глаза
 Один цвета железного купороса на решетке ресниц другой цвета
 алмазной грязи
 Он видит большую шестиугольную воронку в которой
 неизбежные спазмы машин
 Их пытается перевязывать человек
 Свою свечою из радия он зажигает огонь под человеческим тиглем
 Половые органы из перьев мозг из промасленной бумаги
 Он председательствует на церимониях дважды ночных имеющих
 целью

Изъятие посредством огня чтобы поменять местами сердца
человека и птицы
Я имею доступ в его близость на основании конвульсий
Восхитительные женщины водворившие меня в вагон с розовой
обивкой
Где для меня предназначен гамак изготовленный ими из их волос
На целую вечность
Перед отъездом не рекомендуется мне простужаться читая газету
Кажется статуя возле которой пырей моих нервов
Прибывает на место назначения где каждую ночь настраивается
как пианино
(пер. В. Микушевича)

Это стихотворение показательно прежде всего открывающим его упоминанием Лотреамона, одного из кумиров сюрреализма, создавшего в своих «Песнях Мальдорора» целую череду ярких, противоречивых образов («ягнятник, прекрасный, как закон затухающего с годами роста грудной клетки...»). Руководствуясь заветами П. Реверди и принципами «автоматического письма», сюрреалисты — и здесь сам А. Бретон — сталкивали в образе предельно удаленные друг от друга понятия, стараясь освободить это слияние от контроля разума («пырей моих нервов», «гамак из волос»). В стихотворении также фигурируют топоры наподобие ночи, абстрактных, безграничных пейзажей (на полотнах Сальвадора Дали, Ива Танги), белоснежных, лишенных глаз статуй (как на полотнах Джорджо де Кирико).

С прозой у сюрреалистов отношения были сложнее. Провозглашенное еще в «Манифесте сюрреализма» неприятие традиционных форм романа сильно сужало поле деятельности. Своего рода раскольниками стали Арагон, писавший романы в духе фантастических лирических новелл («Анисе, или Панорама», 1921; «Приключения Телемаха», 1922; «Парижский крестьянин», 1926), а также Р. Кревель, создавший яркие образцы исповедальной прозы («Извилины», 1924; «Мое тело и я», 1925, «Трудная смерть», 1926). Со временем за сюрреалистический роман берется Бретон, которому принадлежат шедевры лирической прозы («Надя», Nadja, 1928; «Безумная любовь», L'Amour fou, 1938). Сюрреалистические новеллы во многом следуют традиции сказочной и таинственной фантастики (например, «Знаменитая Белая Лошадка» Ж. Лембура, 1930). Роман близкого сюрреалистам Жюльена Грака (р. 1910) «В замке Арголь» (1938) демонстрирует черты поэтики готической прозы. В сюрреалистической прозе в целом чрезвычайно сильна интонация «черного юмора».

Сходная ситуация сложилась и в сюрреалистической драматургии. Сюрреалисты видели в театре снобистское «искусство для богатых», предпочитая ему кино. Поэтому попытки создания сво-

его репертуара ограничиваются драмами Роже Витрака (1899—1952) — например, «*Тайны любви*» (*Mystères de l'amour*, 1923).

Сюрреализм, взятый в перспективе культуры всего XX века, имеет отношение к зарождению целого ряда художественных и литературных течений. Так, очевидна его связь с живописью лирического абстракционизма в США, поп-артом, французским «новым романом», с «магическим реализмом» в литературах Латинской Америки и Восточной Европы, а также с техникой «романа-коллажа» или вербальными экспериментами Реймона Кено и Жоржа Перека.

Литература

Общая

Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX в. / Сост. Л. Г. Андреев. — М., 1986.

Зейле П. Я. Модернизм и авангардизм. — Рига, 1989.

Турчин В. С. По лабиринтам авангарда. — М., 1993.

От конструктивизма до сюрреализма. — М., 1996.

Никольская Т. Л. Авангард и окрестности. — СПб., 2002.

Cabanne P., Restany P. L'Avant-garde au XXe siècle. — P., 1969.

Weightman J. The Concept of the Avant-garde: Explorations in Modernism. — L., 1973.

Krauss R. L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes. — P., 1973.

Mouvements littéraires d'avant-garde. — P., 1976.

Calinescu M. Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism. — Durham (S. C.), 1987.

Hepp C. Avantgarde: Moderne Kunst, Kulturkritik und Reformbewegungen nach der Jahrhundertwende. — München, 1987.

Kofler L. Avantgardismus als Entfremdung. — Frankfurt a. M., 1987.

Hahn O. Avant-garde, théorie et provocations. — Nîmes, 1992.

Итальянский футуризм

Бобринская Е. А. Футуризм. — М., 2000.

Lista G., ed. Futurisme: Manifestes, Proclamations, Documents. — Lausanne, 1973.

Fintler H. Semiotik des Avantgardetextes: Gesellschaftliche und poetische Erfahrung im italienischen Futurismus. — Stuttgart, 1980.

Schiavo A., ed. Futurismo e fascismo. — Roma, 1981.

Rainero R. H. Il futurismo: Aspetti e problemi. — Milano, 1983.

Godoli E. Il futurismo. — Roma; Bari, 1983.

Villers J.-P. de. Etude sur le futurisme et les avant-gardes. — Windsor (Ontario), 1990.

Humphreys R. Futurism. — Cambridge, 1999.

Berghaus G. International Futurism in Arts and Literature. — Berlin; N. Y., 2000.

Имажизм и вортицизм

- Зверев А.* «Деревянный умник»: К портрету Эзры Паунда // Иностранная литература. — М., 1991. — № 2.
- Паунд Э.* Путеводитель по культуре: Пер. с англ. — М., 1997.
- Антология имажизма: Пер. с англ. — М., 2001.
- Wees W C.* Vorticism and the English Avant-garde. — Toronto, 1972.
- Imagist Poetry / Ed. by P. Jones. — Harmondsworth (Mx.), 1972.
- Hansen M.* Ezra Pounds frühe Poetik und Kulturkritik zwischen Aufklärung und Avantgarde. — Stuttgart, 1979.
- Materer T.* Vortex: Pound, Eliot and Lewis. — Ithaca, 1979.
- Campbell R.* Wyndham Lewis. — Pietermaritzburg, 1985.
- Dasenbrock R. W.* The Literary Vorticism of Ezra Pound and Wyndham Lewis: Towards the Condition of Painting. — Baltimore, 1985.
- Tyrell J.* Ezra Pound: The Solitary Volcano. — N. Y.; L., 1987.

Испаноязычный авангард

- Малиновская Н. Р.* Мадридская мозаика Рамона Гомеса де ла Серны // *Гомес де ла Серна Р.* Избранное: Пер. с исп. — М., 1983.
- Дубин Б. В.* О творчестве Висенте Алейсандре // Поэты — лауреаты Нобелевской премии. — М. 1997.
- Дубин Б. В.* Голос под маской: Луис Сернуда и другие // Литературное обозрение. — М., 1999. — № 4.
- Gomez de la Serna R.* El ultraismo ó el creacionismo español // Revista Nacional de Cultura. — Madrid, 1955.
- Baharlía J. J.* El vanguardismo poético en América y España. — Buenos Aires, 1957
- Videla de Rivero G.* El ultraismo. — Madrid, 1971.
- Caracciolo T.* La poesía de Vicente Huidobro y la vanguardia. — Madrid, 1976.
- Fuentes Florido F.* Poesias y poetica del ultraismo: Antologia. — Barcelona, 1989.
- Videla de Rivero G.* Direcciones del vanguardismo hispanoamericano. Mendoza, 1990.
- Schwartz J.* Las vanguardias latinoamericanas: Textos programaticos y criticos. — Madrid, 1991.

Дадаизм

- Сануёе М.* Дада в Париже: Пер. с фр. — М., 1999.
- Альманах Дада: Пер. с фр. — М., 2000.
- Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне: Пер. с нем. — М., 2002.
- Béhar H.* Etude sur le théâtre Dada et surréaliste. — P., 1967.
- Last R. W.* German Dadaist Literature. — N. Y., 1973.
- Hugnet G.* Dictionnaire du Dadaïsme. — P., 1976.
- Dada in Europa, Werke und Dokumente. — Berlin, 1977.
- New York Dada / Ed. by R. Kuenzli. — N. Y., 1986.
- Béhar H., Carassou M.* Dada, histoire d'une subversion. — P., 1990.

Сюрреализм

- Андреев Л.* Сюрреализм. — М., 1972.
- Антология французского сюрреализма: Пер. с фр. — М., 1996.
- Вирмо А., Вирмо О.* Мэтры сюрреализма: Пер. с фр. — СПб., 1996.
- Великовский С.* Умозрение и словесность. — СПб. 1999.
- Сюрреализм и авангард. — М., 1999.
- Шенье-Жандрон Ж.* Сюрреализм: Пер. с фр. — М., 2002.
- «Я поэт в бунте против правил...». Стихи французских сюрреалистов // Иностранная литература. — М., 2002. — № 5.
- Nadeau M.* Histoire du surréalisme. — P., 1945.
- Breton A.* Manifestes du surréalisme. — P., 1962.
- Bédouin J.-L.* La Poésie surréaliste. — P., 1964.
- Gershman H. S.* Surrealist Revolution in France. — Ann Arbor (Mich.), 1969.
- Alquié F.* Philosophie du surréalisme. — P., 1977.
- Biro A., Passeron R.* Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs. — P., 1982.
- Clébert J.-P.* Dictionnaire du surréalisme. — P., 1996.

III

ЭКСПРЕССИОНИЗМ В ГЕРМАНИИ И АВСТРИИ

Немецкий экспрессионизм и романтическая традиция; влияние Ницше. — Экспрессионизм в разных искусствах, происхождение термина. — Этапы развития экспрессионизма. — Ключевые категории экспрессионистского мировосприятия (патетика, ясновидение, деформация, искание бытия «на глубине» и др.). — Поэтика литературного экспрессионизма. — Экспрессионистская драма. — Особенности австрийского экспрессионизма, искание синтеза искусств в нем. — Венская периодика. — Трагль: биография; образ вселенской катастрофы в его поэзии. — Бенн: творческий путь; особенности лирического «я».

1

В истории немецкоязычной культуры эпоха экспрессионизма может быть сопоставлена с эпохой романтизма: так же, как романтики определили основную тональность культуры XIX столетия, экспрессионисты окрасили неповторимым цветом недавно прошедший век. Немецкий романтизм можно сравнить с мощным извержением вулкана, которое продолжалось несколько десятилетий, постепенно затухая. Это затухающее шевеление лавы (все еще вспыхивающей романтическим пламенем в творчестве Ф. Хеббеля, Р. Вагнера, Т. Шторма) в наше время все чаще и, думается, вполне справедливо называют эпохой бидермайера (Das Biedermeier). Если романтизм подобен безоглядному порыву к новым высотам (безднам) духа и искусства, то бидермайер сопоставим с позднейшими, растянувшимися на весь XIX век, попытками соотнести эту бескомпромиссную дерзость (и соответствующий художественный поиск) с требованиями общественной морали.

После объединения Германии под эгидой Пруссии в 1871 г. наступила эпоха грюндерства (Gründerzeit), ставшая в немецком искусстве продолжением бидермайера, прекрасно сочетавшегося с локальным патриотизмом. Отсюда — литература «малой родины» (Heimatliteratur), «крови и почвы» (Blüt- und Bodenliteratur). Весьма показательным для второй половины столетия стало позднее творчество Рихарда Вагнера (1813—1883), который прошел

путь от революционно настроенного романтика до характерного «грюндера» (только суперталантливого!). В этом контексте объяснима критика вагнеровского христианства у Ф. Ницше («Казус Вагнера», 1888). Перейдя с «аполлонийских» позиций на «дионисийские», Ницше, вне всякого сомнения, возродил дух романтизма и вступил в полемику с бидермайером, с тем, что считал религиозно-этической и эстетической фальшью всей западноевропейской культуры второй половины XIX века.

Ницше — самый радикальный наследник Ф. Гёльдерлина и йенских романтиков. Отвергнув ассимилированного империей «байройтского» Вагнера и сам отвергнутый официальной Германией и почти всеми своими современниками, он не только продолжил дорогу экспрессионизму, но и по манере («Так говорил Заратустра», «Сумерки идолов») уже был экспрессионистом до экспрессионизма (подобно В. Ван Гогу и Э. Мунку в живописи). По мере приближения к XX веку и «внутриутробного» становления экспрессионизма популярность Ницше резко возрастает, выйдя в 1900-е годы на уровень почти повальной моды. В орбиту его влияния надолго попали Т. и Г. Манны, Р. М. Рильке, Г. фон Гофмансталь, Г. Тракль, С. Георге, Ф. Кафка, Р. Музиль, Г. Гессе, Г. Бенн, большинство экспрессионистов. Не все из них до конца пошли по пути ницшевской «переоценки ценностей». Да и сам Ницше, возвестив «смерть Бога», обосновавший необходимость встать «по ту сторону добра и зла», по сути, оставил своего неоромантического героя на перевале.

«Освобожденный» от всех традиционных морально-этических норм и ценностей, сверхчеловек сам должен был решать для себя, нужны ли ему какие-либо нормы и ценности, а если все же нужны, то какие именно. Этот выбор стал проблемой проблем всего артистического двадцатого столетия. Но одними из первых (после Ницше) с ним вплотную столкнулись экспрессионисты — поколение, восставшее против всего «отцовского» и вызвавшее в немецкоязычной культуре «извержение вулкана», по своим следствиям подобное романтическому.

Экспрессионизм — явление, охватившее в 1910-е — середине 1920-х годов большинство сфер искусства и культуры Германии (живопись, литература, театр, философия, музыка, скульптура, танец, кинематограф, градостроительство). В его основе — такой способ творческого мировидения, согласно которому европейская гуманистическая культура признавалась тотально исчерпанной своей идейный и стилистический потенциал. Как движение в живописи немецкий экспрессионизм заявил о себе в Дрездене (группа «Мост», Die Brücke, 1905—1913), расцвет пережил в «Новом объединении художников Мюнхена» (1909—1914), а наиболее яркое теоретическое обоснование нашел в коллективном альманахе «Синий всадник» (Der blaue Reiter), изданном под редакцией

В. Кандинского и Ф. Марка в 1912 и в 1914 гг. В развитии экспрессионистской живописи важную роль сыграли Дрезден, Мюнхен, Берлин, Лейпциг и Вена, поскольку австрийские художники (А. Кубин, О. Кокошка, А. Шёнберг) и др. постоянно участвовали в немецких выставках, иллюстрировали немецкие экспрессионистские альманахи, журналы, собственные и чужие художественные произведения, публиковавшиеся в немецких издательствах.

Термин «экспрессионизм» имеет именно художественное происхождение. В 1911 г. в Германии на 22-й выставке «Берлинского сецессиона» «экспрессионистскими» назвали картины представленных там французских художников (Ж. Брак, М. Вламинк, П. Пикассо, Р. Дюфи, А. Дерен), чья манера явно отличалась от импрессионистической. Тогда же К. Хиллер перенес это обозначение в литературу: «Мы — экспрессионисты. Мы возвращаем в поэзию содержание, порыв, духовность» (1911, июль).

Для философского обоснования экспрессионизма важное значение имели книги и статьи В. Воррингера (прежде всего «Абстракция и вчувствование», *Abstraktion und Einfühlung*, 1907), который вместе с В. Кандинским, Ф. Марком, А. Макке разрабатывал новую эстетику и в коллективном манифесте «В борьбе за искусство» (1911) впервые дал культурологическое и искусствоведческое обоснование термина «экспрессионизм», а также связал это явление с традицией северного искусства и с готикой. Литературный экспрессионизм конституируется в Германии как движение в кругу сотрудников берлинских журналов «Штурм» (*Der Sturm*, 1910—1932), редактировавшегося Хервартом Вальденом, и «Акцион» (*Die Aktion*, 1911—1932), курировавшегося Францем Пфемфертом. Значимы также «Белые страницы» (Лейпциг, 1913—1920) Р. Шикеле, «Новый пафос» (Берлин, 1913—1919) Р. Шмидта, Л. Майднера, П. Цеха, «Бреннер» (Инсбрук, 1910—1954) Л. фон Фикера. Из позднейших экспрессионистских журналов необходимо выделить «Нойе югенд» (Берлин, 1916—1917) В. Херцфельде. Важную роль в распространении экспрессионизма сыграли издательства «Ровольт» (осн. в 1908 г. в Лейпциге Э. Ровольтом, 1887—1960) и «Курт Вольф ферлаг» (1912—1931). Для пропаганды экспрессионизма и — шире — авангардного искусства много сделало также издательство «Малик» (1917—1939).

В истории немецкого экспрессионизма можно выделить несколько этапов развития.

1-й этап — до 1910 г., когда экспрессионизм набирал силу, но не идентифицировал себя культурологически, не имел самоназвания: в литературе (творчество Г. Манна, Т. Дойблера, Ф. Ведекинда, Г. Броха, Ф. Кафки, А. Момберта, Э. Ласкер-Шюлер, Э. Штадлера, А. Дёблина); в живописи (группа «Мост»), в музыке (эксперименты А. Шёнберга, А. Берга, А. Веберна; элементы экспрессионизма различимы уже у Р. Вагнера и особенно в песнях Х. Вольфа,

как оказалось, введшего тексты Гёте, Айхендорфа, Мёрике в экспрессионистский контекст), в скульптуре (Э. Барлах). До 1910 г. экспрессионистские сюжеты, мотивы, образы в литературе обозначали себя стихийно, в рамках первой «фазы литературного модерна, который перерабатывал идеи Ницше о переоценке всех ценностей и тяготел к своеобразной религии жизни» (Х. Ленерт). Будущие экспрессионисты, как правило, посещали декадентские и эстетствующие кружки, богемные кафе, литературные кабаре, постепенно создавая собственные объединения и печатные органы. Так, Э. Штадлер и Р. Шикеле еще в 1902 г. вступили в литературную группу «Самый молодой Эльзас» и начинали с подражаний югендштилю, С. Георге, Г. фон Гофмансталю, А. де Ренье, П. Верлену. В 1909 г. К. Хиллер, Э. Лёвензон и Я. ван Ходдис учредили в Берлине «Новый клуб», а затем и «Неопатетическое кабаре», ставшее постоянной трибуной многих будущих экспрессионистов (Г. Гейм, А. Лихтенштайн, Э. Унгер). Э. Ласкер-Шюлер и Х. Вальден уже с начала века были завсегдатаями богемных берлинских кафе и в 1905 г. организовали в одном из них «Общество людей искусства» (Verein für Kunst), которое посещали П. Хилле, П. Шеербарт, а также А. Дёблин, Г. Бенн, ставшие с 1910 г. активными сотрудниками журнала «Штурм». Ф. Ведекинд, предваривший некоторые открытия экспрессионизма в драме «Пробуждение весны» (Frühlings Erwachen, 1891, пост. 1906), часто бывал в богемных кафе Цюриха, Лейпцига, Берлина, Дрездена, а также Мюнхена («Одиннадцать палачей», Die elf Scharfrichter).

2-й этап — в 1910—1918 гг. экспрессионизм развивается вширь и вглубь, становится главным событием литературно-художественной жизни Германии. Растет число экспрессионистских журналов и издательств, коллективных и персональных художественных выставок, театральных постановок, литературных вечеров, попыток теоретического осмысления феномена экспрессионизма. В рамках экспрессионизма возникают разнонаправленные течения (политические, идейные, эстетические), но они пока еще не разрушают сравнительную цельность явления.

3-й этап (1918—1923) — к концу Первой мировой войны все отчетливее выявляется неоднородность экспрессионизма. К этому подталкивает политическая ситуация в Германии. Она вынуждает экспрессионистов четче определить свои общественные позиции. В целом немецкий экспрессионизм в эти годы заметно «левет», и многие писатели и художники — Э. Толлер, Э. Мюзам, Б. Брехт, Й. Р. Бехер — активно участвуют в революционных событиях (Баварская Советская республика в Мюнхене, 1919). По мере стабилизации Веймарской республики экспрессионизм все больше утрачивает «пассионарный импульс», либо разводя свой мощный поток в многочисленные русла формального экспериментаторства (дадаизм — с 1916 г.; сюрреализм, набирающий силу

в 1917—1924 гг.), либо пытаясь вернуться к ранее им отвергнутой репрезентации в формах «новой деловитости» (или «новой объективности», «новой вещности», *neue Sachlichkeit*, с 1923 г.) и «магического реализма» (*magischer Realismus*, с 1923 г.).

4-й этап — в 1923—1932 гг. размежевание бывших экспрессионистов становится все более непримиримым. Одни отстаивают принципы активного, пролетарско-революционного искусства (И. Бехер, В. Херцфельде, Г. Гросс, Ф. Пфемферт, Х. Вальден, Л. Рубинер, Р. Леонхард, Ф. Вольф), другие развивают идеи автономности искусства, на практике зачастую отступая на национально-консервативные позиции (Г. Бенн). Экспрессионизм преобразуется, теряет абстрактно-космический пафос всеобщего братства «новых людей», которые объединились в экстатическом «крике»-протесте против изжившего себя «старого» мира и в столь же экстатическом визионерском предвидении «нового» мира и «нового» человека. Но исчезая как оформленное художественное явление, экспрессионизм сохраняется как составная часть мировидения многих немецких прозаиков (А. Дёблин, Л. Франк, Г. Манн, Ф. Верфель,), драматургов (Э. Барлах, Г. Кайзер, В. Газенклевер, К. Штернгейм, Э. Толлер, Б. Брехт), поэтов (Г. Гейм, Г. Тракль, Г. Бенн, Я. ван Ходдис, Э. Ласкер-Шюлер), художников, скульпторов, композиторов и кинорежиссеров, что придает им неповторимую индивидуальность.

В период фашистской диктатуры многие экспрессионисты эмигрировали, включились в антифашистскую борьбу, оставшиеся в «Третьем рейхе», как правило, уходили во «внутреннюю эмиграцию» (Г. Казак, Г. Бенн). После Второй мировой войны экспрессионизм переживает «вторую фазу развития» (Г. Бенн) в прозаических (В. Борхерт) и поэтических (Г. Айх, К. Кролов, С. Хермлин) жанрах. Экспрессионистам принадлежат высшие достижения в утверждении жанра радиопьесы (Г. Казак, Г. Айх, С. Хермлин).

Основное отличие экспрессионизма от стилей декаданса состоит в патетическом отрицании норм и ценностей — как общепринятых, так и вошедших в моду, по-эстетски культивируемых (например, кружок С. Георге, югендштил в архитектуре и прикладном искусстве). Экспрессионизм словно взорвал постепенное, плавное развитие немецкой культуры. Новое поколение художников и писателей по-визионерски устремляется к сути вещей, срывая с них покров кажимостей, навязанных им обществом. «Ясновидение» экспрессионистов обнаруживало за вполне «невинной» внешней оболочкой зримого, феноменального мира провалы и бездны — ужасающую деформацию его внутренней сущности. Эта несовместимость видимого и сущностного требовала немедленного действия: «крика», «вопля», «прорыва», отчаяния, воззвания, страстной проповеди — чего угодно, только не спокойного созерцания. Подобный патетический и профетический

настрой экспрессионизма исключал гармонию, соразмерность, композиционную, ритмическую и цветовую уравновешенность; произведение должно было не радовать глаз и слух, а будоражить, возбуждать и — в немалой степени — шокировать. Отсюда — изначально присущая экспрессионизму тенденция к карикатурности (от итал. *caricare* — перегружать), к гротеску и фантастике, к деформации всего объектного (А. Кубин, О. Кокошка, О. Дикс, Г. Гросс). В перспективе это открывало дорогу абстракции (абстрактный экспрессионизм В. Кандинского, Ф. Марка), а также сюрреализму (И. Голль, Г. Арп).

Доминантой мироощущения экспрессионистов было то, что ощущаемое ими несовершенство действительности они восприняли как признак приближения вселенской катастрофы и стремились донести это апокалипсическое видение до других. При таком визионерски обостренном предчувствии общественных катаклизмов на первое место выдвинулась проблема выражения (экспрессии) — особой интенсивности или даже «силы» художественного сообщения. Поэтому многие экспрессионисты подчеркивали приоритет духовного содержания, доходя до отрицания формы и стиля (К. Хиллер, П. Корнфельд), выдвигая на первый план абстрактные этические ценности — «убежденность [*Gesinnung*], волю, интенсивность, революцию» (К. Хиллер, 1913) или «визионерство — протест — изменение [*Wandlung*]» (Г. Бенн, 1933). Тенденции развития общества и культуры привели в Германии к тому, что именно экспрессионизм стал высшим пиком кризиса искусств (в России и Италии ему соответствует футуризм, во Франции — сюрреализм). Немецкие футуризм, дадаизм, сюрреализм фактически были его спутниками, актуализовавшими заложенный в нем многомерный потенциал.

Хотя центральное положение экспрессионизма в немецкой культуре XX века неоспоримо — оно было подмечено и самими экспрессионистами (Г. Бенн, Г. Казак) и теми, кто изучал его, — возникают немалые сложности при его типологии: «С позиций чистой эстетики невозможно указать на то, что в этом движении было действительно волнующим, возбуждающим или даже первопроеходческим. Нужно, наконец, признать, что экспрессионизм — это не только искусство, но в то же время и мировоззренческий маяк. И этот маяк будет светить только тому, кто сумеет учесть совокупность всех экспрессионистских тенденций и кроме того осознает их культурно-историческую ценность. Лишь при таком взгляде обнаруживаются линии исторического развития» (Р. Ханман, Й. Херманд).

Две мировые войны, начатые Германией и окончившиеся для нее катастрофически, революция и гражданская война 1918—1923 гг., фашистская диктатура (1933—1945), послевоенная разруха и раскол страны (сначала на четыре зоны оккупации, а затем

на два враждебных друг другу немецких государства, ФРГ и ГДР), — вот что, как это видится сейчас, пророчески предчувствовали экспрессионисты, говоря о «конце света» и обращая свой «крик» к Богу, к звездам, к Человеку и Человечеству, к своему окружению или просто в Никуда.

Отметим, что заметный вклад в развитие немецкого экспрессионизма уже на исходных его позициях внесли русские (В. Кандинский, М. Верёвкина, А. Явленский) и австрийские (А. Кубин, О. Кокошка, Т. Дойблер, А. Шёнберг, М. Брод, Ф. Кафка) писатели, художники и композиторы. Среди писателей-экспрессионистов было немало евреев, которые, хотя и ощущали себя представителями немецкой культуры, не могли не замечать нарастание национализма в Германии. К визионерским предчувствиям трагедий Германии в XX веке они присоединяли предчувствие трагедии еврейского народа, а также своей собственной трагической судьбы (Я. ван Ходдис, А. Момберт, Э. Ласкер-Шюлер, А. Вольфенштайн, Ф. Верфель, Э. Толлер, Э. Мюзам, Г. К. Кулька). Последнее обстоятельство подчеркивает общую черту экспрессионизма — ощущение единства личной и вселенской катастрофы (оно проходит через творчество Г. Гейма, Э. Штадлера, Г. Тракля, Ф. Марка, А. Штрамма).

Проблематика немецкого экспрессионизма во многом сходна с проблематикой всего европейского авангарда, но, естественно, имеет и свою особую специфику. Роднит экспрессионизм с авангардом отрицание буржуазной цивилизации и буржуазной культуры. Г. Бенн подчеркивал: «То, что в других странах называлось футуризмом, кубизмом, позднее сюрреализмом, в Германии считалось экспрессионизмом, многообразным в своих эмпирических вариациях, но единым в своей внутренней принципиальной установке на разрушение действительности, на безоглядный прорыв к сути всех вещей...» (1955). По этой разрушительной силе экспрессионизм не уступал футуризму, но футуристов гораздо больше интересовала сама «технология разрушения»; у немецких же экспрессионистов (во всяком случае на первых двух этапах эволюции экспрессионизма) нет ничего подобного манифестам Т. Маринетти. Футуризм немислим без веры в технический прогресс, грядущая технизация человечества — один из его лейтмотивов. Многие экспрессионисты также уповали на будущее, но это их упование зиждилось прежде всего на вере в самого человека, который, отринув все ложное в цивилизации и культуре — в том числе технику, если она искажает человеческое естество, — с изумлением откроет в своих глубинах подлинно человеческую сущность, сольется с себе подобными в восторженном религиозном (религиозном по чувственному наполнению, но не в традиционном религиозном смысле) экстазе, поскольку вокруг него будут братья по духу, «товарищи человечества» (Kameraden der Mensch-

heit — так называлась одна из итоговых поэтических антологий немецкого экспрессионизма, изданная Л. Рубинером в 1919 г.). Не менее характерно название лучшего экспрессионистского поэтического сборника Й. Р. Бехера — *«Распад и торжество»* (Verfall und Triumph, 1914).

Триумф «распада» провозгласил еще в 1912 г. Я. ван Ходдис, вдохновлявшийся в своем ожидании вселенских бурь и апокалипсисов страхом немецких бюргеров перед любыми отступлениями от нормы и порядка. Ванходдисовское стихотворение *«Конец света»* (Weltende, 1911) вошло в число любимых стихотворений не только Бехера, но и многих экспрессионистов. По-своему любился грядущим «моргом» и Г. Бенн («Морг и другие стихотворения», Morgue und andere Gedichte, 1912 — еще один знаковый для экспрессионизма сборник стихотворений), регистрируя «распад» искалеченных человеческих тел с хладнокровием профессионального анатома и венеролога. Закат и крах буржуазного общества экспрессионисты воспринимали как неминуемую кару за грехи европейской цивилизации. Однако чувствуя себя чуть ли не насильственно втянутыми в смертельный круговорот истории, экспрессионисты видели в нем очистительный ураган, приближение которого хотели ускорить своими патетическими заклинаниями. Насилие, разрушение, намеренную деформацию всех форм буржуазности (и общественных, и личных, собственно творческих, с чем, в частности, связано неприятие импрессионизма как буржуазного, «гастрономического» искусства) они нередко воспринимали в виде источника вдохновения, шанса ощутить Хаос (подобные идеи встречаются уже у Новалиса и у других йенских романтиков), бездны, «ночное», «архетипическое» — словом, того, на основе чего способно само собой (анархистский элемент в самосознании многих экспрессионистов достаточно очевиден) возникнуть братство освобожденных от всяческих принуждений личностей.

Этот «новый пафос» (Das neue Pathos — название одного из самых репрезентативных экспрессионистских журналов) постепенно «заземлялся» в ходе Первой мировой войны и уступал место столь же патетическому протесту против кровавой бойни, усиливая пацифистские настроения, обогащая абстрактно-этическую основу экспрессионизма социальными мотивами. Если в 1912 г. активнейший участник движения Л. Рубинер писал: «Поэт вторгается в политику, это значит: он раскрывается, он обнажается, он верит в интенсивность, в свою взрывчатую силу... Важно лишь то, что мы в пути. Сейчас важно лишь движение и... воля к катастрофе», то в 1919 г. в послесловии к своей антологии «Товарищи человечества» он уже призывает к практической борьбе за «интернациональный социализм», «всемирную революцию». Вместе с Рубинером подобный путь прошли В. Херцфельде, Г. Гросс, Э. Пискаатор, Д. Хартфилд, Э. Толлер, Ф. Вольф, Б. Брехт, Р. Леон-

хард, Й. Р. Бехер. Все они составили «активистское» (от названия журнала «Акция» — нем. дело, акция, действие), «левое», революционное крыло экспрессионизма.

Другая группа экспрессионистов не была столь монолитной. Тем не менее в ней отчетливо выделяются «магические реалисты» (magische Realisten), решительно отмежевавшиеся от политики, но не порвавшие с экспрессионизмом и трансформировавшие его духовное наследие в более объемную (философски и художественно) систему координат: Г. Казак, О. Лёрке, В. Леман, Э. Ланггессер, позднее Г. Айх, П. Хухель, О. Шефер, Х. Ланге. Эти писатели объединились в журнале «Колонна» (1929—1932), в то время как представители левого экспрессионизма, вступив в основном в коммунистическую партию Германии, сотрудничали в журнале «Линксурве» (1929—1932) и других революционных изданиях.

Г. Бенн фактически примкнул к «магическим реалистам». Как и они, даже во время общего кризиса движения, он остался верен изначальному пафосу экспрессионизма, но — в отличие от своих новых соратников — прошел через искушение национальной идеей. Другие видные экспрессионисты — Э. Толлер, В. Хазенклевер, Ф. Юнг, К. Эдшмид и др. — колебались между «активизмом» и разочарованием в своих творческих идеалах, в результате чего сблизились с неонатралистической «новой деловитостью», придав ей нечто несомненно экспрессионистское (см. роман А. Дёблина «Берлин, Александерплац»). Лишь отдельные писатели, принимавшие непосредственное участие в экспрессионистском движении, стали пропагандистами национал-социалистических идей (Р. Гёринг, Х. Шиллинг). Самой одиозной фигурой из числа бывших экспрессионистов оказался Ханнс Йост (Hanns Johst, 1890—1978), посвятивший свои драмы «Томас Пейн» (1927) и «Шлагетер» (1933) «Адольфу Гитлеру с любовью, уважением и неизменной верностью»; в 1935—1945 гг. он был президентом Прусской академии искусств и Имперской палаты письменности. После разгрома гитлеровской Германии ему было запрещено публиковать свои произведения до 1955 г.

Решительный разрыв экспрессионистов с буржуазным мирозерцанием особенно сказался в изображении непримиримого конфликта поколений, в частом обращении к теме отцеубийства. Таковы драмы «Нищий» (Der Bettler, 1912) Р. Зорге, «Сын» (Der Sohn, 1913, опубл. 1914, пост. 1916) В. Хазенклевера, «Отцеубийство» (Vatermord, 1920) А. Броннена, роман «Не убийца, а убитый виноват» (Nicht der Mörder, der Ermordete ist schuldig, 1920) Ф. Верфеля. Эротические и сексуальные конфликты в них были призваны отражать не только лицемерие общественных норм, но и сложности роста, взросления, побега в иную реальность. С последним связано использование фантастических элементов, сигнализирующих о реальности сна, личного и коллективного бессознатель-

ного. Нередко и обращение к теме двойничества. Показателен в этом отношении и роман Альфреда Кубина (Alfred Kubin) «Другая сторона» (Die andere Seite, 1909), который является одной из первых и лучших антиутопий XX века и одним из лучших фантастических романов в немецкой литературе, первая новелла Франца Кафки (1883—1924) «Описание одной схватки» (Beschreibung eines Kampfes, 1904—1905, опубл. посмертно). Образы подсознания (или сновидения) в ней становятся явью, действующими лицами, двойниками, создавая диффузию пространства и времени, нарушая всякую логику событий и упраздняя всякий конкретный смысл многочисленных деталей и подробностей. И роман Кубина, и новелла Кафки особенно наглядно демонстрируют весьма характерный для искусства XX века процесс усвоения домодернистских художественных элементов модернистской (экспрессионистской и сюрреалистической) поэтикой. Социальные же мотивы усиливаются в экспрессионизме с конца Первой мировой войны — у Б. Брехта в «Легенде о мертвом солдате» (Legende vom toten Soldaten, 1918), в драматургии Э. Толлера («Человек-масса», Masse Mensch, 1920), Г. Кайзера («Газ», Gas, 1918) и др.

Поэтика, разработанная экспрессионистами, разнообразна и с трудом сводима к общему знаменателю, так как интенсивность изображения, к которой они стремились, могла достигаться с помощью и риторического нагнетания патетики (Ф. Верфель, Й. Бехер, Э. Толлер), и симультанности, техники монтажа, суггестивной экспрессивности, смелой метафорики (в зрелом творчестве Г. Гейма, Э. Штадлера, Г. Тракля), и за счет гротеска, алогизма, афористической краткости (Б. Брехт, ранний Г. Бенн, отчасти К. Штернгейм). Преодоление, а иногда и своеобразное усиление натурализма, вело экспрессионистов к нагнетанию детали, гротеску, карикатурности, маске (Г. Гросс, Г. Манн, А. Дёблин, Б. Брехт). У других авторов отказ от репрезентации сопровождался возвышенной метафорикой «абсолютных стихотворений» и «абсолютной прозы» (Г. Бенн), напряженной диалектикой цветовых пятен (живопись В. Кандинского и А. Макке), запутанным лабиринтом линий (поздние полотна Ф. Марка).

Экспрессионистский театр постепенно завоевывал популярность, изменяя представление зрителей о роли постановщика, репертуаре, манере актерской игры. Сцена оголилась, с нее исчезли все атрибуты жизнеподобия и «четвертой стены». Их сменили знаменитые лестницы (призванные дублировать мотив восхождения, духовного роста и выбора), косые плоскости, геометрически асимметричные возвышения. Некоторые из пьес ставились на городских площадях, в цирках. Экспрессионизм начинает активно использовать различные сценические механизмы. В 1916—1919 гг. центром экспрессионистского театра стал Дрезден, где были поставлены «Сын» В. Хазенклевера, три пьесы художника

О. Кокошки (в том числе «Убийца, надежда женщин», *Mörder, Hoffnung der Frauen*, 1907, опубл. 1908) в инсценировке и художественном оформлении автора, «Морское сражение» (*Seeschlacht*, 1918) Р. Гёринга. В 1919 г. Б. Фиртель поставил драму Ф. Вольфа «Это — ты» (*Das bist Du*). Огромный успех этой работе принесли декорации К. Феликсмюллера, в которых экспрессивная выразительность и карикатурность соединились с декоративной красочностью. Режиссеры-экспрессионисты Л. Йеснер, Ю. Фелинг, К. Мартин ставили не только пьесы Э. Толлера, В. Хазенклевера, Г. Кайзера, но нередко переделывали на экспрессионистский лад классические пьесы. Эрвин Пискатор, создававший в 1920-е годы эстетику агитационного революционного театра, успешно переносил на сцену введенные экспрессионистами принципы монтажа; например, в пьесе Э. Толлера «Гоп-ля, мы живем» (*Hopp-la, wir leben*, 1927) действие разворачивается на разных этажах (и в разных помещениях), для чего на сцене был установлен фасад здания с несколькими небольшими сценами на разных уровнях. Поэтика экспрессионистского театра до сих пор активно используется режиссерами.

Разработанные экспрессионистами художественные приемы важны не столько как конкретный эксперимент, сколько своей синтетичностью, эмоциональной выразительностью, позволившей экспрессионистам по-своему, с невиданным до того в искусстве пафосом предсказывать грядущие катастрофы, в которых должны родиться «новый человек» и новое человеческое братство. Однако войны и революции так и не породили «нового человека» (во всяком случае такого, о котором мечтали представители этого движения), экспрессионизм к концу 1920-х годов утратил свою влияние, хотя нащупанные им творческие возможности сохраняли свое значение в немецкой литературе еще не одно десятилетие.

2

Австрийская литература, стремительно вышедшая в XX веке на мировую арену, захватывала свои «плацдармы» прежде всего в немецкоязычном культурном пространстве, не только получая из Германии новые творческие импульсы, но и привнося в общую копилку немецкоязычной культуры неповторимо австрийские черты.

При определении феномена австрийскости в культуре XX в. существенную сложность представляет проблема его национальной идентификации. Австрийская литература существовала в Австро-Венгерской империи (до 1918 г.), а также в период Первой республики (1918 — 1938), когда после упразднения монархии продолжала действовать инерция прежнего культурного единства (например, пражская немецко-австрийская литература), но вместе с тем имелись жившие за пределами Австрии немецкоязычные писатели. Они получали новое гражданство и порой болезненно пе-

реживали процесс новой национально-государственной адаптации (пражский немецкий «остров» в условиях Чехословацкой республики). Однако и до 1918 г. австрийское общественно-политическое и культурное своеобразие проступило вполне отчетливо.

Австро-венгерские региональные и диалектные особенности заявили о себе несколько иначе, чем в Германии. Во-первых, многонациональный состав империи придавал дополнительные оттенки региональным очагам культуры — Вена, Прага, Будапешт, Инсбрук различались как культурные центры больше, чем Берлин и Мюнхен. Во-вторых, славяне составляли большую часть населения Австро-Венгрии и это весьма заметно отражалось на развитии собственно немецкоязычной культуры — австрийские писатели нередко имели славянских предков или даже родителей, чаще вступали в непосредственные контакты со своим славянским окружением, знали несколько языков (например, Ф. Кафка и М. Брод свободно владели чешским языком), читали славянских авторов в оригинале и переводили их, что так или иначе отражалось в их собственных произведениях. В-третьих, возможно, благодаря этой укорененности в славянском мире австрийские писатели в начале XX века вступали в контакты с Россией и русской культурой (Р. М. Рильке, Г. Тракль, Ф. Т. Чокор, Ф. Кафка и др.). В-четвертых, общее для европейской культуры «fin de siècle» ощущение кризиса цивилизации в Австро-Венгрии было особенно острым, и эта напряженность обусловила необычайный подъем австрийской культуры, которая впервые заявила о себе в мировом масштабе (Г фон Гофмансталь, Ф. Кафка, Р. Музиль, Г. Брех, Г Тракль — и это только в литературе). В-пятых, в отличие от Германии, где с XVI в. на всей территории попеременно жили католики и протестанты, Австро-Венгрия была по своему религиозному составу преимущественно католической, что, конечно же, наложило свой отпечаток и на развитие культуры в XX веке — дерзкие эстетические эксперименты соседствовали с политической и этической консервативностью. Так, К. Краус, по сути дела, предвосхитивший уже в конце XIX века эстетику экспрессионизма (знаменитое эссе «Разрушенная литература», *Demolierte Literatur*, 1896) и поддержавший многие молодые таланты, уже в 1910-е годы стал постепенно отмежевываться от экспрессионистов и затем подверг их уничтожающей критике. На его классический (и с оттенком консервативного католицизма) художественный вкус они слишком далеко зашли в разрушении традиционной художественной формы, а главное — таили в себе угрозу, и Краус ясно почувствовал это, для целостности монархического строя.

Одна из важнейших причин недооценки австрийского экспрессионизма, проявлявшаяся еще недавно, состояла в том, что в течение длительного времени гораздо интенсивнее изучались так называемые левые экспрессионисты, «активисты», в подавляю-

шем большинстве ставшие революционными деятелями, коммунистами, активными противниками гитлеровского режима, вынужденными эмигрантами. Эта тенденция в экспрессионизме гораздо менее явно представлена в Австрии (но и в Германии, надо сказать, она не была преобладающей, хотя и политически маркированной; политически маркированным был и малый интерес исследователей к эстетическо-религиозной ветви экспрессионизма после 1945 г., — ему, как всему «иррациональному», «фаустианскому», как бы вменялась в вину связь с национал-социалистической идеологией). Разделяя с немецкими экспрессионистами ощущение глобального кризиса Запада, визионерские предчувствия грядущих потрясений, выдвинув сходные идейные требования (экстатическое переживание жизни, жажда человеческого братства), австрийские приверженцы экспрессионизма, будучи достаточно радикальными в эстетических поисках, оставались в то же время — за редкими исключениями — гораздо больше связанными с религиозной этической традицией, сохраняли глубокую верность своим национальным австрийским корням. Подтверждением тому служит творчество Г Тракля, А. П. Гютерсло, Ф. Т. Чокора, А. Вильдганса, О. М. Фонтаны, А. Кубина, Г. Майринка, К. Крауса, О. Кокошки и многих других. Но и австрийские «активисты» — А. Эренштайн, Г. К. Кулька, Ф. Верфель, Г. Кальтнекер, Х. Зонненшайн, А. Броннен, Р. Мюллер — все же заметно отличаются от немецких: для многих из них характерен достаточно быстрый и решительный отход от революционных позиций.

В Австрии наиболее рельефно проявилась свойственная экспрессионизму тенденция к синтезу различных искусств. Так, первой публичной выставкой австрийских художников-экспрессионистов обычно считается выставка группы «Новое искусство» (Neukunst, декабрь 1909, Вена), где были представлены полотна и рисунки Альфреда Кубина (1877—1959), Антона Ханака (1875—1934), Арнольда Шёнберга (1874—1951), Альберта Париса Гютерсло (1887—1973), Эгона Шиле (1890—1918), Эрвина Доминика Озена (1891—1970) и др. Названные художники оставили весьма заметный след и в других видах творчества, в том числе и литературе. Например, Кубин — художник и писатель; Ханак — столяр-краснодеревщик, скульптор, писатель, музыкант; Шёнберг — композитор, художник, писатель, музыковед, режиссер; Гютерсло — художник, писатель, издатель и теоретик искусства; Шиле — художник, писатель, модельер, фотограф. Оскар Кокошка (Oskar Kokoschka, 1886—1980) был одним из основоположников экспрессионизма в поэзии и драматургии, в портретной и пейзажной живописи, в книжной графике, в режиссерско-сценическом искусстве; он оказал заметное влияние на формирование литературно-художественной программы берлинского журнала «Штурм», где как художник и драматург сотрудничал с 1910 г. Многие сцени-

ческие новации Кокошки (синтетическое единство образа, слова, жеста, тона и особенно первооткрытия в области световых эффектов) оказались по-настоящему востребованными лишь в театре второй половины XX в. То же можно сказать и о некоторых других австрийских художниках-экспрессионистах (Кубин, Шёнберг, Гютерсло, Фонтана).

При сравнении австрийского и немецкого экспрессионизма часто ограничиваются констатацией того факта, что в знаменитых поэтических антологиях К. Пингуса («Сумерки человечества», *Menschheitsdämmerung*, 1919) и Л. Рубинера («Товарищи человечества», 1919) австрийские поэты составляли заметное меньшинство. При этом, как правило, не учитывается, что, во-первых, обе эти антологии были по сути своей «активистскими» (особенно «Товарищи человечества»: из австрийцев сюда попали лишь «активисты» Ф. Верфель и А. Эренштайн), во-вторых, в Австро-Венгрии были свои культурные центры, свои издательские возможности и свои журналы. С 1909 г. начал публиковать австрийских и немецких экспрессионистов К. Краус в «Факеле», так же охотно предоставляли им место другие венские журналы: «Меркер» (*Der Merker*, 1909—1922), «Весы» (*Die Wage*, 1898—1925), «Течение» (*Der Strom*, 1911—1914); типично экспрессионистским журналом был «Надлом» (*Der Anbruch*, 1917—1922), публиковавший произведения и критические статьи Т. Дойблера, А. Эренштайна, Пауля Хатвани (*Paul Hatvani*, 1892—1975), П. Корнфельда, Р. Мюллера, Э. Вайса, А. Вольфенштайна и иллюстрировавшийся художниками-экспрессионистами. В Инсбруке Людвиг фон Фикер издавал журнал «Бреннер» (*Brenner*), который в 1910—1915 годы был полностью экспрессионистским (первые публикации Тракля, Дойблера, Броха, Эренштайна, Ласкер-Шюлер). Чисто экспрессионистскими были пражский журнал «Гердер-блеттер» (*Herder-Blaetter*, 1911—1912), где печатались О. Баум, М. Брод, Ф. Яновиц, Г. Яновиц, Ф. Кафка, Ф. Верфель; в Вене «Товарищеское издательство» — в нем сотрудничали Х. Зонненшайн, А. Эренштайн, Ф. Верфель — издавало журналы «Даймон» (*Daimon*, 1918), «Нойе даймон» (*Der neue Daimon*, 1919), «Гефэртен» (*Die Gefährten*, с 1920 г.).

Дискуссии вокруг экспрессионизма в Австрии стали составной частью исторического соперничества двух ветвей австрийской культуры, которые литературовед Э. Ханиш условно обозначил как «эстетическую чувственную культуру» (Г фон Гофмансталь, Ф. Верфель, Х. Додерер), восходящую к барокко, и «рациональную культуру слова» (К. Краус, Р. Музиль, Э. Яндль), продолжающую традицию йозефинского просвещения и больщанизма. Но тогда и само экспрессионистское движение в Австрии тоже распадается на две ветви, условно говоря, «верфельевскую» и «траклевскую», и «водораздел» между ними пройдет не столько в политической, сколько в языковой — и главной для любого подлинного писателя — пло-

скости. На этом резонно настаивает один из крупнейших современных историков австрийской литературы В. Вайс, категорически отрицающий перспективность «укрупненных обобщений», пока не будет написана «история литературного языка» в Австрии, которая до сих пор отсутствует.

Австрийские писатели участвовали в становлении и развитии всех литературных жанров экспрессионизма. В поэзии первооткрывателями были М. Брод, Ф. Верфель, а также О. Кокошка, который, на взгляд исследователей его творчества, в стихотворной новелле «Мечтающие мальчики» (*Die träumenden Knaben*, 1907) сумел «придать югендштилю экспрессионистскую окраску»; выдающимся поэтом-экспрессионистом был Г. Тракл, наряду с ним заметны А. Эренштайн, А. Вильдганс, Ф. Яновиц, Х. Кальтнекер, Г. К. Кулька, Ф. Верфель, Т. Дойблер, Х. Зонненшайн. Особые заслуги в развитии экспрессионистской драмы и театра принадлежат О. Кокошке, Ф. Т. Чокору, А. Вильдгансу, К. Краусу («Последние дни человечества», *Die letzten Tage der Menschheit*, 1915—1917, опубл. 1919), А. Броннену. Но совершенно исключительным является вклад австрийских писателей в развитие экспрессионистской прозы, где они, по существу, были пролагателями новых путей: Макс Брод в сборниках новелл «Смерть мертвым!» (*Tod den Toten!*, 1906), «Эксперименты» (*Experimenten*, 1907) и особенно в романе «Замок Норнепюгге» (*Schloss Nornepygge*, 1908), который не без оснований считают первым экспрессионистским романом, А. Кубин в романе «Другая сторона», А. П. Гютерсло в романе «Танцующая дура» (*Die tanzende Törin*, 1909, опубл. 1911), Э. Вайс в романе «Каторга» (*Die Galeere*, 1913). Вне контекста экспрессионизма невозможно дать объемную оценку творчеству Ф. Кафки, поддерживавшего постоянные личные и творческие контакты с М. Бродом, Э. Вайсом, Г. Майринком (роман «Голем», *Der Holem*, 1913), А. Кубином. Кафка, как видится сейчас, разрабатывал характерные экспрессионистские темы (прежде всего, конфликт отцов и детей, личности и закона), использовал свойственные поэтике экспрессионизма приемы (смещение перспективы, монтаж образов, «опрокинутые» сновидения) и принципы мифологизации.

Крупнейшей фигурой австрийского экспрессионизма является **Георг Тракл** (*Georg Trakl*, 1887—1914), один из выдающихся немецкоязычных поэтов XX века. Тракл родился в Зальцбурге. Он был четвертым ребенком в многодетной семье торговца скобяными изделиями Тобиаса Тракля и Марии Катарины Халик. В родословной отца преобладали венгры и немцы, у матери — чехи и немцы; отец — протестант, мать — чешская католичка, после неудачного первого брака перешла в протестантскую веру, страдала депрессиями и принимала опиум; няня Мария Беринг, родом из Эльзаса, воспитывала детей в традиции католической мистики. Одним из важнейших жизненных переживаний Тракля

стала рано вспыхнувшая и неодолимая страсть к младшей сестре Маргарете (Гретль) (1892 — 1917, покончила жизнь самоубийством). Эту страсть, воспринимавшуюся им как нависшие над семьей и человеческим родом (Geschlecht) грех и проклятье, он в своем творчестве пытался трансформировать во всепроникающее сострадание, возвышенную духовность космического масштаба: образ сестры — один из основных символов его поэзии.

В 1897 — 1905 гг. Тракль учился в классической гимназии в Зальцбурге; из-за плохой успеваемости был оставлен на второй год в четвертом классе и вовсе бросил учебу после седьмого. Параллельно он берет уроки игры на фортепиано, восторгается романтиками и Вагнером. С 1904 г. увлекается Ш. Бодлером, П. Верленом, С. Георге, Г фон Гофмансталем, начинает писать стихи, вступает в литературный кружок «Аполлон» (затем кружок «Минерва»), где царил культ Ф. Ницше и Ф. Достоевского. Из «Преступления и наказания» в поэзию Тракля перешел образ Сони, проститутки и святой, обозначив один из важных контрастов его творчества. В 1905 — 1908 гг. Тракль был учеником аптекаря в зальцбургской аптеке «У белого ангела», затем четыре семестра обучался в Венском университете, сдав в 1910 г. магистерский экзамен. В 1905 г. Тракль впервые попробовал наркотики, с которыми впоследствии безуспешно боролся до конца жизни. К наркотикам рано приобщилась и его сестра Грета, что поэт воспринимал как личную вину.

В октябре 1910 г. Тракль записывается на одногодичную добровольную службу в армии, а в 1912 г. становится военным провизором. Но уже в конце года он решает перейти на гражданскую службу в министерстве труда в Вене. Получив искомую должность 31 декабря 1912 г., Тракль на следующий день увольняется из министерства. В июле — августе 1913 г. он на службе в военном министерстве в Вене, откуда уходит из-за болезни и уезжает в Венецию, где встречается с К. Краусом, А. Лоосом, П. Альтенбергом, Л. фон Фикером. До начала войны остается безработным, живет на литературные гонорары и денежную помощь друзей. По рекомендации Л. фон Фикера богатый меценат (и будущий философ) Людвиг Витгенштайн выделяет поэту в июле 1914 г. стипендию в 20000 крон (такую же сумму получает и Р. М. Рильке). Но воспользоваться ей Тракль не успел: в конце августа его как резервиста призывают в действующую армию и отправляют на восточный фронт в Галицию. 8 — 11 сентября Тракль был участником сражения под Гродком, где почти без медикаментов должен был оказывать помощь тяжелораненым. Во время последовавшего отступления в состоянии психического стресса он предпринял попытку (уже не первую) самоубийства. 8 октября был отправлен в гарнизонный госпиталь в Краков для освидетельствования психического состояния. 3 ноября Тракль умирает от остановки сердца («суицид вследствие интоксикации кокаином», как записано в истории болезни).

За десять лет мучительных творческих поисков Траклъ прошел через этап ученичества (1904—1909) у поздних немецких романтиков и французских «проклятых поэтов», благо с детских лет он умел читать по-французски. Затем наступил период выработки собственной творческой манеры (1910 — сентябрь 1912), по сути своей экспрессионистской, во многом близкой Г. Гейму и Я. ван Ходдису. Наконец, венчают его творчество поиски новаторской образности и новых мелодико-ритмических возможностей стиха, в том числе с опорой на поэзию Ф. Гёльдерлина (осень 1912—1913). Немногочисленные стихотворения декабря 1913 — сентября 1914 годов («Жалоба II», Klage II; «Гродек», Grodek); лирическая проза («Сон и затмение», Traum und Umnachtung) свидетельствуют о том, что Траклъ стоял на пути обретения новой манеры, выводящей его поэзию уже за рамки экспрессионизма.

Характерно, что первая поставленная на сцене зальцбургского городского театра одноактная пьеса Тракля называлась «День смерти» (Totentag, 1906). Выведенный в ней образ смерти (ср. с гофмансталевской драмой «Глупец и Смерть») станет лейтмотивом всего его творчества. Инсценировка имела успех, но после провала в том же театре следующей пьесы «Фата Моргана» Траклъ уничтожил оба текста, а заодно и наброски трехактной трагедии «Смерть Дон Жуана». В 1908 г. стихотворение Тракля «Утренняя песня» (Das Morgenlied) было опубликовано в «Зальцбургер фольксцайтунг»; в 1909 г. с помощью Г. Бара в Вене были напечатаны еще три стихотворения, но подготовленный поэтом стихотворный «Сборник» (Sammlung) отклонен в мюнхенском издательстве (опубл. 1939). С 1912 г. стихотворения Тракля регулярно публикуются в популярном журнале «Бреннер», издатель которого Л. фон Фикер становится одним из самых близких друзей и покровителей поэта. Но и второй сборник стихов «*Сумерки и распад*» (Dämmerung und Verfall) не находит издателя. В апреле 1913 г. Траклъ получает письмо от крупнейшего издателя экспрессионистов К. Вольфа с предложением издать сборник стихотворений, посылает ему большую рукопись, из которой Ф. Верфель отбирает цикл «Стихотворения» (Gedichte), опубликованный им в 1913 г. в серии под красноречивым названием «*Судный день*» (Der jüngste Tag). В конце мая 1914 г. Траклъ успевает вычитать корректуру своей следующей книги «*Себастьян во сне*» (Sebastian im Traum), которая увидела свет в 1915 г. В 1919 г. К. Вольф издал в Лейпциге первое посмертное собрание избранных траклевских сочинений. Академическое собрание сочинений Тракля в двух томах вышло в Зальцбурге в 1969 г.

Особое положение Тракля в австрийской и всей поэзии экспрессионизма отчасти объясняется уникальным совпадением коллизий его личной жизни и трагедий XX века, постигших не только Австрию и Европу, но и гуманистическое сознание в целом.

Его поэтический мир на ранних этапах близко соприкасается с поэзией берлинца Г. Гейма, который называл себя «немецким Рембо». Гейм утонул в 24 года, Тракль не дожил до 28 лет ровно три месяца, но именно за последние годы жизни создал лирические шедевры, о которых его современник А. Эренштайн сказал в 1919 г., что «никто в Австрии никогда не писал более прекрасных стихов, чем Георг Тракль».

Поэт многому учился у Рембо, вырабатывая свою «образную манеру: в четырех отдельных стихах объединять четыре отдельных фрагмента образа в единое цельное впечатление» (Тракль в письме Э. Бушбеку, 1910). Этот прием свойствен Г. Гейму, Я. ван Ходдису и Траклю почти в равной степени, однако в траклевском случае служит в первую очередь для достижения еще большей, чем у его современников, суггестивности поэтической речи. Ощущение упадка, гниения, катастрофы разрастается до космических масштабов, достигает эмоциональной и образной убедительности. Тракль не только одушевляет стихийные силы природы, но и включает человеческое начало в общий природно-космический круговорот:

O die roten Abendstunden!
Flimmernd schwankt am offenen Fenster
Weinlaub wirr ins Blau gewunden,
Drinne nisten Angstgespenster.
Staub tanzt im Gestank der Gossen.
Klirrend stößt der Wind in Scheiben.
Einen Zug von wilden Rossen
Blitze grelle Wolken treiben.
<...>

Kranke kreischen im Spital.
Bläulich schwirrt der Nacht Gefieder.
Glitzernd braust mit einem Male
Regen auf die Dächer nieder.

(*Der Gewitterabend*, 1911)

Эти красные закаты!
Виноградом перевиты,
Голубою тьмой объяты,
Страхи в окна бьют сердито.
Пыль взбегает в сток вонючий,
Звон стекла в дрожащей раме.
Жеребцов горячих тучи
Хлещет молния кнутами.
<...>

Крик истерики в больнице.
Синий посвист в перьях ночи.
И внезапно, как зарница,
Дождь сверкнул ей прямо в очи.

(«Ненастный вечер», пер. А. Прокопьева)

В зрелом творчестве Тракль, испытав влияние Ф. Гёльдерлина, Ф. Достоевского, Л. Толстого, уходит дальше Гейма и ван Ходдиса в разработке диалектики добра и зла, показывая их не только по контрасту, но и во взаимосвязи. Особенно убедительными его образы становятся потому, что творческие импульсы поэт получает не из внешнего мира, а из своей собственной души, измученной «жадной лихорадкой жизни», «полностью ощущая все те животные позывы, которые волокут жизнь сквозь череду времен», слушающая «завывание демонов в крови, видя эту тысячеустую толпу дьяволов, вооруженных острыми плетками, прикосновение которых толкает плоть к безумию», стремясь «хоть в самой малой степени придать всему этому форму... что за адский хаос ритмов и образов во мне!» Эти выдержки из писем 1908 — 1910 годов хорошо иллюстрируют общее психическое состояние Тракля, которое он пытался приглушить то наркотиками и алкоголем, то творческим просветлением и экстазом: «O der Seele nächtlicher Flügel-schlag...», «O, как бьет крылами душа по ночам...» («Песнь о стране Запада», *Abendländisches Lied*, 1914, пер. С. Аверинцева).

Тракль нередко создавал несколько одновременных вариантов одних и тех же стихотворений. Их анализ показывает, что, отталкиваясь от непосредственных впечатлений, поэт добивался все большей суггестивности и обобщенности образов, настойчиво разрабатывал свою собственную символику, «основанную на взаимодействии различных уровней языка и добиваясь не известного дотоле обогащения поэтической речи образом, звуком, запахом, молчанием. В поэзии XX века есть “траклевский тон”» (В. Метлагель).

Мучительно решая свою творческую задачу и чутко реагируя на ближайшее и дальнейшее поэтическое окружение, Тракль обнаруживал все большее соответствие между злом внутри себя (напомним, что он воспринимал зло не «эстетически», как во многом Ш. Бодлер, Ф. Ницше, С. Георге, а — вслед за Достоевским — испытал горечь мира, в самом себе ощущая первородный грех и солидарность со страждущим в ожидании искупления человечеством) и злом вовне. Это не только заставляло его восклицать в «Песне о стране Запада» «O, горькое время конца, / Когда мы в чернеющих водах прозрели каменный лик...» (пер. С. Аверинцева; *O, die bittere Stunde des Untergangs, / Da wir ein steinernes Antlitz in schwarzen / Wassern beschaun*), но и рождало глубинное предчувствие трагедии европейского гуманизма, растянувшейся на весь XX век: «Слишком мало любви, слишком мало справедливости и милости, и снова слишком мало любви; слишком много жесткости, высокомерия и всевозможной преступности — это обо мне... Я тоскую о дне, в который душа моя не захочет и не сможет более жить в этом грешном теле, зачумленном меланхолией, о дне, в который она покинет эту нелепую оболочку из грязи и гнили,

представляющую собой лишь слишком верное зеркальное отражение безбожного, проклятого столетия» (1913, пер. А. Белобратова). Это ясновидение, исходившее из природы тонкой, хрупкой, крайне чувствительной, усугубляло личную трагедию Тракля, но в то же время придавало его поэзии исключительную целостность. С одной стороны, ее пронизывали скрепы напряженных контрастов (отражавших реальные контрасты в мире, переставшем быть гуманным и христианским). С другой — она имела редкую внутреннюю завершенность. Сочетание этих двух начал дает простор для самой широкой интерпретации зрелых траклевских стихотворений. Диапазон их смысла приводил в известное недоумение Р. М. Рильке, познакомившегося с ними в 1915 году. Воздействие Тракля на немецкоязычную поэзию XX века сравнимо разве что с влиянием Готфрида Бенна.

Готфрид Бенн (Gottfried Benn, 1886—1956) — один из самых значительных немецких поэтов и мыслителей XX века, чье творчество, неразрывно связанное с истоками экспрессионизма, явилось воплощением его самых глубинных тенденций, которые многими представителями этого движения так и не были до конца осмыслены. Бенн был практиком и теоретиком, философом и историографом экспрессионизма. Такому положению Бенна в истории движения способствовали определенные жизненные обстоятельства. Поэт начал сознавать это уже в 1920—1930-е годы, а затем возвел даже в своеобразный культ. Писатель неоднократно подчеркивал свою укорененность в национальной традиции: его дед и отец были глубоко верующими протестантскими пасторами из Восточной Пруссии; он рос в многодетной семье, все члены которой, даже дети, знали, что такое труд на земле. И сам Бенн должен был стать пастором, изучал в Марбурге теологию и филологию, но в 1905 г. перешел на медицинский факультет. Получив уже в Берлине диплом военного врача (хирург и венеролог), защитил в 1912 г. диссертацию об особенностях диабета у военнослужащих и до самого конца жизни с медициной не порывал — как практикующий врач-венеролог (в годы Первой мировой войны также и хирург) и как автор многочисленных статей. Дебютный поэтический сборник Бенна *«Морг и другие стихотворения»* (Morgue und andere Gedichte, 1910) шокировал буржуазную публику, но был восторженно принят экспрессионистами. Он стал своего рода боевым знаменем набиравшего силу движения и был словно продолжением реальности (молодому хирургу пришлось сделать несколько сотен вскрытий, что наложило отпечаток на его мировосприятие). И все же вряд ли можно объяснить только чистой случайностью то, что протоколально выверенные наблюдения в мертвецкой под пером поэта превратились в символ обезумевшего, разлагающегося общества, ввергающего себя в страшные катаклизмы. Опыт Первой мировой войны и послевоенной

разрухи (весь этот ужас Бенн видел и пережил как военный хирург и венеролог — здесь уместно напомнить о самоубийстве Г Тракля), если и не вызвал полного отчаяния, то заложил глубокие основания для философского скептицизма и пессимизма Бенна. Это резко и навсегда отделило его от прекраснотдушных «активистов» и революционеров, каковых в экспрессионистском движении было не так уж мало.

В последующих сборниках стихотворений, прозы, эссе — вплоть до тома *«Избранных сочинений»* (Gesammelte Schriften, 1922), завершивших первый этап творчества Бенна, — вырабатывается его жизненная и творческая позиция. В основе этой позиции — противопоставление себя, своего творческого «я» агонизирующему обществу. Это противопоставление принимало в дальнейшем самые различные формы, но всегда оставалось одним из основополагающих мотивов поэзии, прозы и драматургии Бенна.

Творческий кризис начала 1920-х годов захватил все экспрессионистское движение, началось брожение и размежевание — по политическим, идеологическим мотивам и по эстетическим пристрастиям. Разрыв со своей социальной средой, религией (родительский дом) Бенн переживал не только как личную трагедию (в 1922 г. он потерял жену), но и как характерную, знаковую черту исторической эпохи. Он считал (и неоднократно подчеркивал это), что немецкий экспрессионизм непосредственно связан с духовным наследием Ницше, с его бескомпромиссной оценкой современной европейской цивилизации, артистизмом и изобразительной суггестивностью языка. Бенн переплавил идею «сверхчеловека» в искусство. Постоянно говоря о конфликте «лирического я» со средой и о неизбежном одиночестве художника, он провозглашает Поэта хранителем высших ценностей человеческого духа, «последним остатком от человека, который еще верит в абсолютное, живет в нем». Причем «абсолютное» для Бенна — не выдумка, не утопия, но стойкая нравственная позиция, стремление пронести человеческий идеал сквозь все «завалы действительности»: «Лирик не может позволить себе чего-то не знать, он должен работать до изнеможения, все перепробовать своими руками, он обязан ориентироваться в том, на какой точке сегодня остановился мир, какой час в этот полдень переживает Земля» (эссе «Проблемы лирики», *Probleme der Lyrik*, 1951). Постоянная и неослабевающая напряженность между сиюминутным (встающим во всей обнаженной конкретике) и вечным, просвечивающим сквозь всю неприглядную конкретику идеалом — в этом живой и трепещущий нерв творчества Бенна, в этом возрастающая с годами его притягательность.

В силу рано определенной нигилистической позиции по отношению к современному обществу и продуктам его культуры Бенн сразу попытался поставить себя вне общества и любых литературных группировок, хотя никогда не отрицал своей связи с

экспрессионизмом. Вспоминая в автобиографическом романе *«Жизненный путь одного интеллектуала»* (Lebensweg eines Intellektualisten, 1934) 1916 год, он писал, что «жил на грани, где кончается бытие и начинается Я», обозначая этими словами способность сосредоточиться на вечных проблемах даже в самый разгар войны. Именно из-за этой сосредоточенности Бенн не смог стать на крайние позиции — правые или левые, ибо не доверял ни массам, ни их вождям, ни идеологии, ни науке, а еще точнее — скептически вглядывался «в четыре тысячелетия человечества» и его истории, обнаруживая везде обман и самообман: «Мы изобрели пространство, чтобы убить время, а время — чтобы мотивировать продолжительность нашей жизни; из этого ничего не выйдет и ничего не разовьется, категория, в которой раскрывается Космос, есть категория галлюцинации» (книга «О самом себе», Über mich selbst, 1956).

Другое дело, что, оставаясь по сути своей центристом, Бенн — вслед за Ницше — на некоторое время углубился в критику современной цивилизации, стараясь разбередить и обнажить ее раны, чтобы высвободить некие стихийные силы, которые должны были способствовать новому повороту в ее дальнейшем развитии. Социализм в его большевистском варианте, по существу, уничтоживший национальность (не говоря уже о ряде других его черт), никак не привлекал Бенна, но в какое-то время, в 1933 г., ему показалось, что национальный вариант высвобождения стихийных массовых сил может дать тупиковой цивилизации новый и перспективный толчок. Отрезвление наступило очень быстро, но уже была произнесена по радио речь и опубликовано письмо-ответ Клаусу Манну (сыну Т. Манна), где Бенн объяснял, почему он хочет остаться на родине и разделить со своим народом его судьбу. В романе *«Двойная жизнь»* (Doppelleben, 1949) Бенн приводит все эти документы и признает, что К. Манн «в двадцать семь лет правильнее увидел ситуацию, точно оценил дальнейший ход событий, мыслил яснее, чем я». Но из рассуждений Бенна видно, что проблема только этим не исчерпывается, что она связана с проблемой власти и ее роли во всей человеческой истории, и в таком виде остается не разрешенной и по сегодняшний день. То есть Бенн, порой ошибаясь в частности, не ошибся все-таки в целом — в оценке непродуктивности и антигуманности современного состояния цивилизации.

Но нацистское государство и его идеологи скоро и сами сообразили, что Бенн — чужеродный для них элемент. Уже в 1933 г. ему было запрещено выступить с надгробной речью в честь Стефана Георге — крупнейшего немецкого поэта-символиста, которого Бенн высоко ценил. Бенн перестал посещать заседания Прусской академии искусств, членом которой он был избран в 1932 г., а затем, чувствуя все ближе надвигающуюся опасность, попытался

уйти от нее в «аристократическую форму эмиграции», снова записавшись на службу по своей основной профессии — военного врача. В 1937 г. Бенна заклеили «культурбольшевиком», а на следующий год исключили из Имперской палаты письменности, запретив не только публиковаться, но даже и писать.

В 1943 г. Бенн на свой страх и риск и за свой счет издал нелегально сборник *«22 стихотворения»* (22 Gedichte), который распространял среди друзей и о котором впоследствии в шутку говорил, что мог бы после войны предъявить его как документ антифашистского сопротивления; в шутку потому, что сам он с того времени снова бился над центральными проблемами человека, человечества и космоса и текущая политическая борьба его уже мало интересовала. В 1935—1948 гг. произведения Бенна в Германии не печатались. Однако в 1949 г. вышло сразу несколько книг: роман *«Птолемеец»* (Der Ptolemäer), *«Статические стихи»* (Statische Gedichte), сборник стихотворений *«Упоенный поток»* (Trunkene Flut), драма *«Три старика»* (Drei alte Männer), сборник эссе *«Мир выражения»* (Ausdruckswelt) и исследование *«Гёте и естественные науки»* (Goethe und Naturwissenschaften, 1932). И сразу же началась громкая послевоенная слава поэта, теперь уже осознанно провозгласившего «вторую фазу экспрессионизма», под знаком которой в литературе ФРГ во многом прошли 1950-е годы.

Литература

Экспрессионизм: Драматургия. Живопись. Графика. Киноискусство. — М., 1966.

Экспрессионизм: Сборник / Сост. и предисл. Н. С. Павловой; на нем. яз. — М. 1986.

Сумерки человечества: Лирика немецкого экспрессионизма: Пер. с нем. — М., 1990.

Бенн Г. Избранные стихотворения / Сост. А. Прокопьев. — М., 1994.

Николаев Александр. Орфей, поющий песнь воскресших (О поэзии Георга Тракля) // Тракль Георг. Песня закатной страны. Гейм Георг. Umbra vitae: Пер. с нем. — М., 1995.

Синий всадник / Пер. с нем., вступит. ст. З. С. Пышновской. — М., 1996.

Метлагель В. Предисловие // Тракль Г. Стихотворения. Проза. Письма: Пер. с нем. — СПб., 1996.

Топоров В. Предисловие // Бенн Готфрид. Собрание стихотворений: Пер. с нем. — СПб., 1997.

Гугнин А. А. Магический реализм в контексте литературы и искусства XX века: Феномен и некоторые пути его осмысления. — М., 1998.

Пестова Н. В. Лирика немецкого экспрессионизма: Профили чужести. — Екатеринбург, 1999.

Гугнин А. А. Австрийские писатели и экспрессионизм // Гугнин А. А. Австрийская литература XX века. — М., 2000.

Павлова Н. С. Поэтика Гейма // *Гейм Георг*. Вечный день. Umbra vitae
Небесная трагедия: Пер. с нем. — М., 2002.

Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts. Von den Wegbereitern bis zum Dada
Einleitung von Gottfried Benn. — Wiesbaden; München, 1962.

Expressionismus. Der Kampf um eine literarische Bewegung / Hrsg. von
P. Raabe. — München, 1965.

Hamann R., Hermand J. Expressionismus. — Frankfurt a. M., 1977.

Lehnert H. Geschichte der deutschen Literatur vom Jugendstil bis zum
Expressionismus. — Stuttgart, 1978.

Knapp G. Die Literatur des deutschen Expressionismus. — München, 1979.

Expressionism: A German Intuition: 1905—1920. — N. Y., 1980.

Raabe P. Die Autoren und Bücher des literarischen Expressionismus. Ein
bibliographisches Handbuch. 2. verbesserte Auflage. — Stuttgart, 1992.

L'Expressionisme en Allemagne. — P., 1993.

Expressionismus in Österreich. Die Literatur und die Kuenste / Hrsg. von
K. Amann, A. A. Wallas. — Wien; Köln; Weimar, 1994.

Kemper H.-G. Expressionismus. — München, 1994.

IV

ФРАНЦ КАФКА

Трудности в понимании наследия Кафки. — Очерк его творческой биографии. — Поэтика «малой прозы» (новеллы «Приговор», «Превращение», «В исправительной колонии»). — Романы «Процесс» (трактовка вины, образ Закона), «Америка» (тема невинного), «Замок» (тема одиночества). — Кафка и экзистенциализм. — Поиск абсолюта в афоризмах Кафки.

Жизнь Франца Кафки (Franz Kafka, 1883—1924) сложилась до крайности неблагоприятно. По разным причинам он не обзавелся семьей и собственным домом, к чему страстно стремился; не состоялся он и как гражданин: Австро-Венгерская монархия, где он появился на свет и вырос как писатель, рассыпалась на его глазах. Кафку нельзя без оговорок причислить ни к австрийской, ни к немецкой, ни к чешской литературе. Прага, в которой он преимущественно прожил свою короткую жизнь, хотя и цепко держала его в своих «коготках», но не давала ощущения защищенности, так как будучи обитателем еврейского гетто, он не имел глубоких связей с чешской культурой. Не было у Кафки прочных связей и с культурой немецкой, на чьем языке он думал и писал. И все же этот немецкоязычный писатель принадлежит и австрийской, и чешской, и немецкой культурам, а сверх того — культуре европейской и мировой. Но понимание этого обстоятельства возникло значительно позже. При жизни же Кафка не был никому особенно нужен. Терзаясь житейскими неурядицами, телесными недугами, но более всего — неизбывной духовной неудовлетворенностью, он рано умер. Мучительная смерть была к нему столь же немилосердна, как и мучительная жизнь.

В первые десятилетия XX в. о Кафке знали немногие. О нем сочувственно — а иногда и с восторгом — отзывались Герман Гессе, Стефан Цвейг, Альфред Дёблин. Но до широкого читателя его сочинения не доходили из-за их необычности, шокирующей новизны, кажущегося несоответствия духу времени. К тому же Кафка трудно расставался с рукописями, неохотно печатался, а если и печатался, то отрывочно, без широкого контекста, что затрудняло понимание им написанного. Систематическое ос-

воение его творчества началось только после Второй мировой войны.

Кафка оставил наследие, полное загадок. Все попытки исследователей втиснуть писателя в рамки того или иного направления, причислить его *только* к экспрессионистам, сюрреалистам или абсурдистам не давали удовлетворительного результата. Философские, теологические, психологические, социологические и формально-эстетические подходы помогали осветить ту или иную ипостась творческого облика Кафки, но оставляли в стороне другие, не менее важные черты его писательской индивидуальности. Целое ускользало от окончательных дефиниций, видения и сны не поддавались однозначному логическому осмыслению — быть может, еще и потому, что логика истекшего «кафкианского» столетия не выдержала испытания на состоятельность.

Кафка ходил по самой кромке бытия, обретался у границы, за которой неотвратимо встают последние вопросы жизни, заглядывал за этот рубеж — и отшатывался, ослепленный трагическим знанием, недоступным для благополучных и ленивых духом. Его слепящий отблеск лежит на всем творчестве Кафки. И все же вряд ли справедливо видеть в его произведениях *только* воплощение тотального отчуждения человека от мира. Кафка знал и проблески надежды. Высший и последний смысл своей жизни он видел в творчестве, а творчество рассматривал как приближение к своего рода экзистенциальной истине, которую каждый, дабы не погибнуть, должен в муках рождать из самого себя, ибо «истина и есть сама жизнь». Иными словами, необыкновенно емкое философское, историко-культурное и художественное понятие «кафкианства» не исчерпывается ужасом перед жизнью, сосредоточенностью на безысходности человеческого удела. Кафка шире и глубже расхожих представлений о нем. Он, если можно так выразиться, реалист ирреального. Это отнюдь не должно звучать как упрек, ибо должно же находить воплощение в искусстве великое многообразие всего алогичного, что столь переполняет бытие XX века. Видимо, поэтому для художника, которого называли одним из трех — наряду с Марселем Прустом и Джеймсом Джойсом — «китов» культуры XX века, так еще и не изобретена однозначная формула. Да и нужно ли ее изобретать? Все равно она не охватит его исполненной неразрешимых противоречий сути.

Франц Кафка был первым ребенком галантерейного торговца Германа Кафки и его жены Юлии, урожденной Леви. Отец, сын многодетного провинциального мясника, благодаря энергии и напористости выбился из самых низов, поселился в Праге, женился на дочери владельца пивоваренного завода и стал своим в торговых слоях средней буржуазии. Сам он говорил по-чешски, но детей предпочитал воспитывать в немецкоязычной среде. Кафка тоже говорил и читал по-чешски, но думал и писал на языке,

который изучал в школе, гимназии и университете. Малообразованный, но физически сильный и неутомимый в работе, Герман Кафка был типичным домашним тираном, не считавшимся со склонностями детей и ломавшим их волю (помимо Франца в семье было еще три дочери — Элли, Валли и Оттла). Впечатлительный и болезненный первенец особенно страдал от самодурства родителя, о чем можно прочесть в так и не отправленном «Письме к отцу» (*Brief an den Vater*, 1919). На его долю, как правило, доставались ругань и насмешки. Полученные в семье душевные травмы стали потом одним из источников художественного творчества.

Лишенный отцовской поддержки и материнской ласки (мать все силы отдавала мужу), Кафка почти все время оставался на попечении няньки, кухарки, служанки, затем гувернантки. Он рос неприкаянным, запуганным, в школе и в гимназии эта неуверенность в себе еще более усилилась, он ждал, что провалится на очередном экзамене, не выдержит испытания учебой — но к собственному удивлению каждый раз оказывался в числе лучших. Окончив «Немецкий университет в Праге» и став в 1906 г. доктором права, Кафка после годичной стажировки поступил на службу в общество по страхованию рабочих от несчастных случаев, где в его ведении был контроль за соблюдением техники безопасности. Его ценили за добросовестность, справедливость и глубокие знания, к нему охотно обращались за помощью.

В быту, в общении с друзьями и коллегами Кафка был участлив, добр, внимателен, весел, необыкновенно смешлив — мог расхохотаться по самому неожиданному поводу. Еще учась в гимназии и в университете, он вращался в кругах пражской немецкоязычной интеллигенции, подружился с литераторами, составившими потом пражский кружок, — Максом Бродом (1884—1968), Оскаром Баумом (1883—1941), Феликсом Вельчем (1884—1964), позже с Францем Верфелем (1890—1945). Вместе с друзьями и в одиночку он много путешествовал — побывал в Германии, Швейцарии, Франции, Италии, во многих городах Австро-Венгрии. Таким образом, жизнь Кафки была во многом обычной жизнью молодого интеллигента начала XX века, отнюдь не затворника. В молодые годы он, как и многие его сверстники, интересовался философией Ницше, антропософией Рудольфа Штайнера, дарвинизмом, активно посещал социалистические кружки. И много читал. В том числе русских писателей — Толстого, Достоевского, Гоголя.

Но постепенно складывался и заявлял о себе другой Кафка — человек, живущий скрытой от посторонних глаз интенсивной внутренней жизнью. Писать он начал еще в гимназии, и почти все свободное от службы в страховой компании время отдавал литературе. Внешне его жизнь с 1908 г. протекала размеренно и одно-

образно: до двух часов дня на службе, затем короткий послеобеденный сон, прогулка, ужин — и напряженная, изнурительная работа за письменным столом, длящаяся до поздней ночи, а то и до утра. Такой образ жизни не мог не сказаться на его и без того хрупком здоровье, приводил к затяжным периодам бессонницы, к нервным срывам. Но жить по-другому Кафка не мог. Творчество стало для него насущной потребностью, одновременно мукой и блаженством. Он пытался выразить в слове нараставшие в нем чувства душевной неустроенности, одиночества, страха перед бытием. Писал Кафка трудно, терзаясь невозможностью точно воплотить в слове свое состояние. Фразы буквально разрушали его, он видел их «внутренности», слышал, как слова «трутся друг о друга», и готов был отказаться от всего им созданного не только в конце жизни (что он и сделал), но и в самом начале своего творческого пути. К тому же в его распоряжении был «бумажный немецкий язык», не впитанный с молоком матери, а выученный в школе, лишенный теплоты и доверительности живого диалекта. Кафка же относился к языку чрезвычайно серьезно, не экспериментировал с ним, подобно многим своим современникам-авангардистам, ценил его ассоциативные возможности, доверял ему. Язык был для него прибежищем, литература — единственным призванием и целью. Ради нее он пожертвовал всем — здоровьем, любовью, семейным счастьем.

Трижды Кафка «был всего в двух-трех днях от женитьбы», трижды заключал помолвку — два раза с Фелицей Бауэр, один раз с Юлией Вохрыцек, — но так и не решился вступить в брак, прежде всего из боязни, что семейная жизнь отвлечет от творческой работы. Жена, дом, дети — все это были символы земной, материальной жизни, желанной, но недостижимой, так как его неудержимо тянуло к сферам чистого духа, туда, где он, обладая дьявольской чувствительностью, мог ощущать недоступную другим боль мира, экзистенциальный страх за его настоящее и будущее.

Позже, уже будучи тяжело больным (в 1917 г. у него был обнаружен туберкулез легких), Кафка испытал сильное и светлое чувство к чешской журналистке и переводчице Милене Есенской. Переписка между ними (опубл. 1952) читается как роман — столько в ней эмоционального накала, драматической мощи и художественных обобщений, выходящих за пределы отношений конкретных людей. Но и эта связь продлилась недолго.

Как известно, Кафка завещал своему ближайшему другу и душеприказчику М. Броду уничтожить все свои ненапечатанные произведения и большинство из тех, что уже увидели свет. Причину писатель сформулировал в разговоре с Г. Яноухом: «Когда не можешь помочь — молчи. Никто не вправе ухудшать состояние пациента своим безнадежным диагнозом». Брод, однако, последней воли Кафки не исполнил, предоставив на суд читателей все им

написанное. Вероятно, поступить иначе он просто не мог — современники и потомки ему бы этого не простили. Будем благодарны ему и мы, но, читая книги Кафки, «надо бы помнить, что читаем мы их в насилии над волей автора и что в его предсмертной, вероятно, очень горестной просьбе уничтожить все им написанное должен таиться смысл, неразрывно связанный с сущностью его творчества» (Г. Адамович).

В чем же она, эта сущность? Прежде всего, в почти нераздельном единстве жизни и творчества. Жизнь Кафки, даже если он хотел отграничить ее от своих писательских проблем, незаметно переходила, переливалась в творчество, как дневниковые записи из простой констатации того или иного житейского события сплошь и рядом переходили у него в художественную прозу. Писательство было для него «формой молитвы». Своим искусством Кафка хотел «возвысить мир к чистоте, истинности и незыблемости», зная заранее, что «внутренней жизнью можно только жить, описанию она не поддается». Все его муки вытекали из неразрешимого противоречия между земным и небесным, преходящим и вечным, несовершенством творения и абсолютным совершенством Творца. То и другое — не сообщающиеся сосуды, одно не переходит в другое и не уравнивается, существует некий «поводок», ограничивающий порывы и земного человека, и небожителя. Кафка же не довольствовался возможностью «лишь кончиками пальцев касаться правды», он хотел всей правды, без остатка, а она была безотрадной. Боясь «лишний шаг... ступить по этой ошестинившейся ловушками земле», он как бы завис между двумя состояниями, задержался на ничейной полосе, разделяющей два мира. Одной рукой отбиваясь от отчаяния, порожденного собственной судьбой, другой он записывал то, что видел под руинами своей жизни, а видел он иначе и больше, чем окружающие, в том числе и «так называемую действительность», которой он отнюдь не пренебрегал и, отличаясь поразительной наблюдательностью, великолепно знал.

Важнейшая примета творческой индивидуальности Кафки, тесно связанная с его мироощущением, — неистребимая склонность к незаконченности, фрагментарности. Он не довел до конца ни одного своего крупного эпического произведения. То, что замыслилось как романы — *«Приготовление к деревенской свадьбе»* (Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande), «Америка», «Процесс», «Замок», — так и не получило законченного воплощения и было опубликовано Бродом только после смерти автора: «Процесс» в 1925 г., «Замок» в 1926-м, «Америка» в 1927-м. Дело тут, вероятно, не в отсутствии у Кафки «эпического дыхания», а в характере его «рудиментарной поэтики», категорически отвергавшей закругленность сюжета, разрешение конфликта, по природе своей неразрешимого.

Уже в ранней прозе Кафки — в небольшом сборнике текстов «*Рассмотрение*» (Betrachtung, 1913), в рассказах и зарисовках изданной посмертно книги «*Описание одной борьбы*» (Beschreibung eines Kampfes, 1936) — проступает глубинная подоплека его образов, визионерских и аналитических одновременно: поднимающаяся из глубины темная сила всякий раз наталкивается на иронический прищур, освещается лучом критического разума. Написанное ранним Кафкой с большой натяжкой может быть названо новеллами или рассказами; это зарисовки, притчи, размышления, автобиографические заметки, словом, «малая проза». Совежливые, неуверенные в себе персонажи, вроде Рабана из «Приготовлений к деревенской свадьбе», овеяны легкой меланхолией, остро ощущают свою отторженность от мира и пытаются уберечь от распада то, что, по их мнению, еще можно спасти. Правда, в отличие от Тонио Крёгера из одноименной новеллы Т. Манна, они отнюдь не тоскуют по «нормальному миру», не тянутся к «белокурым и голубоглазым», понимая, что опасность распада грозит одинаково всем — и страдающему художнику, и бездумно наслаждающемуся радостями жизни бюргеру.

В жанре «малой прозы» у Кафки были предшественники, которых он, без сомнения, знал и читал, — пражский писатель Густав Майринк (Gustav Meyrink, 1868—1932), австрийцы Карл Краус (Karl Kraus, 1874—1936) и Петер Альтенберг (Peter Altenberg, 1859—1919), швейцарец Роберт Вальзер (Robert Walser, 1878—1956). Однако Кафка отличается от них большей истовостью в поисках истины, большим радикализмом одиночества, а также неповторимым, только ему присущим сочетанием реального и ирреального, действительности и фантазии, особенно в произведениях, созданных после «прорыва» 1912 г.: новеллах «Приговор», «Превращение», «В исправительной колонии», «*Сельский врач*» (Der Landarzt, 1919) и др. Все они имеют автобиографическую основу, строятся на глубоко личных переживаниях — и в то же время осмысливают парадигмы человеческого существования. Могу́чая фантазия писателя рождала образы и видения, далекие от каждодневной жизни, нередко кошмарные, уродливо деформированные. Но, извлекая эти видения из недр подсознания, Кафка не оставлял их, подобно сюрреалистам, в «сыром», необработанном виде, а переосмыслял и накладывал на тщательно выписанные картины реальной жизни. Конструируя параболы, он пытался (может быть, бессознательно) нащупать точки соприкосновения между двумя мирами — духовным и материальным.

Кафка постоянно и мучительно размышлял над «проклятыми» вопросами бытия, всю жизнь сохранял интерес к проблемам философии, изучал Канта, Гегеля, Киркегора, Ницше. Стержень его парадоксальной правды о мире и человеке — мысль о вине, наказании, искуплении. В мире Кафки между проступком и наказа-

нием, виной и искуплением нет прямой связи. Человека судит не гражданский и не некий «высший» суд, а больная совесть, коренящаяся глубоко в подсознании.

Героя «*Приговора*» (*Das Urteil*, 1912, опубл. 1916), молодого преуспевающего коммерсанта Георга Биндемана какая-то неведомая сила толкает на нелепое, неоправданное с обыденной точки зрения самоубийство. Георг порывает связь с жизнью, потому что перестает видеть в ней смысл. Он и к отцу приходит за наказанием, которое готов принять заранее, он жаждет этого наказания, тянется к нему с какой-то необъяснимой мазохистской страстью, для него Судный день — не отдаленная перспектива, перенесенная к тому же в потустороннее царство, а каждодневная душевная и духовная реальность, он осажден недобрыми силами, делающими прежнюю жизнь невыносимой, а новую — недостижимой. Во всем этом много от Фрейда, от Эдипова комплекса. Работая над «*Приговором*», Кафка, по его собственным словам, «естественно, думал о Фрейде», но рассказ выходит за пределы психоаналитической мифологии и метафорики, подбирается к глубинному ядру личности, на метафизическом уровне сопряженному с виной за несовершенство творения и тоской по мистическому слиянию с единством мира. В этом, написанном в едином порыве — всего за одну ночь, рассказе Кафка создал нечто вроде метафоры собственной жизни, вынес приговор и самому себе. Он, правда, не дал воли преследовавшему его отчаянию («я прожил жизнь, борясь с желанием покончить с ней»), но земная, эмпирическая жизнь его все-таки решительно не задалась, словно кто-то всесильный привел приговор в исполнение.

Во многом как персонификацию уничижительной оценки собственной личности можно рассматривать и самый знаменитый рассказ Кафки — «*Превращение*» (*Die Verwandlung*, 1912, опубл. 1915). Образ человека-насекомого и раньше всплывал в его сочинениях, символизируя неприспособленность персонажа к жизни среди людей. Но «*Превращение*» — не зашифрованный автобиографический документ. Личное — лишь посыл для возникновения чего-то более значительного и всеохватного. Попытки объяснить загадочное превращение затравленного чиновника Грегора Замзы только социальной отчужденностью не выдерживают критики. Кафка, скорее, имел в виду человека вообще, а не конкретный типаж. От всей этой истории исходит тревожное, мучительно-необъяснимое чувство, вызывающее не только страх или нездоровое любопытство, но и внутренний протест. В ней странным, невиданным ранее образом соединены пугающее, жуткое, эмпирически просто невозможное, недопустимое превращение человека в насекомое и вполне реальные, воссозданные в запоминающихся деталях взаимоотношения, сложившиеся в семье, которая некоторыми своими приметам (характер и поведение отца,

матери, озабоченность будущим любимой сестры) напоминает семью Кафки. Между этими двумя уровнями нет дистанции, нет зазора, немислимое превращение воспроизведено с массой натуралистических подробностей, призванных убедить читателя в правдоподобии происходящего.

Впрочем, такое желание свойственно любому автору, в каком бы жанре он ни работал. Удивительно другое: убедившись, что случившееся с ним не кошмарный сон, а жуткая реальность, Грегор Замза вовсе не мучается, казалось бы, естественными вопросами: за что? почему именно я? какие силы стоят за всем этим? есть ли выход назад, к человеческому обличью? Нет, он смиряется, воспринимает происшедшее с ним как должное. Собственно, герой этого рассказа с первых же страниц — уже не жалкий коммивояжер Замза, а то, что из него получилось в результате превращения, которое не было для него таким уж неожиданным. Автор разными способами внушает читателю мысль, что Грегор не прекрасный принц, злыми чарами загнанный в обличье мерзкого насекомого, а ничтожество, вполне заслужившее свою участь. Сохранив способность видеть, думать и даже воспринимать прекрасное, Грегор-насекомое изо всех сил пытается найти общий язык с окружающими, с еще недавно близкими людьми, но те глухи к его усилиям и откровенно радуются, когда он, наконец, издыхает, и его иссохшее тело служанка веником выметает из дома.

Сквозь индивидуальную, личностную катастрофу в «Превращении», как всегда у Кафки, просвечивает катастрофа иного масштаба — глобальная катастрофа, подготавливаемая теми, кто не отдает себе отчета в губительности своего равнодушия к живой природе, к сияющему выразить свои тревоги и страхи животному (да, наверное, и растительному) миру. Смотрите, как мучается немая, бессловесная тварь, как бы взывает к читателю существо, бывшее Грегором Замзой. Очутившись в шкуре, точнее в панцире, насекомого, кафковский герой лишней раз убеждается в жестокости людей, обуреваемых неодолимым инстинктом, который Шопенгауэр когда-то назвал «волей к жизни».

Иной поворот темы вины и наказания предлагает рассказ «*В исправительной колонии*» (In der Strafkolonie, 1914, опубл. 1915). 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 ужаснулся. Его рассказ и сегодня поражает воображение — тупой покорностью жертв и непоколебимой, доведенной до садизма уверенностью в своей правоте тех, кто творит суд и исполняет приговоры. Уверенность эта столь велика, что когда хитроумная машина казни дает сбой, обслуживающий ее офицер добровольно занимает место жертвы, ибо убежден: «Вина

всегда несомненна. Она пишется острыми зубьями на окровавленном теле жертвы».

«Ад — это другие», — говорил герой одной из пьес Ж.-П. Сартра. «Ад — это мы сами», — утверждает Кафка. Человек несет в себе и вину, и наказание за нее, и нет никого, кто избавил бы его от этого наказания. Денщика в исправительной колонии карают за невыполнение нелепого приказа. Йозефа К. из романа *«Процесс»* (Der Prozeß, опублик. 1925) наказывают смертью, казалось бы, и вовсе ни за что. Он не совершал никаких уголовно наказуемых преступлений, уверяет себя и других в своей невиновности, но с того момента, когда два неприглядных типа врываются к нему в комнату и объявляют, что он находится под следствием, Йозеф К. постепенно, в ходе нелепого разбирательства все же начинает чувствовать за собой вину — не как конкретный банковский служащий (тут он абсолютно чист), а как представитель рода человеческого, как неудачное творение рук Божьих. Поэтому перед нами разворачивается не только процесс, который некая таинственная и малопочтенная инстанция ведет против без вины виноватого человека (был бы человек, а вина найдется!), но и процесс против суда, не способного цивилизованным способом доказать человеку его вину, и вызов миропорядку, в котором самоценная личность так мало значит. Обе эти линии идут параллельно и в принципе не могут пересечься, они несовместимы, как несовместимы Творец и творение, небо и земля, повседневная реальность и идеальные представления о ней.

Есть в романе и третья линия, сопряженная с перипетиями личной жизни Кафки, с историей его тянувшихся пять лет драматических отношений с Фелицей Бауэр (1912 — 1917). В своей книге *«Другой процесс»* (Der andere Prozeß, 1969) австрийский писатель Элиас Канетти (Elias Canetti, 1905 — 1994), сопоставляя роман с письмами Кафки к невесте, пришел к выводу, что в нем писатель как бы судит самого себя за неспособность оправдать доверие любимой женщины, создать семью, воспитать детей, выполнить земное предназначение. Накладываясь друг на друга, разные пласты и уровни вины — метафизической, общественной, индивидуальной — образуют тот сложный комплекс чувств, который заставляет Йозефа К. искать выход в смерти и мучительно стыдиться этого выхода, стыдиться собственной позорной смерти (закололи, как собаку!), своего равнодушия к жизни и бессмысленных попыток сопротивляться неизбежному.

Метафизическая сущность замыслов Кафки несводима к социально-психологическим мотивациям, не подчиняется им. Вина его затравленным героем восходит к некоему Закону, к не ими установленному миропорядку, который человеку не дано объяснить или тем более изменить. Внутренняя обреченность, которую все глубже осознает Йозеф К., страшнее внешней несвободы. Этим

же чувством определяется поведение и героев других произведений Кафки. Георг Биндеман, Грегор Замза, землемер К. («Замок»), Карл Росман («Америка») — безвинные жертвы нравственно-этической дилеммы: не искать выхода из убожества земной жизни — преступно и достойно наказания, искать — бессмысленно и потому тоже наказуемо.

Правда, Карл Росман, в отличие от Йозефа К., невиновен, точнее, как выразился в одной из дневниковых записей Кафка, «невинен», то есть по молодости лет он просто еще не осознает своей экзистенциальной вины, хотя временами и догадывается о ней. Трагическая безысходность в «Америке» (Amerika), открывшей «трилогию одиночества» (Макс Брод), чувствуется еще не так сильно, как в двух последующих романах. «Америка» чуть светлее по тональности и значительно конкретнее в своих внешних очертаниях: Америка начала XX века, в которой Кафка не бывал, но о которой, естественно, был наслышан и начитан, вполне узнаваема по многим приметам и потому несводима к символу «мира вообще», как город, где происходит процесс над Йозефом К., или Деревня, где пытается укорениться и обрести желанную защищенность землемер К. Таким символом в «Америке» выступает «ландшафтный театр в Оклахоме» — не поддающаяся логическому осмыслению организация (или инстанция), слегка напоминающая своей таинственностью и способностью к безграничному расширению «внутренние покои» из романа Р. Вальзера «Якоб фон Гунтен» (Jakob von Gunten, 1909) или «магический театр» (das magische Theater) из романа Г. Гессе «Степной волк» (Der Steppenwolf, 1927).

Росман — простак, наивный, чистый и до крайности неопытный искатель даже не смысла жизни, а своего места в ней. В нем еще теплится надежда, что он найдет прибежище в этом мире и сможет восстановить разорванные связи с домом, семьей, родителями. Но мир холоден, абсурден, непостижим. Человеку, как бы он ни старался, не дано вырваться из его лабиринтов — будь то бесконечные коридоры виллы Роллундера или отеля «Оксиденталь», узкие улочки города, в котором обретается и ищет справедливости Йозеф К., или занесенные снегом поля, окружающие Деревню, в которую по доброй воле приходит самозванный землемер К. В каждом из романов доминирует бессилие перед лабиринтом, перед непознаваемым Законом.

Протагонист «Замка» (Das Schloß, опубл. 1926) — человек без прошлого, он появляется как бы ниоткуда, совершает прыжок из небытия в жизнь, в мир, символизируемый Деревней с ее искушениями, ловушками и беспросветной нуждой, чтобы получить у таинственного графа разрешение на проживание. Но все его усилия тщетны: в художественном мире Кафки одиночество и неприкаянность непреодолимы в принципе.

В творчестве писателя весьма ощутим экзистенциалистский аспект, недаром Альбер Камю находил в нем соответствия и подтверждения своим мыслям и образам. Но философские концепции Хайдеггера и в чем-то Сартра к Кафке неприменимы, его занимала не столько феноменология, сколько этика. Тезис о свободе выбора для Кафки — пустой звук. Выбора нет, герой Кафки обречен нести в себе экзистенциальную «громаду ужаса» и в то же время понимать, что «необозримые пространства» донимающего его страха — это лучшее, что в нем есть, ибо в них заключены и «тоска по чему-то, что превыше всего устрашающего», и надежда на несокрушимое в человеке.

Кафка боялся не за себя — свою болезнь и раннюю смерть он встретил с достойным восхищения мужеством; его пугал удел человеческого, пугала угроза целостности природы, всему существу на земле. Он словно был наделен каким-то неведомым органом, который позволял ему провидеть то, что другие увидеть не могли или не хотели. Наверное, Кафка и сам бы не мог внятно рассказать о том, что сидит у него «в печенках и что в этих только печенках может быть пережито». «Я не могу объяснить ни тебе, ни кому-либо другому, что во мне происходит, — писал он Милене Есенской. — 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».

По сути дела, все страхи, жалобы и кошмары Кафки — от этой невозможности «жить по-человечески». Любой его сюжет может быть истолкован как вариация на эту тему. Об этом его романы, его новеллы, об этом же и многочисленные притчи, которыми пестрят его дневники. Дневники Кафки, которые он вел с 1910 по 1923 г. и которые помогли ему выработать свой стиль, нечто большее, чем фиксация фактов и факторов внешней и внутренней биографии. В них — те же мучительные усилия выразить невыразимое, что и в собственно художественных произведениях. Дневниковые заметки полны набросков, фрагментов, отрывков, а то и законченных текстов. Издателям, особенно первому из них, М. Броду, оставалось только вычленив эти тексты из массива рукописей и снабдить их более или менее подходящими заголовками. Кафка и в дневниках, где он за каждое слово как бы ручается собственной жизнью, пишет не только об индивидуальной судьбе конкретного человека; он создает все ту же универсальную парадигму бытия, обрекающего личность на непрерывный внутренний разлад.

Человек рождается с надеждой, что перед ним во всей полноте раскроется уготованное ему великолепие жизни, скрытое завесой мелких повседневных забот. «Позови его заветным словом, оклики истинным именем, и оно придет к тебе. Вот тайна волшебства —

оно не творит, а взывает» («Дневник», 18 октября 1921 г.). Он, по крайней мере в мире Кафки, хочет быть связующим звеном, хочет перекрыть собой пропасть между двумя мирами — материальным и духовным, с трепетом ждет испытания, но всякий раз не выдерживает его и низвергается в бездну небытия. Эта задача превосходит силы смертного (притча «Мост»).

В притчах Кафки — и развернутых, и миниатюрных — нет поучения, его иносказания основаны на парадоксе. Повествовательное напряжение вытекает не столько из действия, сколько из отношения этого действия к загадочно-парадоксальной подоплеке бытия. Место поучения занимают жалоба, предостережение, скрытый плач о невоплотимости в слове открывшейся художнику истины. Выстроив из своих парабол оборонительный рубеж, Кафка как бы стоял «над пропастью во ржи», оберегая жизнь и покой ни о чем не догадывающихся людей, ибо, как сказано в притче «Ночью», «... кто-то же должен быть на страже. Бодрствовать кто-то должен». И он бодрствовал — и в переносном, и в прямом смысле слова: не спал сутками, неделями, подрывая и без того слабое здоровье и признаваясь, что его болезнь возникла для облегчения ставшего невыносимым томления духа.

В афоризмах, написанных уже на излете жизни, Кафка, сомневаясь и мучаясь, ищет точку опоры, помогающую не перевернуть мир, а хотя бы выжить в нем. И формулирует ее так: «Человек не может жить без постоянного доверия к чему-то неразрушимому в себе, при этом как само неразрушимое, так и доверие к нему могут навсегда остаться для него тайной. Один из способов выразить эту тайну — вера в личного Бога». Личный, персональный, «домашний» Бог для Кафки и есть воплощение последней надежды, ибо жизнь без Бога в душе, без веры в некий (пусть даже не существующий) высший смысл и нравственный порядок невозможна.

Кафку сжигала нетерпеливая страсть немедленно приблизиться к абсолюту, окунуться в стихию добра, заявляющего о себе только в сфере духовности. ... Нужно вдруг обратиться к добру, и ты уже спасен, невзирая на прошлое и даже на настоящее», — говорил он. Как человек из плоти и крови он не щадил себя, пытаясь сквозь завалы лжи и предубеждений пробиться к истине; как художник он всю жизнь старался «сохранить себя, не растратиться на бессмысленности, сохранить свободный взгляд». В «Дневнике» Кафки есть такая запись: ... я, который чаще всего бывал несамостоятелен, бесконечно стремлюсь к самостоятельности, независимости, внутренней свободе» (18 октября 1916 г.). Без этой поразительной внутренней свободы он вряд ли сумел бы сберечь доверие к «неразрушимому в человеке», сохранить надежду, что XX век, который он называл «несчастнейшим столетием», перемелет и превратит в пыль не все человеческое, что останутся побегы, которые можно будет рачительно возвращать в будущее.

Литература

Затонский Д. В. Предисловие // *Франц Кафка*. Процесс. Замок. Неллы и притчи. Из дневников: Пер. с нем. — М., 1989.

Карельский А. В. Лекция о творчестве Франца Кафки // *Карельский А. В.* Метаморфозы Орфея: Беседы по истории западных литератур. — Вып. 2. Хрупкая лира. — М., 1999.

Беньямин Вальтер. Франц Кафка: Пер. с нем. — М., 2000.

Брод М. О Франце Кафке: Пер. с нем. — СПб., 2000.

Emrich Wilhelm. Franz Kafka. — Bonn, 1958.

Politzer Heinz. Franz Kafka: Der Künstler. — Frankfurt a. M., 1978.

Muller Hartmut. Franz Kafka: Leben. Werke. Wirkung. — Düsseldorf, 1985.

Dietz Ludwig. Franz Kafka. — Stuttgart, 1990.

V

МОДЕРНИСТСКИЙ РОМАН ВЕЛИКОБРИТАНИИ

Английский модернистский роман как попытка синтеза романтизма и натурализма. Модернистская трактовка литературной традиции. — Джойс. Автобиографическое начало в его произведениях, проблема соотношения «жизни» и «творчества». Влияние Ибсена. Джойс и «ирландский вопрос»: полемика с У. Б. Йейтсом, проблема поиска подлинной Ирландии. Эстетическая теория раннего Джойса и книга новелл «Дублинцы». Поэтические опыты. Проблематика романа «Портрет художника в юности». Замысел «Улисса»: сюжет и композиция; концепция основных персонажей и повествователя; роль городского фона, техника «потока сознания». «Гомеровский» и иные планы романа, многообразие способов его прочтения. Тотализация художественной реальности, отсутствие общезначимой системы ценностей, идея «вечного возвращения», свобода художника от себя и от своего «материала». Роман «Поминки по Финнегану» как «книга книг». — Лоренс. Автобиографические аспекты его творчества. «Сыновья и возлюбленные»: роман о возможности полноценной любви в ущербном мире. Жанровая всеохватность и эстетический индивидуализм Лоренса. Идея самореализации личности через плотскую любовь как основа его зрелых романов. Роман «Любовник леди Чаттерли»: история создания, критика современного состояния цивилизации, персонажи-бунтари, религия плоти. — Эстетический характер модернизма Вулф. Ее контакты с кружком «блумсберийцев». Первые творческие опыты. Эссеистика и романы 1920-х годов. Постимпрессионистская концепция творчества Вулф. Ее полемика-диалог с Джойсом. Роман «Миссис Дэллоуэй». Амбивалентность образа егг главной героини; «двойничество» Клариссы и Септимуса.

Английский модернистский роман сложился в первой трети XX века, достигнув своего расцвета в 1920-е годы. Несмотря на название, подразумевавшее разработку современных способов художественного выражения в противовес «старым», модернистский роман не «свел на нет» традицию романного жанра предыдущего столетия. Напротив, его феномен стал возможен в результате своеобразного синтеза. Оригинальность модернистского романа — в том, что он соединил в себе на первый взгляд несоединимые эле-

менты, присущие, с одной стороны, роману эпохи зрелого романтизма 1840—1860-х годов, а с другой — роману натуралистическому, возникшему в 1880-е годы. Писатели-романтики (Ч. Диккенс, Ш. и Э. Бронте, У. М. Теккерей, Ч. Кингсли, отчасти Э. Треллоп) в своих сочинениях исходили из представления о внутренней цельной человеческой личности, верящей в идеал, независимой от давления социальной среды, способной на самовыражение в виде нравственно значимых поступков. Писатели же, тяготевшие к натурализму — поздняя Дж. Элиот, Дж. Мередит и в особенности Дж. Мур, Дж. Гиссинг, Т. Харди, — опирались на естественнонаучное понимание человека, поставленного в жесткую зависимость от влияния «расы, среды, момента», чем сильно ограничило его притязания на самостоятельность. Таким образом, центральный конфликт, присущий европейскому литературному сознанию XIX в., — между свободой человеческого духа и связывающими его обстоятельствами — решался у романтиков и натуралистов, несмотря на все попытки наиболее значительных прозаиков столетия найти гармоничное равновесие этих двух начал, в равной степени односторонне.

Такая поляризация взглядов на образ человека и его место в мире соответствовала кризису общезначимой системы нравственных ценностей, который охватывает культуру всего XIX века, но достигает наибольшей остроты в последние его десятилетия. В условиях *fin de siècle* многие британские авторы (А. Беннетт, Р. Киплинг, Г. К. Честертон, Дж. Голсуорси, У. Сомерсет Моэм, Э. М. Форстер), отдавая должное новациям натурализма, сохраняли представление об идеале (пусть во многом и лично сформулированном). Противоречивость ситуации «переоценки ценностей» подчеркнула Первая мировая война. Многими современниками, жившими еще представлениями викторианской Англии, она воспринималась либо как борьба Добра со Злом, либо как столкновение двух цивилизаций, одна из которых олицетворяла собой порядок и культуру, а другая — хаос и варварство. Поэтому любые попытки литературного компромисса, направленные на преодоление разрыва между идеальным образом человека и восприятием человека как случайной точки пересечения не контролируемых им сил, казались многим авторам и критикам 1910-х годов не только обреченными на провал, но и откровенно враждебными самому духу британской словесности. Подобно тому, как в последние десятилетия XIX века общественному порицанию предавались писатели-натуралисты (прежде всего Т. Харди), в 1910-е годы сопровождалась скандалом литературная деятельность У. Льюиса, Э. Паунда (жившего тогда в Лондоне), Дж. Джойса. Для этого имелись основания. «Модерные» бросали вызов и диккенсовской традиции, и главнейшему мифу островного культурного сознания — в первую очередь вере в неповторимую самобытность британской

культуры. Поэтому неслучайно, что модернисты, пробивавшиеся к читателю благодаря колоссальным усилиям и энергии отдельных энтузиастов (прежде всего Паунда), утверждали себя в качестве авторов общезападных, а английский язык, бывший до тех пор литературным языком преимущественно «атлантическим», к 1920-м годам вытеснил французский с позиций своеобразной «lingua franca» европейской интеллектуальной элиты. Симптоматично, что джойсовский «Улисс», самый знаменитый роман эпохи модернизма, оказался напечатанным именно в Париже.

Деятельность авторов, в разное время и в разной степени связанных с возникновением и развитием британского модернистского романа (Дж. Конрад, У. Льюис, Ф. М. Форд, Дж. Джойс, Д. Г. Лоренс, Д. Ричардсон, В. Вулф и др.), вовсе не была направлена, как нередко считается, на отрицание «континентальной» литературной традиции. Подобно своим современникам (А. Жид, М. Пруст, Т. Манн, Г. Гессе), они видели свою задачу в том, чтобы преодолеть наметившийся в эпоху декаданса разрыв между миром и его артистическим видением. Результатом их деятельности стало создание нового типа романа, где на первый план выдвинулась проблема свободы творчества и такого художника-творца, который в условиях «заката Европы» и пробужденного им хаоса методом проб и ошибок пытается придать своему художественному языку образцовость, статус особой реальности, «слова в слове».

Джеймс Джойс (James Joyce, 1882—1941) родился в Ратгаре, пригороде Дублина, в семье зажиточных представителей ирландского среднего класса. Он успел проучиться несколько лет в элитарной школе-интернате Клонгоуз (1888—1891), прежде чем дела его отца заметно пошатнулись. После перерыва в занятиях Джойс продолжил образование в школе Бельведер (1893—1898), которой, как и Клонгоузом, руководили иезуиты, считавшиеся в то время лучшими наставниками для юношества. Под попечительством ордена Джойс, с ранних лет проявивший способности к языкам и литературе, получил фундаментальное гуманитарное образование. К тому времени, когда он поступил в Дублинский университетский колледж, его отец окончательно разорился, оставив десятерых детей без средств к существованию. Окончив колледж в 1902 г., Джойс уехал в Париж, где намеревался изучать медицину, но уже весной 1903 г. вынужден был вернуться в Дублин в связи с тяжелой болезнью матери, которая вскоре умерла. После этого он еще около года провел в родном городе, но жил отдельно от семьи. Летом 1904 г. он познакомился с Норой Барнакл, горничной одной из дублинских гостиниц, ставшей в дальнейшем его спутницей жизни (а в 1931 г. и женой). Осенью того же года Джойс вместе с Норой уехал на континент и, за исключением трех кратких визитов в Дублин (1909, 1909—1910, 1912), никогда больше не приезжал в Ирландию.

К этому периоду своей жизни Джойс неоднократно обращался в произведениях автобиографического характера. Еще в Дублине он написал эссе «*Портрет художника*» (A Portrait of the Artist, 1904) и приступил к более пространному повествованию под названием «*Стивен Герой*» (Stephen Hero, 1904—1905), впоследствии переработанному в роман «Портрет художника в юности». Однако уже эти опыты самоописания были далеки от обычных автобиографий. Подпав под обаяние традиционного для рубежа веков «мифа о художнике», Джойс пытался взглянуть на себя отстраненным взглядом, чтобы в событиях собственной биографии найти материал для эстетического акта, способного преобразить «жизнь» в «творчество», единственно значимое измерение человеческого существования. В этом усилении начинающего художника создать собственную легенду содержится ключ к пониманию сложных отношений, связывающих Джойса с его литературным двойником Стивеном Дедалусом, сквозным персонажем нескольких джойсовских произведений. Отношения эти модифицировались от текста к тексту — от весьма пристрастного, «субъективного» самоизображения в «Стивене Герое» до полного отчуждения от своего «я» в тексте «Улисса».

В студенческие годы, пока Джойс еще не выработал свое представление об идеальном художнике, он брал за образец тех, кого считал примером подлинного служения искусству. В этот период особенно значим для него оказался Х. Ибсен. Джойс ценил норвежского драматурга за смелость, с которой тот выступил против общественной морали и отстаивал собственную индивидуалистическую позицию, а также за целый ряд новаторских решений, принесенных тем в драматургию. Джойс даже взялся учить норвежский язык, чтобы читать Ибсена в оригинале, написал восторженное письмо своему кумиру и сочинил пьесу под названием «Блестящая карьера» (A Brilliant Career, 1900), представлявшую собой, по свидетельству одного из братьев автора, «мешанину отрывков, заимствованных из драм “Когда мы, мертвые, пробуждаемся” “Кукольный дом” и “Союз молодежи”».

В норвежском драматурге Джойс нашел тот тип художника, для которого искусство равнозначно поиску высшей истины и поэтому несовместимо с такими формами индивидуального и общественного «самообмана», как мораль, религия, политическая или националистическая идеология. Правда, в джойсовской интерпретации творчества Ибсена порой различимы мотивы, почерпнутые им уже из Ницше (или у его популяризаторов — свидетельств знакомства молодого Джойса с сочинениями немецкого мыслителя не сохранилось, хотя в зрелые годы он хорошо знал основные ницшевские работы). В эссе «Драма и жизнь» (Drama and Life, 1900) Джойс подчеркнул различие между «литературой» («сравнительно низкой формой искусства», регистрирующей все

преходящее и случайное в жизни) и «драмой», которая, существуя до всякой эстетической формы, продиктована инстинктивным стремлением человеческого духа к творчеству: «Я полагаю, что драма спонтанно рождается из самой жизни и является ее ровесницей». Драма, по его мнению, превосходит не только любую «мораль» и даже «красоту», но и личность самого художника: «В других искусствах индивидуальное своеобразие, субъективная манера, местный колорит рассматриваются как украшения, как дополнительные преимущества. Но в драме художник отрекается о своего “я” и выступает как посредник внушающей страх истины перед завесой, скрывающей лицо Бога». «Ибсеновское» эссе Джойса встретило негативный прием со стороны ректора и студентов Дублинского университетского колледжа, перед которыми ему пришлось отстаивать свою точку зрения.

Впрочем, Джойс рано усвоил, что истинный художник обречен на непонимание. Недаром он видел себя ирландским приемником Ибсена: оба были выходцами из древних столиц на окраинах Европы, оба в молодости бедствовали, оба в конечном итоге стали изгнанниками, оба писали о своих соотечественниках в очень резкой, язвительной манере, заслужив репутацию «бездуховных», «приземленных», даже «непристойных» авторов. Помимо Ибсена молодого Джойса привлекали другие художники-«бунтари», подвергнутые своими современниками остракизму, а иногда и изгнанию. Таким для Джойса был, например, Данте, которого он воспринимал в духе своеобразной антикатолической интерпретации, предложенной в середине XIX в. Т. Карлайлом (1795—1881). Таким же Джойс видел другого знаменитого итальянца — философа и поэта Джордано Бруно, заплатившего жизнью за свои убеждения. Изгнанниками были Ницше и его учитель — композитор и критик Рихард Вагнер, чья лейтмотивная техника оказала важное влияние на Джойса в период работы над «Улиссом». Драматург Х. Гауптман никогда не был в изгнании, но зато был для Джойса «немецким Ибсеном». Если ради пьес Ибсена Джойс изучал норвежский язык, то немецким овладел ради пьес Гауптмана, две из которых — «Перед восходом солнца» (1899) и «Михаэль Крамер» (1900) — перевел на английский язык в 1901 г. Подобно большинству европейцев своего времени, Джойс находился под влиянием Л. Н. Толстого, чей конфликт с церковью служил для него еще одним доказательством постулата о неизбежном одиночестве художника.

Индивидуалистический бунт против норм общественной морали в Ирландии требовал определенного мужества. Здесь оппонентом «бунтаря» помимо лицемерия, присущего, как полагал Джойс, не только всем формам буржуазности, но и католической церкви, выступал также патриотизм ирландцев, опиравшийся на ненависть к захватчикам — англичанам. Эта черта ирландского

самосознания казалась Джойсу надуманной. Историю своей страны он интерпретировал как нескончаемую цепь предательств, жертвами которых в разное время становились все выдающиеся ирландцы и, в частности, те, чей пример произвел на него особенное впечатление: поэт Джеймс Кларенс Мэнген (1803—1849), несправедливо, по мнению Джойса, забытый соотечественниками после смерти, и выдающийся политик Чарлз Стюарт Парнелл (1846—1891), в 1890 г. отданный под суд ближайшими сторонниками.

Антирелигиозные позиции молодого Джойса (пришедшие на смену его детской вере) укрепило знакомство с такими сочинениями, как «Жизнь Иисуса, критически исследованная» (1836) Д. Ф. Штрауса и «Жизнь Иисуса» (1863) Э. Ренана. Логическим итогом юношеских исканий стал отказ двадцатидвухлетнего Джойса встать на колени вместе со всей семьей возле смертного ложа матери и молиться о спасении ее души.

Не принял Джойс и так называемое Ирландское литературное возрождение, представленное именами У. Б. Йейтса (1865—1939), леди Грегори (1852—1932), Дж. Мура (1852—1933), Дж. Рассела (1867—1935), Э. Мартина (1859—1923), Дж. М. Синга (1871—1909), П. Кольма (1881—1972). В поиске идеала, способного сплотить — в том числе и политически — современную Ирландию, эти авторы обращались либо к ее мифологии и фольклору (Йейтс), либо к традиционной крестьянской культуре (Синг). И то и другое казалось Джойсу в равной степени далеким от подлинных задач современного искусства. К тому же стремление творить, ориентируясь на общепринятые ценности, Джойс считал недостойным художника. Как очередной пример предательства расценил он деятельность Йейтса на посту руководителя Ирландского литературного театра (с 1904 г. — Театр Аббатства).

Отвергая общепризнанные способы самовыражения, Джойс старался держать себя в Ирландии независимо, бравирюя широким кругозором и богемной манерой поведения (чему в немалой степени способствовала его краткая поездка в Париж). Он увлекался французскими символистами, читал в оригинале Г. Д'Аннунцио, хорошо знал творчество Г. Флобера, Л. Н. Толстого, Э. Золя, А. Шницлера, испытывал интерес к английскому эстетизму, вагнеровским операм, психоанализу З. Фрейда. Но при этом не переставал ощущать себя ирландским художником и в ряде эссе, посвященных судьбе Мэнгена (1902, Дублин, и 1907, Триест), пытался осмыслить свое место в духовной истории страны, которая, по его мнению, последовательно отвергала все попытки талантливых индивидуумов приобщить ее к «большой» европейской культуре.

В результате к 1904 г. Джойс пришел к выводу, что по-настоящему свободным ирландский художник, желающий честно гово-

речь об Ирландии, может быть только вдали от родины. Изгнание гарантировало независимость, а космополитизм должен был служить прививкой от «провинциальности», патриотизма, национализма. В глазах Джойса Ирландия, страдавшая под политическим гнетом Англии, находившаяся в духовной зависимости от Рима, но при этом культивировавшая чувство собственной уникальности, особенно нуждалась в новом искусстве, которое основывалось бы на отрезвляющем «реализме» ибсеновского типа. Джойс прямо утверждал, что прежняя Ирландия — «изумрудный остров» мифов и легенд, древняя страна бардов и сказителей — давно умерла, и поэтому считал деятельность Йейтса и Театра Аббатства анахронизмом. Не менее чужд ему был и мир таких авторов-ирландцев, как О. Уайлд (1854—1900) и Б. Шоу (1856—1950), исполнявших, по мнению Джойса, роль шутов при английском дворе. Подлинную Ирландию, считал он, надо искать в крупных индустриальных центрах, не закрывая глаза на их отталкивающую действительность.

Подлинным воплощением своей страны Джойс считал Дублин, город «трех цивилизаций» — дохристианского мира, средневековой католической Европы и современной Британской империи. Поэтому во всех своих произведениях он обращался к образу ирландской столицы, пытаясь вывести его максимально «объективно». Еще находясь в Ирландии, он начал писать новеллы о жизни столичных жителей, позднее вошедшие в книгу *«Дублинцы»* (*Dubliners*, 1914). Окончательно состав этой книги новелл сложился в 1907 г., а в 1909 г. Джойс, живший в то время в итальянском Триесте, специально приехал на родину ради публикации *«Дублинцев»*. Однако издатель так и не решился выпустить книгу и в 1912 году, во время последнего приезда Джойса в Ирландию, уничтожил уже готовые гранки, опасаясь преследования. Лишь два года спустя, после долгих споров автора с издателем, *«Дублинцы»* были опубликованы в Лондоне.

В своих новеллах Джойс стремился изобразить Дублин беспристрастным взглядом объективного наблюдателя, с натуралистической последовательностью фиксирующего каждую деталь городской жизни. При этом он последовательно обнажал иллюзорность традиционных представлений дублинцев о самих себе, присущую им склонность к самообману, выставлял напоказ убогость жизни современного горожанина. В письмах к лондонскому издателю Джойс называл *«Дублинцев»* «главой из нравственной истории» ирландской столицы.

Однако сводить содержание *«Дублинцев»* к одному лишь социальному критицизму было бы неточно. За стремлением Джойса к натуралистическим подробностям стояла продуманная эстетическая программа, почерпнутая не только у Ибсена, но и у художников другой ориентации, например, у основоположника англий-

ского эстетизма Уолтера Пейтера (1839—1894), писавшего о способности искусства выявлять сущностную сторону действительности. Под его влиянием Джойс разработал собственную эстетическую теорию, придав ей вид комментария к учению о красоте Фомы Аквинского, трудами которого он увлекся после отъезда из Ирландии. В основе джойсовской теории лежит представление, заимствованное из богословия. «Епифания» (от греч. ephánēia — явление, откровение) для Джойса — не столько акт сверхчувственного восприятия, духовного видения, даруемого благодатью Божьей, сколько чудо исключительно художественной интуиции, снимающей покровы с вещей и обнаруживающей их красоту, дотоле неведомую эстетическую «самость» (от лат. quidditas — «что-ность»). Важная особенность «епифаний» в том, что в их свете одинаково «чудесны» и самая неприглядная действительность, и самые возвышенные состояния ума: все зависит от взгляда творца, фактически навязывающего миру свою эстетическую волю. Но «епифании» даются только тому, кто предельно чуток к окружающей жизни.

В джойсовской идее «епифаний» воплотились романтические и символистские представления о поэте-пророке, о тождественности поэтической формы красоте, об истинности всего, что в самом широком смысле художественно. Среди персонажей «Дублинцев» нет художника, подобного Стивену из последующих произведений Джойса, но новеллы этой книги так же важны для духовной автобиографии писателя, как «Портрет художника в юности» или «Улисс». По сути, «Дублинцы» стали первой попыткой Джойса представить читателям «неизвестный» Дублин. Примечательно, что в дублинских декорациях начала 1900-х годов разворачивается вся проза Джойса. От текста к тексту Джойс словно «настраивал резкость» своего видения, создавая все более реальный (как бы в средневековом значении термина) образ родного города, чтобы в этом зеркале лучше разглядеть и себя самого, артиста.

Еще в университете помимо эссеистики и первых (неудачных) драматических опытов Джойс начал сочинять стихи, часть которых включил в сборник *«Камерная музыка»* (Chamber music, 1907), построенный по образцу лирических циклов поэтов-елизаветинцев. Подчиняясь усвоенной им неоклассической теории эстетики, молодой Джойс придерживался строгого разграничения трех родов литературы: лирики, драмы и эпоса. Его лирические произведения лишены и бунтарского духа, которым отмечены первая драма и прозаические наброски, и «грубости», отличающей его новеллы. Стихи Джойса легки и изящны, в них чувствуется влияние У.Блейка, Дж.Китса, других крупных английских поэтов XIX в. Однако впоследствии он отзывался о своих стихах неоднозначно, а однажды заявил, что написал «Камерную музыку»

в знак протеста против самого себя, дав выход той стороне своей личности, которая тяготела к гармоничной музыкальности, к сентиментальности, к непосредственному излиянию чувств. И все же Джойс не бросил поэзию и впоследствии выпустил второй сборник «Пенни за штуку» (*The Pomes of Penyeach*, 1927).

Закончив работу над «Дублинцами», Джойс вернулся к автобиографическому материалу и в 1907 г. принялся перерабатывать черновой набросок «Стивен Герой» в роман под названием «*Портрет художника в юности*» (*A Portrait of the Artist as a Young Man*, 1916). Эпиграфом к нему стали слова Овидия из поэмы «Метаморфозы»: «...и к ремеслу незнакомому дух устремил». Тем самым Джойс еще раз напомнил о символическом смысле имени своего главного героя, Стивена Дедалуса (*Stephen Dedalus*; этим именем он еще в 1904 г. подписывал некоторые свои новеллы и письма). Подобно христианскому первоученику архидьякону Стефану (Деян., гл. 6, 7), погибшему за свою проповедь Христа от рук иудейских законников, Стивен-художник осужден на непонимание и травлю со стороны современников. Его дух рвется ввысь, в горние высоты творчества. И уже в этом смысле он схож с создателем рукотворных крыльев, искусным мастером Дедалом, о котором говорит Овидий.

Работая над «Портретом художника в юности», Джойс придерживался того же взгляда на отношение художника к действительности, что и при сочинении «Дублинцев». Однако в романе ему предстояло не только вскрыть поэзию той или иной среды, но и вывести персонаж, являющийся носителем этой поэзии, проекцией его творческого «я». С одной стороны, «Портрет», как и «Дублинцы», изобилует приобретающими известную самостоятельность подробностями, с другой — стремится избежать присущей «Стивену Герою» субъективности самоизображения и выстроить дистанцию между автором и протагонистом. Событийная канва «Портрета» в целом точно воспроизводит обстоятельства жизни самого Джойса, который к тому же наделил Стивена собственными воспоминаниями и особенностями своего мировосприятия. Так было и в раннем наброске, но если сюжет черновика главным образом сводился к обретению Стивеном независимости от своего окружения, то в «Портрете художника в юности» эта линия усложнилась за счет другой — обретения автором независимости от своего героя. Джойс-романист выступил наследником флоревских традиций повествования, от третьего лица излагая материал, предполагавший такую степень отождествления между персонажем и повествователем, которая возможна только при полном их совпадении в «я» рассказчика. Однако в чем-то он пошел даже дальше Флобера, предложив двойную точку зрения. Для того чтобы усилить эффект интимной причастности повествователя к своему герою, Джойс воспользовался элементами так называемой

техники «потока сознания». Ради же конструирования дистанции между повествователем и носителем «потока сознания» он наполнил роман стилистической динамикой, меняя манеру письма в каждой из пяти глав вместе с этапами взросления своего персонажа: детство, отрочество, юность, первые опыты творчества.

Так, в конце четвертой главы «Портрета художника в юности» Стивен, увидев незнакомую девушку в ручье на Доллимаунтской набережной, переживает озарение — одну из своих «эпифаний». Для героя романа этот момент — важная веха в жизни, ознаменовавшая его решение посвятить себя искусству. Весь эпизод выдержан в тонах, напоминающих прозу Пейтера. Но уже через страницу, в начале пятой главы, стиль романа кардинально меняется: от описания возвышенного трепета творческой души Джойс переходит к натуралистическим деталям убогой действительности, окружающей персонажа. В результате «эпифания» из четвертой главы не отменяется, но словно бы отстраняется, рассматривается в иной перспективе. Автор не только не отождествляет себя со своим персонажем (этого не было и в «Стивене Герое»), но и отказывается видеть в нем полноценного художника. Теперь перед читателем всего лишь «портрет в юности». Хотя в пятой главе романа изложена эстетическая программа Стивена, в общих чертах повторяющая прежние рассуждения самого автора об «эпифаниях», теперь это — теория персонажа, но не Джойса, который понимает задачи искусства уже несколько по-другому. Стивен-художник, сколько бы автор ни рассказывал о его жизни, никогда не сможет стать Джойсом-художником: герой, выступающий внимательным наблюдателем по отношению к самому себе и окружающему миру, остается объектом наблюдения со стороны автора. По мере взросления Стивен учится отчуждать свой прошлый опыт, смотреть на себя иронически — то есть занимать по отношению к себе «в юности» ту же позицию, которую по отношению к нему «в зрелости» занимает сам Джойс. Когда же Стивен достигнет художнической самостоятельности, которая необходима, чтобы приступить к созданию по-настоящему сложного произведения, подобного «Портрету художника в юности», Джойс будет готов к написанию «Улисса». В нем он снова выведет Стивена — набравшего опыта, но по-прежнему отстающего на шаг от своего создателя.

Так за счет тонкой стилистической игры Джойс совершенствуется в «ремесле незнакомом» — способности вывести самого себя одновременно и объектом, и субъектом художественного творчества. В определенном смысле его предшественником на этом пути выступил Пруст, подробно описавший в романе «В поисках утраченного времени» (1913—1927) процесс того, как повествователь расслаивает свою память, пытаясь обрести в ней нечто неподвластное всеразмывающему потоку времени. Джойс, овладев новым

способом отчуждения своего сознания, готов был двинуться еще дальше — к конструированию чужого «я» такими же поэтически-ми средствами («поток сознания»), какими он препарировал собственное.

Джойс долго не мог найти издателя для «Портрета художника в юности». Лишь знакомство с Э. Паундом в 1914 г. позволило ему начать публикацию отдельных глав романа в лондонском журнале «Эгоист», одна из издательниц которого, Харриет Уивер, с тех пор материально поддерживала Джойса до самого конца его жизни. Отдельной книгой «Портрет художника в юности» вышел в Нью-Йорке в 1916 г. В это время сам Джойс был занят новыми замыслами, от которых его не отвлекли ни начавшаяся Первая мировая война, ни связанный с ней вынужденный переезд из Триеста в Цюрих в 1915 г. (где, как и в Триесте, он зарабатывал на жизнь уроками английского языка). Но еще раньше, в 1914 г., Джойс приступил к работе над текстом, впоследствии превратившимся в роман под названием «Улисс» (Ulysses, 1922).

Замысел «Улисса» пришел к Джойсу еще в 1906 г., во время работы над «Дублинцами». Так должна была называться очередная новелла, главный персонаж которой — дублинский еврей по имени Алфред Хантер — бродил бы по городу в течение дня. Однако сюжет остался неиспользованным, и в 1907 г. Джойс задумал развить его в более пространное повествование о человеке, который, по словам писателя, должен был стать «дублинским “Пером Гюнтом”». Эта переключка с Ибсеном намекала, во-первых, на символическое обобщение (преломление жизни целой нации в судьбе отдельно взятого человека) и, во-вторых, на некий синтетический жанр, по примеру «Пера Гюнта» сводящий вместе разнородные тематические, сюжетные и жанровые элементы. Но если герой Ибсена проживает перед зрителем почти всю свою жизнь, то Джойс остался верен первоначальному замыслу и включил в роман события одного-единственного дня.

«Улисс» разбит на восемнадцать эпизодов — именно так, взамен традиционных глав, называл их сам Джойс. Содержание каждого охватывает временной промежуток длительностью примерно в один час. Правда, в целом ряде случаев Джойсу приходится растягивать художественное время, насыщая очередной час таким количеством событий, которые в действительности заняли бы куда больше времени.

В центре повествования находятся три главных персонажа — Леопольд Блум (заменивший собой изначально задуманного Алфреда Хантера), его жена Мэрион (Молли) и уже известный читателю по предыдущему роману Джойса Стивен Дедалус. Сюжет «Улисса» строится вокруг отношений между Блумом и его женой, с одной стороны, и Блумом и Стивеном, с другой. Блум с утра уходит из дому, чтобы принять участие в похоронах 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.

В свою очередь, Стивен также утром покидает башню Мартелло, откуда его выживает приятель. Получив очередную получку в школе, где он преподает историю, Стивен кружит по городу в поисках собеседников, которых щедро угощает за свой счет. Вечером пути «отца» Блума и «сына» Стивена случайно пересекаются, после чего они продолжают дальнейшие скитания вместе. В конце концов, уже поздно ночью Блум приводит Стивена к себе домой, решив поддержать его по мере сил. Однако Стивен отказывается и от покровительства, и от ночлега, которые ему предлагает Блум, и вскоре уходит. Блум ложится в постель к жене и засыпает, утомленный всем пережитым. Последний эпизод «Улисса» представляет собой внутренний монолог «матери» (Молли Блум), разбуженной приходом мужа и Стивена. Перебирая в памяти события прошедшего дня, она сравнивает Блума со своим новым любовником, а также с интересом думает о том, что вышло бы, поселись Стивен у них в доме, и в конце концов тоже засыпает.

Несмотря на то что действие «Улисса» укладывается в восемнадцать с небольшим часов, Джойс успевает подробно разработать характеры главных персонажей и развернуть сложную динамику их отношений. Так, Блум на протяжении романа испытывает противоречивые чувства к жене — от обожания до пренебрежительного равнодушия. Ее измена и оскорбляет его, и делает ее в его глазах более привлекательной. К своему сопернику Блум также питает не только ревнивую зависть, но и невольное восхищение, отмечая у него качества, которыми не обладает сам. На Стивена, который младше его на шестнадцать лет, Блум переносит нерастроченный запас отцовских чувств, испытывая при этом душевную боль из-за воспоминаний о собственном сыне, Руди, умершем во младенчестве. Именно из-за смерти сына, случившейся за одиннадцать лет до описываемых событий, брак Блума дал трещину, и они с Молли, несмотря на взаимную любовь, начали отдаляться друг от друга, становясь постепенно чужими. Попытку Блума ввести Стивена в свою семью в качестве компенсации за потерянного Руди можно интерпретировать как стремление вернуться в прошлое, обрести прежнюю Молли и свою любовь к ней. Но Стивен занят собственными переживаниями.

Джойс сохраняет верность автобиографическому принципу построения образа этого персонажа, рисуя в «Улиссе» следующий этап его жизни, пришедший на смену тому, что был описан в финале «Портрета художника в юности». Стивен повзрослел примерно на год, но за это время успел съездить в Париж, вернуться в Дублин, пережить смерть матери. Он сполна познал духовное

одинокость, на которое обрек себя в последней главе «Портрета», и хотя по-прежнему полон решимости держаться избранного пути, невольно ищет поддержки со стороны других. Тщетно добиваясь внимания известных ирландских литераторов, Стивен не замечает искренней симпатии со стороны Блума и отвергает его дружбу. Подлинной встречи, столь важной для обоих героев, не происходит.

Таким образом, «Улисс» можно прочесть как социально-психологический роман с большим количеством персонажей, каждый из которых представляет собой целостный характер со своей предысторией, психологией, линией поведения. Однако манера презентации этих характеров была вызывающе нетрадиционной даже по меркам натурализма. Необычность и разнообразие повествовательных приемов, использованных Джойсом, сразу же выдвинули его в число ведущих художников-модернистов, а «Улисс» превратили в «образцовый» модернистский роман.

Отчасти Джойс развивал в «Улиссе» тенденции, намеченные в «Дублинцах» и «Портрете художника в юности». Вновь обратившись к теме городского быта, он продолжил поиск «реальности» своего Дублина. Как и прежде, он остался внимателен к «мелочам», добиваясь визуальной и звуковой выразительности материала. Привязав сюжет «Улисса» к одному дню, Джойс точно определил его дату — 16 июня 1904 года, тем самым подчеркнув глубинную связь романа как с ходом истории, так и со своей биографией — в этот день он впервые отправился на прогулку по Дублину с новой знакомой, Норой Барнакл. О том, какое значение Джойс придавал точности урбанистического ландшафта «Улисса», свидетельствуют его письма 1914 — 1917 гг. к родственнице в Дублин, в которых он просил сообщить ему самые подробные сведения о том, как выглядел город 16 июня 1904 г. и какие события происходили в нем в этот день. Блум, Стивен, другие персонажи передвигаются по улицам, которые не только называются, но и скрупулезно описываются. В результате «Улисс» вобрал в себя почти фотографически рельефный образ ирландской столицы. «Если Дублин когда-нибудь будет разрушен, его смогут восстановить по моим книгам», — любил говорить Джойс.

Подобные приемы «объективной детализации» автор переносит на своих героев. Строго заданный временной промежуток, в течение которого развивается действие «Улисса» (подходящий больше для новеллы, чем для объемного романа), вынуждает Джойса отказаться от такого приема, как характеристика персонажа через совершаемые им социально значимые поступки. Ничего «общественно важного» с Блумом и Стивеном не происходит. Они, на взгляд других людей, незаметны. Поэтому повествование во многих эпизодах строится на совмещении пространственных внутренних монологов, оформленных в виде «потока сознания», с подробной

регистрацией действий и событий, наполняющих день обычного человека — вплоть до детального описания его физиологических отклонений. Воспоминания, наблюдения, мгновенно возникающие мысли и ощущения, фрагментарность увиденного и услышанного — все это, причудливо сплетаясь, образует сложную экспозицию, главным измерением которой выступает время, то реальное и сверхреальное, то иллюзорное. Это позволяет Джойсу представить своих персонажей, прежде всего Блума, «симультанно», в условном единстве его биологических, психологических, духовных особенностей. При этом писатель намеренно размывает границу между описаниями и внутренними монологами, совмещая два разных типа повествования — от третьего и от первого лица, так что читателю порой приходится догадываться, за чьим сознанием он следит — персонажа или безличного повествователя. К тому же в различных эпизодах автор «дает слово» не только Блуму или Стивену (они порой смещаются на периферию действия, а то и вовсе выпадают из него), но и другим, второстепенным, персонажам, а иногда строит целый эпизод с точки зрения постороннего наблюдателя, который почти никак не персонифицирован. Так, в 12-м эпизоде повествование ведется от лица безымянного посетителя кабачка Барни Кирнана, половина 13-го эпизода рассказана от лица Герти Макдауэлл — девушки, случайно оказавшейся на пляже одновременно с Блумом, а в 16-м эпизоде слово берет полностью анонимный рассказчик, явно не похожий по своим интонациям на повествователя начальных эпизодов.

Подобное смещение точек зрения и модусов повествования не могло не производить на первых читателей «Улисса» впечатления хаоса. Не узнавая в этом тексте традиционный роман, они пытались понять, на чем основывается его художественное единство. Одно из объяснений, казалось, лежало на поверхности — на него указывало само название джойсовского произведения. Мысль о том, что Леопольд Блум — это современный Улисс¹, Стивен — его сын Телемак, а их странствия по Дублину составляют содержание той «одиссеи», которая только и возможна в начале XX века, была для многих весьма привлекательной. В 1923 г. в защиту «Улисса» от поэта и прозаика Ричарда Олдингтона (1892—1962), иронически нарекшего Джойса «выдающимся по неорганизованности талантом», выступил автор только что нашумевшей «Бесплодной земли» Т. С. Элиот. В эссе «“Улисс”, порядок и миф» (*Ulysses, Order and Myth*, 1923) он возвел джойсовскую манеру повествования в ранг научного открытия, необходимого наряду с новациями Г Флобера и Г. Джеймса для вывода современного романа из состояния кризиса. В «Улиссе» Элиот также усмотрел намерение автора выстроить материал по законам мифа, «способ взять под

¹ Латинская форма имени Одиссей.

контроль, упорядочить, придать форму и значение необозримой панораме пустоты и анархии, каковой является современная история». Теперь, подчеркнул Элиот, «вместо метода повествовательного мы можем пользоваться методом мифологическим», и это — «шаг к тому, чтобы сделать современный мир доступным для искусства».

Действительно, во время работы над «Улиссом» Джойс писал в одном из своих писем: «Моя книга — это современная “Одиссея” Каждый ее эпизод соответствует одному из приключений Улисса». В письмах к другому своему корреспонденту, Стюарту Гилберту, Джойс подробно изложил схему, отражающую эти «гомеровские» соответствия. Так, первые три эпизода романа, посвященные Стивену, Джойс назвал «Телемак», «Нестор» и «Протей», объединив их общим названием — «Телемахиды». Вторая «часть» романа, отведенная главным образом странствиям Блума, называлась собственно «Одиссеей» и включала в себя эпизоды 4—15 («Калипсо», «Лотофаги», «Аид», «Эол», «Лестригоны», «Сцилла и Харибда», «Блуждающие скалы», «Сирены», «Циклопы», «Навсикая», «Быки Солнца» и «Цирцея»). Наконец, третья «часть», охватывающая три последних эпизода («Эвмей», «Итака», «Пенелопа»), носила название «Возвращение». Кроме того, Джойс добавил к этой схеме список символов, цветов, искусств, органов тела и т.д., каждый из которых имел соответствие в том или ином эпизоде «Улисса». Например, первому эпизоду романа, в котором читатели знакомятся со Стивеном, Джойс дал следующую интерпретацию: искусство — теология (имеются в виду теургические претензии символизма), цвет — белый и золотой, символ — наследник (название определенного органа здесь отсутствует, поскольку Телемак, по словам автора, «еще не чувствует тела»). В «Калипсо», первом эпизоде «Одиссеи», такой орган появляется — это почка (олицетворение чувственности Блума); искусство — экономика, цвет — оранжевый, символ — нимфа. Наконец, для последнего эпизода «Улисса», отданного внутреннему монологу Молли Блум, Джойс указал всего два соответствия — плоть и земля.

В 1930 г. С. Гилберт предпринял издание «Улисса», снабдив его пространном предисловием и комментарием. В них он подробно объяснил все эти переключки, с тем чтобы представить роман не хаотическим собранием эпизодов, каким его продолжали считать многие критики, а сложной символической конструкцией «всего во всем», неким алхимическим камнем творчества, на основе которого вырастет здание «мировой библиотеки, тайного языка, существующего в разрезе времени. Для этого имеются основания. У Джойса каждое слово, каждая деталь «играет», соотносится с комплексом самых разных значений и образов, заимствованных не только у Гомера, но и у Рабле, Дж. Вико, Шекспира, Гёте, Йейтса, а также из Библии, различных эзотерических учений. По

мнению Элиота, Гилберта и их последователей, смысл этого романа, несмотря на внешне беспорядочное изложение, «приземленность» тематики и персонажей, чрезвычайно серьезен, поскольку Джойс действительно пишет современную «Одиссею», стараясь придать своему повествованию философскую глубину, а в образе Леопольда Блума вывести нового Улисса, в поисках смысла жизни героически преодолевающего соблазны и опасности современного мира.

Однако следует иметь в виду, что в опубликованный текст романа «гомеровские» названия эпизодов так и не вошли — они остались разбросаны по различным письмам и другим джойсовским бумагам. Причем, как свидетельствуют его письма, Джойс вовсе не считал «гомеровскую» схему ни исчерпывающей, ни единственно возможной для истолкования «Улисса», который он, начиная с 1918 г., называл уже не «романом», а «эпосом» или «энциклопедией». Так, кроме «Одиссеи», в сюжете «Улисса» можно обнаружить дантевский или шекспировский пласт. К примеру, сам Стивен готов считать себя отнюдь не Телемаком, а Гамлетом (кем будет тогда Блум?). В предпоследнем эпизоде Блум, вспоминая все случившееся с ним за день, сопоставляет с каждым этапом своих «странствий» эпизоды не из «Одиссеи», а из ветхозаветной истории. Кроме того, внимательные критики открыли целый ряд других соответствий. Так, в Стивене помимо Телемака и Гамлета можно узнать Блудного сына из евангельской притчи, Зигфрида из оперы Вагнера, шекспировского сына Гамлета; в свою очередь Блум — не только Улисс, но и Синдбад-Мореход, добрый самаритянин, Вечный Жид, Шекспир-отец и пр. Молли же — как апокалиптическая блудница, так и Великая Мать.

Уже по этой причине вряд ли приходится говорить об единственном смысле «Улисса». Очень многое в поэтике этого романа сближает его с культурой символизма. Обнаруженная Гилбертом сеть ассоциативных переключек, перекрестных аллюзий, скрытых цитат, отсылок и намеков превращает этот пространственный роман, с одной стороны, в некий сводный текст литературной традиции (на что косвенно намекает, например, образ «роста» английской литературы в 14-м эпизоде), в своеобразную мировую библиотеку, а с другой — в подобие стихотворения. Его элементы скорее музыкальны, чем пространственны. *Mutatis mutandis*, «Улисс» позволяет вспомнить о «Gesamtkunstwerk'e» (синтезе искусств) символистов с ее особой техникой лейтмотивов, каждый из которых несет переменную музыкальную, поэтическую и идейную нагрузку, двигаясь то к центру произведения, то к его периферии.

Как и ранее, в «Портрете художника в юности», Джойс меняет стилистическую окраску каждого эпизода, только в «Улиссе» эта игра стилями выходит на авансцену, порой оттесняя на задний план его событийное содержание. Исследователи отмечают, что

начиная примерно с середины романа Джойс использует в каждом из эпизодов свой особый, ведущий прием. Так, в 11-м эпизоде («Сирены») Джойс вербальными средствами подражает ритмике музыкального произведения, опираясь не только на контрапунктный принцип построения фуги, но и такие «акустические» литературные приемы, как звукопись. В 14-м эпизоде («Быки Солнца») попойка студентов-медиков в одном из помещений дублинского родильного дома соотносится с различными стилевыми манерами (от древнеанглийской литературы до современной Джойсу), что, по замыслу автора, и дает прекрасный материал для пародии, и аллегорически изображает процесс развития плода в утробе матери. В 17-м эпизоде («Итака») Джойс использует технику вопросов и ответов в духе католического катехизиса.

Таким образом, «Улисс» далек от того, чтобы, подобно роману XIX века, быть субъективной интерпретацией житейского или исторического казуса или, подобно архаическому эпосу, нести в себе сознание и культуру целого народа. Несмотря на обилие в романе документальных, автобиографических, исторических, литературных и прочих вкраплений, он является не подражанием некой внешней по отношению к себе реальности, но самой реальностью — результатом причудливого акта сугубо личностного творчества, независимого от какой бы то ни было «жизни». Джойс потому и ограничивает действие «Улисса» одним днём, что он «длится дольше века». И этот поиск времени во времени — задача и М. Пруста, и У. Фолкнера — столь дерзновенен, что Джойсу, наделенному колоссальным артистическим честолюбием, требуются годы и годы работы, чтобы не изнемогнуть в борьбе с Хроносом и создать «вечность наоборот», памятник своей Реальности в самом гибком из искусств — слове. Так, он изобретает множество приемов, чтобы подчеркнуть синхронность своего повествования, добивается, чтобы читатель воспринимал линейное развертывание различных сюжетных линий во времени как одновременное. Например, в 10-м эпизоде («Блуждающие скалы») simultанность уличных сцен передается и с помощью постоянно возникающей детали (кортежа вице-короля, перемещающегося по улицам Дублина), и регулярного, логически не мотивированного переноса отдельных фраз из последующих сцен в предыдущие.

«Улисс» — книга, рассчитанная на неоднократное прочтение. «Идеальный читатель» Джойса должен изучать ее с тем же пиететом, с каким, скажем, египтолог пытается вникнуть в тайнопись папируса. Только в этом случае за одним «именем» романа проступит другое — «имя розы», как сказал бы У. Эко, — и откроются новые горизонты смысла. Это и есть одна из важных задач, которую Джойс поставил перед своими читателями, — самостоятельно свести воедино все подробности июньского дня, последовательно восстановить событийную картину действий, чтобы по-

нять, что же именно произошло со всеми персонажами романа, ставшими то ли свидетелями знамений «конца света», то ли невольными участниками маскарада, травестики, карнавала, смысл которых известен только посвященным.

То же стремление к тотализации именно художественного бытия вынуждает Джойса описывать жизнь обитателей Дублина в мельчайших подробностях, включая и физиологические. Если мир «Улисса» — это некий автономный космос, то Блум в нем — имярек, «всякий и каждый». В одном из писем Джойс объяснял свой выбор героя (героического антигероя?) — клоуна, с одной стороны, и трагической личности, с другой, — не тем, что Улисс — участник известного мифологического сюжета (как раз сюжет «Одиссеи» в «Улиссе» практически не просматривается), а тем, что он — сын и отец, муж и любовник, царь и «никто», воин и пахарь, мореплаватель и сосед, мудрец и глупец. Дублинский еврей неирландского происхождения, женатый на уроженке Гибралтара, сын самоубийцы, отец сына, умершего во младенчестве, и дочери, рано оставившей семью, неудачливый рекламный агент, которого никто из коренных дублинцев не считает за своего, Блум подобен Улиссу, вечному страннику. В отличие от своего прототипа, он не гражданин замкнутого античного космоса, а свидетель «Заката Европы», ницшевского «размыва контуров».

Бытовой, исторический, гомеровский, эзотерический уровни сюжета «Улисса» не противопоставлены, а смыкаются воедино в образе Блума, делаая его воплощением главного мотива романа — этически нейтрального «вечного возвращения» к самому себе. В мире «Улисса» властвует циклическое время. О нем невозможно вынести какое бы то ни было суждение, поскольку он лишен твердой системы ценностей. Здесь нет, например, общезначимого критерия, позволяющего отличить нормальное от ненормального, верх от низа и естественное от противоестественного. Блум — «никто», средний человек, и поэтому как «всякий и каждый» абсолютно нормален. Но в той же мере он и носитель всякого рода «ненормальностей» (начиная от его насмешливо-иронического отношения к религии и заканчивая склонностью к многочисленным половым извращениям). Так, важная роль 15-го эпизода («Цирцея») заключается в том, что в нем персонажи встречаются с самими собой в мире «загробных» галлюцинаций и призраков, но это возвращение к себе ровно ничего не меняет в их жизни. Равным образом ничего не меняет и реальное возвращение Блума домой в 17-м эпизоде. По кругу движутся и мысли Молли Блум в заключительном эпизоде.

Таким образом, Джойс в «Улиссе», как и на всем протяжении своего творческого пути, добивался максимальной степени свободы, доступной художнику, — свободы не только от литературных и идеологических влияний, но только от «материала», но и от

себя самого, от всего, что есть в человеке «неэстетического», что мешает ему быть художником. Еще в «Портрете художника в юности» он вложил в уста Стивену следующие слова: «Художник, как Бог-творец, остается внутри, позади, поверх или вне своего создания, невидимый, утончившийся до небытия, равнодушно подпиливающий себе ногти».

В «Улиссе» этот принцип доведен до предела, потому что, собрав огромное количество кирпичиков и выстроив из них собственную вселенную, «дворец на кончике пера», Джойс намеренно отказывается наполнять ее этическим смыслом. Исследователи, указывающие на то, что троекратное «да», которым заканчивается «поток сознания» Молли Блум в последнем эпизоде, а с ним — и весь роман, означает высказанное от лица Джойса оптимистическое утверждение относительно порядка вещей в мире, на наш взгляд, ошибаются. «Да» относится к образу Молли и к месту плоти в романе. Но это ритуальное восклицание и сам роман не только не имеют ничего общего с «большим» миром, но и ставят себя «поверх добра и зла». Джойс шаг за шагом намеренно вытесняет все «пристрастное и субъективное» из акта художественного творчества, противопоставляя ему ледяное безличие подлинного творца, культ художественного мастерства. Это возвращает читателя к концовке «Портрета художника в юности», где Стивен произвольно молится Дедалу как самому Богу, «которому несть конца».

Джойс закончил писать первые три эпизода романа в 1917 г. В 1918 г., после окончания Первой мировой войны, он смог вернуться из Цюриха в Триест. Вскоре благодаря помощи Паунда отдельные эпизоды «Улисса» начали выходить в нью-йоркском журнале «Литл ревью», однако в 1920 г. суд наложил запрет на дальнейшую публикацию романа. В том же году по приглашению Паунда Джойс с семьей переехал из Триеста в Париж, где смог, наконец, оставить преподавание и жить на литературные заработки.

В 1922 г. «Улисс» вышел отдельной книгой в Париже. Его издала Сильвия Бич (1887—1962), владелица книжного магазина «Шекспир и компания». За пределами Франции книга считалась контрабандой — она была запрещена в Англии, Ирландии и США, куда туристы ввозили ее тайком (в США запрет на публикацию «Улисса» был снят лишь в 1934 г.). Тем не менее «Улисс» сразу стал сенсацией, а Джойс был провозглашен одной из центральных фигур литературы модернизма. Однако сам писатель не любил шумихи вокруг своего имени и отказывался от навязываемой ему роли главы новой школы.

В 1923 г. Джойс приступил к осуществлению нового замысла, над которым работал в течение шестнадцати лет. Роман «*Поминки по Финнегану*» (Finnegan's Wake) был опубликован в 1939 г. в Лондоне и в Нью-Йорке, хотя его отдельные главы начали печат-

таться еще в 1927 г. В нем получили развитие тенденции, намеченные в «Улиссе». Как и раньше, Джойс стремился создать автономный мир, вселенную в личном слове. Только теперь его матрицей вместо Дублина, начала, в определенной мере пространственно зафиксированного, стала величина переменная и даже абстрактная — текст, сотканный из всей мировой литературы. Если в «Улиссе» Джойс пытался показать одновременность различных смыслов в рамках эпизода или сцены, то теперь он решает ту же задачу на материале отдельного абзаца, предложения, даже слова. В результате «Поминки по Финнегану» (другие возможные варианты перевода — «Пробуждение Финнегана», «Реальность по Финнегану», «Явление Финнегана») превратились в призрак текста текстов, в филологическую алхимию, в тигле которой смешаны несколько десятков разнообразных языков, персонажи, цитаты и аллюзии из сотен произведений мировой литературы, всевозможные мифологические, символические и аллегорические системы, а также сведения из самых различных областей знания. С одной стороны, это чрезвычайно затемнило стиль романа. В «Улиссе» сюжет, в общем, превалировал над техническими приемами письма и практически никогда не терялся. В «Поминках по Финнегану» он отступил на задний план (хотя, в общем, понятно, что действие романа по-прежнему разворачивается в Дублине начала века). Поэтому последнее произведение Джойса меньше всего напоминает роман бальзаковского типа. Оно больше похоже на шифр, составленный из обрывков слов на разных языках, и требует от читателя кропотливого изучения. Но, с другой стороны, тем самым Джойс сумел осуществить свою мечту и добиться максимально объективного повествования, в котором есть место всему на свете, — каждый читатель, открыв «Поминки по Финнегану» на любой странице, сумеет найти что-то близкое себе, какими бы ни были его родной язык, уровень знаний, степень начитанности.

Эта последняя попытка Джойса вместить весь мир в литературный текст, подчинить действительность словам, воле художника осталась практически незамеченной. Европа стояла на пороге Второй мировой войны. После ее начала, в 1940 году Джойс с семьей опять перебрался в Цюрих, где 13 января 1941 года скончался.

Творчество Джойса с его бесконечным движением от одной реальности к другой и еще более достоверной реальности составило один из полюсов британского модернистского романа. На противоположном полюсе — написанное **Дейвидом Гербертом Лоренсом** (David Herbert Lawrence, 1885—1930), ультраромантиком и субъективистом. У Джойса художник — подобие деистского Бога, отделяющего себя от своего творения и «равнодушно подпиливающего себе ногти», Лоренс же с его тягой к пророческим откровениям, утопическим проектам и дидактике каждый роман

наполнял и даже переполнял своим «я». Следует отметить, что биографическое начало играло важную роль в творчестве обоих писателей. Но Лоренс, в отличие от Джойса, не пытался эстетизировать историю своей жизни. Вместо этого он из произведения в произведение воссоздавал конфликты, имевшие отношение к его личной биографии, а также наделил своих мужских персонажей собственными психологическими чертами. Поэтому многие критики, рассуждая о лоренсовском творчестве, сбивались на разговор о его личности. Между тем в области романной техники Лоренс выступил не меньшим новатором, чем Джойс.

Лоренс родился в Иствуде, в самом центре Англии. Его отец был простым шахтером, мать принадлежала к среднему классу. Она была образованна, воспитана в религиозных традициях и до замужества работала школьной учительницей. Брак не принес ей счастья; к мужу, с которым у нее было мало общего, она относилась с пренебрежением, отдавая все силы детям, особенно сыновьям, которых решила во что бы то ни стало избавить от необходимости работать на шахте. Лоренс с отличием окончил начальную школу, получил стипендию для продолжения учебы, а в 1902 году сам стал преподавать в младших классах. Незадолго до этого один из старших братьев Лоренса скоропостижно скончался от пневмонии; вскоре и сам Герберт (он не любил, когда его называли Дейвидом), с детства не отличавшийся крепким здоровьем, перенес тяжелую пневмонию, от которой оправился лишь благодаря матери. Тем не менее к концу 1904 года он блестяще сдал экзамен на Королевскую стипендию, открывшую ему дорогу в Ноттингемский университетский колледж.

В эти годы Лоренс много читал, освоив едва ли не всех классиков английской литературы XVIII—XIX веков. Начиная с 1905 года он сам стал писать — сочинял стихи и приступил к работе над своим первым романом *«Белый павлин»* (The White Peacock, 1911). Когда пришло время учиться в университете, Лоренс раздумал добиваться степени магистра, решив, что в будущем станет зарабатывать на жизнь литературой. Окончив двухгодичные курсы для преподавателей, он в 1908 году получил место школьного учителя в Кройдоне, неподалеку от Лондона. К тому времени он уже завершил *«Белого павлина»* и опубликовал в литературных журналах несколько рассказов. В Кройдоне Лоренс по-прежнему много читал, причем теперь его внимание привлекали не только английские авторы (А. Ч. Суинберн, Г. Уэллс, Дж. Голсуорси, А. Беннетт, Дж. Конрад), но и зарубежные — русские (А. С. Пушкин, И. С. Тургенев, Ф. М. Достоевский, Л. Н. Толстой, А. М. Горький), французские (Ж. Санд, А. Мюссе, Ш. Бодлер, П. Верлен, А. Франс), немецкие (Ф. Ницше), ирландские (Дж. Мур), американские (У. Уитмен). В 1909 году Лоренс познакомился с Ф. М. Хейфером, в то время редактором журнала «Инглиш ревью», а через него — с

Эзрой Паундом. Лоренс также сделал попытку сойтись с английскими социалистами и членами Фабианского общества, но очень быстро разочаровался как в тех, так и в других.

Важное место в жизни Лоренса в этот период занимали отношения с женщинами, приносившие ему в основном страдания. Будучи необычайно сильно привязан к матери, Лоренс пережил удар, когда осознал, что, ревниво относившаяся к романам всех своих сыновей, она не одобряет его попыток полюбить кого-либо «со стороны». К тому же он обнаружил, что глубокая эмоциональная привязанность к матери мешает ему раскрыться в любви, подавляет его. Из-за этого в 1910 году Лоренс вынужден был разорвать помолвку с дочерью своих иствудских соседей, в которую был влюблен еще со школьных лет. Уже после того как мать скоропостижно скончалась, Лоренс признавался в одном из писем к бывшей невесте, что не может ответить на ее чувство, потому что слишком сильно любил мать.

Сразу после ее смерти Лоренс принялся за второй роман, получивший название «*Сыновья и возлюбленные*» (Sons and Lovers, 1913). Хотя это произведение нельзя считать последовательно автобиографическим, в нем Лоренс отразил целый ряд семейных обстоятельств — неравный брак родителей, эмоциональное отчуждение матери от отца, ее ревнивую привязанность к сыновьям; неспособность младшего сына, Пола Мореля, испытывать влечение к девушке, с которой его связывают общие духовные интересы; его страсть к другой женщине, значительно уступающей ему в интеллектуальном развитии. Лоренс прослеживает, как нарастает и катастрофически разрешается эмоциональное напряжение, связанное с эросом и всем эротическим. Сначала умирает старший брат Пола. В финале же, истощенная тяжелой болезнью, умирает мать. Ее кончина — в определенном смысле следствие отчаяния: ей так и не удалось навсегда привязать младшего сына к себе, сделать его своим идеальным «возлюбленным». Это обстоятельство толкает Пола на отчаянный шаг. Не желая длить мучения любви, он дает матери смертельную дозу морфия.

При этом «Сыновья и возлюбленные» меньше всего напоминают попытку начинающего автора дать выход бушевающим его эмоциям или компенсировать последствия перенесенной психологической травмы. Этот по сути еще очень ранний роман отмечен важными чертами, которые в дальнейшем станут характерной приметой зрелого творчества писателя. Так, ситуацию, взятую из собственной биографии, Лоренс рассматривает как архетипическую, с тем чтобы поставить вопрос о возможности полноценных любовных отношений между мужчиной и женщиной в современном мире, том мире, где жизненный порыв, витальная энергия и интеллект стали несовместимыми и даже враждебными друг другу началами. Примечательно, что готовых рецептов выхода из этой

ситуации писатель не предлагает. Пытаясь преодолеть как глубоко личный кризис, так и кризис цивилизации средствами искусства, Лоренс значительно перерабатывает традиционный «роман идей», чтобы придать художественную форму интуитивно ощущаемой им главной ценности бытия — правде плоти, «либидо» (как назвал эту стихию «основного инстинкта» З. Фрейд). Лоренсовский роман включает в себя такие элементы, как пространственный диалог в качестве средства психологического анализа; живописные зарисовки тех или иных ситуаций и «мира вещей», которые не столько оттеняют основное действие романа, сколько становятся источником самостоятельных лирических переживаний; резкие критические суждения повествователя, порой достигающие безапелляционной остроты пророческого откровения. Но подлинная необычность этой формы заключается в том, что она подчиняется не нормам по-флорберовски безличного повествования, а сугубо авторскому ритму самовыражения. Иначе говоря, Лоренс не «прячется» за образ нейтрального повествователя, но, напротив, буквально навязывает роману свой строй впечатлений и взгляд на происходящее. Парадоксальным образом искусство, направленное на познание внешнего мира, превращается для Лоренса в непрерывный процесс самопознания.

В дальнейшей судьбе писателя решающее значение сыграли три обстоятельства: брак с немкой Фридой фон Рихтхофен (Frieda von Richthofen, 1879—1956), Первая мировая война, многочисленные путешествия (Европа, о. Цейлон, Австралия, США, Мексика). Отношения Лоренса с Фридой, которая в 1912 году бросила ради него мужа-профессора (который был старше ее на пятнадцать лет) и троих детей, протекали, по свидетельству их знакомых, очень неровно: Лоренс ревновал ее к детям, к другим мужчинам, между супругами то и дело вспыхивали бурные ссоры. Тем не менее именно в этом браке родилась концепция Лоренса о самореализации личности, достигаемой прежде всего через плотскую привязанность. «Более всего в жизни необходимо любить свою жену — целиком и полностью, в нераздельной наготе тела и духа. Тогда ты познаешь мир и внутренний покой, что бы там ни творилось вокруг», — писал он в одном из писем. Кроме того, супружеская жизнь дала Лоренсу новый материал для наблюдений, которые он так или иначе отразил в своих последующих произведениях.

Война, начавшаяся через месяц с небольшим после того, как Лоренс и Фрида вступили в брак, застала их в Англии и вынудила провести там безвыездно пять лет, до 1919 года, хотя перед этим они две зимы прожили в Италии и Германии, рассчитывая ездить туда и впредь. Лоренс, не питавший никаких патриотических иллюзий, относился к войне как к досадной помехе, нарушившей его планы; в 1917 году ударом для него стала высылка из Корну-

олла, где они поселились с Фридой: из-за немецкого происхождения ее подозревали в шпионаже. Война многократно усилила отрицательное отношение Лоренса к современной цивилизации, стала в его глазах крайним выражением ее безжизненного, механистического характера. Войне и олицетворяемой ею действительности Лоренс противопоставил занимавшую его в течение десяти лет (1914—1925) мечту о небольшой колонии, которую он намеревался основать то где-нибудь на далеком острове, то во Флориде, то в Мексике. Этот утопический проект получил название «Рананим» (так по-древнееврейски звучит начало 32-го псалма: «Радуйтесь, праведные, о Господе»). По замыслу Лоренса, в противоположность «миру войны и хаоса» в «Рананиме» «не было бы денег, но царил бы своеобразный коммунизм во всем, что касается насущных жизненных потребностей». Жизнь там должна была быть посвящена «не деньгам и власти, а личной свободе и коллективным усилиям, направленным на достижение добра».

Своеобразный радикализм Лоренса, обстоятельства его биографии, а также стремление к свободе самовыражения неизменно привлекали к нему внимание — за годы жизни в Англии (во время войны и после) Лоренс познакомился со многими представителями британской артистической элиты. Среди них леди О. Морелл, критик Дж. М. Марри, писатели и поэты К. Мэнсфилд, Э. и Д. Гарнетт, О. Хаксли, Р. Олдингтон, Х. Дулитл, Э. М. Форстер, Г. Уэллс, издатели Э. Марш и Э. Лоуэлл, философ Б. Рассел. Однако те же качества Лоренса делали его чересчур категоричным в оценке своих знакомых, со многими из которых он впоследствии рассорился. Так, Дж. М. Марри, с которым Лоренс несколько раз разрывал отношения в течение жизни, писал, что зимой 1915—1916 годов Лоренс казался ему воплощением сразу трех личностей: близкого друга, пророка и одержимого, пугавшего окружающих приступами гнева.

После окончания войны Лоренс и Фрида переехали в Италию, а в 1922 году отправились путешествовать. В поисках духовного начала, способного противостоять механистичности Запада, Лоренс посетил Цейлон, но быстро разочаровался в буддизме, назвав его «варварской религией». С Цейлона они перебрались в Австралию, затем отплыли в Америку, где вплоть до 1925 года попеременно жили то в США (штат Нью-Мехико), то в Мексике. Новый Свет произвел на Лоренса сильное впечатление, причем главным образом его привлекли культура американских и мексиканских индейцев, памятники цивилизации ацтеков, а также возможность жить на уединенном ранчо, обеспечивая себя и своих домашних плодами собственного труда.

В 1925 году врачи обнаружили у Лоренса туберкулез. Тем не менее, вернувшись из Америки в Европу, они продолжали переезжать из страны в страну и, мужественно сопротивляясь болез-

ни, Лоренс много писал. Зимой 1929 года состояние его резко ухудшилось. Врачи рекомендовали больному не покидать юг Франции. Там, в местечке Ванс неподалеку от Ниццы, Лоренс скончался 2 марта 1930 года. Фрида была подле него до самого конца.

Сочинения, созданные Лоренсом начиная с 1912 года, когда он оставил преподавание в Кройдоне и всецело посвятил себя литературе, весьма разнообразны. Помимо восьми романов — *«Правонарушитель»* (The Trespasser, 1912), *«Радуга»* (The Rainbow, 1915), *«Влюбленные женщины»* (Women in Love, 1920), *«Пропавшая девушка»* (The Lost Girl, 1920), *«Ааронов жезл»* (Aaron's Rod, 1922), *«Кенгуру»* (Kangaroo, 1923), *«Пернатый Змей»* (The Plumed Serpent, 1926), *«Любовник леди Чаттерли»* (Lady Chatterley's Lover, 1928) — список его работ включает в себя новеллы, стихи, пьесы, эссеистику, литературно-критические статьи, путевые заметки, множество черновиков и набросков, переводы с русского (Л. Шестов, Ф. М. Достоевский) и итальянского (Дж. Верга, А. Ф. Градзини) языков. Кроме того, Лоренс увлеклся живописью и в 1929 году даже устроил в Лондоне персональную выставку. В рамках каждого из указанных жанров Лоренс не очень-то заботился о соблюдении общепринятых формальных условностей. На современников эта широта и «всеядность» художественной природы Лоренса часто производили неблагоприятное впечатление. В артистических кругах Великобритании о нем нередко говорили: «Истинный гений, но не художник».

Однако Лоренс не желал считаться с тем, что о нем думали, и полагал, что именно индивидуальность автора придает его творчеству подлинную глубину. Так, в одном из писем, возражая на критику, которой подверг его романы писатель А. Беннетт, Лоренс утверждал: «Скажите Арнольду Беннетту, что правила нужны только тем романам, которые списаны с других романов. У книги, которая не является копией других книг, свои правила, и то, что он, завзятый подражатель, называет недостатками, я называю индивидуальным своеобразием».

Зрелые романы Лоренса вдохновлены целым комплексом идей. Главная из них — самореализация человеческой личности. В ее основе лежат два импульса, две «вечности». Первая связана с творческим, иницирующим жизнь началом (Original or Creative Infinity), вторая отсылает к бесконечности, космосу (Ultimate Infinity). Каждый человек должен познать оба импульса. Игнорируя один из них, он обрекает себя на непонимание жизни в целом. Именно это, полагал Лоренс, свойственно европейцам XX века: северные народы, в частности англичане, закрыли для себя бесконечность, в то время как южные — например, итальянцы — слабо ориентируются во всем конкретном. В результате и северяне, и южане влачат неполноценное, лишенное истинной радости существование.

Рост души, по Лоренсу, процесс прежде всего стихийный, иррациональный. Он предопределен биологической природой человека: ...новое в нем пробивает себе дорогу в муках, подобно тому, как почка пробивает путь изнутри ветки... душа внутри нас пускает ростки стихийных желаний и стремлений. Это наша подлинная судьба, и наше дело — дать ей реализоваться», — писал Лоренс в предисловии к роману «Влюбленные женщины».

В «*Эссе о Томасе Харди*» (Study of Thomas Hardy) — над ним писатель работал в годы Первой мировой войны и назвал своим «confessio fidei» (символом веры) — Лоренс утверждал, что источник самых острых переживаний и одновременно самого глубокого знания — физическая близость с женщиной, с которой мужчину связывает духовное родство. Эти отношения ведут к наиболее сильному переживанию как радости, так и страдания, являются движущей силой цивилизации и творчества. Кризис современно-го человечества Лоренс связывал с истощением подспудных витальных сил. Их в мужчине способно активизировать только женское начало. Свою задачу как творца Лоренс и видел в том, чтобы спасти современников от вырождения. «Англия надрывает мне сердце... <...> Я абсолютно уверен, что от нынешней атрофии ее спасет лишь обновление отношений между мужчинами и женщинами, лишь возвращение к свободной и здоровой любви... <...> если я не “подчиняю свое искусство метафизике”, как кто-то очень красиво сказал о Харди, то пишу ради того, чтобы этот народ — англичане — изменился и стал мудрее», — подчеркнул он вскоре после выхода в свет романа «Сыновья и возлюбленные».

Идея о поступательном развитии личности из эротического корня положена в основу лучших романов Лоренса — «Радуга», «Влюбленные женщины», «Любовник леди Чаттерли». Их отличает характерный для этого писателя сплав безапелляционного морализма и тонкого исследования человеческой психологии. Проецируя на персонажей перипетии собственных отношений с Фридой, Лоренс наполняет свои романы особой атмосферой любви-ненависти. Сцены ссор между мужчинами и женщинами, которые в принципе любят друг друга, переполняют его произведения. Слова «ненависть», «гнев», «раздражение» встречаются в них десятки, если не сотни раз. Однако характеризуя главных персонажей, они никогда не относятся к их буржуазному окружению. Иными словами, кипение эмоций всегда было для Лоренса признаком жизни, залогом настоящей любви, складывающейся из череды разрывов и примирений. Лоренс не верил в то, что в любви мужчина и женщина становятся «одной плотью», мистическим целым; если для него любовное слияние и было наделено мистическим смыслом, то другого рода — как познание бездн противоположного пола, всегда сохраняющего свою независимость.

Важное значение для Лоренса имел также вопрос о первенстве в любовных отношениях (своего рода поединке двух сильных личностей). Большинство героев-мужчин Лоренса ощущают, что способны всецело любить лишь тех женщин, к которым относятся покровительственно. В то же время большинство женщин в его романах настаивают на более равноправных отношениях между любящими, что, в свою очередь, заставляет мужчин чувствовать себя униженными. Этот психологический спор в лоренсовских романах осложнен культурными и социальными барьерами, разделяющими персонажей. Начиная с «Сыновей и возлюбленных» и вплоть до «Любовника леди Чаттерли» в них воспроизведена одна и та же ситуация — любовное чувство связывает образованную и духовно развитую женщину, занимающую видное положение в обществе, с мужчиной, который в силу своего происхождения, образования, образа жизни не принадлежит к ее кругу и не имеет ни шансов, ни желания когда-либо в него войти. В такой ситуации история интимных отношений между героями подчеркивает неблагополучие окружающего их мира. Эта любовь, таинственно зарождающаяся в самых неблагоприятных для нее условиях, ставит перед любящими важную задачу. Они призваны преодолеть силы смерти (механистический характер западной цивилизации; погоня за деньгами, политическим влиянием и светским успехом; традиционное представление о романтической любви, дружбе и браке, прикрывающее пустоту человеческих отношений) и, отрекшись от навязанных обществом сословных и моральных «предрассудков», вступить на путь самореализации, положительного деланья. После того как он будет пройден, полагал Лоренс, женщина, в соответствии со своей природой, неизбежно подчинится мужчине. Уделом же мужчины станет строительство нового, более гуманного мира.

Первый вариант «*Любовника леди Чаттерли*» был готов весной 1927 г. (опубликован в 1944 г. как «Первый вариант “Любовника леди Чаттерли”» — *The First Lady Chatterley's Lover*), причем Лоренс отдавал себе отчет в том, что пишет произведение, которое ему вряд ли удастся напечатать. Почти сразу после этого он написал второй вариант (опубликован в 1972 г. под названием «Джон Томас и леди Джейн», *John Thomas and Lady Jane*). И наконец, в начале 1928 г. был готов третий и окончательный вариант романа. Опасаясь цензуры, Лоренс решил опубликовать полный текст за свой счет, а издателям послал текст с купюрами, с тем чтобы не отпугнуть их чересчур «непристойными» сценами. Тем не менее лондонский издатель не рискнул пойти на скандальную публикацию, и впервые роман (в урезанном виде) был напечатан во Флоренции (1928). В Великобритании этот же сокращенный третий вариант увидел свет в 1932 г., а полный текст романа появился лишь в 1960 г. (американское издание — 1959 г.).

Лоренс попал в сложную ситуацию. С одной стороны, цензура была заведомо против него. В 1929 г. помимо «Любовника леди Чаттерли» в сферу внимания цензоров попали сборник шуточных стихотворений Лоренса *«Анютины глазки»* (Pansies, 1929), а также его лондонская выставка живописи. В результате из «Анютиных глазок» ему пришлось убрать четырнадцать стихотворений, а выставка под угрозой изъятия самых вызывающих полотен быстро была закрыта. С другой стороны, лоренсовские сочинения пользовались такой популярностью, что уже через год после выхода в свет флорентийского издания «Любовника леди Чаттерли» роман стали переиздавать пиратским способом и в Америке, и в Европе. Для того чтобы покончить со спекуляциями вокруг своего имени, Лоренс напечатал два эссе — *«Порнография и непристойность»* (Pornography and Obscenity, 1929) и *«По поводу романа “Любовник леди Чаттерли”»* (A Propos of Lady Chatterley's Lover, 1930). Во втором из них он писал: «Несмотря на резкую критику, я считал роман честной, правдивой книгой, которая так нужна сейчас... <...> Интеллект не должен отставать от тела, физиологии организма. Наше понимание всего плотского весьма ограничено, мы подавлены унижительным подсознательным страхом, унаследованным, по-видимому, от наших диких предков. В этом отношении наш ум все еще не развит... <...> Ощущение непристойности рождается только в том случае, если разум презирает тело и боится его, а тело ненавидит разум и сопротивляется ему».

Действие романа «Любовник леди Чаттерли» разворачивается в местах, которые напоминают собой окрестности родного Лоренсу Иствуда. Констанция (Конни) выходит замуж за владельца обширного поместья в сердце Англии, сэра Клиффорда Чаттерли. Почти сразу после свадьбы он отправляется на войну, откуда возвращается инвалидом, не способным к исполнению супружеских обязанностей. Так война, властно вторгаясь в жизнь героев, олицетворяет собой все беды современного мира: «В столь горькое время выпало нам жить, что мы тщимся не замечать эту горечь». Клиффорд пытается бороться с выпавшим на его долю несчастьем. Уединившись в своем поместье, Рагби-холле, он делает вид, будто ничего непоправимого в его жизни не произошло, и находит себе занятия — сочиняет романы, управляет работой принадлежащих ему окрестных шахт.

Однако вскоре выясняется, что война — далеко не единственный недостаток современной цивилизации. В поведении Клиффорда проступают черты, не являющиеся следствием перенесенного ранения. Чрезмерный интеллектуализм, пристрастие к абстрактному мышлению, душевная черствость, невнимание к основополагающим законам природной жизни, презрение по отношению к людям низкого социального положения — все это он впитал в себя еще до войны, за годы детства и учебы в университете.

Но именно этот комплекс аристократа в конце концов делает его присутствие невыносимым для Конни. Чувствуя в себе огромный запас жизненных сил, она мучается от своего положения жены мужа инвалида и находит утешение только во время прогулок по лесу, примыкающему к Рагби-холлу. Там же, в лесу, она знакомится с лесником Меллорсом, который служит Клиффорду, и, обнаружив в нем полную противоположность своему мужу, вступает с ним в связь.

В начале работы над романом Лоренс обрисовал фигуру лесника так, чтобы они с Конни составили пару, уже не раз выведенную им на страницах своих произведений. Это высокоинтеллектуальная женщина из высшего общества и необразованный, грубый дикарь, привлекающий ее своим животным напором и физической силой. Однако впоследствии писатель сгладил это противопоставление, и в окончательном варианте романа Меллорс ниже Конни только по своему социальному статусу. Бывший офицер, служивший в Индии, образованный и начитанный, он мог бы занимать в обществе не последнее место. Однако Меллорс — и в этом он не изменяет традиционному образу лоренсовского героя — не желает идти на компромисс с обществом. Он нанимается в лесники, чтобы иметь возможность жить подальше от людей и общаться с природой. Меллорс — убежденный противник современной цивилизации, по его мнению, убивающей в человеке личность и саму жизнь.

Меллорса и Конни связывают не только общее понимание мира, но и сходный жизненный опыт. Оба познали плотскую любовь до вступления в брак, оба в браке оказались глубоко несчастны. Обретя друг друга, они начинают искать выход из тупика. Для этого им не нужно прибегать к рациональным умствованиям. Вместо этого они прислушиваются к голосу плоти, находят откровение в физической близости.

Фоном и своеобразным сообщником этой религии плоти в романе выступает лес. Он ассоциируется у Лоренса с миром природы, физической раскованности, радости, тогда как усадьба олицетворяет регламентированный, безрадостный мир. Интимным сценам в лесу противопоставлены разговоры в доме Клиффорда, которые остаются безжизненными даже тогда, когда ведутся о половой близости. В одной из самых ярких сцен романа писатель сталкивает Конни (она вернулась из леса после очередного любовного свидания) и Клиффорда (он хочет почитать жене вслух) как представителей двух диаметрально противоположных измерений — мира природы и мира машин: «Она — дубрава, темная и густая, и на каждой ветке бесшумно лопаются тысячи и тысячи почек. И в сплетеньи ветвей, что суть ее тело, притихли, заснули до поры птицы желаний. А Клиффорд все читал, булькали и рокотали непривычные звуки». Трагедия Расина в ис-

полнении Клиффорда, подчеркивает Лоренс, не наполняется жизнью, «не одухотворяется» страстью. Антитезой этого отрицания плоти становится танец под дождем, которому Конни предается в лесу, раздевшись донага, с каким-то языческим исступлением.

Сравнение всех трех вариантов романа демонстрирует, что Лоренс последовательно заострял различия между Конни и Клиффордом. Если в первой версии их разделяют в основном физические барьеры, то в третьей — личностные. К концу романа Конни под воздействием своего чувства к Меллорсу превращается в зрелую женщину, тогда как Клиффорд впадает в инфантилизм, что особенно наглядно проявляется в его отношениях со своей сиделкой, миссис Болтон.

Конни и Меллорс показаны в характерной для Лоренса манере. Это любовь-ненависть, постоянная борьба. По мере того, как рушатся одни преграды, разделяющие леди Чаттерли и лесника, возникают другие, связанные с ревностью, взаимными обидами, несовпадением вкусов и интересов. В финале романа Конни и Меллорс поставлены еще перед одним барьером. Это их будущий ребенок, к которому Меллорс начинает ревновать свою любовницу (противопоставление женщины-любовницы и женщины-матери также проходит через все творчество Лоренса). Лоренс намеренно оставляет финал окончательной версии романа открытым (в первых двух дальнейшая судьба персонажей была более определенной), так как в этом, наименее утопичном из своих произведений отдает себе отчет в том, что «иконоборцам» придется очень трудно в мире, отвергающем любые проявления личной свободы. В то же время роман завершается длинным письмом Меллорса к Конни, где он выражает робкую надежду на будущее счастье.

«Любовник леди Чаттерли», хотя и показывает английский социум во всех его мелочах, весьма непохож на романы «характера и среды» конца XIX века. Образы Конни, Меллорса, Клиффорда являются воплощением не столько сформировавших их социальных условий (в особенности Меллорс), сколько неких первородных принципов бытия, благодаря чему психологическая коллизия приобретает контуры космологической драмы. В решительном отрицании современной цивилизации Лоренс подобен У.Блейку. В каждом своем произведении он добивается того, чтобы читатель поставил перед собой вопрос: «Насколько истинен я сам и насколько истинна моя жизнь?» — и постарался предельно искренне на него ответить. Сам Лоренс — и как человек, и как писатель — всей своей жизнью выстрадал такой ответ, предложив в противовес религиозным и общественным ценностям свою собственную религию. Именно поэтому его произведения получили вторую жизнь в 1950—1960-е годы, когда «битники», «искатели дзэна», другие современники «сексуальной революции» и мо-

лодежной «контркультуры» смогли апеллировать к нему как к одному из своих провозвестников.

Та же проблема «истинности», только в ином — эстетическом — аспекте нашла отражение в творчестве **Вирджинии Вулф** (Virginia Woolf, 1882—1941). Подобно Джойсу, Лоренсу, другим «людям 1914 года» (как назвал представителей своего поколения У Льюис), Вулф исходила из ощущения глубокого кризиса викторианских ценностей и отсутствия в художественном языке адекватных способов выражения нового индивидуального и социального опыта. Однако в романах Вулф в большей степени, чем в произведениях Джойса и особенно Лоренса, обозначилась характерная черта британского модернизма — не только рвать с предшествующей традицией, но и перенимать, творчески перерабатывать ее. Там, где Джойс стремился утвердить ценность Книги, а Лоренс подвергал современность критике с позиций религии и плоти, Вулф ставила вопрос о новых способах отображения социума. «Модернизм» Вулф носил подчеркнуто литературный характер, касался проблемы повествовательной техники: «Где-то в декабре 1910 года человек стал другим... <...> Все человеческие связи претерпели изменения — между господами и слугами, мужьями и женами, родителями и детьми. А когда меняются отношения между людьми, наступает очередь перемен в религии, правилах приличия, политике и литературе», писала она в 1923 году.

Вулф родилась в семье влиятельного литературного критика, издателя, философа и ученого сэра Лесли Стивена (1832—1904), автора труда «История английской мысли XVIII века» (1876) и целой серии работ по истории английской литературы, а также первого редактора «Словаря национальной биографии» (Dictionary of National Biography, осн. в 1882 г.). В доме царил настоящий культ книги. Свообразным «университетом» Вирджинии, получившей домашнее образование, стала богатая библиотека отца. У сэра Лесли часто собирались гости, с которыми он подолгу беседовал об искусстве и философии. Кружок этот был либеральным по духу, придерживался «прогрессивных» взглядов на эволюцию, брак, место женщины в обществе. В общем и целом, это была интеллектуальная среда, где умели совмещать обсуждение серьезных тем с душевным общением. После смерти отца младшие Стивены сами открыли нечто вроде салона в своем доме на Гордон-сквер (в лондонском районе Блумсбери). Позже, когда старшая дочь сэра Лесли Ванесса (1879—1961) вышла замуж за искусствоведа Клайва Белла (Clive Bell, 1881—1964), Вирджиния с братом перебрались в другой дом в том же районе, на улицу Фицрой-сквер, где по вечерам продолжали собираться их друзья, составившие ядро группы, получившей впоследствии название «Блумсбери».

Кружок «блумсберийцев», к числу которых помимо сестер Стивен и К. Белла в разное время и в разной мере относились театральный критик Д. Маккарти (1877—1951), писатель и литературовед Литтон Стрейчи (1880—1932), экономист Дж. М. Кейнс (1883—1946), писатель и публицист Леонард Вулф (1880—1969), за которого Вирджиния в 1912 г. вышла замуж, художественный критик Роджер Фрай (1866—1934), художник Данкен Грант (1885—1978), писатели Э. М. Форстер (1879—1970) и Дейвид Гарнетт (1892—1981), просуществовал до середины 1930-х годов. За это время и особенно в первые десятилетия после его распада о «блумсберийцах» в Англии сложилось мнение как о «высоколобых» эстетях, выходцах из зажиточных слоев среднего класса. Однако подобная оценка вряд ли была справедливой. Группа «Блумсбери» имела мало общего с английским эстетизмом 1890-х годов (во многом заимствовавшим свои идеи, включая лозунг «искусство ради искусства», у французских поэтов — представителей парнасской школы и первых символистов). Гораздо ближе ей были взгляды кеймбриджского философа Дж. Э. Мура (1873—1958), «неореализм» которого был направлен против абсолютного идеализма, но вместе с тем воспроизводил трансцендентное в акте опыта, правде ощущения. Защищая «непосредственное» в сознании и языке, Мур в своей самой знаменитой работе «Принципы этики» (1903) сформулировал следующее представление о назначении искусства: «Несомненно, самое драгоценное, что есть в жизни... это... радость человеческого общения и удовольствие, доставляемое красотой. Именно они... определяют рационально познаваемую конечную цель общественного прогресса».

Кроме Мура, «блумсберийцам» много дал Роджер Фрай (Roger Fry, 1866—1934), не только критик, эссеист, художник («Видение и образ», 1921), предпочитавший в современной живописи неоклассическое, тяготевшее к абстракции начало, но и неутомимый пропагандист современного искусства, знакомивший соотечественников с европейскими новинками. Так, в 1910 г. им была устроена первая в Англии выставка художников-постимпрессионистов (В. Ван Гога, П. Гогена, П. Сезанна и др.).

Участники кружка обсуждали на своих собраниях самые разные темы — от вопросов эстетики и философии до проблем колониальной политики Британской империи и эмансипации женщин. Многие «блумсберийцы» принимали деятельное участие в общественной жизни — так, Вулф в 1905 г. преподавала в колледже Морли, на курсах для взрослых. И хотя «блумсберийцы» действительно использовали преимущества своего социального положения для того, чтобы вести достаточно «вольный» образ жизни, в целом они сохраняли живые связи с взрастившей их викторианской культурой (например, традициями М. Арнолда, Дж. Рас-

кина, У. Морриса, стремившихся найти компромисс между красотой искусства и социальными запросами жизни).

«Блумсберийцы» не были связаны единой теоретической программой, не составляли школу, не выпускали манифестов. Вместе с тем их объединяло общее понимание творчества. Прямо или косвенно оно ими пропагандировалось, что вело к такой перемене общественного вкуса, которая и сделала возможным становление модерна в его сугубо британском варианте. Хотя Вулф считалась едва ли не центром этого объединения, она была далека от того, чтобы сознательно культивировать в себе «дух Блумсбери» — ее взгляды и суждения были достаточно независимы, а стиль и поэтика ее произведений — вполне оригинальны. В 1941 г., после ее смерти, Т. С. Элиот писал: «Любая группа со стороны кажется более единообразной и, может быть, более нетерпимой и кастовой, чем является на самом деле... <...> Я говорю об этом для того, чтобы подчеркнуть, что Вирджиния Вулф была центром не просто одного из эзотерических кружков, но всей литературной жизни Лондона».

Начиная с 1904 г. Вулф стала публиковать рецензии и критические обзоры. В 1905 г. началось ее длительное сотрудничество с литературным приложением к газете «Таймс» — «Таймс литерари сапплимент» (осн. в 1902 г., в виде отдельного издания выходит с 1914 г.). По признанию самой писательницы, работа в газетах стала для нее настоящей школой стиля. Лишь постепенно Вулф пришла к убеждению, что может писать художественную прозу. Первые ее произведения — романы *«Отплытие»* (The Voyage Out, 1915) и *«Ночь и день»* (Night and Day, 1919) — выполнены в традиции романов «характера и обстоятельств». Однако уже в них чувствуется, что многое в свойственных для литературы второй половины XIX в. повествовательных формах сужает возможности автора. Вулф не стремится оперировать событиями и идеями как чем-то фиксированным. Ей ближе смутное, зыбкое, импрессионистически-капризное состояние сознания ее персонажей. Этот интерес к миру сознания и бессознательного неслучаен — среди «блумсберийцев» большим успехом пользовались работы У. Джеймса, А. Бергсона, З. Фрейда. Вулф полагала, что современному человеку подлинная суть жизни открывается не в виде цепочки внешних обстоятельств и общественно-значимых событий, скрепленных хронологической последовательностью, а скорее через лирическую интроспекцию, в виде срезов души — причудливой мозаики разновременных ощущений, воспоминаний, интуитивных прозрений.

В 1919 г. Вулф опубликовала эссе «Современные романы» (Modern Novels), больше известное как *«Современная литература»* (Modern Fiction) — уже под таким названием оно вошло в сборник критических работ *«Обычный читатель»* (Common Reader, 1925). В этом эссе Вулф сформулировала ряд идей, определивших

ее отношение к творчеству. С одной стороны, она говорит о превосходстве жизни над искусством: «Жизнь ускользает, а без жизни, пожалуй, ничто не имеет значения». С другой — ей очевидно, что жизнь без воспринимающего ее сознания недостоверна. Соответственно, главным «предметом интереса» для современного писателя являются «непознанные глубины психологии». Для того чтобы приблизиться к этим глубинам и научиться адекватно выражать их в слове, необходимо, считала Вулф, отказаться от механических, рациональных представлений о человеческом сознании: «Жизнь — это не ряд симметрично расположенных светильников, жизнь — это сияющий ореол [a luminous halo], полупрозрачная оболочка, окружающая нас с момента зарождения нашего сознания и до его исчезновения». Главным способом, который позволил бы зафиксировать этот «ореол», это «излучение» людьми и вещами особых волновых эффектов, Вулф считала регистрацию всего, что возникает в индивидуальном сознании: «Всмотритесь хоть на минуту в обычное сознание в обычный день. Мозг получает мириады впечатлений — обыденных, фантастических, мимолетных или врезающихся с твердостью стали. Со всех сторон наступают они, этот неудержимый ливень неисчислимых частиц, и по мере того как они падают, как они складываются в жизнь понедельника или вторника, акценты меняются, важный момент уже не здесь, а там, так что если бы писатель был свободным человеком, а не рабом, если бы он мог писать то, что хочет, а не то, что должен, если бы он мог руководствоваться собственным чувством, а не условностями, то не было бы ни сюжета, ни комедии, ни трагедии, ни любовной интриги, ни развязки в традиционном стиле и, возможно, ни единой пуговицы, пришитой по правилам портных с Бонд-стрит». Современное искусство, иными словами, есть, по Вулф, эстетическое оформление «потока сознания», в котором существуют движение, изменчивость и контрдвижение, — основания для образцовости, абстрактного эстетического порядка. Эта по сути своей постимпрессионистская концепция лежит в основе всех последующих произведений писательницы.

Подобным взглядом на природу творчества объясняется критическое отношение Вулф к ряду писателей-эдвардианцев (расцвет их популярности приходится на 1901 — 1910 годы, время правления английского короля Эдуарда VII) — Г. Уэллсу, А. Беннетту, Дж. Голсуорси. В эссе «Современная литература» она, вкладывая особый смысл в свою формулу, назвала их «материалистами», поскольку «они заняты телом, а не духом... пишут о несущественных вещах... затрачивают массу искусства и массу труда, выдавая незначительное и преходящее за истинное и вечное» (более развернутой критике указанных авторов посвящено другое эссе Вулф — «*Мистер Беннетт и миссис Браун*», Mr. Bennett and Mrs. Brown, 1924).

В поисках принципов мастерства, свободных от этих недостатков, Вулф открыла для себя русскую литературу, которой увлеклась настолько, что даже взялась за изучение русского языка. Еще в 1917 году Вирджиния и Леонард Вулфы основали в своем новом доме в Ричмонде (пригород Лондона) собственное издательство «Хогарт-пресс». В 1920-е годы, после переезда в Лондон, оно опубликовало произведения Н. В. Гоголя, И. С. Тургенева, Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого, А. П. Чехова в переводах Констанс Гарнетт (Constance Garnett, 1861 — 1946) — переводчицы, выпустившей в свет, начиная с 1894 года, около семидесяти томов русской прозы. Сама Вулф посвятила русским писателям, особо выделяя среди них Достоевского, Толстого, Чехова, немало эссе, критических статей, рецензий. «Именно душа — одно из главных действующих лиц русской литературы», — подчеркнула она в эссе *«Русская точка зрения»* (The Russian Point of View, 1925).

Но больше всего Вулф интересовали новейшие писатели-георгианцы (Георг V правил Англией в 1910—1936 годах). Главное место среди них она отводила Дж. Джойсу (среди поэтов — Т. С. Эллиоту). Противопоставляя два поколения литераторов, Вулф писала в «Современной литературе», что Джойс, в отличие от эдвардианцев, «духовен», поскольку стремится «любой ценой обнаружить мерцание того сокровенного пламени, которое посылает свои вспышки сквозь мозг». Вместе с тем Джойс не был близок Вулф. Отдавая должное смелости его экспериментов, она отмечала, что увлечение формой в ущерб «жизни» губит литературу. Если «Хогарт-пресс» в 1919 г. опубликовал книжку Эллиота («Стихи»), а в 1922-м — и одно из первых изданий его «Бесплодной земли», то «Улисса» Вирджиния и Леонард Вулфы отвергли, причем не только по цензурным соображениям. Отметим попутно, что позднее религиозное обращение Эллиота было встречено Вулф без всякого понимания.

Первые главы «Улисса», вышедшие с ноября 1918 г. в американском журнале «Литтл ревью», Вулф восприняла одобрительно (см. эссе «Современная литература»), но прочтя весь роман в 1922 году, записала в дневнике: «Закончила “Улисса”, думаю, это холостой выстрел. Да, бриллиант, но не самой чистой воды. Роман многословен, бесформен. Местами противен. Претенциозен. Чувствуется, что автор дурно воспитан, и не только в бытовом, но и в литературном смысле. На мой взгляд, первоклассный писатель настолько уважает творчество, что не будет заниматься трюкачеством... Затем Вулф, судя по всему, изменила эту позицию, что заметно по поэтике ее произведений 1920-х годов, отмеченных влиянием к тому времени уже знаменитого ирландца.

Первыми прозаическими работами Вулф, отвечавшими требованиям артистической новизны, стали рассказы: *«Сады Кью»* (Kew

Gardens), «**Знак на стене**» (The Mark on the Wall), «**Понедельник или вторник**» (Monday or Tuesday), «**Струнный квартет**» (The String Quartet), «**Дом с привидениями**» (The Haunted House) и др. В 1921 г. они были опубликованы отдельным сборником «Понедельник или вторник» в издательстве «Хогарт-пресс» (где вышли и все последующие произведения Вулф). За рассказами последовала серия романов 1920-х годов, благодаря которым Вулф получила известность в качестве одного из ведущих авторов британского модернизма: «**Комната Джейкоба**» (Jacob's Room, 1922), «**Миссис Дэллоуэй**» (Mrs. Dalloway, 1925), «**На маяк**» (To the Lighthouse, 1927), «**Орlando**» (Orlando: A Biography, 1928), «**Волны**» (The Waves, 1931). Последние два романа писательницы — «**Годы**» (The Years, 1937) и «**Между актами**» (Between the Acts, 1941) — больше тяготели к традиционной, чем к экспериментальной технике письма. Помимо романистики Вулф продолжала работать в жанре эссе (второй выпуск сборника «Обычный читатель», 1932), интеллектуальной прозы (две книги о феминизме — «**Своя комната**», A Room of One's Own, 1929; «**Три гиней**», Three Guineas, 1938). Параллельно она написала две биографии: «**Флаш**» (Flush: A Biography, 1933), «**Роджер Фрай**» (Roger Fry: A Biography, 1940). Вулф также вела обширную переписку и дневник, объем которого составил более ста авторских листов (The Diary, 1977—1984).

В основе зрелых романов Вулф лежит поиск «жизни» — начала, совпадающего с идеальной эстетической формой повествования. «Жизнь» предстает в трех главных ипостасях, которых писательница так или иначе касается в каждом своем произведении: сознание, смерть, время. Для поэтики романов Вулф 1920-х годов особое значение имеют «фактура» текста — его насыщенность ассоциативными связями, лирическими отступлениями, и сюжетная композиция, объединяющая разноплановые, зачастую разрозненные импрессионистские «зарисовки» в единое целое. По мнению многих британских критиков, наиболее гармонично оба этих элемента сочетаются в романе «Миссис Дэллоуэй».

Роман вырос из рассказа «Миссис Дэллоуэй на Бонд-стрит» (Mrs. Dalloway in Bond Street, 1923). Процесс работы над ним подробно описан в дневнике Вулф. Благодаря этому можно проследить, как менялся его замысел. Согласно первоначальному варианту, в романе должна была преобладать сатирическая интонация, а действие в основном разворачивалось в высших сферах английского общества (одним из персонажей являлся, например, премьер-министр Великобритании). По второму варианту, сюжет должен был завершиться смертью центрального персонажа, Клариссы Дэллоуэй, во время устроенного ею приема — в результате самоубийства или несчастного случая. Композиционное единство повествования скреплялось лейтмотивом боя часов Биг Бена. Отсюда и вариант названия — «Часы».

В окончательном виде роман обрел черты, свидетельствующие о влиянии на Вулф поэтики «Улисса». Действие «Миссис Дэллоуэй» четко укладывается в рамки одного июньского дня, охватывая семнадцать часов. Кларисса Дэллоуэй — уже немолодая леди из высшего общества, жена британского парламентария, готовится к приему гостей. Остальные персонажи так или иначе соотношены с ее хлопотами, будучи приглашены на этот раут. Исключение составляет Септимус Уоррен-Смит, ветеран Первой мировой войны. Вместе с ним в роман о «ничегонеделаньи» входят темы насилия, безумия, смерти. Линии Клариссы и Септимуса развиваются параллельно, практически не пересекаясь. При этом писательница охотно пользуется «джойсовскими» приемами, чтобы подчеркнуть simultaneity ряда отдельных сцен. Так, роль кортежа вице-короля из 10-го эпизода «Улисса» («Блуждающие скалы») в романе Вулф играет аэроплан, летающий над Лондоном в рекламных целях, — его одновременно видят персонажи, речь о которых идет в разных фрагментах текста. Повествование в «Миссис Дэллоуэй», как и в «Улиссе», распадается на отдельные эпизоды. Каждый из них вполне самостоятелен и в то же время является частью сложного полифонического целого. Переключки между эпизодами устанавливаются на сюжетном (микросюжетном) уровне, а также посредством ассоциаций и лейтмотивов. Используется Вулф и такая повествовательная техника, как «поток сознания» персонажей.

Тем не менее не приходится говорить о прямой зависимости «Миссис Дэллоуэй» от поэтики «Улисса», потому что перед Вулф и Джойсом стоят разные задачи. Джойс стремится построить свой художественный мир таким образом, чтобы он вобрал в себя на равных правах самые разные точки зрения и стал бы этически нейтральным, лишенным устойчивой иерархии ценностей. Вулф, напротив, создает такой текст, который должен преобразить поток мира в образец — выявить эстетическое измерение материала, придать ему ценность. В определенном смысле Вулф ближе ранний Джойс с его теорией «эпифаний» — писательница так же стремится преодолеть текучесть, бессмысленность, косность бытия, воссоздав творческим усилием его истинный, не подвластный ходу времени образ.

Внешнее действие и интроспективные сцены в «Миссис Дэллоуэй» сочетаются в примерно равных пропорциях. Вулф тщательно выстраивает композицию романа, снабжая читателя указаниями, в каком именно временном «измерении» он в данный момент находится. Ориентируясь на бой Биг Бена, легко определить с точностью до четверти часа, когда происходит то или иное событие с каждым из персонажей. Их «потоки сознания» не выходят за рамки несобственно-прямой речи, контролируемой повествователем. Его постоянное присутствие на заднем плане в каж-

дом из эпизодов вносит в текст «Миссис Дэллоуэй» порядок, которого столь не хватает порой читателю «Улисса».

Самый сложный образ в романе — сама Кларисса Дэллоуэй. Она наделена тонкостью мировосприятия, жизнерадостным характером. Вместе с тем она далека от самоуспокоенности и ощущает, что в ее жизни, внешне, казалось бы, совершенно беззаботной и регламентированной, имеется дисгармония. Символом тайного страдания Клариссы становится комната на чердаке, где она по ночам остается одна, подобно «монахине». Снова и снова миссис Дэллоуэй перебирает в памяти прошлое, пытаясь понять, как случилось, что она живет с людьми, с которыми у нее нет подлинной близости.

Оказывается, в прошлом ей были знакомы сильные чувства — к Питеру Уолшу, к Салли Сеттон. Питер сделал ей предложение, Салли была готова к «романтическим отношениям» с Клариссой, но она предпочла им обоим Ричарда Дэллоуэя, образцового британского джентльмена. Почему она так поступила? Главным образом потому, понимает Кларисса, что Ричард в минимальной степени сковывал ее индивидуальность. Любовь Питера была настоящей и от этого слишком требовательной — он и сейчас, почти тридцать лет спустя, приехав в Лондон накануне приема в доме Дэллоуэев, заставляет Клариссу чувствовать себя неловко в его присутствии. Кларисса ощущает, что именно Питер мог бы стать тем человеком, к которому тянется ее душа, но она сознает также, что он не позволил бы ей остаться самой собой. Поэтому, даже убедившись в бесплодности своего брака с Ричардом, Кларисса не желает ничего менять в своей жизни и удерживает Питера на привычной дистанции.

Внутреннее одиночество и скрытые от посторонних глаз страдания Клариссы неслучайны. Они, подчеркивает Вулф, неотъемлемая часть мира ее персонажей. Среди них практически нет счастливых людей, в лучшем случае есть личности самодовольные, наподобие доктора Уильяма Брэдшоу, знаменитого психиатра, на прием к которому приходит Септимус.

Роль Септимуса в романе — служить своеобразным двойником Клариссы, примером того, что может сделать с человеком агрессивный современный мир. Сломленный ужасами войны, Септимус потерял способность к эстетическому, лирически-тонкому восприятию жизни, от чего буквально сходит с ума. Спасти его уже ничего не может, визит к Брэдшоу лишь ускоряет развязку — Септимус кончает жизнь самоубийством. Недалекий, ограниченный Брэдшоу — единственное звено, устанавливающее перекличку между мирами Септимуса и Клариссы: на приеме он рассказывает хозяйке о смерти молодого человека. Кларисса на мгновение ставит себя на место погибшего — мысли о самоубийстве порой близки и ей.

Кларисса отличается от Септимуса тем, что способна не только к тонкости чувств, но и к контролю над ними. Причина, по которой Кларисса так боролась и продолжает бороться за неприкосновенность своего индивидуального мира, заключается именно в том, что она знает цену эмоциям, возвышенным до чувства порядка. Ее «подлинная» жизнь, собственно, и сводится к поиску таких ситуаций, когда безжалостный ход времени расцветивается «стоп-кадрами» — приметам этого мира, как бы вставленными в рамку тонкой ювелирной работы. Таковы ясное лондонское утро, цветы в руках, неожиданная встреча, обрывок случайной фразы (потянувшей за собой цепочку воспоминаний). Героиня Вулф не только наивный созерцатель, но и постановщик тех сцен, которые заслуживают созерцания. Поэтому светский прием (этой сценой заканчивается роман) является для нее не пустой формальностью, а произведением искусства. Недаром Питер, с молодых лет вкладывая в эти слова иронический смысл, называет ее «безупречной хозяйкой дома». Эта ирония больше говорит о самом Питере — он не способен до конца понять женщину, в которую влюблен. Лишь в самом финале романа в присутствии Клариссы Питера вдруг осеняет странное чувство, похожее на «эпифанию»: «Но отчего этот страх? И блаженство? — думал он. Что меня повергает в такое смятение? Это Кларисса, решил он про себя. И он увидел ее». (пер. Е. Суриц)

Таким образом, глубинная тема романа — это открытие чуда жизни, даруемое творческими усилиями сознания, отделяющими пространство от времени и утраченное время от обретенного.

Эта апология аполлонического начала в биографии самой Вулф имела оборотную сторону. Приступы тяжелого душевного расстройства настигали ее как в детстве, так и в зрелом возрасте (1904, 1913 — 1915). Еще в молодости, страшась очередного приступа безумия, она пыталась покончить с собой. И впоследствии Вулф знала периоды глубокого отчаяния, была подвержена гнетущим приступам страха. Весной 1941 года, после начала немецких бомбардировок (во время одной из них сгорел дом Вулфов, в результате чего погибла уникальная библиотека отца Вирджинии), ее психическое состояние резко ухудшилось. 28 марта 1941 года писательница покончила с собой, утопившись в реке Оуз.

Литература

Михальская Н. Пути развития английского романа 1920—1930-х годов. — М. 1966.

Гениева Е. Перечитываем Джойса... // Джойс Дж. Дублинцы: Пер с англ. — М., 1982.

Гениева Е. Остановленное мгновение // Woolf V. Mrs. Dalloway and Essays. — Moscow, 1984.

Мирский Д. Джеймс Джойс // Мирский Д. Статьи о литературе. — М. 1987

- Корнуэлл Н.* Джойс и Россия: Пер. с англ. — СПб., 1988.
- Жлуктенко Н. Ю.* Английский психологический роман XX века. Киев, 1988.
- Бушманова Н. И.* Английский модернизм. — Ярославль, 1992.
- Хоружий С. С.* «Улисс» в русском зеркале. — М., 1994.
- Кружков Г.* Роман с гитарой // *Джойс Дж.* Лирика: Пер. с англ. — М., 2000.
- Gilbert S.* James Joyce's Ulysses. — L., 1930.
- Tindall W.* A Reader's Guide to James Joyce. — N.Y., 1959.
- Ellman R.* James Joyce. — Oxford, 1959.
- Guiguet J.* Virginia Woolf et son oeuvre. L'art et la quête du réel. — Grenoble, 1962.
- Daiches D.* Virginia Woolf. — N.Y., 1963.
- Mayoux J. J.* Joyce. — Paris, 1965.
- Delavenay E.* D. H. Lawrence: l'homme et la genèse de son oeuvre. Les années de formation: 1885—1919. — Paris, 1969. — V. 1—2.
- James Joyce. «Ulysses»: Neuere deutsche Aufsätze / Hrsg. von Therese Fischer-Seidel. — Frankfurt a. M., 1977.
- Pinion F. B.* A D. H. Lawrence Companion: Life, Thought, and Works. — L., 1978.
- Kenner H.* Joyce's Ulysses. — L., 1980.
- Parrinder P.* James Joyce. — Cambridge, 1984.
- Gordon L.* Virginia Woolf. A Writer's Life. — Oxford, 1984.
- Mahaffey V.* Reauthorizing Joyce. — Cambridge, 1988.
- The Cambridge Companion to James Joyce / Ed. by D. Attridge. — Cambridge, 1990.
- Beja M.* James Joyce: A Literary Life. — Basingstoke, 1992.
- Attridge D.* Joyce Effects: On Language, Theory, and History. — Cambridge, 2000.
- The Cambridge Companion to Virginia Woolf / Ed. by S. Roe and S. Sellers. Cambridge, 2000.
- Dalgarno E.* Virginia Woolf and the Visible World. — Cambridge, 2001.
- The Cambridge Companion to D. H. Lawrence / Ed. by A. Fernihough. — Cambridge, 2001.
- Rabaté J.-M.* James Joyce and the Politics of Egoism. — Cambridge, 2001.

VI

ПОЭЗИЯ Т. С. ЭЛИОТА

Место Элиота в литературе XX века. Религиозность поэта как творческая и общественная позиция. — Биография. — Эссеистика Элиота («Гамлет и его проблемы», «Традиция и индивидуальный талант» и др.): понимание классики, концепция объективного коррелята. — Стихотворение «Любовная песнь Дж. Альфреда Пруфрока»: обработка драматического монолога, образ современного Гамлета. — Стихотворение «Геронтий»: метафора засухи, кошмара истории. — Поэма «Бесплодная земля»: принципы образности и поэтики, миф и ритуал (поиски Грааля), тема профанации святыни, функция повествователя (Тиресий). — Цикл «Четыре квартета»: подражание Данте, принципы музыкальности, парадокс «В моем конце мое начало».

Наряду с П. Клоделем и П. Валери, Р. М. Рильке и Г. Бенном, Э. Паундом и Р. Фростом, А. Блоком и Б. Пастернаком, У. Х. Оденом и П. Целаном, О. Пасом и Ч. Милошем, **Томас Стернз Элиот** (Thomas Stearns Eliot, 1888 — 1965) принадлежит к числу крупнейших поэтических фигур XX века. В Элиоте соединено до известной степени несоединимое. Американец, чьи предки поселились в Массачусетсе еще в XVII веке, он с 1914 года становится экспатриантом, а в 1927 году принимает британское подданство. Автор «Бесплодной земли» (1922), образца предельно усложненной поэзии о «закате Европы», Элиот писал и общедоступные шуточные стихи о кошках, рецензировал детективы Ж. Сименона и Р. Чандлера. Среди его друзей-писателей столь разные личности, как, к примеру, Э. Паунд и В. Вулф. Наконец, ощущение хаоса современности и относительности пострелигиозных ценностей совмещалось у Элиота с тягой к порядку, что позволило ему не только обрести веру и к середине XX века сделаться олицетворением консерватизма, публичным носителем христианской культуры, но и быть в свете этой традиции «рассуждающим поэтом», вести от лица Поэзии некий драматический диалог с миром и с самим собой. Во многом благодаря этому диалогу возник феномен западного формализма XX века, представленного в США и Англии «новой критикой» (к ней принадлежали и поэты, писавшие блестящую критическую прозу, — А. Тейт,

р. П. Уоррен, и выдающиеся литературоведы наподобие Клинта Брукса).

Такая позиция вызывала и вызывает неоднозначное отношение. Слева Элиот (вслед за Р. Киплингом испытавший на себе, что означает ярлык «бард английского империализма») жестко критиковался за «элитарность», «неискоренимое позерство», «культуртрегерство», «вторичность творчества», «холодность вымученных стихов»; в наши дни к этому добавилось обвинение в недостаточной политической корректности в расовых и религиозных вопросах. Справа этот Нобелевский лауреат (1948), разумеется, приветствовался, но без особого понимания того, что собой представляет его поэзия, по-интеллигентски тонкая и от политики далекая. Отнюдь не делая поэта «святее папы Римского», хотелось бы заметить, что Элиот при всех спорных свойствах своего творчества обладал, как оказалось, редким среди современников даром. Он верил в бытие слова, в реальность, или классичность, поэзии (это роднит его с символистами), что помогало ему в эпоху полного релятивизма упорно говорить о существовании поэтического вкуса, той системы эстетических и мировоззренческих координат, которая во времена почти что полной литературной вседозволенности напоминает о границе между «стихами хорошо написанными» и «дурно написанными». Соответственно, слова «романтизм», «декаданс», «поэтическая погрешность», «чувственность» у Элиота наделены достаточно конкретным литературным смыслом.

Творчество Элиота свидетельствует и о другом обстоятельстве. В перспективе всего XX века он принадлежит к тем не столь уж, как считалось у нас в стране, малочисленным писателям 1920—1930-х годов, которые оппозицию «правое»/«левое» («фашизм»/«коммунизм») вывели из той горизонтальной плоскости, где она в известных обстоятельствах — речь идет о межвоенных гражданских войнах, а также о прагматической политике западных демократий в отношении как с Гитлером, так и со Сталиным — была довольно относительна, и обозначили заново: не «вправо» (путь Э. Паунда, У. Льюиса, Дриё ля Рошеля, Селина, Э. Бертрама, Э. Юнгера) и не «влево» (Р. Роллан, Л. Арагон, Г. Манн, Г. Лукач, Б. Брехт), а «вверх». Это «вверх» авторы экзистенциалистской ориентации сделали актом сугубо личной, *от противоположного* выраженной *веры*, имевшей в 1930—1950-е годы несомненное обаяние. Однако для ряда писателей и мыслителей — Элиота, Г. Грина, И. Во, Ж. Маритена, Ф. Мориака, Ж. Бернаноса, Ж. Грина, С. Вейль, позднего А. Дёблина, Н. Бердяева, отчасти К. Ясперса — вера в небытие при всей ее искренности и собственном разочаровании в «богах» буржуазной цивилизации предстала такой же квазирелигией, как и нормативные ценности тоталитарных режимов. Иными словами, «верх» был для них и утверждением личной сво-

боды, естественного дыхания, по которому автор довоенной формации явно отличался от тех, кто вырос «под грохот барабанов Первой мировой войны» (А. Камю), и необходимостью опереться на традицию, художественный синтез христианской Европы.

Наконец, Элиот, переехав из США в Великобританию, не только обратил внимание на разрыв между деловой этикой Нового Света и его духовными горизонтами, но и стал одним из первых экспатриантов, первых «потерянных» в литературе XX века. Да, он не сменил языковую среду (как ранее Дж. Конрад), не бежал от преследования за политические убеждения и веру (как писатели первого поколения русской эмиграции). Однако этот выбор, позволяющий вспомнить о личностном и художественном опыте Г. Джеймса, был для него весьма непростым, хотя вместе с тем и очевидным. Без Европы и ее «священных камней» он ощущал себя неполноценным.

Программный традиционализм Элиота и ассоциирующееся с его личностью обращение писателя-модерниста к христианству стали известны не сами по себе, а благодаря поэтическим достижениям этого художника. Строки из «Пруфрока», «Геронтия», «Бесплодной земли», «Четырех квартетов» на слуху у подлинных ценителей поэзии XX века. Репутация Элиота как выдающегося поэта устойчива, о нем пишут все новые биографии и специальные работы. Оказался Элиот близким и русским поэтам, которые не только переводили (Н. Берберова, И. Бродский) и увлеченно читали его (Б. Пастернак), но, думается, и вдохновлялись им («Поэма без героя» А. Ахматовой, ряд произведений И. Бродского).

Элиот родился в Сент-Луисе (штат Миссури), куда его дед, выпускник Гарварда и священник унитарной церкви, переехал из Бостона в 1834 году (генеалогия же Элиотов восходила к Эндрю Элиоту из Ист-Коукер, графство Сомерсет, в конце XVII века отправившемуся из Англии в Новый Свет и поселившемуся в Сейлеме). Выросший в состоятельной и аристократической (по американским представлениям) семье, Томас Элиот по окончании частных учебных заведений в Сент-Луисе сделался студентом Гарвардского университета (1906). Он уже был хорошо начитан в поэзии (Милтон, Браунинг, Киплинг, Омар Хайям в переводе Э. Фицджералда), но только будучи второкурсником, открыл для себя Бодлера, а вслед за ним благодаря книге А. Саймонса («Символистское движение в литературе», 1899) и французский символизм. Его кумиром благодаря «протекции» Саймонса стал Жюль Лафорг (1860—1887), родившийся в Монтевидео, но ставший поэтом в Париже. Этот сноб, эксцентрик, педант был автором стихов со свободной, в духе У. Уитмена, просодией, где о серьезном — зле, тягостях жизни, сплине — говорилось с иронической дистанции. Ее устанавливали разные, в том числе комические, маски лирического «я». Увлечению Лафоргом (оно замет-

но в ранних элиотовских стихах — «Геронтии», «Ноктюрне», «Юмореске») способствовало посещение лекций Ирвинга Бэббита, знатока французской классицистической словесности, убежденного противника Руссо и руссоизма. В семинаре Бэббита «Литературная критика во Франции» Элиот открыл для себя тех поздних французских символистов, кто, подобно поэту и критику Реми де Гурмону («Проблемы стиля», «Диссоциация идей»), боролся с «избытком» эмоциональности в поэзии, противопоставив ей стих пластически ясный и ритмически твердый. Существенно, что Бэббит, указывая своим студентам на опасность «эмоциональной анархии» в поэзии, заинтересовал Элиота «имперсональностью» стиха, а также теми религиями, где, по его мнению, имперсональность положена в основу веры. Отсюда — элиотовские занятия буддизмом и санскритом, отразившиеся позднее на образности «Бесплодной земли».

С октября 1910 года Элиот в Париже. В Коллеж де Франс он прослушал курс лекций А. Бергсона. Однако образ бергсоновской «длительности», хотя и очаровал его на время, был в восприятии этого молодого человека излишне фаталистичным, размывал лично важно для него представление о «традиции», том духовном и культурном начале, которое он, как и ценившийся им Г. Джеймс, считал Америке с ее кальвинистски окрашенной верой в материальный успех глубоко чуждым. Поэтому ближе, чем бергсоновские, ему оказались идеи Шарля Моррасса, программного антилиберала и антиромантика. Из молодых французских писателей Элиот познакомился с Аленом-Фурнье, автором романа «Большой Мольн», поэтом Ж. Верденалем (оба погибли на Первой мировой войне), обратившими его внимание на творчество Достоевского, Жида, Клоделя. По возвращении в Гарвард Элиот осенью 1911 года стал работать над диссертацией об английском неогегельянце Ф. Брэдли («Опыт и объекты знания в философии Ф.Х. Брэдли»), посещал семинары Б. Рассела, Дж. Ройса.

В 1914 году, уже будучи ассистентом Рассела, Элиот путешествует по Европе, в июле—августе посещает Марбург, а с началом войны перебирается в Оксфорд, чтобы завершить диссертацию. После этого Элиот не вернулся в США, не стал преподавателем, зато в 1915 году женился (брак из-за душевной болезни Вивьен Хей-Вуд оказался глубоко несчастливым) и вопреки жизненным сложностям, к которым, помимо прочего, относилась служба в Ллойдз-банке, посвятил себя литературной критике и поэзии. В последнем ему немало помог живший до 1920 года в Лондоне Э. Паунд. Этот чрезвычайно энергичный и доброжелательно настроенный к своим соотечественникам экспатриант ввел Элиота в британскую писательскую среду, а также, признав его талант, буквально настоял на первой публикации элиотовской поэзии («Любовная песнь Дж. Алфреда Пруфрока», июньский номер чи-

кагского журнала «Поэтри» за 1915 г.). Затем последовала и вторая («Прелюдии», Preludes) в вортицистском журнале «Взрывы» У. Льюиса. Немаловажно, что Паунд, ставший литературным советчиком Элиота, заинтересовал его провансальской поэзией Данте, погибшим на войне эстетиком Т. Э. Хьюмом (в 1900-е годы бывшим главным апологетом английских неоклассицистических идей).

Однако первоначальную известность в Англии Элиот получил как литературный критик («Эготист», «Атенеум», литературное приложение к «Таймс»), а не как автор двух своих первых поэтических книжечек *«Пруфрок и другие наблюдения»* (Prufrock and Other Observations, 1917), *«Стихи»* (Poems, 1920), куда, в частности, входили написанные в 1910—1919 годах «Портрет дамы», «Прелюдии», «Рапсодия ветреной ночи», «Геронтий», «Суини среди соловьев». Именно авторитет критика позволил Элиоту в октябре 1922 года *возглавить новообразованный журнал «Крайтириен»*, который он редактировал до 1939 года. В первом, за октябрь 1922 года, номере этого имевшего европейский резонанс ежеквартальника (с 1926 г. ежемесячника) были напечатаны В. Ларбо Х. Ортега-и-Гассет, Э. Р. Курциус, Г. Гессе, а также поэма самого Элиота «Бесплодная земля». Это журнальное издание поэмы отличалось от первого (декабрь 1922) и последующих книжных изданий тем, что не сопровождалось мистифицирующими читателя ссылками на «источники» цитат и аллюзий. Стилистика «Бесплодной земли» сохранена в поэме *«Полые люди»* (The Hollow Men 1925). В 1925 году, уже прославившись, Элиот стал директором «Фейбера» — под его руководством ведущего английского поэтического издательства вплоть до середины 1960-х годов (там увидели свет первые поэтические книги У. Х. Одена, С. Спендера, Л. Макнуса, Т. Хьюза). В июне 1927 года Элиот обратился в англокатоличество, а в ноябре стал подданным британской короны. Это решительное для него событие запечатлено в формуле, перенятой у Моррасса: «Классик в литературе, монархист в политике, англокатолик по своей вере». Она заявлена в книге статей «Ланселот Эндрюсу: Эссе о стиле и порядке» (1928), в название которой вынесено имя английского богослова XVII века. С этого момента как поэзия, так и критические работы Элиота становятся подчеркнуто христианскими. Его творческие вехи — цикл *«Ариэль»* (Ariel 1927—1930, 1954), поэма *«Пепельная Среда»* (Ash-Wednesday, 1930) цикл *«Четыре квартета»* (Four Quartets, 1936—1942, 1943), а также книги *«Назначение поэзии и назначение критики»* (лекции Гарварде — The Use of Poetry and the Use of Criticism, 1933), *«Богам неведомым»* (лекции в Вирджинском университете — After Strange Gods, 1934), *«К определению понятия культура»* (Note Toward a Definition of Culture, 1949), *«О поэтах и поэзии»* (On Poetry and Poets, 1957). Особо нужно назвать одну из пяти стихот

ворных элиотовских драм *«Убийство в соборе»* (Murder in the Cathedral, 1935). В ней повествуется о мученической кончине Архиепископа кентерберийского Томаса Бекета (1118—1170), жаждавшего возвысить духовный авторитет церкви и сделать ее независимой от прихотей короля Генриха II.

Поэтическое творчество Т. С. Элиота неотделимо от его литературно-критической деятельности. Сам поэт считал возможным признать, что его многочисленные эссе (к ним следует прибавить публичные выступления, лекции, а также газетные и журнальные рецензии) являются частью той рефлексии, в результате которой возникли и его поэтические произведения. Среди более четырехсот работ наибольшую известность помимо названных выше получили *«Гамлет и его проблемы»* (Hamlet and His Problems, 1919), *«Традиция и индивидуальный талант»* (Tradition and the Individual Talent, 1919), *«Данте»* (Dante, 1929), *«Музыка поэзии»* (The Music of Poetry, 1942).

Элиот считал себя писателем Традиции, того начала в культуре, которое позволяет претворить «частные, глубоко личностные переживания в нечто более значительное и отстраненное, в нечто универсальное и надличностное». Поэтому задачу своего литературного поколения он видел в преодолении «романтизма». Романтизм для него — субъективность, не знающая контроля, самоограничения; также это и либерализм XIX века, культ ничем не ограниченной свободы. Отказываясь от всех форм авторитета и стремясь к оригинальности любой ценой, романтический художник, в интерпретации Элиота, обречен на разлад между чувством и мыслью, на произвольное нарциссическое любование собой. Противопоставление «я» и его бессознательных порывов «косности» жизни приводит к подавлению поэзии личностью поэта, немоте. В свою очередь его стихи не знают внутренней цельности, им свойственны фрагментарность, маловразумительная риторика, мелодраматизм, небрежность слова. Романтизму Байрона и Шелли Элиот противопоставляет не только доромантических поэтов (Дж. Донн и английские поэты-метафизики, Дж. Драйден), но исподволь и тех романтиков, которые подобно С. Т. Колриджу рассуждали об «органической целостности» поэтического произведения (глава 14 «Biographia Literaria», «Лекции о Шекспире»). Поэтому Элиота точнее было бы назвать не антиромантиком, как это согласно его публицистическим декларациям обычно делается, а антиромантическим романтиком, или поэтом, в русле символистской эстетики мечтавшим об автономности поэтической формы, о своеобразном творческом аскетизме, «структурно мотивированной эмоции». Здесь он, отметив, весьма близок бодлеровскому пониманию романтизма и «поэта новейшей жизни», меняющего «классику» и «романтику» местами, ищущего идеал в разочаровании. Вместе с тем он — явный антиромантик, когда

борется с традицией силаботоники, утвердившейся на долгие годы в Англии именно благодаря романтизму, и высвобождает английский стих, откликаясь на нововведения французского символизма и британского имажизма. Но опять-таки не следует забывать, что самые известные произведения Элиота построены как «драматические монологи», а это отсылает к позднему романтизму (Р. Браунинг). Словом, программа Элиота является одновременно «модернистской» и «антимодернистской», а к ее автору приложимо определение реакционера-революционера, которым в XIX столетии награждали столь разных фигур, как Ж. де Местр и Л. Блуа.

Итак, вслед за Т. Э. Хьюмом («Романтизм и классицизм») и Паундом («Серьезный художник») Элиот полагал, что поэзия должна уйти от передачи непосредственного переживания. Ее подлинная цель — интеллектуальное и эмоциональное единство компактного образа, поставленного в зависимость от концентрации поэтического языка. Поэт для Элиота — и все и ничего, интенсивность ритма, музыка. Образ — не столько конкретный знак, сколько прием, та «степень давления» языка, которая, сделав возможным новый рисунок слов, не видна в них. Ритм поэтому подобен глубинному знанию, является «душой языка». Классический поэт всегда жертвует собой: он не занимается рифмовкой, сообщая о своих мыслях или ощущениях, но выступает медиумом поэтического языка своей эпохи. Чем он крупнее, тем больше вбирает в себя малые поэтические голоса и, ассимилируя их, истощает целый языковой пласт. Подобное поэтическое усилие неразрывно связано с чувством прошлого как длящегося начала. Идущий от Вергилия и Данте импульс задает вертикаль всей западной поэзии. Каждое подлинное поэтическое произведение дополняет традицию в ее языковом единовременье: «... прошлое в такой же мере корректируется настоящим, в какой настоящее направляется прошлым». Отрицая музейность языкового прошлого и говоря, таким образом, о единовременности поэзии, Элиот, думается, мог бы вместе с Б. Пастернаком утверждать, что «история культуры есть цепь уравнений в образах, попарно связывающих очередное неизвестное с известным, причем этим известным, постоянным для всего ряда, является легенда, заложенная в основание традиции, неизвестным же, каждый раз новым — актуальный момент текущей культуры» («Охранная грамота»).

Установление равновесия между биографическим и художественным, чувством и эмоцией Элиот в эссе «Гамлет и его проблемы» (вошедшем в сборник «Священный лес», *The Sacred Wood*, 1920) назвал «объективным коррелятом»: «Единственный способ выразить чувство художественным образом — это найти ему “объективный коррелят”; иначе говоря, ряд предметов, ситуация, цепочка событий должны стать формулой *конкретного* чувства, пе-

реданной так, что стоит лишь дать ее внешние приметы... как это чувство незамедлительно напомнит о себе». В «Гамлете», с точки зрения Элиота, по корреляту практически невозможно составить представление об исходной поэтической эмоции Шекспира. Шекспир не смог или не захотел вынести ее на публичное обозрение, чем, с одной стороны, испортил пьесу, сделав ее поэтически «темной» и структурно несбалансированной, но с другой — произвольно придал ей вид «Монны Лизы» словесности, что позднее превратило «Гамлета» в евангелие романтиков.

«Коррелят» Элиота явно имеет сходство с принципом суггестивности, предложенным французскими символистами. Подобно Малларме Элиот намерен «поэтическую тайну» оставить «тайной», поместив ее в надежный прозрачный сосуд — предмет собственно поэтического деланья. Читатель вслед за поэтом должен пройти весь путь поэтического творчества, чтобы фактически сравняться с автором и пережить с ним откровение — преобразование поэтической интуиции, музыкального ритма, *чистого времени* в вербально и пластически оформленное *пространство* стиха. Однако в отличие от Малларме Элиот не чистый лирик, испытывающий к тому же сомнение в глубинной истинности слов, а поэт, намеренный обнажить пустоту современной жизни посредством определенной образности. Его стихи по-особому сценичны. В них разыгрывается «комедия масок» одной и той же лирической персоны, выстраивается узор из различных цитат и аллюзий, образующих в сознании поэта особую поэзию поэзии.

«*Любовная песнь Дж. Алфреда Пруфрока*» (The Love Song of J. Alfred Prufrock, 1910—1911, опубли. 1915) — программное элиотовское стихотворение 1910-х годов. Первоначально оно носило название «Пруфрок среди женщин». Имя «героя» напоминает подпись молодого Элиота (Т. Стернз Элиот). Эпиграф стихотворения взят из XVII песни дантевского «Ада»: «лукавый советчик» Гвидо де Монтефельтро при встрече с Данте не сомневается, что перед ним тень. Поэтому он соглашается поведать ей из тьмы свою историю, не опасаясь, что эта исповедь в виде дрожащего языка пламени, эта песнь достигнет земного мира. Стихотворение Элиота представляет собой драматический монолог — разговор Пруфрока то ли с неким всезнающим собеседником, его спутником, то ли с самим собой (в таком случае «песнь» этого одинокого человека не покидает пределов его сознания, не может быть никем услышана). Прочтение стихотворения, играющего местонаименными «ты» и «я», зависит от того, как воспринимать пруфровские терзания: либо перед читателем пародия романтического героя с его культом «прекрасной дамы» — почти что персонаж блоковского «Балаганчика» (он гибнет от несчастной любви, но при этом истекает «клюквенным соком»), либо портрет одинокого и робкого мужчины, жаждущего любви, но вместе с тем ее

страшащегося, а потому постоянно препарирующего свое сознание, рассуждающего в иронической форме о «проклятых» вопросах. Поэтому читателю непросто ответить на вопрос, реальна ли прогулка Пруфрока с его собеседником (по-видимому, таким же «мужчиной без женщин») по туманным улочкам приморского города, где они разговаривают о женщинах, о профанации любви, или это игра его воображения, опыт снисхождения в глубины собственного сознания, где он, приняв вымысел (любовь морских русалок) за действительность, желал бы навсегда «утонуть», дабы не видеть в гостиных дам, «тяжело беседующих о Микеланджело» (пер. А. Сергеева). В любом случае, это два полюса стихотворения — «дамы», искушение любви, желюбовь, с одной стороны, и несколько комичный холостяк, измеряющий свою одинокую жизнь «кофейными ложками», — с другой.

Снижение образа достигается по-разному. Комично уже сочетание имени Альфред, напоминающего о любви возвышенной, рыцарски-героичной, ассоциирующейся с поэзией поэта-лауреата (Теннисон), и неблагозвучной фамилии Пруфрок. За этой «лошадиной фамилией» скрывается человек, чье поведение позволяет вспомнить персонажей Г. Джеймса (например, Арчера в новелле «Зверь в чаше»), ждущих всю жизнь любви, но так до самой смерти и не решающихся поставить знак равенства между земным и возвышенным. В сознании Пруфрока, своего рода современного Пьеро (влияние Лафорга на это стихотворение несомненно), смешано высокое и низкое. Здесь и евангельские Иоанн Предтеча, Лазарь, и строки из Шекспира, Донна, Э.Марвелла, и различные подробности, которые выставляют этого человека, размышляющего о лысени, штиблетах, опасности персиков для пищеварения, в комическом свете.

Однако когда такой Пруфрок вроде бы развенчан в своем позерстве, стихотворение приобретает новое измерение. Пруфрок все же не только комическое лицо, пытающееся прийти в себя после искушения плотской любовью. Он явно испытывает жажду веры, но о наиболее для себя серьезном говорит с предельной иронией, шутя, чем достигается эффект большой трагической силы (как «актер» выведен и Йозеф К. в «Процессе» Ф. Кафки). Пожалуй, есть основания считать, что Пруфрок на подмостках новейшей цивилизации может предстать лишь в виде «куплетиста», тогда Гамлета, который только и возможен в эпоху, когда любовь не имеет никаких оснований, кроме физического влечения: «Нет! Я не Гамлет и не могу им стать...» (пер. А. Сергеева).

Мотив отречения в стихотворении явно связан со смертью. Трудно сказать, топится ли Пруфрок — и тогда свидетелем его исповеди из «ада» современности становится некий вновь явленный Данте, облекший этот крик души в терцины, — или только призывает читателя задуматься о тождестве любви и смерти. Воз-

можно и другое прочтение. Подобно Иоанну Предтече Пруфроку не принимает соблазна Саломеи и готов встретить смерть; думая о евангельском Лазаре, он ставит перед собой вопрос о пробуждении к «новой жизни».

Линию «Пруфрока» продолжает стихотворение *«Геронтий»* (Gerontion, 1917—1919, опубл. 1920). Греческое слово, вынесенное в название, означает «старичок», «старикашка». Стихотворение, представляющее собой «поток сознания», берется передать момент смерти пожилого человека, олицетворяющего совокупность ценностей довоенной европейской цивилизации. В этот момент перед ним в мгновение ока разворачивается лента его жизни. Жизнь эта бесплодна, на что указывает уже первая строка: «Here I am, an old man in a dry month waiting for rain...» («Вот я, старик, в сухой месяц ждущий дождя...»). Зачин «Вот я [Господи]», употребленный Элиотом, имеет духовный смысл — так в Ветхом Завете пророк откликается на Боговнушение. Геронтий же этими словами встречает ангела смерти. Его епифания (в данном случае серия перетекающих друг в друга проекций «утраченной жизни») ближе к эпитафии, чем к «песни любви». Геронтий «не герой», и его слабости, в отличие от пруфроковских, имеют гибельный характер.

Одно дело, что он не воевал ни под какими Горячими Воротами — не защищал Европу от новейших гуннов и скифов (перед смертью Геронтий, по-видимому, сидит у стены, нагретой апрельском солнцем, и мальчик читает ему вслух о подвиге спартанцев под Фермопилами), другое, что он променял Европу христианской традиции на безродность Лондона-Антверпена-Амстердама, где безверие масс, помноженное на культ биржевой спекуляции, дополняется оккультизмом некоей фрау фон Кульп, противостоительными склонностями француза из Лиможа, а также непроницаемой для европейца любознательностью японцев, почему-то рассматривающих в музеях, этих резервациях прошлого, полотна Тициана. Геронтий, по Элиоту, односторонний, «полюй человек». Именно поэтому он столь томится весной (в момент возрождения природы) и умирает, судя по всему, накануне Пасхи, не зная духовного возрождения, связанного с «водой», очистительной силой веры. Геронтий и хотел бы уверовать, но для этого слишком скептик, слишком позитивист. Чудеса, описанные в Евангелии, и Христа-агнца (причастие тайне «Слова в слове») он легко меняет на доступное его огрубевшим чувствам столоверчение. Так он становится современным Агасфером, который, согласно средневековым преданиям, не помог Спасителю нести крест на Голгофу и в силу этого обстоятельства был осужден на вечное скитальчество.

Образ Агасфера (уже даже не старика, а старичка) вводит в стихотворение мотив истории, обреченной на повторение. Кош-

мар коридоров истории, откуда из-за отсутствия в ней центра нет выхода, сравнивается Элиотом как с гримасами бесов в елизаветинской драматургии, так и с «исчезновением атома» в современной физике (открытия Э. Рутерфорда). Геронтий жаждал бы умереть, стать «не собой» — черными водами Гольфстрима, льдистыми пассатами, туманностью звезд, но обречен лишь на некий суррогат смерти, на «сюрреалистический» сон, из хаоса которого его рано или поздно должно вырвать грозное явление Христа-тигра.

В «Геронтии» предугадано большинство мотивов поэмы *«Бесплодная земля»* (The Waste Land, 1922). «Геронтий» должен был стать прологом поэмы, но Элиот по совету Паунда отказался от этого замысла. Поэма насыщена большим количеством историко-культурной, мифологической (к примеру, Агасфер — средневековый эквивалент Кумской сивиллы греков, испросившей у богов вечную жизнь, но забывшей оговорить себе вечную молодость), а также поэтической (в виде цитат, фрагментов цитат, реминисценций) информации. Исходя из представления о «Бесплодной земле» как интеллектуальном ребусе, уже написано и продолжает писаться множество литературоведческих исследований, где придирчиво комментируется буквально каждое слово элиотовского текста. Сам автор не протестовал против такого подхода и даже заложил его основу, напечатав к поэме собственный комментарий. В то же время общая логика поэмы и ее поэтическая техника достаточно прозрачны.

В «Бесплодной земле» выведен трагический образ Запада, вследствие секуляризации переживающего катастрофу и представляющего собой «пригоршню праха» — нагромождение обломков былой целостности, откуда понемногу ушла жизнь. По замыслу Элиота, поэма должна была стать не только констатацией всеобщего распада, конца, но и трагедией «ожидания», наметившейся, но так и не удовлетворенной жажды истинной жизни. Этому настроению переходности созвучны первая строка поэмы (April is the cruellst month... — «Апрель — самый беспощадный месяц...»), а также мотив дождя, без которого не может наступить настоящая весна.

Определенная языковая сложность поэмы обусловлена тем, что в тексте причудливо смешаны разнородные голоса, или речевые и изобразительные пласты — некое сквозное повествование (передающееся от маски к маске), речь конкретных масок (возможно, они принадлежат одному и тому же лицу, наделенному особыми полномочиями), различные цитаты (Библия, «серьезная литература», клише массовой культуры, непристойная солдатская песня, древние и современные языки, включая санскрит). Переход от голоса к голосу и от маски к маске ни грамматически, ни пунктуационно не обозначен. Длина строк произвольна, а их причудливые переносы препятствуют определению границ того или иного смыслового отрезка. Нередко персонажи лишь звучат, но никак

иначе не объективированы. Граница между прошлым и настоящим, целым и фрагментом, мифом и бытом за счет этого стерта. Написанная в технике свободных ассоциаций, поэма сопоставима то ли с многофигурным барочным полотном, то ли с видением — мистерией на тему конца света (данной, как и у Джойса в соответствующей главе «Улисса», бурлескно, карнавальное). Эта комбинация классической и неклассической музыки, вызывающая в памяти сплошной поток музыки Р. Вагнера (он основан на лейтмотивной поэтике), с одной стороны, и балет И. Стравинского «Весна священная» — с другой, позволяет Элиоту конструировать оригинальные метафоры, а также свести вместе несоединимое, общую пророческую интонацию и смеховое начало, пародию множества стилей (от елизаветинской готики до речи современной секретарши).

В поэме, несмотря на всю ее фрагментарность, заявляют о себе два основных способа организации материала. Глубинным уровнем «Бесплодной земли», состоящей из пяти частей («Похороны мертвого», «Игра в шахматы», «Огненная проповедь», «Смерть от воды», «Что сказал гром»), является ее собственно поэтическое содержание, чьей меркой служат встретившиеся в сознании Элиота строки из пророков Иезекииля и Исайи, из Екклесиаста и Псалтири, Евангелия и Послания ап. Павла к римлянам, «Исповеди» бл. Августина, «Божественной комедии» Данте, «Кентерберийских рассказов» Чосера, «Потерянного Рая» Милтона, шекспировской «Бури», стихотворений Бодлера, других источников. Не исключено, что, положив этот материал в основу своей «музыки», Элиот вдохновлялся примером С. Т. Колриджа и опытом его «Сказания о Старом Мореходе», поэмы, буквально сотканной из множества сознательных и бессознательных заимствований. Такова, видимо, по Элиоту, и вся поэзия XIX—XX веков: поэт трудится не в пустоте, а в среде достаточно стойких ритмических и образных смыслов, одни из которых ассимилируются, делаются штампами, отбрасываются, а другие каноничны, служат творческим раздражителем, способны зазвучать по-новому, будучи извлечены из своего исходного контекста.

Еще одним способом заключения мировой библиотеки в рамки личной поэтической коллекции стал интерес Элиота к сравнительному изучению мифов, религий, верований. В 1910—1920-е годы оно вошло в моду благодаря резонансу многотомного труда британского антрополога Дж. Фрейзера «Золотая ветвь» (The Golden Bough, т. 1—12, 1890—1915, сокращенное изд. — 1922), а также публикации полного текста джойсовского «Улисса» (1922) — романа, где сквозь бытие современного Дублина и его жителей проступает самая разная образность (Евангелие, «Одиссея», «Гаргантюа и Пантагрюэль», «Гамлет», «Основания новой науки об общей природе наций» Дж. Вико, анатомический атлас). Несколько

позже пойдет по сходному пути и Паунд в своих многочастных «Кантос» (Cantos, 1925—1970). Миф для Элиота — источник эффективных символических аналогий («метаморфоз»), структурный принцип поэмы, инструмент «познания вечного и сегодняшнего в их единстве». Особый интерес у Элиота вызвали древние ритуалы, связанные с языческими богами, смерть и возвращение которых к жизни циклически повторялись, имели точное соответствие в смене времен года. Подобно Р. Вагнеру, Э. Ренану, Ф. Ницше, Вяч. Иванову Элиот склонен находить прообразы христианства в древнегреческих и восточных верованиях (так, к примеру, в третьей части поэмы наслаиваются друг на друга слова бл. Августина и Будды, а в ее финале апостольское послание неотделимо от «Упанишад»). Вместе с тем его не привлекают Дионис или Зороастр.

Поэтическим стержнем своей экумены духа Элиот делает легенду о чаше Тайной Вечери, Граале, в которую, согласно средневековым преданиям, Иосиф Аримафейский собрал у Креста кровь из раны Христа. Чаша была перенесена им в Англию, но затем утрачена. В средневековых легендах и романах поиск этой святыни стал олицетворением смысла жизни рыцаря (Парсифаль, сэр Гавейн), проходящего через ряд испытаний своей добродетели перед тем, как ответить в Часовне Опасностей на ряд таинственных вопросов и обрести Чашу. Интересовались этой темой и французские символисты (Вилье де Лиль Адан, писатель и учредитель мистического ордена «Роза и крест» Ж. Пеладан).

Легенда притягивала Элиота не только потому, что с точки зрения современных ему антропологов имела соответствие в древнекельтском языческом эпосе, но и в силу наличия в ней тайны, некоего поэтического неизвестного. Инициация в это знание — неперемное условие искупления вины, священной регенерации жизни. Сведя вместе христианскую мистику, средневековые ереси (возникшие среди аквитанского рыцарства, тамплиеров), древние мифы плодородия, образность карт колоды Таро (употребляемой при гадании), Элиот ввел в поэму образ Короля-Рыбака, царствующего в «бесплодной земле». Обесчестив деву, хранительницу Святой чаши, он и его рыцари лишились мужского достоинства, а их страну поразила засуха.

Снятие заклęcia, необходимость дождя, освящение плоти и духа, восстановление мужского достоинства, поиск святыни — все эти мотивы предполагают наличие героя, ищущего любви и страдающего от ее профанации.

Парадоксально, но подобного героя в поэме нет. Цивилизация Запада, взятая во всем своем синхронном многоголосии, не способна в «конце пути» ответить на три вопроса грома и должна, не выдержав испытания любовью, или погибнуть, или пройти через огненное очищение. Свидетелем падения башен «Иерусалима, Афин, Александрии, Вены, Лондона... града... призрачного» ста-

новится в «Бесплодной земле» слепец Тиресий. Хотя этот персонаж «Метаморфоз» Овидия обозначает себя только в третьей части поэмы, есть основания предполагать, что все ее голоса звучат благодаря воистину бездонной памяти этой протейной личности, способной отделять музыку события от его образа и, следовательно, дематериализовать историю, сводить ее к ритму. Подобно Геронтию, он обречен на своего рода бессмертие, является свидетелем «начала и конца»; как внуху ему открыты безобразие и пошлость полового безумия, охватившего Лондон начала XX века. Словом, Тиресий — сам дух метаморфоз: он и мужчина, и женщина, тот странный поэтический соловей, тот Орфей, который, выражаясь словами В. Ходасевича, под «дикий голос катастроф» «от гибели поет».

Соединение столь разных составных частей в рамках общего замысла затемнило поэму, включающую фрагменты, писавшиеся Элиотом независимо друг от друга. При подготовке рукописи к печати Паунд убедил своего друга наполовину сократить ее, а также изменить название (исходный вариант «Он читает судебную хронику на разные голоса» заимствован из романа Ч. Диккенса «Наш общий друг»: часть I, гл. 16). Думается, что составленные автором комментарии не столько помогают читателям, сколько запутывают их (снабжая информацией о колоде Таро и различных ритуалах), уводят от того автобиографического измерения «Бесплодной земли», которое Элиот, пропагандировавший «имперсональность» и «антиромантизм» в поэзии, предпочел бы не акцентировать. Впоследствии он уже не писал так сложно, хотя несколько эстетизированное понимание христианства вкупе с витиеватостью, если не намеренной затемненностью, стиля характерно и для элиотовских стихов, созданных после религиозного обращения.

«*Четыре квартета*» («*Бёрнт Нортон*», *Burnt Norton*, 1936; «*Ист Коукер*», *East Coker*, 1940; «*Драй Сэлвейджез*», *Dry Salvages*, 1941; «*Литтл Гиддинг*», *Little Gidding*, 1942; вместе — 1943) — фактически финал поэтического творчества Элиота. Это своеобразное подражание Данте. Заметно в квартетах и влияние бл. Августина (особенно Книги 11-й «Исповеди»), а также испанского мистика, богослова и поэта XVI века Хуана де ла Круса (Иоанна Креста). Весь цикл и каждая его часть выстроены, насколько это возможно в аллегорической поэзии, по музыкальному образцу. В его основу положены пятичастные квартеты Бетховена (Op. 127, 130—132, 135), созданные оглохшим композитором незадолго до смерти. Музыкальность элиотовских «Квартетов», ритмически разнообразных и тщательно выписанных, призвана орнаментировать их цветочная и вегетативная (прежде всего роза как образ спасения, рая, церкви и тис как образ древа смерти) символика, обыгрывающая времена года, борьбу четырех стихий (земля, вода, воздух, огонь), возрасты человеческой жизни, познание христиани-

ном ипостасей св. Троицы. Бог-Отец (первый квартет) иносказательно сравнивается поэтом с бездвижным движением времени под знаком которого прошлое и будущее взаимозаменяемы, «всегда приводят к настоящему», «незыблемой точке», «чистому ритму», «мигам», Бог-Сын (второй квартет) — с раненым хирургом искуплением «темного леса» прошлого, Бог-Дух Святой (четвертый квартет) — с будущим, где «огонь и роза одно» — солнце и огонь Божественной любви.

В традиции апофатического богословия, с одной стороны, и барочной поэзии — с другой, Элиот описывает восхождение душ к Богу, преображение времени, конечного начала в бесконечное. Одновременно это и «защита поэзии», вечной Музыки. Восхождение по ступеням знания в «Квартетах» связано с серией отречений от соблазнов плоти (у Элиота нет даже подобия Беатриче) памяти (иллюзорность времени), воли. Блуждание по коридорам пещерам времени озаряется явлением Богородицы (третий квартет), главной ходатаицы за человека перед Богом. Венчает же «пут всякой плоти» в «Литтл Гиддинге» сознательное подчинение человека Божественной воле, Вечному слову. Девиз этого смирения перед всеми превратностями судьбы и несчастьями — формула Марии Стюарт («В моем конце мое начало»), обыгрываемая во всех квартетах. Она приложима и к королю-мученику Карлу I тайно посещавшему Литтл Гиддинг (именно в эти края, по средневековому преданию, Иосиф Аримафейский принес св. Грааль) и к современным людям — рыбакам, при выходе в море просящим заступничества у Богородицы, военным летчикам («пикирующим голубям»), и к самому поэту, отправившемуся в паломничество, пережившему в часовне момент «весны среди зимы», молившей причастности к паутине истории.

Here, the intersection of the timeless moment
Is England and nowhere. Never and always.

<...>

We are born with the dead:
See, they return, and bring us with them.
The moment of the rose and the moment of the yew-tree
Are of equal duration. A people without history
Is not redeemed from time, for history is a pattern
Of timeless moments. So, while the light fails
On a winter's afternoon, in a secluded chapel
History is now and England.

Little Gidding (I, V)

Вот средоточие вечности —
Англия и нигде. Никогда и всегда.

<...>

Мы рождаемся вместе с умершими:
Видишь — они возвращаются и нас приводят с собой.
Мгновение розы и мгновение тиса
Равновременны. Народ без истории
Не спасти от забвенья, ибо история —
Ткань из мгновений. Поэтому, зимним днем,
Когда свет угасает в безмолвной часовне,
История — ныне и Англия.

(«Литтл Гиддинг», пер. С. Степанова)

По жанру квартеты напоминают медитативно-описательные пейзажи. Название каждого из них связано с тем или иным моментом жизни Элиота в США и Великобритании. Поэтому весь цикл, несмотря на его некоторую абстрактность, можно считать лирической и духовной автобиографией. Суммирует она и темы элиотовского творчества, где каждая новая попытка работы со словом становилась «новым началом и новым провалом» (пер. С. Степанова). В «Четыре квартета» переходят такие мотивы, как страдающий Бог, река и море, смерть от воды, рыбаки, встреча с призраком, слепота, уединенная часовня, низложенный король, очищение огнем и т. п. Искусно варьируя тему личного времени, получающего оправдание только в примиряющей единичное и множественное «розе мира» (свет солнца в струях водопада расщепляется на все цвета радуги) — в Боге, стареющий поэт и как бы прощается с творчеством, понимая, что это только пролог *vita puova*, и одновременно видит себя ребенком, тем «абсолютно невинным», кто способен воспринимать райскую музыку, внутреннюю красоту сотворенного Словом реального мира. Поиски кончаются там, где «мы начали их», — таковы «альфа» и «омега» заключительных строк всего цикла.

Выведа время как историю, творчество, музыку, любовь, веру и даже как самого Бога «в действии», устремленном к цели (а не бесконечно повторяющемся, как у Джойса), поздний Элиот стал богословом от поэзии. Однако это «креативное богословие» (Г. Смит), несмотря на свои многочисленные христианские импликации, все же не является однозначно христианским ни по образности — поэт, верный своей традиции масок, мало что называет своими именами, — ни тем более по своим творческим источникам (существование Гераклита и Бергсона, апостола Иоанна Богослова и У. Б. Йейтса, бл. Августина и Кришны). Надо думать, это не смущало автора «Квартетов» именно как поэта. Еще в молодые годы он заметил, что Данте не стал бы «классиком» (т. е. живой частью неиссякающей традиции, целого), если бы только переложил терцинами богословие Фомы Аквинского.

Иными словами, различая гений поэзии прежде всего в музыке слов, а не в словах как таковых, Элиот воспринимал ее в виде постоянно смещающейся «грани» между далеким и близким, ра-

циональным и мистическим, собственным и чужим словом. Методом проб и ошибок возвысив поэзию до символа богопознания, он стал одним из немногих выдающихся художников XX века, кто открыто не согласился с тем, что Бог европейского поэта мертв.

Литература

Берберова Н. [Заметка к переводам из Элиота] // Новый журнал. — Нью-Йорк, 1962. — № 68.

Зверев А. М. Модернизм в литературе США. — М., 1979.

Мирский Д. Из современной английской литературы (О Т. С. Элиоте) // *Мирский Д.* Статьи о литературе. — М. 1987.

Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. — М. 1998 [см. именной указатель].

Wilson E. The Axel's Castle. — N.Y., 1931.

Matthiessen F. O., Barber C. L. The Achievement of T. S. Eliot. — N. Y., 1958.

Brooks C. The Invisible God: A Study in Hemingway, Faulkner, Yeats, Eliot and Warren. — New Haven (Cn.), 1963.

Brooks C. Modern Poetry and the Tradition. — N. Y., 1965.

The Waste Land: A Facsimile and Transcript of the Original Drafts / Ed. by Valerie Eliot. — L., 1971.

Kenner H. The Pound Era. — L., 1972.

Smith G. C. T. S. Eliot's Poetry and Plays: A Study in Sources and Meaning / 2nd ed. — Chicago, 1974.

Ackroyd P. Ezra Pound and His World. — L., 1980.

Ackroyd P. T. S. Eliot. — L., 1984.

Southam B. C. A Student's Guide to the Selected Poems of T. S. Eliot. — L., 1990.

Moody D. Thomas Stearns Eliot: Poet. — Cambridge, 1995.

Eliot T. S. Inventions of the March Hare: Poems 1909—1917 / Ed. by Ch. Ricks. — N. Y., 1996.

The Cambridge Companion to Ezra Pound / Ed. by Ira B. Nadel. — Cambridge, 1999.

Eliot T. S. The Waste Land: A Norton Critical Edition. — N. Y., 2000.

VII

ФРАНЦУЗСКИЙ МЕЖВОЕННЫЙ РОМАН

Влияние Первой мировой войны на культуру Франции. — Разрыв между литературными поколениями. Поиск новой эстетики творчества; особая роль романа; проблема художественного времени. — 1920-е годы в именах и названиях (Моран, де Монтерлан, Дриё Ля Рошель и др.). — Литературная хроника 1930-х годов (Жионо, Селин, де Сент-Экзюпери и др.). Ключевые литературные имена межвоенной эпохи: Жид (роман «Фальшивомонетчики»; идея немотивированного действия). — Коlette (роман «Шери»; философия любви). — Жироду (отзывы о нем современников; юмор и лиризм, особенности композиции его романов). — Мартен дю Гар («Семья Тибо» как опыт «романа-реки»). — Мориак (значение провинции для писателя, католицизм его творчества; романы «Тереза Дескейру», «Клубок змей»). — Дюамель (влияние на него естественно-научного знания, эстетики унанимизма; романы о Салавене; цикл романов «Хроника семьи Паскье»). — Ромен (роль унанимизма в его творческой биографии, поэтика цикла романов «Люди доброй воли»). — Ж.Грин (французский американец; фантастическое в его прозе, анализ подсознания). — Мальро (концепция героизма; художественные особенности романов «Завоеватели», «Королевская дорога», «Удел человеческий»).

1

Наверное, не будет преувеличением сказать, что развитие французской литературы в XX веке определили два глобальных события. Почти все писатели, жившие во Франции между 1918-м и 1940-м годами, либо непосредственно участвовали в Первой мировой — именовавшейся тогда «великой» и победоносной (но от того не менее катастрофической), либо отмечены ее влиянием. 1930-е же годы проходят под знаком приближения нового катаклизма.

Основным уроком Первой мировой было то, что индивид и его личные свободы, эти кумиры цивилизации XIX века, мало чего стоят. Пятидесяти двух месяцев войны хватило для того, чтобы если не уничтожить, то поставить под радикальное сомнение ценности постпросвещенческой цивилизации. Политические собы-

тия послевоенных лет продемонстрировали всю шаткость провозглашавшихся доселе незыблемыми «вечных ценностей», «общественного договора», власти разума. На смену, как теперь казалось, порядку и соразмерности довоенного бытия, имевшего достаточно четкие национальные границы, приходит иное переживание мира. Он вовлечен в глобальное движение, в водоворот непрерывной агитации, которая направляется политической демагогией, взлетом и падением акций, новейшими скоростями (от самолетов и автомобилей до радио и кино), распространением идей психоанализа, насилием. Немаловажна и политизация общества — резкое разделение интеллектуалов на «левых» и «правых», на тех, кто по тем или иным причинам сочувствует коммунистическому строительству в СССР, и тех, кто видит в советской власти и поддерживаемых ей силах угрозу Европе.

В этих условиях не могло не меняться литературное сознание. Если в эпоху натурализма на первом плане стояло взаимодействие организма и среды, а символисты верили в реальность художественного языка, мир индивидуалистической «грёзы», то послевоенные писатели, как правило, имеют дело с героем — либо во всем сомневающимся, либо все отрицающим. Одной из крепостей, осаду которой под влиянием дадаизма и сюрреализма повел взбунтовавшийся литературный разум, стал традиционный язык (Жаң Шлюмберже: «Очевидна была систематическая работа по подрыву, разрушению логической связи мыслей: язык неизбежно призван отразить внешний хаос»; Селин: «Язык, как и все остальное, умирает. Он должен умирать. Надо с этим смириться»). За интеллектуальным бунтом против языка последовал политический и социальный протест против образования, академий, армии, целостности человеческого сознания и времени, всего статичного и традиционного.

А. Жид переносит этот негативизм из плана психического в план моральный, провозгласив постоянную свободу и неприкаемость человека, беспричинность его поступков. В центре столь характерных для 1910—1920-х годов произведений Жида — разрыв со всеми семейными или общественными обязательствами. Невиданной глубины достигает пропасть между поколениями. Ветераны быстро обнаруживают, что их воспринимают лишь как неприятное напоминание о прошлом: родившиеся после 1900 года не хотели слышать о Вердене. Ушедший на фронт предстает в глазах литературной молодежи лишь неуклюжим рогоносцем («Бес во плоти», *Le Diable au corps*, 1923, Реймона де Радиге), а сама война — бессмысленной и бесчеловечной бойней, выжить в которой помогают не общественные идеалы и не «пример отцов», но опора на чисто личные ценности («Деревянные кресты», *Les Croix de bois*, 1919, Ролана Доржелеса). Параллельно назревала, если воспользоваться выражением Марселя Арлана, «новая болезнь века» — некий культ разочарованного молодого человека, не нашедшего

себя после распутия 1918 года. Таковы персонажи ключевых произведений послевоенного времени: жиголо и подростки («Ребенок в цепях», *L'Enfant chargé de chaînes*, 1913, Франсуа Мориака), Шери у Колетт («Шери», *Chéri*, 1920), не знающие цели путешественники Анри де Монтерлана («Бестиарии», *Les Bestiaires*, 1926).

Впрочем, на смену эстетике революции, с одной стороны, и культу «потерянности» — с другой, к концу 1920-х годов приходят искание так или иначе трактуемого порядка (ср. примечательное название прекрасного романа М. Арлана «Порядок», *L'Ordre*, 1929), а также укоренение некогда бунтарской литературы в постепенно складывающейся иерархии ценностей. Новеллы П. Морана, первые рассказы Ф. Мориака и А. де Монтерлана, посмертный успех прозы М. Пруста свидетельствуют о том, что поиск структурообразующего начала не обязательно составляет некую программу, а происходит как бы помимо сознательных установок писателей. Симптом этого сдвига — проза, обсуждающая этические проблемы. Молодые писатели пытаются примирить веру и разум, любовь к человечеству и сомнение в нем, вернуть понятиям свободы и братства (А. де Сент-Экзюпери) надлежащее место в мыслях современников. Так, произведения А. Мальро, начиная с «Удела человеческого» (*La Condition humaine*, 1933), примечательны тем, что восторжествовать над беспорядком его герои сумели экзистенциально, опираясь на внутренние ресурсы личности — ту мудрость, которую невозможно свести к слепому ниспровержению буржуазности и материального комфорта.

Неудивительно, что ключевой проблемой, занимавшей авторов межвоенной эпохи, стала проблема времени. Это относится не только к эстетическим построениям (концепция времени у позднего М. Пруста, авангардистский бунт против прошлого), но и к вопросам о смысле творчества, преемственности литературных поколений, о назначении писательства и художественного языка в эпоху «гибели богов», но и к самому письму, поэтике прозы. Интенсивность художественного переживания времени объединяет столь разных прозаиков, как «аморалист» А. Жид и «регионалист» Ж. Жионо, «унанимист» Ж. Ромен и «предэкзистенциалист» А. де Монтерлан, «шартист» Роже Мартен дю Гар и «неокатолик» Ж. Бернанос.

Прозаики и прежде всего романисты названы здесь неслучайно. Именно роман оказался наиболее гибкой литературой формой межвоенных десятилетий. Еще в 1876 году в работе «Современный роман, оставленный нам Бальзаком» писатель-натуралист А. Доде так описывал этот жанр: «В конечном счете, роман есть великая литературная форма, присущая времени, когда умы в меньшей степени, нежели ранее, открыты для разного рода абстракций и идей общего порядка: теперь как раз роман занимает место всех этих томов размышлений, писем, эссе, бесед, из кото-

рых состояла литература XVII и XVIII веков». Стоит ли говорить, что современникам газовой атаки при Ипре, бомбардировки Герники, сталинских коллективизации и массовых репрессий было не до абстракций, а переживание времени — готового в любую минуту насильственно оборваться — теряло какую бы то ни было отвлеченность. «Роман как история и история как роман»: этот знаменитый лозунг братьев Гонкур оказался востребованным тогда, когда целью современного эпоса было отнюдь не некое внешнее (и, думается, всегда мифическое) жизнеподобие, а оправдание писательского начала как дрящющегося, нервического проявления той истинной человечности, которая еще не стала мифом.

2

1920-е годы отмечены писательским триумфом Андре Жида (1869 — 1951, Нобелевская премия 1947 г.), писателя, некогда посещавшего «вторники» С. Малларме, дружившего с О. Уайлдом, но затем сменившего символистскую лирику на проникнутые ницшеанским духом романы «Яства земные» (*Les Nourritures terrestres*, 1897) и «Имморалист» (*L'Immoraliste*, 1902). И дело здесь не в заметном влиянии на литературный процесс этого «священника, который больше любит исповедовать, нежели исповедоваться» (Ф. Мориак) — оно осуществлялось им через собственный журнал «Нувель ревью франсез», — и не в «заразительности» его Лафкадио, персонажа романа «Подземелья Ватикана» (*Les Caves du Vatican*, 1914), апологета немотивированного действия — ему многие пытались подражать, — и даже не в решительности, с которой Жид обнажил разрыв последних связей, удерживавших индивидуалиста во вселенной семьи, — любви между мужчиной и женщиной, нормативных ценностей.

Пожалуй, более всего в послевоенном творчестве Жида (включая программный роман «Фальшивомонетчики», *Les Faux-monnaieurs*, 1925) и его жизненной позиции послевоенное поколение ценило «искренность», которую понимало как решимость порвать с прошлым, и не только литературной эпохой А. Франса, но и с довоенными моральными нормами. В этом отрицании, полагает французский литературовед П. Буадефр, заключено нечто янсенистское. Разоблачая и доводя до крайности, даже шокируя — в романе «Пасторальная симфония» (*La Symphonie pastorale*, 1919) изображена моральная несостоятельность священника, более слепого, чем та больная, которую он подбирает, — Жид в предельном разочаровании ищет истины.

Ожидания и разочарования 1920-х годов в ином, чем у Жида, ключе нашли отражение в творчестве Роже Мартен дю Гара (1881 — 1958), сердцевиной которого составляет восьмитомный роман «Семья Тибо» (*Les Thibault*, 1922 — 1940). В этой семейной и исторической хронике, созданной с оглядкой на пантеизм «Войны и мира»

и «Жан-Кристофа», сквозь призму конфликта отцов и детей изображен своего рода «конец света» — просчитанная по дням и часам катастрофа Первой мировой войны и превращение Европы в бесплодный материк, где нежизнеспособный догматизм старшего поколения сменяется столь же нежизнеспособным бунтарством младшего.

Однако связанный с вопросом «как жить?» морализм Жида и Мартен дю Гара (которому Жид посвятил своих «Фальшивомонетчиков») не вполне передает атмосферу французских 1920-х.

Ближе к нервной взвинченности эпохи и ее разностильным типажам **Поль Моран** (Paul Morand, 1888—1976), писатель, быть может, не первого ряда, но для своего времени весьма характерный. Светский человек до мозга костей, «он комфортно устроился в нашем времени и прекрасно себя в нем ощущает. Но его цель — край света, скорость 180 километров в час...» — писал о нем критик Р. Бразийак. Громкая известность пришла к Морану-прозаику (поначалу он писал и стихи, заслуживши похвалу М. Пруста) со сборником новелл «Открыто круглосуточно» (*Ouvert la nuit*, 1922), где послевоенное время представлено в виде мгновенно схваченных крапинок жизни, что было рядовому читателю куда ближе, чем иные историософские рассуждения. Моран оставил множество «моментальных снимков» эпохи — «Ночь в Патни» (1924), «Турецкая ночь» (1924), «Галантная Европа» (1925), «Одна лишь земля» (1926), «Живой Будда» (1927); интересны его портреты городов — «Нью-Йорк» (1930) и, конечно же, «Лондон» (1933). «Теперь нас не упрекнут в том, что мы не повзрослели, — писал Моран. — Надо было бежать что есть сил, с пером в руке по всему свету, чтобы самому все увидеть».

Воплощением нового французского литератора, человека, влюбленного в свою родину («французская земля всегда остается на его подошвах», как выразился о нем один критик) и вместе с тем открывающего для себя весь мир, становится Жан Жироду (1882—1944). Один из самых модных авторов своего времени, Жироду раньше других «вынырнул» из послевоенного хаоса. Первый роман, получивший известность («Симон-патетик», *Simon le pathétique*), он выпустил уже в 1918 г., но поистине шумную популярность приобрели его романы «Сюзанна и Тихий океан» (*Suzanne et le Pacifique*, 1921) и «Зигфрид и Лимузен» (*Siegfried et le Limousin*, 1922). Он был, «наверное, одним из редких писателей... кто позволял себе мирно созреть, обогатиться этой эпохой смятения, демагогии и обесценивания всего и вся; он был единственным среди французов, кто после Версальского мирного договора мог серьезно говорить о Франции», — заметил о Жироду в 1937 году критик Ж. Гренье.

Опубликованный за счет автора дебютный роман **Анри де Монтерлана** (Henry de Montherlant, 1896—1972) «Утренний караул» (*La*

Relève du matin, 1920) дает представление о характерном для своего времени феномене писателя, прямо из коллежа отправившегося в окопы. «Я вижу в вас несгибаемую волю, — писал ему Морис Баррес, — она способна подчинить себе и организовать все ваше будущее, и не послезавтра, а в самое ближайшее время». Будущее готовило Монтерлану славу апологета спорта (он одним из первых написал роман, посвященный футболу), а точнее, того автора, кто среди реалий послевоенной жизни искал оснований для лично понимаемой образцовости. Она могла быть связана и с корридой («Бестиарии», *Les Bestiaires*, 1926), и с кодексом холостяка («Холостяки», *Les Célibataires*, 1934; антифеминистская тетралогия «Девушки», *Les Jeunes filles*, 1936—1939), и с отстраненностью от мира, самососредоточенностью («Самообладание», *La Possession de soi-même*, 1938).

Иную интонацию, чем у раннего Монтерлана (верного культу здорового тела), мы находим в произведениях несколько неровного, но весьма значительного прозаика **Пьера Дриё Ля Рошеля** (Pierre Drieu la Rochelle, 1893—1945). Романы Дриё Ля Рошеля «Мужчина, на которого вешались женщины» (*L'Homme couvert de femmes*, 1925), «Жиль» (*Gilles*, 1939), «Нелепое путешествие» (*Drôle de voyage*, 1933), а также его пронизательная эссеистика («Мера Франции», *Mesure de la France*, 1922; «Фашистский социализм», *Socialisme fasciste*, 1934) — отклик на глубокий упадок французской демократии. Выход из него видится Дриё Ля Рошелю на путях опрощения — фашизации пораженного коррупцией общества. Его герои — бывшие фронтовики, наподобие Жилия, — ищут преодоления одиночества в физической близости с женщиной, что не несет им счастья, но в то же время в виде «энергии утрат» побуждает к действию. Самоубийство близкого друга Дриё, Жака Риго, становится поводом к написанию его лучшей новеллы «Пустой чемодан» (*Une valise vide*, 1924), а также романа «Непоседа» (*Le Feu follet*, 1931) — ярких свидетельств времени, спорящих по пронзительности с его же знаменитым «Дневником» (*Journal*, 1939—1945, опубл. 1992).

1920-е годы также нередко именовали и «десятилетием иллюзий». Это декада экспериментов сюрреалистов в сфере прозы: романы А. Бретона («Надя», *Nadja*, 1928), Л. Арагона («Парижский крестьянин», *Le Paysan de Paris*, 1926) и Ж. Дельтея («Жанна д'Арк», *Jeanne d'Arc*, 1925), «пируэты стиля» Ж. Кокто («Великий разрыв», *Le Grand écart*, 1923; «Несносные дети», *Enfants terribles*, 1929).

Одним из самых заметных явлений французской литературы в межвоенное время становится возрождение «католического романа». На первый взгляд неожиданное, оно вместе с тем едва ли случайно. Стремительная секуляризация французского общества и утрата им каких бы то ни было идеалов перевели христианство из государственной религии (отделение церкви от государства

произошло еще в 1905 г.) в принцип личной, и далеко не всегда ортодоксальной, веры. Для одних он мог ассоциироваться с образом довоенной «бель эпок», для других — с традиционализмом, освященным единством «католичества, монархизма и классицизма» (Ш. Моррас находил истоки всех бед современности в революции 1789—1794 годов, либеральном протестантизме и романтизме), для третьих — с несколько абстрактной идеей порядка, противостоящего хаосу современной жизни, наконец, для четвертых — с крестом идеализма, бремя которого, подобно Христу, призван взвалить на себя каждый мыслящий европеец. Новое поколение писателей не занимается апологетикой, его больше привлекает психологический разрез христианства, то, как вера в Христа переключается с трагедией современного человека, оказавшегося в духовном вакууме. В то же время писательский интерес к неотомистским работам Жака Маритена (1882—1973) и Этьена Жильсона (1884—1978), а также к христианскому экзистенциализму Габриэля Марселя (1889—1973) свидетельствует о возрождении на литературной ниве собственно католической философии, которая не замкнута в себе, а ищет контактов с различными изводами протестантской (К. Ясперс, М. Бубер) и русской религиозно-философской мысли (Вяч. Иванов, Д. Мережковский, Н. Бердяев, прот. Сергей Булгаков). Подлинным открытием для межвоенных французских писателей явился Ф. Достоевский, внимание к которому во многом привлекли лекции А. Жида («Достоевский», 1923).

До 1914 г. Франсуа Мориак (1885—1970) был довольно заурядным летописцем светской жизни. Однако с 1922 года, момента публикации романа «Поцелуй прокаженного» (*Le Baiser au lépreux*), он становится поистине великим романистом, исследователем потайных закоулков души. Чуть больше чем за десять лет он публикует свои лучшие книги: от романов «Прародительница» (*Génitrix*, 1923) и «Тереза Дескейру» (*Thérèse Desqueyroux*, 1927) до «Клубка змей» (*Le Noeud de vipères*, 1932) и «Жизни Иисуса» (*Vie de Jésus*, 1936). Современник Мориака **Жорж Бернанос** (*Georges Bernanos*, 1888—1948) громко и даже скандально заявил о себе первым же романом «Под солнцем сатаны» (*Sous le soleil de satan*, 1926). Трагедия священника, в борьбе со злом весьма своеобразно понимающего как само зло, так и смысл своего призвания, будет отныне постоянно занимать Бернаноса. Проявившаяся уже в первом романе склонность автора к совмещению романического и публицистического начала (некоторые современники видели в Бернаносе продолжателя традиции «неистового» Леона Блуа) развита в романе «Обман» (*L'Imposture*, 1927). Подлинными шедеврами Бернаноса становятся несколько позже романы «Дневник сельского священника» (*Journal d'un curé de campagne*, 1936), «Новая история Мушетты» (*Nouvelle histoire de Mouchette*, 1937). Бер-

наноса едва ли можно назвать «романистом святости» — битва со злом у него неизменно близка к земле, к сплетению человеческих волей и страстей.

Сходная тематика оказывается в центре творчества мало известного в России, но очень крупного прозаика Жюльена Грина (1900—1998), автора «Адриенны Мезюра» (Adrienne Mesurat, 1927), «Левиафана» (Léviathan, 1928), «Обломков» (Epaves, 1932). У него преобладает интонация беспристрастного наблюдателя: в цветистом французском языке и мире французской глубинки американец Грин словно чужой. Но эта сознательно поддерживаемая отстраненность — не более чем прием, позволяющий Грину заглядывать в провалы человеческого сознания и находить в казалось бы рутинных событиях столь неожиданные психологические измерения, которые мало кому были доступны до него.

Возрождающийся, несмотря на разгромную критику сюрреалистов, интерес к возможностям натуралистической прозы замечен не только у «некатоликов», но и у романистов так называемой «беспокойной юности» — Жака де Лакретеля (1888—1985) («Беспокойная жизнь Жана Эрмелена», 1920) и Марсея Арлана (1899—1986) («Чужая земля», 1923; «Порядок», 1929, Гонкуровская премия).

1930-е годы во Франции, как и в целом на Западе, — пора политического и экономического кризиса. Об этом, в частности, свидетельствует распространение политической эссеистики: все больше писателей высказываются по злободневным вопросам, и нередко эти высказывания контрастны. Одни авторы солидаризируются с левыми и республиканскими силами, другие склонны уйти резко вправо (для Мориса Бланшо это временная позиция, однако Селин, Бразийяк, Дриё Ля Рошель позднее придут к поддержке маршала Петена и оправданию коллаборационизма). Молодые интеллектуалы, группирующиеся вокруг журналов «Эспри» и «Ордр нуво», ставят под вопрос «узаконенный беспорядок» общества и тот гуманизм, что оправдывал его в 1920-е годы. Вскоре реальным фактором как повседневной жизни, так и литературного творчества становятся подъем фашизма по всей Европе и перспектива новой войны.

Примечательной тенденцией десятилетия видится развитие «романов судьбы» — многотомных социально-эпических произведений Ж. Ромена, Ж. де Лакретеля, Ж. Дюамеля. Так, Жюль Ромен (1885—1972) начинает публикацию 27-томного цикла «Люди доброй воли» (Hommes de bonne volonté, 1932—1946). В цикле нет явной центральной интриги, отсутствует лирико-автобиографическое начало. Однако постепнно весь громоздкий ансамбль прозы Ромена выстраивается вокруг двух персонажей, выпускников парижской Эколь Нормаль, которые по возрасту, устремлениям и неумемному жизненному любопытству близки самому автору. При

этом истинным героем цикла становится все французское общество: вдохновляясь унанимистским концептом «души общества», Ромен ставит под сомнение и бальзаковскую структуру много-томного романа как «механической» совокупности отдельных сюжетов, и попытку воссоздания общей картины мира через восприятие главного героя (Роллан, Пруст). Он, скорее, воссоединяет индивидуальное с коллективным в свободно развивающейся, заведомо «беспорядочной» форме («как в жизни»). Она призвана подтвердить мысль автора о том, что «людьми доброй воли» оказываются не только действительно прогрессивные представители общества, но и «маленькие» люди — все они в той или иной степени двигают общество вперед.

Параллельно все громче заявляют о себе писатели провинции: успех романа Мориса Женева «Раболио» (Raboliot, 1925, Гонкуровская премия) разлит А. Шамсоном, А. Шатобрианом, А. Пурра («Гаспар с гор», *Gaspard des Montagnes*, 1922) и особенно первыми романами Жана Жионо (1895—1970) («Холм», *La Colline*, 1928; «Рождение Одиссея», *La Naissance d'Odyssee*, 1930, «Подлинные богатства», *Les Vraies richesses*, 1936).

Пожалуй, главные литературные открытия десятилетия связаны с именами Мальро и Селина. Роман «Завоеватели» (*Les Conquerants*, 1928, премия Интералье) Андре Мальро (1901—1976) наметил контуры жанра, где революционная проблематика — экспорт революционных идей был характерной приметой времени — сочетается с традицией как колониально-экзотического, так и философского романа. Написанные в этом ключе романы «Королевская дорога» (*La Voie royale*, 1930) и в особенности «Удел человеческий» (*La Condition humaine*, 1933, Гонкуровская премия) позднее становятся визитной карточкой писателя. Проза Мальро подкупала тем, что как бы снимала границу между писательством и жизнью. По удачному выражению литературоведа Г. Пикона, Мальро как политическому конквистадору XX века «нужно жить прежде, чем писать, и для того, чтобы писать». Отсюда и знаменитая формула романа «Надежда» (*L'Espoir*, 1937): «Преобразить в сознание сколь возможно бóльший опыт». Целью Мальро, по собственному признанию, было выбить «из каждого конкретного события целый фонтан жизненных вопросов, которые в этом событии заключены». Во всем своем творчестве он упрямо ищет этот смысл жизни, способный упорядочить хаос истории и противостоять абсурдности человеческого существования («удела человеческого»).

Заметным и, добавим, скандальным дебютом становится опубликованный в 1932 г. роман Селина (Céline; настоящее имя — Луи-Фердинан Детуш, *Louis-Ferdinand Destouches*, 1894—1961) «Путешествие на край ночи» (*Voyage au bout de la nuit*). Умелым «антрепренером» этого скандала был признанный искатель талантов — критик и издатель Леон Доде, ранее «открывший» Пруста

и Бернаноса. Во многом автобиографичные, если не нарциссические, книги Селина (также роман «Смерть в кредит», *Mort à crédit*, 1936) выставляли наружу всю грязь и убожество предметов, никчемность и внутреннее уродство современного буржуа, стремясь встряхнуть современников, сорвать с лица нации маску всеохватывающего равнодушия. «Театр жестокости» и лирическая проза, сюрреализм и натуралистические «куски жизни» — все это у Селина идет рука об руку. Как и у других маргиналов XX века, искренность и ультрареволюционное выставление всего себя «наружу» перерастают в физиологическую и расовую нетерпимость. Таковы антисемитские памфлеты («Безделицы для погрома», *Bagatelles pour un massacre*, 1938) Селина, написанные тем же уникальным стилем — рваным, захлебывающимся, словно сбиваемым с дыхания. Сменявшие друг друга увлечения то большевизмом, то фашизмом (поддержка режима Виши в годы войны), а также нескончаемые путешествия Селина дополняют портрет этого «сына своего времени».

Незадолго до начала войны публикует свой первый роман Жан-Поль Сартр (1905—1980, Нобелевская премия 1964 г.). За скандальностью «Тошноты» (*La Nausée*, 1938) многие не заметили, что в своих по-медицински точных и бесстрастных описаниях Сартр во многом следует Селину. Тогда мало кто мог представить, что этим романом о пустоте человеческого существования заявил о себе будущий мыслитель, глава модной и влиятельной после Второй мировой войны философской школы экзистенциализма. Пока речь шла лишь о «мертвенно-бледном» поэте, который говорил о существовании как *болезненном очаровании*.

Провозвестником иной литературы — стилистически изобретательной и в то же время открытой для обсуждения самых насущных проблем современности — стал погибший на войне Антуан де Сент-Экзюпери (*Antoine de Saint-Exupéry*, 1900—1944). Именно внимание Экзюпери к проблемам человечности, к таким, казалось бы, отжившим свое понятиям, как героизм и чувство долга, в сочетании с мощным и образным языком (Андре Жид даже говорил о *живописи* Экзюпери) — обеспечили успех его книг перед войной («Южный почтовый», *Courrier du Sud*, 1928; «Ночной полет», *Vol de nuit*, 1931; «Земля людей», *La Terre des hommes*, 1939).

3

Андре Жид

Один из самых ищущих разнообразных французских писателей первой половины века, Андре Жид (*André Gide*, 1869—1951) написал сравнительно мало, но тем не менее сохранял огромное влияние на несколько поколений. Он был молод как бы сразу с несколькими поколениями молодых.

Нельзя сказать, что «великая война» глубоко поразила Жида. Та кривая творчества, которую он прочертил, носит очень личный характер. Он всецело подчинился некоей внутренней литературной причинности и, даже интересуясь внешними событиями, избежал их власти над собой. Яркий индивидуализм Жида критики связывают с тем, что воспитываемый женщинами после ранней смерти отца, он пользовался в доме неограниченной свободой. Протестантское воспитание породит позднее страсть Жида к анализу, специфическое упорство, тягу к одиночеству.

1891 г. становится годом дебютов Жида: он посещает салоны Малларме и Ж.-М. Эредиа, а также публикует первый сборник стихов символистского толка «Тетради Андре Вальтера». Жид много путешествует; на время пребывания в Алжире в 1892 г. приходится его первый гомосексуальный опыт. Настоящую литературную известность ему принес роман «Яства земные» (*Les Nourritures terrestres*, 1897).

Роман «*Фальшивомонетки*» (*Les Faux-Monnayeurs*, 1925) сам Жид считал первым и единственным своим романом. Повествование от первого лица («Имморалист») он окрестил «историями», а ироничные произведения в духе «Подземелий Ватикана» — «соти», в напоминание о средневековой дурашливой комедии. «Фальшивомонетки» являются, наверное, самой амбициозной, хотя, отметим, и не самой удачной его книгой. Жид здесь похож не на писателя в привычном смысле слова, а на дирижера оркестра, который расписывает для музыкантов их сольные партии. Основной персонаж романа — сам роман, Жид словно пишет его биографию, «роман в романе», жанр, вошедший вслед за Прустом в общеевропейскую моду («Контрапункт» О. Хаксли). Своим экспериментом Жид во многом предугадал те поиски, которые будут продолжены модернистами последующих поколений, и сформулировал представление о первичности законов искусства по отношению к физическому бытию. Сложившийся в межвоенный период тип экспериментального романа как лаборатории, где испытываются нетрадиционные возможности литературного дискурса, обязан своим существованием во Франции прежде всего Жиду. Сочувствовавший музыкальному и литературному модернизму немецкий философ Теодор Адорно полагал, что «Фальшивомонетчикам» наряду с произведениями Т. Манна или Р. Музиля принадлежит одна из решающих ролей в становлении новой формы романа. Вместе с тем на Жида можно посмотреть в флюберовском ключе как на создателя «антижанра»: антивоспитательного романа, антисемейной хроники, — словом, антиромана.

Заметное влияние на современников оказала этическая система Жида с его языческой, по сути, теорией «незаинтересованного наслаждения» — бескорыстного, в ницшевском смысле немотивированного действия, к которому, хотя и в разной степени, скло-

нен каждый человек. «Стремление вывести этику за сферу морали — в ее и религиозном, и общественно-историческом вариантах — приближает позицию Жида к кантианскому учению об изначально злом в природе человека, хотя сам Жид называет как более для себя близкие работы Шопенгауэра», — отмечает российская исследовательница З. И. Кирнозе. Неслучайно в «Фальшивомонетчиках» ведущей становится тема всеобщего обмана и авантюры, направленной на его разоблачение.

Жид уловил знамение бунта молодежи против буржуазных отцов одним из первых, еще до войны 1914 года. Родители и родина — слова одного корня. Однако молодые герои Жида принципиально не укоренены в сложившейся до их рождения реальности. Это поколение — не звено в цепи рода, а подобие волны, возникающей из «ниоткуда», на время расцветающей самыми прихотливыми цветами с тем, чтобы затем уйти в «никуда». Слабая зависимость от прошлого делают юность, главного героя эпохи обветшалых ценностей, возрастом пограничных решений, «бескорыстного действия».

Этика юных требовала и нового стиля. Жид сетовал на отставание литературы от живописи, и прежде всего — от живописи импрессионизма, положившей конец классическому канону. По его мнению, необходимо отказаться от сюжета, последовательного изображения событий. Для достижения «новой объективности» следует ориентироваться на неэпическую изобразительность, на письмо постоянно колеблющейся «точки зрения», на драматические элементы романа. «Жид, последний классик в языке, вместе с тем — поистине первый среди модернистов... в своем стремлении оспорить роман, взорвать его изнутри», — не без основания писал один из влиятельных французских литературоведов середины века.

Колетт

Отметить творчество Сидони Габриэль Колетт (Sidonie-Gabrielle Colette, 1873—1954) стоит уже хотя бы потому, что она являет собой парадоксальный пример автора, для которого в эпоху войны, бедствий, социальных волнений не существует ничего, или почти ничего, кроме любви.

Как и Жид в своих ранних книгах, Колетт — писатель ощущений, простых чувств. Но если «Яства земные» вдохновлены посвоему пережитым первобытным чувствованием жизни, то в романах Колетт главный вектор мироощущения не столь интеллектуален: как Ж. Жионо или А. Шамсон, она — певец своей малой родины, провинции, где провела счастливое детство в патриархальной зажиточной семье. «Она и в городе не забыла вкус и запах земли. В ее романах царит истинная атмосфера деревенского здоровья», — отмечает французский критик П. Броден. Многие

события своей жизни Колетт переплавит позднее в детали своих романов.

Говоря о чувственности, «осязаемости» произведений Колетт, следует вспомнить признание самой писательницы о том, что в двенадцать лет она жила обонянием, воспринимала мир прежде всего через запахи. Такова и психология многих персонажей Колетт, внимательных к мельчайшим оттенкам переживания и чувства. Соответствующие им как бы искрящиеся фразы заметны уже в ранних романах Колетт (из серии «Клодина»), написанных в сотрудничестве с мужем — Анри Готье-Виларом, писателем рубежа веков, известным в богемных кругах по прозвищу Вилли, который разглядел талант Колетт и направил ее по литературной стезе (в значительной степени использовав его себе на пользу в серии совместных романов).

Настоящая известность пришла к Колетт с романами — *«Шери»* (Chéri, 1920), *«Конец Шери»* (La Fin de Chéri, 1926). Изложенная в «Шери» история любви зрелой женщины к молодому человеку вызвала возмущение у многих читателей, но даже не любившие Колетт признавали силу ее таланта. «Эта язычница, жрица плоти, неотвратимо ведет нас к Богу», — утверждал в 1928 году Ф. Мориак; еще один рецензент говорил даже о *добродетели* Колетт. Последующим произведениям Колетт — романам *«Секунда»* (La Seconde, 1929), *«Дуэт»* (Duo, 1934), *«Прекрасный вид»* (Bella Vista, 1937), *«Номер в гостинице»* (Chambre d'hôtel, 1940) — присущ горьковатый аромат «осеннего», предзакатного чувства. Здесь окончательно оформляется философия Колетт по отношению к любви: бежать от мужчины и одновременно дорожить им. Она преподает французским женщинам старый как мир и вместе с тем по-современному изложенный урок: влечение к мужчине неизбежно сменяется разочарованием в нем.

Некоторые из современников именовали Колетт стоиком. Надо добавить, что этот наивный стоицизм, лишенный интеллектуального, философического основания, все же не исчерпывается исключительно чувственными ценностями. Острота чувств и совершенство их передачи намечают движение прозы Колетт «по ту сторону» желаний.

Жан Жироду

Отзывы о творчестве Жана Жироду (Jean Giraudoux, 1882 — 1944) поражают противоречивостью: одни считали его несравненным стилистом, другие не могли «скрыть зевоту» при упоминании его имени. Однако к концу 1930-х годов Жироду был отнесен, по общей оценке, к числу ведущих французских писателей своего поколения.

Ипполит-Жан Жироду родился 29 октября 1882 года в Беллаке (департамент Верхняя Вьенна), детство и юность провел в про-

винции Лимузен. В ранних книгах (книга рассказов «Провинциалки», Provinciales, 1909; роман «Жюльетта в стране мужчин», Juliette au pays des hommes, 1924) прихотливо отразились поэтические воспоминания о жизни родного городка и школе в Шатору, которую Жироду оставил, чтобы продолжить образование в Лаканале под Парижем. Позднее, в Эколь Нормаль, он сосредоточился на изучении немецкой литературы, стипендиатом проучился год в Мюнхене (1905) и год в Гарвардском университете (1907). Решив стать профессиональным литератором, Жироду в 1910 г. для заработка поступил на службу в Министерство иностранных дел.

Жироду в значительной степени — писатель «умственный», во многом он творит, основываясь на разностороннем гуманитарном образовании и опыте дипломатической карьеры. Личный опыт, нашедший отражение в его романах, — это опыт двух войн. Первая мировая, где он был дважды ранен, откликнется в романах «Уроки для тени» (Lectures pour un ombre, 1917), «Америка мне друг...» (Amica America, 1919), «Восхитительная Клио» (Adorable Cléo, 1920), а Вторая даст романы «Полнота власти» (Pleins pouvoirs, 1939), «Бессильный» (Sans pouvoirs, 1945).

Нет нужды долго читать Жироду, чтобы обнаружить в нем юмориста, который сам первым смеется над своими литературными пируэтами и обожает разыгрывать свою аудиторию. В его творчестве всегда дает о себе знать нечто молодое, иногда даже ребяческое. Веселится Жироду легко, однако не без труда: самые подкупающие его пассажи, как правило, тщательно проработаны и выстроены. Ему претит банальность, но он также не выносит искусственности, техницизма.

Произведения Жироду не являются романами в строгом смысле слова. Он сам заявлял, что в его намерения никогда не входило создавать романы или следовать традиционной композиции. «Все, что я делал, — не без иронии утверждал Жироду в 1924 году, — я рассматриваю лишь как поэтические разглагольствования». «**“Зигфрид и Лимузен”**», — рассказывал он, — занял у меня двадцать семь дней; я беру чистый лист бумаги и начинаю писать; персонажи появляются по ходу дела; через пять-шесть страниц у меня начинает складываться точное представление, куда я продвигаюсь». Именно поэтому сюжеты его книг не так уж и важны, и всегда варьируются. Это — монотонная жизнь аптекарши («Провинциалки»), воспоминания о детстве и провинциальной жизни («Школа безразличных», L'École des indifférents, 1911), война и ее национальный аспект («Зигфрид и Лимузен», Siegfried et le Limousin, 1922), переложение современной истории («Белла», Bella, 1926) и, в особенности, нюансы женской психологии («Сюзанна и Тихий океан», Suzanne et le Pacifique, 1921; «Выбор избранных», Choix des élus, 1939).

Композиция Жироду ускользает от традиционных правил. Выбранные им соотношения между различными частями текста порой удивляют: эпизоды, которые обычно считаются важными — например, смерть главного персонажа, — могут быть описаны пятью предложениями, тогда как уточняющая ремарка способна стать отправной точкой громадного пассажа. Редко когда ключевая в общепринятом понимании сцена доведена у Жироду до конца. Вместе с тем едва намеченные эпизоды постепенно получают усиление и выводятся на передний план. В силу того что персонажи Жироду в высшей степени идеализированы и стилизованы, их психология второстепенна. Иногда первоначальное знакомство с ними не вызывает у читателя никакого эмоционального отклика, и он вправе задать вопрос, а существуют ли они даже в воображении автора.

«**Выбор избранных**» — пожалуй, самый характерный межвоенный роман Жироду. Он посвящен отношениям матери и дочери, однако помимо довольно тонкого психологического анализа Жироду вплетает в содержание и определенную мистику: за внешней привязанностью героинь друг к другу скрываются искания высшего, вселенского, порядка. Хотя тематика романа отсылает к жанру психологической прозы, «Выбор избранных» лишь отчасти психологическое произведение и гораздо ближе к любимому автором модусу «поэтического разглагольствования» (*divagation poétique*), выстроенного по законам музыкальной композиции.

Роже Мартен дю Гар

Роже Мартен дю Гар (Roger Martin du Gard, 1881 — 1958) всегда, даже в зените своей славы, оставался в стороне от литературной шумихи: неизменно медлительный и скрупулезный, он казался безразличным к показным проявлениям известности. Собственно, и самой этой известностью он на рубеже 1910—1920-х гг. был поначалу обязан усилиям своего брата Мориса, который руководил влиятельным журналом «Литературные новости» (*Les Nouvelles littéraires*). Новый интерес к его творчеству пробуждает Нобелевская премия (1937).

Из всех межвоенных французских авторов Мартен дю Гар является наиболее последовательным натуралистом и сциентистом. Уже в 18 лет решив стать писателем, он, однако, проваливает экзамен на степень лицензиата филологии и решает поступить в Эколь де Шарт — высшее историко-архивное учебное заведение, по окончании которого получает диплом палеографа-архивиста.

Если публикация первого романа «Становление» (*Devenir*, 1908) проходит почти незамеченной, то «Жан Баруа» (*Jean Barois*, 1913) открывает Мартен дю Гару круг журнала «Нуфель ревью франсез»; он знакомится с Жидом, Ж. Шлюмберже и Ж. Копо. Своими учи-

телями в литературе он считал Золя и Толстого — отсюда также его вера в науку, в разумность поступательного движения истории, в переустройство вселенной согласно принципам внушенной природой гуманизма.

Наряду с «Людьми доброй воли» Ж. Ромена и «Хроникой семьи Паскье» Ж. Дюамеля восьмитомная «*Семья Тибо*» (Les Thibault 1922 — 1940) стала одним из первых «романов-рек» послевоенной литературы. Этот термин, вызывающий в памяти поэтику вагнеровских лейтмотивов, сплошного и вместе с тем искусно дифференцированного потока музыки, с конца XIX века применялся для обозначения панорамного романа эпохи, сердцевину которого составляет либо семейная хроника, либо, как у Р. Роллана («Жан Кристоф», Jean-Christophe, 1904 — 1912; «Очарованная душа» L'Âme enchantée, 1922 — 1933), воспитание личности «бетховенского» типа.

В «Тибо» Мартен дю Гар хотел, отчасти как и в «Жане Баруа» прочесть пунктир целой жизни. Два центральных персонажа отражают противоречащие друг другу аспекты его собственной природы: если Жак Тибо — бунтарь и идеалист, то Антуан Фонтанен более сдержан, расчетлив и порой консервативен (несмотря на конкретность названия, в цикле выведена история не одной, а двух семей: католиков Тибо и протестантов Фонтаненов). На фоне портрета эпохи Мартен дю Гар выписывает скрещение судеб Жака и Антуана: их дружбу и общее неприятие старого мира под влиянием «Яств земных» Жида («Серая тетрадь», Le Cahier gris, 1922) заключение Жака отцом в исправительную колонию после неудачного и подозрительного для обывателей совместного побегу юношей из лицея («Исправительная колония», Le Pénitencier, 1922) взросление Жака, его любовь к Жени Фонтанен («Прекрасная пора», La Belle saison, 1923); размеренную жизнь Антуана («Консультация», La Consultation, 1928); жизнь Жака за границей («Сореллина», La Sorellina, 1928) и его внутреннюю борьбу с «тенью умершего отца» («Смерть отца», La Mort du père, 1929).

Мартен дю Гар намеревался довести историю своих героев индивидуалистов до 1940 г., показывая их «разрушение» — разложение личности под влиянием унаследованных от Оскара деней. В соответствии с этим четким планом первые шесть частей «Семьи Тибо» регулярно печатались с 1922-го по 1929-й год. Однако затем Мартен дю Гар попадает в автомобильную аварию и, будучи прикованным к постели, решает переработать замысел цикла, сосредоточившись на упадке предвоенного общества, который был проступал сквозь судьбу двух главных героев; «подсказку» писателю, думается, предложила сама действительность (Европа, опутанная системой договоров и контрдоговоров, как и ранее, переживая Первой мировой войной, неотвратимо катилась к катастрофе). Мартен дю Гар уничтожает уже готовую седьмую часть цикла

«Подготовка к отплытию» (L'Appareillage), и, работая над новой книгой, под влиянием «Войны и мира» Толстого решает ввести в нее историческое измерение, чтобы «придать произведению смысл, который бы дополнил его и расширил». «Новый» седьмой том цикла, «Лето 1914-го» (L'Été 1914), увидел свет лишь в 1936 г., однако если ранее за творчеством Мартен дю Гара следил сравнительно узкий круг преданных читателей, то при появлении «Лета», несмотря на некоторую старомодность манеры, а местами сентиментальность романа, европейская читающая публика признала в нем кульминацию многолетнего выдающегося труда, вслед за которой в прямом и переносном смысле остается ждать лишь эпилога («Эпилог», L'Épilogue, 1940).

Роман «Лето 1914-го» интересен прежде всего своей интерпретацией событий, приведших к Первой мировой войне. Новейшая европейская история предстает перед читателями как заводной механизм, воистину страшную работу которого не в состоянии остановить ни один отдельно взятый человек. На фоне этой катастрофы яснее проступают и черты характеров героев: если Антуан остается гражданином до конца, принимая войну, Жак встает на сторону Жореса, оказываясь пацифистом и анархистом. Разочарованный тем, что социалисты не смогли объединиться в борьбе против конфликта, он решает действовать в одиночку, видя в бессмысленном и самоубийственном поступке акт экзистенциально-го выбора.

Франсуа Мориак

Мориак (François Mauriac, 1885 — 1970) по праву считается великим романистом беспокойства, сомнения, духовных искушений. Впрочем, узнаваемый стиль и характерный круг проблем наметились у него не сразу. Лишь в 1920-е годы к нему приходит известность как к исследователю нравов, своего рода моральному наставнику поколения. Тогда же сложилась и устойчивая (традиционная для постбальзаковского романа) проблематика Мориака: быт провинциальной семьи, разлагающее влияние денег, конфликт отцов и детей, противоречия сильной личности.

Становление Мориака прошло под знаком обретения веры и любви к родному краю. Он никогда, даже в зрелые годы, не терял контакта с родным Бордо. «Провинция, — писал он, — земля вдохновения, источник любого конфликта! Провинция верит еще в добро и зло: она одна сохраняет способность возмущаться и испытывать отвращение». Мориак вырос в добропорядочной семье, в основу существования которой были положены дисциплина, устойчивые формы жизни. Следствием привязанности к провинции и своей собственной упорядоченной вселенной станет в мориаковских романах вполне сознательное игнорирование «внешнего» мира.

Другим решающим влиянием стало религиозное воспитание, основы которого были заложены еще в школе, возглавлявшейся орденом марианитов. Католицизм Мориака — как мировоззренческое, так и художественное начало: ... Я мало принуждал себя, — напишет он, — я не был слишком амбициозен в бальзаковском смысле слова. Просто с самого начала, имея в своем активе необходимый минимум средств, достойное семейное окружение, знакомую мне провинцию, воспоминания детства, религиозное восприятие, благосклонность муз и дар писателя, я отдался на волю течения...

Дихотомия веры и наслаждения, характерная для всех последующих произведений Мориака, намечена уже в его дебютном произведении, сборнике стихов «Сложенные руки» (*Les Mains jointes*, 1909). Если здесь Мориак заимствует интонации у М. Барреса (резкие перемены темпа, склонность к восклицаниям и вопросительным оборотам, пестрящим «О...», «Ах...» и «О как...»), то позже, уже в прозе, приходит черед влияния Жида: стремление доверять правде физического ощущения, исследование зла.

Истинным дебютом Мориака стал в 1920 году роман «Плоть и кровь» (*La Chair et le sang*). Он мастерски препарирует соединяющие героев чувства, обнажая при этом их двойственность, переменчивость, закрытость от окружающих. В романе начинает оформляться и знаменитый стиль Мориака, «задыхающийся, трагический, словно сдерживающий внутреннее пламя, которое вот-вот прорвет кору слов», и его подчас противоречивый интерес к семье. Семья в мориаковском романе, по собственному выражению писателя, «живая тюремная решетка из ртов, глаз и ушей», однако за ее пределами человеческое существование представлялось ему невыносимым. При этом сюжет, помещенный в рамки семейной саги, разламывает их, и мориаковские романы о семье предстают, по сути дела, романами о распаде семьи.

Репутацию Мориака как блестящего исследователя человеческих душ подтвердили романы «Поцелуй прокаженного» (*Le Baiser au lépreux*, 1922) и «Прародительница» (*Génitrix*, 1923). Эти работы — плод напряженных творческих усилий. Чувствуется, что писатель уже выжал из своего первоначального капитала все возможное.

«*Тереза Дескейру*» (*Thérèse Desqueyroux*, 1927) намечает новый виток его творчества. В центре романа — не просто отравительница, но само воплощение мирового зла. Трактовка убийства как пути освобождения личности — Тереза отравляет ненавистного ей мужа, лишь бы не жить с ним в притворстве и лжи — была довольно смелой по своим временам. Мориак исследует столкновение устойчивого семейного быта, управляемого чувством долга и общественными приличиями, — феномена, укорененного в рационалистической и позитивистской цивилизации XIX века, и

свойственного уже скорее веку XX пробуждения личного сознания — почти феминистского стремления умной и тонко чувствующей героини к не сковываемому ничем личному счастью (пусть сама Тереза и не отдает себе полностью отчета в мотивации своего поступка). Решает же этот конфликт Мориак по-своему: он видит Терезу подобной быку, вынужденному пройти через «темные коридоры», чтобы попасть на «освещенную солнцем арену», где в его тело вонзится нож. Так автор образно определял свое намерение лишить Терезу всех жизненных возможностей и привести ее к свету — к Богу.

Как говорил о романе один из современников Мориака, «его чудовище восхитительно». Столь же *восхитительно* чудовищны персонажи «*Клубка змей*» (*Le Noeud de vipères*, 1932), возможно, лучшего романа Мориака. Мы сталкиваемся здесь и с драмой алчности (в разработке этой темы Мориак достигает редких высот), и с анализом того, как грех и добродетель, величие и нищета человека способны поменяться местами. Клубком змей в романе предстают и, казалось, самое близкое окружение, семья главного героя-рассказчика, алчущая его денег и ждущая его смерти, и его собственная душа («мое сердце — это клубок змей, они его душат, пропитывают своим ядом, оно еле бьется под этими кишасшими гадами. Они сплелись клубком, который распутать невозможно, его нужно рассечь острым клинком, ударом меча»). Мориаку парадоксально удается пробудить сочувствие читателя не к детям, якобы несправедливо обманутым скаредным отцом, а к нему самому — «врагу своих близких, душе, пожираемой ненавистью и алчностью, низкому существу».

Позднейшие романы писателя — частично автобиографическая «Тайна семьи Фронтенак» (*Le Mystère Frontenac*, 1933), «На исходе ночи» (*La Fin de la nuit*, 1935), «Черные ангелы» (*Les Anges noirs*, 1936) — также в той или иной степени посвящены проблемам буржуазной, чаще всего провинциальной, семьи, ее внутренним конфликтам. Казалось, уже ничего нельзя добавить к прочной славе Мориака. Однако в 1939 г. выходят превосходные «Дороги моря» (*Les Chemins de la mer*), настоящий «роман матери», «пра-родительницы», который рисует знакомое нам «восхитительное» чудовище, ломающее жизнь своему сыну, запрещая ему жениться на бесприданнице. Продолжая свой анализ алчности, Мориак пишет, что «здесьшний, нижний ад» находится «в нас самих» и «Маммону можно было бы считать безобидным страшилищем, не служи он иной куда более мощной жажде».

Две самые ценные добродетели в художественном мире Мориака — искренность и смирение. Все его творчество являет собой пример борьбы этих двух качеств с традиционными для писательского ремесла вымыслом и эгоизмом. В этом Мориака можно сравнить с Расином. Симптоматично, что в проникновенной биогра-

фии великого классициста («Жизнь Жана Расина», *La Vie de Jean Racine*, 1928) Мориак обнажает внутреннюю борьбу Расина-драматурга и Расина-католика. «Перепополняемый страстями», «обурываемый желаниями», Расин отличается как редким умением владеть собой, так и прозрачностью стиля. Трудно не упомянуть связи с автором «Клубка змей» и Паскаля, к опыту и наблюдениям которого Мориак внимательно присматривался, — человек одновременно и велик, и мал; он тянется к истине, но ему не удается достигнуть цели, поэтому он жалок и слаб, однако сознание этой своей слабости приближает его к Богу, а потому возвеличивает. Напомним, что Нобелевская премия по литературе была присуждена Мориаку в 1952 г. за «проницательный анализ человеческой души и творческое упорство, с которым он истолковывал в своих романах жизнь людей».

Жорж Дюамель

Дюамель (Georges Duhamel, 1884—1966) — один из заметных персонажей в республике европейской словесности. Его творческое наследие включает в себя более полусотни томов, переведенных на многие языки. Он занимал высокие литературные посты в 1935 году был избран во Французскую Академию и тогда же сменил А.Валетта в кресле редактора respectableного «Меркю де Франс».

В книгах Дюамеля дает о себе знать его научное образование — именно медицина развила в нем страсть к наблюдению; долгое время ему не хватало познаний в области философии и религии, но он урывками их восполнил. Из этого «двойного» увлечения физиологией и литературой выросла идея синтеза духовного и физического начал, человека и природы, следование которой сделало Дюамеля близким писателям-унанимистам. В противовес декадентскому индивидуализму унанимизм (который представляли также Ж.Ромен, Ш.Вильдрак) проповедовал идеи человеческого братства, единения народов, «руссоистское» слияние человека с природой.

Тем же стремлением сочетать художественное творчество, работу врача и труд на земле диктовалось и непродолжительное учение Дюамеля в жизни «Аббатства» (*L'Abbaye*, 1906—1907), писательской коммуны под Парижем, которая противопоставила раб общности буржуазного мира слитность дружного коллектива.

Сведение самых сложных феноменов к их сравнительно простым составным частям, «земному», общность писателя и садовника (здесь вспоминается «европейский сад» Р.Роллана), поиск через сотрудничество «людей доброй воли» истинных человеческих контактов, — все это у Дюамеля диктуется той же творческой потребностью, которая побудила А.Сент-Экзюпери

1930-е годы мечтать о единстве человеческого рода. Особые симпатии Дюамеля привлекает литература XIX века, ибо писатели именно этого столетия обратились к «среднему человеку», «научно доказали, что каждое поколение открывает новые горизонты» и что гуманизм — «понятие историческое».

В ранних произведениях Дюамель передает живые впечатления от войны, которую он прошел хирургом. Его «Мемориал жизни мучеников» (*La Vie des martyrs*, 1917), вызывающий в памяти название посвященного Наполеону «Мемориала св. Елены», стал одним из наиболее пронзительных романов на эту тему. В романе «Цивилизация» (*Civilisation*, 1918, Гонкуровская премия) Дюамель, продолжая линию «Мемориала», несколько по-руссоистски ставит проблему крушения европейской культуры («Что ж, если цивилизация — не в сердце человеческого, то ее нет нигде»). Исследование взаимоотношений человека и общества продолжено им в романах так называемого «салавенского цикла»: «Полуночная исповедь» (*Confession de minuit*, 1920), «Двое» (*Deux hommes*, 1924), «Дневник Салавена» (*Le Journal de Salavin*, 1927), «Лионский клуб» (*Le Club des Lyonnais*, 1929), «Такой, какой есть» (*Tel qu'en lui-même*, 1932). Обобщая свой опыт, Дюамель заявил в 1934 году, что в образе Салавена — «маленького человека», провинциального буржуа, решившего покончить с монотонным бессмысленным существованием и посвятить себя духовному самосовершенствованию, он хотел вывести одновременно «человека вечного» и человека XX в. Салавен утратил религиозную веру, но он верит, что человек, даже оставив Бога, может еще подняться, совершить бескорыстные поступки и заслужить, пусть и земное, но бессмертие, в наличие которого он вроде бы не отваживается больше верить.

Уже при появлении первой книги цикла высказывались соображения о ее несхожести с «историями одной судьбы» в литературе XIX века, о лирическом характере дюамелевской прозы. Позже в литературоведческий обиход вошли сравнения «Жан-Кристофа» с «Полуночной исповедью», хотя они касались прежде всего «музыкального» построения этих романов, а не их проблематики и образности. Сюжеты отдельных частей цикла не имеют завершенности, они довольно свободно переходят из тома в том, дополняя, а иногда и опровергая предыдущее повествование. Сочетанием «правды» и «поэзии» отмечено не только изображение внутренней жизни героя. Одни и те же события в цикле даются с точки зрения разных наблюдателей.

Дюамель, подобно многим авторам 1920—1930-х годов, рассматривает дом и семью как единственное подлинное убежище человека XX века, однако в интерпретации этой темы расходится, например, с Мориаком. У Дюамеля вера в семью оказывается возможной благодаря видению в ней некоего идеального живого организма, некоей «живой церкви», но отнюдь не оплота церковной

веры. Характерен в этом отношении десяти томный цикл романов Дюамеля «*Хроника семьи Паскье*» (*Chronique des Pasquier*) — «Гаврский нотариус» (*Le Notaire du Havres*, 1933), «Земля обетованная» (*Vue de la terre promise*, 1934), «Зверинец» (*Le Jardin des bêtes sauvages*, 1934), «Ночь святого Иоанна» (*La Nuit de la Saint-Jean*, 1935), «Бьеврская пустынь» (*Le Désert de Bièvres*, 1937), «Наставники» (*Les Maîtres*, 1937), «Сесиль среди нас» (*Cécile est parmi nous*, 1938), «Битва с тенями» (*Le Combat contre les ombres*, 1939), «Сюзанна и молодые львы» (*Suzanne et les jeunes hommes*, 1941), «Страсти Жозефа Паскье» (*La Passion de Joseph*, 1944 — 1945). Развивая наблюдения над посредственностью человеческой природы, начатые в «салавеновском цикле», Дюамель продолжает свою критику мелкого буржуа. Его моральная несостоятельность особенно заметна на фоне кризиса цивилизации. Смещая фокус с индивида на судьбу целого класса, Дюамель обращается к творческому наследию Золя и Бальзака, обогащает произведения цикла элементами «романа воспитания».

Жюль Ромен

Для понимания творчества Ромена (Jules Romains, наст. имя — Луи Фаригуль, Louis Farigoule, 1885 — 1972), как и прозы ряда других писателей (Мориак, Жионо), значимо его провинциальное происхождение. Он почти каждый год возвращался в родные места — Сен-Жюльен Шептей в департаменте Верхняя Луара, — прекрасно говорил на локальном диалекте; персонажами своих романов он нередко делал местных жителей, а «площадкой» для отдельных сцен выбирал, например, хорошо знакомый ему Тур. Однако одной провинции, чтобы объяснить Ромена, мало. Параллельно он принадлежит к тем, кого П. Бурже и Ш. Баррес называли «оторванными от корней», «беспочвенными людьми». Основа этого «космополитизма» — наука. Естественно-научное образование Ромена (Эколь Нормаль) отвечает его представлению об образовании современного писателя и, шире, современного человека. Это не мешает ему относиться к прозаику XX века как индивидууму, который «крайне восприимчив и к личным состояниям духа, и к порывам вселенской души». Неслучайно, что Ромен стал во главе французских писателей-унанимистов.

Название движения восходит к поэме Ромена «Единодушная жизнь» (*La Vie unanime*, 1908). В основу его идеологии положен особый сенсуализм, возникший в ответ на декларировавшееся большинством символистов недоверие к физической реальности. По-своему обожествляя социальную природу, унанимисты, словно дополняя натурализм Золя футуризмом Маринетти, жаждали преодолеть «ограниченность» декадентского индивидуализма и верили в бытие «коллективной» души, которая имеет материаль-

но-духовный характер. Спонтанно порожденная той или иной формой социума, она существует независимо от него, но, вместе с тем, гибнет при его распаде. Прозрение в урбанистической действительности «существа, чье тело составляли улица, машины и едущие в них, и бытие которого он мог в тот или иной момент лично ощутить», стало для Ромена настоящим озарением.

В 1922 году Ромен начал работу над трилогией «Психея» («Люсьенна», *Lucienne*, 1922; «Божество плоти», *Le Dieu des corps*, 1928; «Когда корабль...», *Quand le navire*, 1929). При всем разнообразии романов этого цикла (так, первый из них отличает глубокий психологический анализ, второй представляет собой исследование чувственного фетишизма, третий — «внутреннего зрения») образ «единой души» проходит через всю трилогию. Ромен стремится погрузить человека в поток жизни, где особо восхищается феноменом телесности, того всеохватывающего «божества плоти», которое способно сближать влюбленных (в случае, если между ними существует полное взаимопонимание) даже тогда, когда они разделены пространством.

В то же время именно разнородность роменовских произведений становится к началу 1930-х одним из наиболее частых упреков в адрес писателя. «Его творчество слишком разнообразно, чтобы не разочаровывать, и слишком аналитично, чтобы избежать сухости», — писал один из современных ему критиков. Конец подобным суждениям положил цикл *«Люди доброй воли»* (*Les Hommes de bonne volonté*, т. 1—27, 1932—1946). Былую пестроту интересов снимает как раз стремление Ромена отразить жизнь всей эпохи, вскрыть те механизмы, которые привели к катаклизмам первой трети века: ...именно с 1908 года ведется отсчет нынешнего кризиса всей нашей цивилизации, — скажет позднее сам Ромен. — Можно без опасности показаться парадоксальным сказать, что война началась именно в 1908-м...».

Действие цикла берет отсчет от 6 октября 1908-го и заканчивается 7 октября 1933 г., причем первый и последний тома *«Людей доброй воли»* посвящены исключительно описанию этих «рубежных» дней, представленных с нескольких точек зрения. Создавая столь масштабную фреску жизни нации (около 600 персонажей; действие, раскинувшееся на четверть века) и стремясь отразить всю совокупность человеческого опыта, Ромен опирается на свой опыт писателя-унанимиста. Словно не интересуясь индивидом, — который, как правило, не понимает своего реального положения на шахматной доске истории, — он демонстрирует важность общих социальных характеристик. Частый в рассмотренных выше романах-эпопеях прием — описание личных судеб для создания общего полотна эпохи, эволюции общества — Ромен применяет по-своему. В отличие от *«Человеческой комедии»* Бальзака он не противопоставляет отдельные сцены и не связывает, как Мартен

дью Гар в «Семье Тибо», все сюжетные линии с судьбой одной семьи, а использует технику переплетения сюжетов, что позволяет ему отобразить одни и те же события по-разному, как бы калейдоскопически. В итоге его характерные персонажи, принадлежащие к самым разным слоям общества — от рабочих и крестьян до нотаблей и дворянства, — сливаются в живую и разноплановую картину французского общества первой трети XX века.

С 1932 года Ромен с пунктуальностью публикует из года в год по два тома цикла. Первые книги («6 октября», *Le 6 octobre*, 1932; «Преступление Кинетта», *Le Crime de Quinette*, 1932) еще выдержаны в традиции унанимизма, но уже свободны от схематичности. В них очевидны влияние Бальзака (огромное количество персонажей, представляющих все слои социума; смешение драматического показа событий и их анализа), равно как и попытка обогатить свою прежнюю повествовательную манеру, делегируя «я» двум основным протагонистам: неразлучным выпускникам Нормальной школы, «физику» Жерфаньону, сначала учителю, затем депутату и министру, и «лирику», любителю городской жизни и обитателю Монмартра Жаллезу. Сказывается также обстоятельность Ромена-историка. Так, исследуя причины неотвратимости надвигающегося военного конфликта в десятом томе («Власть держащие», *Les Pouvoirs*, 1935), он явно прочел едва ли не всю доступную ему литературу по этому вопросу.

В «Людах доброй воли» много говорится о любви — Ромен-сенсуалист никогда не пренебрегает чувствами. Однако эти фрагменты словно отступают на второй план, тогда как политические волнения и конфликтующие между собой философские оценки — довоенное беспокойство неуютно чувствующей себя Европы — занимают в цикле куда более значительное место. Особенно хорошо это заметно в романах «Прелюдия к Вердену» (*Prélude à Verdun*, 1938) и «Верден» (*Verdun*, 1938), описывающих сам ход войны. Если их обособить от общего ансамбля, то они, возможно, являют собой лучшие образцы военного романа 1920—1930-х годов.

Жюльен Грин

Грин (Julien Green, 1900—1998) делит с поэтами-символистами Стюартом Мерриллом и Франсисом Вьеле-Гриффеном славу одного из редких американских французских авторов. Он ощущал себя естественно, когда писал именно по-французски, хотя подолгу жил в Соединенных Штатах и, говоря «моя страна», имел в виду Америку. Даже те литературные влияния на его прозу, которые признавались Грином, — Э. По («певец упадка»), Н. Готорн («который столь же мрачен, хотя и в ином жанре»), Р. У. Эмерсон («философ спокойного отчаяния») говорят о его американских корнях. И вместе с тем даже если для Грина родина — не та конкрет-

ная реальность, вне которой невозможно человеческое бытие (как для Мориака или Мартен дю Гара), ближе он все же традиции Мориака. Речь идет о воссоздании провинциальной французской жизни и мира замкнутого в себе буржуазного дома, о внимании к подробностям, иногда делающим повествование тягучим, но поразительно весомым; наконец, о типе художественного языка и общей артистической интонации.

Известность Грину принесла в 1924 году романизированная новелла «Земной странник» (*Le Voyageur sur terre*). Тщательно выписанный и полный несколько болезненного трагизма рассказ — его персонажи находятся во власти «неведомых сил» (грёза, кошмар, галлюцинация) — «Странник» стал первым погружением в психологию аномального, первым примером тех этюдов психопатологии, которые впоследствии так полюбит Грин. Сплетение обуревающих человека сил «подполья», сколь ирреальных, столь же физически достоверных, прослежено в повести «Ключи смерти» (*Les Clefs de la mort*, 1927): одержимый жаждой насилия подросток мечтает убить преступника, укрытого его матерью. Но раньше, чем реализуется эта мечта-наваждение, умирает любимая им девочка. Она похищена Ангелом смерти, которого герой неосторожно призвал.

После дебютного романа «Монт-Синер» (*Mont-Cinère*, 1926) славу писателя упрочивает *«Адриенна Мезюра»* (*Adrienne Mesurat*, 1927) — роман редкого эмоционального напора, многим пришедшего не по вкусу. Грин демонстрирует в нем выверенность художественного рисунка в сочетании с естественным даром рассказчика держать читателя в напряжении, даже говоря о нереальном. Характерной чертой героини — как и многих персонажей позднейших произведений Грина — является то, что самоутверждается она прежде всего в момент морального распада, когда расстояние от любви до ненависти предельно сокращено. Люди призваны терзать друг друга, читается у Грина, а любящие делают это с удвоенной силой. В итоге любовная страсть в гриновской интерпретации предстает не только как амбивалентное, но и в высшей степени греховное, гибельное начало.

После романа «Левиафан» (*Léviathan*, 1928), в котором сочетаются темы провинции и ожидания войны, — несмотря на отсутствие у Грина личного военного опыта, здесь дана поразительно яркая картина катастрофы, которую он внушает как визионер, — писатель решил отказаться от мориаковской структуры семейного романа. Действие своей следующей книги, романа *«Обломки»* (*Ecraves*, 1932), он переносит в Париж. Однако определенная абстрактность повествования показала, что тема тщеты провинциального бытия ближе Грину. Этому роману, по-гриновски традиционно обращенному к изнанке человеческого сознания, к тому же не хватает сжатости, концентрации. Автор постоянно колеблется

между развитием двух тем — трусости центрального персонажа и распада семьи. В то же время «Обломки» интересны со стилистической точки зрения как полемика с Флобером. Грин полагал, что флюберовская тяга к имперсональности убивает «душу» произведения. В речи перед членами Французской Академии он приводит слова Толстого: «Надо, чтобы романист был Богом-Отцом своим персонажам...» — и необходимость этой близости, сопереживания своим персонажам и готовности распорядиться их судьбой как раз и подтверждена слабостями «Обломков».

В итоге Грин возвращается к более привычному для себя внутреннему миру героев. Таковы романы «Визионер» (*Le Visionnaire*, 1934), посвященный «кошмару» творчества Гоги; «Полночь» (*Minuit*, 1936) и, конечно же, «Варуна» (*Varouna*, 1940) — пронизанное влиянием восточной философии и мистицизма повествование о связи индивидуальных судеб и круга вечного возвращения (ср. буддистские интонации: «Объяснить наше существование можно, лишь связав его с жизнями прошлыми и грядущими, как слова длинной фразы, общее значение которой ведомо лишь Богу»). Действие трех сюжетных линий «Варуны», связанных символом — переходящей из рук в руки древней цепочкой (цепь как цикл), растягивается на тысячу лет, а человеческая судьба принимает характер игры, правила которой нам неизвестны.

Выписывая психологические арабески, Грин стремился к максимальной точности своего «магического реализма». Парадоксальным образом такое почти фотографически точное описание не дает усомниться в подлинности его химерических персонажей. Перелистывая романы Грина, читатель буквально кожей ощущает, как во французских «домах Ашера» оглушающе хлопают ставни и поскрипывают старые стулья...

Андре Мальро

Жизненный и творческий путь Мальро (*André Malraux*, 1901 — 1976) емко характеризует фраза из одного его интервью: «Когда вам от восемнадцати до двадцати, жизнь предстает своеобразным рынком, где покупаются ценности на будущее, но ценой не денег, а поступков. Однако большинству людей просто не на что покупать». Мальро стал одним из немногих писателей, у кого в определенном смысле имелся стартовый капитал.

В 1920-е годы он, увлекшись революционными идеями, делит свое время между Западом и Востоком, помогает китайским революционерам печатать их газеты, некоторое время и сам возглавляет редакцию журнала. Он также сотрудничает с чиновниками Гоминдана и незадолго до революции в Кантоне (1927) даже входит в «Комитет двенадцати», став Верховным комиссаром по пропаганде. Выпустив книгу публицистики «Искушение Запада» (*La*

Tentation de l'Occident, 1926), годом позже, после переворота Чан Кайши, Мальро уезжает из страны. В 1937 году он отправляется в Испанию, где командует эскадрильей республиканцев; вернувшись домой через несколько месяцев с легкими ранениями, он поддерживал республиканцев своими выступлениями и публикациями. Мальро, пожалуй, сам близко подошел к идеальному для себя типу героя, «в котором соединяются способность к действию, культура и ясность ума».

Неудивительно, что первый роман Мальро был посвящен китайской революции («*Завоеватели*», Les Conquéranrs, 1928). При этом если романы 1930-х «Удел человеческий» и «Надежда» открыты самым разным влияниям и темам, то в случае с «Завоевателями» авторской стратегией — выбранной как бы на пари — становится ограничение, некая литературная аскеза. Многочисленные отступления и «боковые» линии сюжета, экзотические мизансцены, причудливые персонажи (рупоры определенных идей), общий набросок политической ситуации — все то, что в 1930-е годы стало необходимым реквизитом поэтики романа, — было систематически устранено Мальро (об этом свидетельствуют черновики). В итоге он добивается необычайной плотности, сжатости письма. Рамки интерпретации «Завоевателей» значительно расширились после Второй мировой войны при исследовании так называемого «нового романа». Стало очевидно, что Мальро при всем своем минимализме прибегал — и это не имело отношения к моде на школу А. Роб-Грийе — к формам литературной игры, фигурам умолчания, вызову читателя на ту или иную «провокацию». Мальро — правда, иначе, чем Ж. Грин, — не скрывал своего отвращения к Флоберу, которого именовал «автором изящных, но разбитых инсультom романов». Свой же стиль он видел предельно жизненным: быстрым, сбивчивым, пылким, по-взрывному пульсирующим, полным музыкальной экспрессии.

«Завоевателей», как и роман «*Королевская дорога*» (La Voie royale, 1930), ждал весьма умеренный успех. Иная судьба была уготована «*Уделу человеческому*» (La Condition humaine, 1933) — роману о расколе китайского коммунистического движения: название быстро стало нарицательным, а в перспективе XX века начало связываться с эрой литературного экзистенциализма; книга получила Гонкуровскую премию, и триста тысяч экземпляров были проданы всего за несколько месяцев. Немотивированное действие в духе Жида, не утрачивая, по сути, своей «бескорыстности» (его мерка в романе — смерть в топке паровоза ради личного понимания идеи), становится здесь выражением того, что позже на языке экзистенциалистов будет названо «свободным выбором». Сказывается в этом и влияние Достоевского. Это касается как своего рода Кирилловых, так и тех манипуляторов, которые играют ими в своих далеких от всякой политики целях (Клаппик). Вместе с

тем Мальро, не желая ограничиваться серьезной проблематикой, рисует и несколько комических сценок.

Вдохновленный опытом другой гражданской войны, на сей раз испанской, Мальро в романе «*Надежда*» (*L'Espoir*, 1937) подтвердил своего рода «рецепт успеха», опробованный в предыдущих произведениях. Он чувствует себя в своей стихии тогда, когда прослеживает судьбу нонконформистской личности, реализующей себя в общем деле. «Надежду» Мальро начал писать еще на фронте, подобно Байрону, отправившемуся в Миссолонги (впрочем, об этом никто из современников не вспомнил). Однако этот роман, пусть и продиктованный явной симпатией Мальро к республиканцам, настолько не соответствует расхожему определению политически ангажированной литературы, что и во Франции, и за рубежом его приветствовали как коммунисты (публикации в СССР), так и антикоммунисты. Подобно хемингуэвскому «Колоколу», «Надежда» *правдива*, искренна — дымится и кровоточит войной. Вместе с тем это довольно интимное проникновение в глубины того, как в момент поступка, определяющего человеческую жизнь, пытаются слиться между собой дух и сердце.

Литература

Общая

- Рыкова Н. Я.* Современная французская литература. — Л., 1939.
- Кирнозе З. И.* Французский роман XX в. Годы 20—30: проблема жанра. — Горький, 1977.
- Наркирьер Ф. С.* Жорж Бернанос, певец отчаяния и надежды // *Бернанос Ж.* Под солнцем Сатаны. Дневник сельского священника. Новая история Мушетты. — М., 1978.
- Никитин В. И.* Анри де Монтерлан // *Монтерлан А. де.* Парижские очерки. *Espana Sagrada.* Девушки: Пер. с фр. — М., 1993.
- Косиков Г. К.* Может ли интеллигент быть фашистом? (Пьер Дриё Ла Рошель между «словом» и «делом») // Сквозь шесть столетий: Метаморфозы литературного сознания / Сост. Г. К. Косиков. — М., 1997.
- Фокин С. Л.* Пьер Дриё Ла Рошель и фашизм во Франции // *Дриё Ла Рошель Пьер.* Дневник: 1939—1945: Пер. с фр. — СПб., 2000.
- Фокин С. Л.* Ангел или демон? Анри де Монтерлан: раннее творчество и «Дневники 1930—1944» // *Монтерлан Анри де.* Дневники: 1930—1944: Пер. с фр. — СПб., 2002.
- Billy A.* La Littérature française contemporaine. — P., 1927.
- Jaloux E.* Perspectives et personnages. — P., 1931.
- Gandon Y.* Le Démon du style. — P., 1934.
- Stansbury M.* French Novelists of Today. — Philadelphia, 1935.
- Bespaloff R.* Cheminements et carrefours. — P., 1938.
- Rousseaux A.* Littérature du XXe siècle. — P., 1939. — V. 1—2.
- Lalou R.* Histoire de la littérature française contemporaine. Nouvelle édition revue et augmentée. — P., 1940.

- Baldensperger F.* La Littérature française entre les deux guerres, 1919—1939. — Los Angeles (Cal.), 1941.
- Rousseaux A.* Ames et visages du XXe siècle: le paradis perdu (Colette, Char-donne, Giraudoux, Gide). — P., 1946.
- Scheidegger J.* Georges Bernanos, romancier. — Neuchatel, 1956.
- Brée G.* The French Novel from Gide to Camus. — N. Y., 1962.
- Arland M.* Georges Bernanos. — P., 1962.
- Cattabiani A.* Georges Bernanos. — Roma, 1965.
- Lalou R.* Le Roman français depuis 1900. — P., 1969.
- Magny Cl.-E.* Histoire du roman français depuis 1918. — P., 1971.
- Boisdeffre P.* Métamorphose de la littérature: Barrès, Gide, Mauriac, Berna-nos, Montherlant, Malraux. — Verviers, 1973.
- Boisdeffre P.* Le Roman français depuis 1900. — P., 1979.
- Cooke J. E.* Georges Bernanos, a Study of Christian Commitment. Amersham, 1981.
- Estève M.* Georges Bernanos: un triple itinéraire. — P., 1981.
- Béguin A.* Bernanos. — P., 1982.
- Gille P.* Bernanos et l'angoisse: étude de l'oeuvre romanesque. — Nancy, 1984.
- Guiomar M.* Georges Bernanos: Sous le soleil de Satan, ou Les ténèbres de Dieu. — P., 1984.
- Picon G.* Bernanos: l'impatiente joie. — P., 1997.

Андре Жид

- Токарев Л. Н.* «Быть как можно более человеческим...» // *Жид А.* Подзе-мелья Ватикана. Фальшивомонетчики. Возвращение из СССР. — М., 1990.
- Никитин В. И.* А. Жид: Вехи творчества // *Жид А.* Фальшивомонетчи-ки. Тесные врата: Пер. с фр. — М., 1991.
- Drain H.* Nietzsche et Gide. — P., 1932.
- Pierre-Quint L.* André Gide: l'homme, sa vie, son oeuvre. — P., 1952.
- Beigbeder M.* André Gide. — P., 1961.
- Maurois A.* De Gide à Sartre. — P., 1965.
- Entretiens sur André Gide [Sous la dir. de Marcel Arland et Jean Mouton]. P.; La Haye, 1967.
- Moutote D.* André Gide, esthétique de la création littéraire. — P., 1993.
- Mann K.* André Gide et la crise de la pensée moderne. — P., 1999.
- Herbart P.* A la recherche d'André Gide. — P., 2000.

Коlette

- Балашов В.* Хлеб жизни и искусства // *Коlette.* Страница. Ранние всходы. Рождение дня. Закуток: Пер. с фр. — М., 1987.
- Reboux P.* Colette ou le Génie du style. — P., 1925.
- Chanvière C.* Colette. — P., 1931.
- Maulnier T.* Introduction à Colette. — P., 1954.
- Beaumont G.* Colette par elle-même. — P., 1968.
- Simon M.-Cl.* Colette. — Vanves, 1993.
- Pichois C., Brunet A.* Colette. — P., 1998.

Жан Жироду

- Humbourg P.* Jean Giraudoux. — Marseille, 1926.
Lalou R. Préface aux Textes choisis de Jean Giraudoux. — P., 1932.
Falize J. A la rencontre de Jean Giraudoux. — P., 1946.
Albérès R.-M. Esthétique et morale chez Jean Giraudoux. — P., 1957.
Connaître Giraudoux (Cahiers Madeleine-Renaud-Jean-Louis Barrault, 36). — P., 1961.
Jean Giraudoux et la problématique des genres [Colloque de la Société internationale des Etudes Girauduciennes]. — P., 1991.
Michel N. Giraudoux: le roman essentiel. — P., 1998.

Роже Мартен дю Гар

- Rice H. C.* Roger Martin du Gard and the World of the Tibaults. — N. Y., 1941.
Brenner J. Martin du Gard. — P., 1961.
Boak D. Roger Martin du Gard. — Oxford, 1963.
Schalk D. L. Roger Martin du Gard: The Novelist and History. — Ithaca (N. Y.), 1967.
Garguilo R. La Génèse des «Thibault» de Roger Martin du Gard. — P., 1974.
Cryle P. M. Roger Martin du Gard ou De l'Intégrité de l'être à l'intégrité du roman. — P., 1984.
Alluin B. Martin du Gard romancier. — P., 1989.

Франсуа Мориак

- Андреев Л. Г.* Чистилище Франсуа Мориака // *Мориак Ф.* Тереза Дескейру. Фарисейка. Мартышка. Подросток былых времен: Пер. с фр. — М., 1985.
Jaloux E. François Mauriac romancier // *Mauriac F.* Le Romancier et les personnages. — P., 1933.
Viseur G. Le Vrai visage de François Mauriac. — Seraing, 1937.
Majault J. Mauriac et l'art du roman. — P., 1946.
North R. J. Le Catholicisme dans l'oeuvre de François Mauriac. — P., 1950.
Perroud R. Da Mauriac a gli esistenzialisti. — Milano, 1955.
Actes du colloque sur François Mauriac et le roman [Cahiers François Mauriac]. — P., 1975.
Mauriac C. François Mauriac: sa vie, son oeuvre. — Villennes-sur-Seine, 1985.
Monfériet J. François Mauriac: du «Noeud de vipères» à «La Pharisienne». — P., 1985.
François Mauriac. — P.: La Revue des deux mondes. — 1986. — Février.
Cabanis J. Mauriac, le roman et Dieu. — P., 1991.

Жорж Дюамель

- Bidal M. L.* Les E-crivains de l'Abbaye. — P., s.a.
Durtain L. Georges Duhamel. — P., 1929.
Comeau Y. Georges Duhamel et La possession du monde jusqu'à La chronique des Pasquier. — Montréal, 1970.
Zéphir J. J. Duhamel devant la critique contemporaine; modernité de Salavin. — P., 1971.
Knapp B. L. Georges Duhamel. — N. Y., 1972.

Georges Duhamel, témoin du XXe siècle: actes du colloque international du centenaire, 11 — 14 octobre 1984. — P., 1984.
Lafay A. La Sagesse de Georges Duhamel. — P., 1984.

Жюль Ромен

Israël M. Jules Romains, sa vie, son oeuvre. — P., 1931.
Cuisenier A. Jules Romains, l'unanimité et les hommes de bonne volonté. P., 1969.
Boak D. Jules Romains. — N. Y., 1974.
Unanimismo — Jules Romains. — Roma, 1978.
Rony O. Jules Romains, ou L'appel au monde. — P., 1993.

Жюльен Грин

Mor A. Julien Green, testimone dell'invisibile. — Milano, 1970.
Tamuly A. Julien Green à la recherche du réel: approche phénoménologique. — Sherbrooke, 1976.
Newbury A. H. Julien Green: Religion and Sensuality. — Amsterdam, 1986.
Servais Y. Julien Green, violence, détresse et apaisement. — P., 1992.
Parias L.-H. Julien Green, corps et âme. — P., 1994.
O'Dwyer M. Julien Green: A Critical Study. — Dublin; Portland, 1997.
Julien Green et l'insolite: actes du Colloque international Julien Green, 22 et 23 septembre 1995. — Pantin, 1998.
Julien Green, le travail de la mémoire: [Actes du colloque international Julien Green, Savannah]. — Pantin, 2001.

Андре Мальро

Кушкин Е. П. Надежда — первый враг абсурда // *Мальро А.* Надежда: Пер. с фр. — Л., 1990.
Picon G. André Malraux. — P.; Gallimard, 1945.
Carduner J. La Création romanesque chez Malraux. — P., 1968.
Gaillard P. André Malraux (coll. Présences littéraires). — P., 1970.
Morawski S. L'Absolu et la forme: L'Esthétique d'André Malraux. — P., 1972.
Moatti C. Le Prédateur et ses masques. Les personnages d'André Malraux. — P., 1987.
André Malraux: unité de l'oeuvre, unité de l'homme / Colloque de Cérisy du 7 au 17 juillet 1988. — P., 1989.
Seloudre J.-P. Les Romans d'André Malraux: thèmes et sujets. — P., 1996.
Boisdeffre P. André Malraux: la mort et l'histoire. — P., 1996.
Lytard J.-F. Chambre sourde: l'antiesthétique de Malraux. — P., 1998.

VIII

НЕМЕЦКИЙ РОМАН МЕЖДУ МИРОВЫМИ ВОЙНАМИ

Литературная ситуация в Германии в 1920-е («новая деловитость», эксперимент над романной формой) и в 1930-е (немецкая литература в эмиграции, модернизация исторического романа) годы. — Гессе. Познание и самопознание в его творчестве; влияние психоанализа. Романы «Демьян» (темы метаморфозы, «каиновой печати»), «Степной волк» (особенности композиции; образ высшего служения и пути к нему), «Игра в биссер» (критика «фельетонной эпохи»; сила и слабость «игры»).

Т. Манн. Роман «Волшебная гора»: герой-«простак», борьба за него разных сил; новое понимание гуманизма. Многомерность образа Гёте в романе «Лотта в Веймаре». Роман «Доктор Фаустус»: анализ «немецкой идеи»; назначение повествователя; Леверкюн и Ницше. — Творчество Дёблина. Романы «Берлин, Александерплац» (техника монтажа; образ Биберкопфа), «Гамлет, или Долгая ночь подходит к концу» (особенности современного Гамлета, конфликт поколений, рассказывание историй как терапия, искание Бога).

История Германии между двумя мировыми войнами четко делится на два отрезка: Веймарскую республику (1918—1933) и так называемый «Третий рейх» (1933—1945). Версальское мирное соглашение перекроило политическую карту Европы. С нее исчезли три империи — Российская, Австро-Венгерская и Германская. В центральной и юго-восточной частях континента возникли новые государства — Польша, Чехословакия, Венгрия, Югославия. Все они, включая Германию и Австрию, избрали республиканскую форму правления. Конституция новой немецкой республики была принята в 1919 г. в Веймаре (отсюда и ее название), чтобы после унижительного для страны договора напомнить нации о временах расцвета ее культуры. И действительно, несмотря на экономическую и политическую нестабильность, годы Веймарской республики иногда называют «золотыми двадцатыми» — в отличие от последующего «черного (или коричневого) двенадцатилетия». Это было время крупных научных открытий, бурного разви-

тия средств массовой информации (радио) и небывалого оживления творческой деятельности. Берлин, наряду с Парижем, стал центром не только немецкой, но и благодаря тем, кто был вынужден покинуть свои страны (в том числе советскую Россию), *европейской* культуры.

Среди многообразия литературных школ и стилей в первой половине 1920-х годов выделялся *экспрессионизм*, а во второй — так называемая «*новая деловитость*» (*neue Sachlichkeit*), которую можно рассматривать и как трансформацию экспрессионизма, и как протест против него. Поэтика экспрессионизма свойственна романам А. Дёблина, Б. Келлермана, стиливые приметы «новой деловитости» характерны для произведений Г. Фаллады, Э. М. Ремарка, А. Цвейга, того же Дёблина. На смену экстазу, проблемам духа, некоторой абстрактности пришла своего рода эстетика «куска жизни», выработанная с оглядкой на открытия кинематографической техники. Ряд крупных писателей, отдав должное новой проблематике (время у Т. Манна, бессознательное у Г. Гессе), остались в целом на позициях довоенного письма, сохранив верность традиции психологической прозы второй половины XIX века. Но тяга к эксперименту в области формы, к поиску новых художественных средств для выражения «трансцендентальной бездомности» (Г. Лукач) и обретению в творчестве утраченной целостности мира была в той или иной степени свойственна всем авторам. Это привело к расширению жанровых возможностей романа, его повествовательных решений. Обновилась типологическая парадигма немецкого романа. Доминирующее место в ней заняла не столько социально-психологическая, сколько нравственно-этическая и философская проблематика. Деформация традиционного видения мира, подготовленная работами Ф. Ницше, вела к углубленному, интеллектуально проработанному психологизму у одних авторов (Г. Гессе, Т. Манн) и к подчеркнутому отказу от психологизма у других (А. Дёблин, Б. Брехт). Писатели-экспрессионисты делали ставку не на «душу», не на психику, а на «дух» (*Geist*, *Geistigkeit*), «вживание» в материал, на возможность иррационального постижения действительности, которая вся была в брожении. Об этом «потоке истории», вышедшем из берегов, а также о сильной личности, пытающейся ему противостоять, повествует А. Дёблин в своих ранних, выполненных в экспрессионистской манере романах («Три прыжка Ван-луна», *Die drei Sprünge des Wang-lun*, 1915; «Валленштайн», *Wallenstein*, 1920).

До предела обострившиеся взаимоотношения между унаследованным традиционным и тем, что рождалось в начале XX века в рамках авангарда, вели к развитию немецкого романа в русле «непрерывного модерна». Образы насыщаются символическим значением, напряженно-торопливым, прерывистым становится ход повествования, эпизоды нагромождаются друг на друга, ослабляются

сюжетные скрепы, широкое распространение получают приемы «потока сознания», монтажа, симультанности — одновременного показа происходящих в разных местах и измерениях событий. Некоторые писатели (Г. Гессе, Т. Манн, А. Дёблин) прибегают к «музыкальному» решению композиции, создают то романы-симфонии, романы-сонаты, то прозу, выстроенную по законам контрапункта и лейтмотивной техники. Нередки и джазовые вариации.

Ситуация меняется после прихода к власти национал-социалистов. Отходят на второй план эксперименты в области романной формы, пренебрежение традицией сменяется ее развитием и обогащением, обновляются и начинают преобладать эпические принципы повествования. Почти все крупные немецкие писатели оказываются в изгнании или, как Г. Гауптман, Н. Фаллада, Э. Кестнер, Б. Келлерман, по разным причинам оставшиеся в фашистской Германии, становятся «внутренними эмигрантами». Для покинувших родину (Г. и Т. Манны, Л. Фейхтвангер, А. Дёблин, Л. Франк, Э. М. Ремарк, А. Зегерс и др.) при всех тяготах жизни на чужбине открывается шанс взглянуть на немцев и все немецкое со стороны, осмыслить трагический виток истории Германии в широком общеевропейском контексте. Эмиграция сделала взгляд немецких писателей «более восприимчивым к великому и существенному и научила не упираться в мелочи», отмечал Л. Фейхтвангер. Вполне объяснимый интерес большинства писателей к теме фашизма почти не сузил жанровых возможностей немецкого романа. При явном преобладании исторических произведений заявляют о себе и другие жанровые модальности — интеллектуальный роман, роман-притча, роман-миф, роман о художнике (Künstlerroman), о соотношении искусства и власти, социально-психологический, сатирический, автобиографический, семейный роман.

Необходимость всмотреться в постигшую Германию трагическую участь с высоты европейского и мирового опыта вела в рамках исторического романа к усилению аналитичности повествования, к восстановлению в правах детального описания характеров и среды. Поиски в прошлом, иногда почти что легендарном, как в тетралогии Т. Манна «Иосиф и его братья» (Joseph und seine Brüder, 1933 — 1943) или в дилогии Г. Манна о французском короле Генрихе IV («Молодые годы короля Генриха IV», Die Jugend des Königs Henri Quatre, 1935; «Зрелые годы короля Генриха IV», Die Vollendung des Königs Henri Quatre, 1938), параллелей к случившемуся с Германией, а также стремление противопоставить современным диктаторам правителей иного склада — человеческих, терпимых к иномыслию, отвергающих любые формы фанатизма, — все это требовало погружения не только в историю, но и в глубины человеческой природы. С одной стороны, это способствовало психологической достоверности образов персонажей, которые «проживали» целую жизнь вместе с автором, а не обособленно от

него, с другой — вело к тому, что путь от замысла до воплощения растягивался на много лет. Помимо вышеназванных произведений братьев Манн сказанное можно отнести к различным трилогиям: Л. Фейхтвангера — об Иосифе Флавии («Иудейская война», *Der Jüdische Krieg*, 1932; «Сыновья», *Die Söhne*, 1935; «Настанет день», *Der Tag wird kommen*, 1945), А. Дёблина — о завоевании Бразилии («Amazonas»-Trilogie, 1937—1947), Г. Кестена «Об испанской мании» (*Vom spanischen Traum*, 1936—1952).

При всех различиях в выборе тем, персонажей, а также эпох, в которые переносится действие, эти эпически обстоятельные циклы исторических романов отмечены общими свойствами. Таковы многослойность содержания и соответствующие ей приемы повествовательной техники; сознательное сближение — усложненное мифологической символикой, как, например, у Т. Манна, более прямолинейное, как у Г. Манна, — прошлого с настоящим. В образах библейского Иосифа Прекрасного и короля Наваррского и французского Генриха эти писатели каждый по-своему воплотили нравственные искания человечества, противостоящие силам жестокости, разрушения, нетерпимости. И Иосиф, и Генрих проходят через серию тяжелых испытаний, в результате чего перерождаются и достигают мудрости, подлинного благородства. Оба они — редкие в литературе XX века герои деятельного рода, «победители».

Аналогии с современностью — прямые или опосредованные — просматриваются и в других произведениях на исторические темы — романах Б. Франка «Сервантес» (*Cervantes*, 1934), Э. Людвига «Клеопатра» (*Cleopatra*, 1937), Л. Фейхтвангера «Лже-Нерон» (*Der falsche Nero*, 1936). В каждом из них — и в многотомных полотнах, и в произведениях более камерного масштаба — с той или иной мерой исторической достоверности, художественной условности, иронической стилизации или пародийной остротности шла речь о противостоянии национальной и идеологической нетерпимости варварскому разрушению начал нравственности и культуры. В каждом — пульсировала надежда, что силы разума, добра и справедливости в конечном счете перешагнут через «кощунственные анахронизмы и заскорузлые остатки прошлого» и что в грядущем мире «разум и действительность будут более счастливо гармонировать друг с другом» (Т. Манн).

На фоне разнообразия романного наследия 1920—1940-х годов выделяется по своему богатству творчество трех крупнейших прозаиков — Г. Гессе, Т. Манна, А. Дёблина. Замечательно оно и тем, что в эпоху острейшего противостояния общественных систем, когда «мастеров культуры» настойчиво и бесцеремонно побуждали встать под те или иные знамена (*Farbe bekennen*), эти писатели по-прежнему тяготели к изображению отдельной, «не нормированной и не механизированной» (Г. Гессе) личности, пытались «разрешить вечную... загадку: “Что есть человек?”» (Т. Манн).

Творческая судьба **Германа Гессе** (Hermann Hesse, 1877 — 1962) сопровождалась диаметрально противоположными оценками написанного им. Гессе то безоговорочно хвалили, то столь же безоговорочно хулили. Но и хвала, и хула чаще всего били мимо цели, не затрагивали то, что составляло смысл и цель его жизни. Долгое время он считался писателем «для воскресного чтения» и был для многих подобием терапевта, приоткрывавшим перед уstraшенным реалиями XX века читателем мир гармонии. Позднее стали утверждать иное: Гессе — художник никогда не прекращающегося внутреннего кризиса, мучительной раздвоенности, сомнения в себе и в окружающей его действительности.

И та и другая точка зрения по-своему закономерны. С почти фанатическим упорством Гессе своими книгами пытался ответить на один-единственный вопрос: как стать самим собой? Он не получал других, не возлагал на себя бремя вины за то, что творится в мире, а соглашался быть ответственным только за происходящее с его собственной жизнью. Недаром свои романы и новеллы он называл «исповедями», «биографиями души». «Что касается меня самого, то я вот уже несколько лет как отказался от эстетического честолюбия и не пишу поэтических произведений, я пишу исповеди точно так, как утопающий или отравленный не заботится о своей прическе или о модуляциях своего голоса, а просто кричит и зовет на помощь». Гессе был убежден в том, что «всякий человек в своей обособленности и неповторимости, с тем, что досталось ему в наследство, с его возможностями, дарованиями и склонностями — вещь хрупкая и ломкая; адвокат ему никогда не помешает».

Настойчиво — в тысячах писем, адресованных знакомым и незнакомым людям, — писатель повторял мысль о необходимости всегда, в любых условиях быть на стороне индивида в его противостоянии государству, обществу, идеологии, господствующей религии, то есть всему тому, что, на его взгляд, так или иначе пытается подмять личность под себя, привести к «норме». Он находил, что возможности одиночки в современном мире сужены. Значит, остается только «путь внутрь», или, употребляя термин «глубинной психологии» К. Г. Юнга, путь индивидуации.

Свою задачу художника, пекущегося о «психогигиене» личности, Гессе видел в том, чтобы сопровождать отдельного человека в его жизненных странствиях, помогать ему обрести, а точнее, *обретать* себя — не как нечто изначально данное, а как множественную величину, приобретающую все новые и новые лики. Первая мировая стала катализатором творческих исканий Гессе: «До войны я был отшельником, но тем не менее с отечеством, правительством, общественным мнением, официальной наукой и т. д. жил в мире, хотя я был демократом и охотно принимал участие в оппозиции против кайзера и вильгельминизма... Во время войны... мне стало ясно, что наша маленькая оппозиция, наша

маленькая критика и демократия были лишь фельетоном, что и среди нас лишь немногие действовали всерьез и в случае необходимости готовы были умереть за свое дело. После уничтожения отечественных идолов пришла очередь собственного воображения. Я должен был внимательно исследовать нашу немецкую духовность, наш сегодняшний язык, наши газеты, нашу школу, нашу литературу, и все это большей частью оказалось изолганным и пустым, включая меня самого и мое писательство, хотя оно и делалось с благими намерениями».

Переоценка ценностей, вызванная войной, была в Германии настолько сильной, что затронула даже довоенный писательский образ Гессе. Когда в 1919 г. вышел в свет роман никому не известного Эмиля Синклера «Демиян» (*Demian. Geschichte einer Jugend*), то никто не угадал, кто же скрывается под этим именем. В конце концов мистификация была раскрыта, и Гессе, уже получившему премию имени Фонтане, предназначенную для поощрения начинающих писателей, пришлось публично признать свое авторство и отказаться от награды. Начиная с семнадцатого издания (1920) «Демиян» получил другой подзаголовок: «История юности Эмиля Синклера, написанная Германом Гессе».

Тяга к метаморфозам была свойственна Гессе всегда. «Охотнее всего я бы каждое новое произведение издавал под новым псевдонимом. Я ведь не Гессе, я был Синклером, был Клингзором, был Клейном и т. д. и буду кем-нибудь еще». В этом смысле неслучаен выбор псевдонима. Он вызывал в памяти имя Исаака фон Синклера, друга и покровителя Ф. Гёльдерлина, и намекал на тайну «другой Германии», Германии Гёте и романтиков.

Роман сразу же завоевал огромную популярность среди молодежи, особенно среди тех, кто вернулся с войны. Эта исповедь «сына века» отрицала мораль, религию, этику старого мира, она «с беспощадной точностью задела нерв эпохи» (Т. Манн).

На пути искания своего истинного «я» произошла встреча Гессе с «глубинной психологией» К. Г. Юнга (*Carl Gustav Jung, 1875—1961*). Начиная с романа «Демиян», действие в гессевских произведениях разворачивается не в социально-эмпирическом пространстве, именуемом писателем «так называемой действительностью», а в «магической действительности» (ср. У Юнга: «магическое — просто-напросто другое название психического»). «Персонажи в его романах перестают быть суверенными действующими лицами, которыми они, собственно говоря, в полной мере никогда и не были. Их функция, — отмечает литературовед Р. Каралашвили, — заключается в зримо-образном воплощении определенных внеличных инстанций психеи самого автора».

В «Демияне» и в самом деле многое напоминает о Юнге. Гессе трансформирует картину душевной драмы ищущей себя личности в широко понимаемый поэтологический принцип. Он позволяет

рассматривать персонажи как некие знаки-символы, «фигуры» бессознательного — «Тень», «Аниму», «Самость». Напомним, что индивидуация, по Юнгу, это поначалу приручение необузданных стихий «Тени» (их олицетворяет у Гессе Франц Кромер), затем превращение бездонности «Анимы» (фрау Ева) из автономного начала в органический принцип, способствующий раскрепощению личности, и наконец, приближение к «Самости» (Демиан), к некоему относительно, но благотворному для индивида равновесию между сознанием и бессознательным, верхом и низом, светом и тьмой.

Однако указанная схема не исчерпывает богатства гессевских персонажей. «Демиан» — не только «плод встречи с психоанализом», но и результат вызванного войной потрясения, попытка по-новому увидеть личность на «пути внутрь», в глубины собственной души. Гессе заставлял человека — обреченное на страдание «чудо природы» — искать спасения от разрушительных тенденций эпохи в себе самом, «прислушиваясь к голосу собственной крови».

Своеобразие романа составляет стремление к абсолютной искренности. В центре его — фигура Эмиля Синклера, молодого человека, обособляющего себя от «массы», становящегося личностью. Гессе обходит нейтральные обстоятельства жизни Синклера, фиксируя внимание только на эпизодах, имеющих решающее значение для внутреннего развития персонажа. Внешний мир, другие персонажи присутствуют в романе постольку, поскольку они отражаются в сознании Синклера.

Демиан — антипод Синклера, воплощение его «внутреннего голоса», образ дремлющей в нем судьбы, своего рода маяк, освещающий путь героя к себе, к истине. Демиан — это персонифицированная совесть, «анима» Синклера, постоянно напоминающая о необходимости идти «своей дорогой». Гессе сам указывал на внеличностный, знаковый характер этого персонажа: «Демиан, собственно говоря, не человек, а принцип, воплощение определенной истины или, если хотите, доктрины». Исходно Синклер побаивается своего школьного товарища. Демиан для него — искуситель, бунтарь, связанный с «темным миром», посягающий на основы «светлого», «отцовского» измерения. Однако в конце романа Демиан как бы растворяется, тонет в Синклере. Это означает, что процесс индивидуации (или посвящения) завершен. Синклер, «впервые почувствовав печать Каина на своем челе»¹, стал самим собой, он стоит на пороге новых свершений.

Путь Синклера к себе ведет в романе не только через преодоление мифа об отцовском мире, но и через приобщение к мате-

¹ Гессе воспринимал фигуру ветхозаветного Каина, «этого преданного поруганию злодея, первого убийцу, как обращенного в свою противоположность Прометея — как представителя духа и свободы, попавшего в опалу за свою дерзость и смелость».

ринскому началу, помогающему обрести внутреннюю раскрепощенность и абсолютную искренность. Фрау Ева — это и живая женщина, мать Демиана, и одновременно символ жизни (таково буквальное ветхозаветное значение этого имени). Мир, переживающий эру катастроф, чтобы возродиться, должен вернуться к своему истоку, «праматери» всего сущего, к некоему «первичному религиозному переживанию».

Мотив мировой войны придает намеченной в романе теме метаморфозы зловещие контуры. Оказавшись вместе с Демианом на фронте, Синклер чувствует, что 1914 год — лишь начало великой встряски и что рождение нового будет мучительным: «Гигантская птица выбиралась из яйца, и яйцо было миром, и мир должен был развалиться». Соответственно в финале повествования возникает «темное зеркало, в котором дремлют образы судьбы», символ некоей эзотерической книги книг, где Синклер и Демиан, олицетворения различных ступеней инициации, сливаются в единое целое. Образ борьбы и единства противоположностей станет одним из главных в *«Степном волке»* (Der Steppenwolf, 1927).

Этот роман — во многом плод глубокого кризиса, через который прошел Гессе в 1920-е годы. Неурядицы в личной жизни, вынужденные перерывы в работе, глубокая неудовлетворенность политической ситуацией в Германии (оттуда в Швейцарию, где жил Гессе с 1912 года, шли «письма ненависти» к писателю, не разделявшему националистических и реваншистских устремлений немецкой молодежи) привели к тому, что им все больше овладевало чувство отчаяния. Задумываясь моментами о самоубийстве, он и в самом деле чувствовал себя одиноким, загнанным «волком».

«Степной волк» — самый автобиографичный из всех романов Гессе. Его центральный персонаж, Гарри Галлер, наделен многими чертами автора. Оба они одного возраста, их мучают примерно одни и те же болезни, одни и те же проблемы. Однако записки Галлера не просто «патологические фантазии» одинокого невротика, а нечто значительно большее — документ времени, история «болезни эпохи». Гессе анализирует ее симптомы, но этим не ограничивается. В первую очередь его интересует все же не сама болезнь, но способы ее излечения. В этом смысле «Степной волк» сопоставим с написанной примерно в то же время «Волшебной горой» (1924) Т. Манна. Как и Манн, возможность исцеления Гессе видел в юмористически-остраненном восприятии «так называемой действительности» и в воспитании гармонически развитой личности, примиряющей в себе «темное» и «светлое», «зверя» и «человека».

Действие романа охватывает около трех недель из жизни Гарри Галлера, внешне благополучного и респектабельного, но внутренне крайне одинокого интеллектуала, который некоторое время живет в небольшом, по многим приметам швейцарском город-

ке, снимая комнату в уютном мещанском доме. Вскоре он бесследно исчезает, оставив после себя «Записки Гарри Галлера» с пометкой «только для сумасшедших». Их автор называет себя «степным волком». Он осознал всю пустоту окружающего его мещанского мира и его привычек и ждет подходящего повода, чтобы прибегнуть к «спасительной» бритве и перерезать себе горло. Доведенный до бешенства разговором с шовинистически настроенным профессором, Галлер решает положить конец своим мучениям, но в этот момент, на грани жизни и смерти, встречает некоего «вестника судьбы», к которому испытывает инстинктивное доверие. Продающая свою любовь за деньги, с одной стороны, и являющаяся посланницей «инобытия» — с другой, Гермина берется за раскрепощение «футлярного человека». Вместе со своими друзьями — проституткой Марией и саксофонистом Пабло — она учит Галлера радостному восприятию жизни. Роман кончается сценой в таинственном «магическом театре», куда Пабло вводит Галлера (этого нового Фауста 1920-х годов), для того чтобы тот познакомился с «бессмертными» (среди них Вольфганг Амадей Моцарт и Иоганн Вольфганг Гёте) и проникся духом «музыки» бесконечных превращений.

Позиция бесконечно уставшего от одиночества «степного волка» рассмотрена в романе с четырех точек зрения. Во-первых, это «Предисловие издателя», написанное от имени племянника хозяйки дома, типичного бюргера; во-вторых, это исповедь Гарри Галлера; в-третьих, это вставной «Трактат о Степном волке», где судьба идущих путем Ницше и Будды (то есть тех, кто разоблачает всякий самообман «я») описывается обобщенно; и, наконец, в-четвертых, это «магический театр», сфера «Индии духа», в которой существуют носители бессмертных ценностей, возвысившиеся над всякими ограничениями. Этот «клуб самоубийц» призывает всякую сильную личность «убить» единичное «я», чтобы стать «все», — «так расширить свою душу, чтобы она снова могла объять вселенную». Соответственно неопиту Галлеру предложено покинуть оболочку собственной личности и приобрести к юмору богов, способных увидеть все во всем. «Ваша личность — это тюрьма, в которой вы заключены, — убеждает Галлера Пабло. — Оставьте ее в гардеробе, сбросьте старые очки Степного волка, через которые вы смотрите на мир».

Отброшенная за ненадобностью ипостась «волка» оказывается лишь одной из ступеней воспитания, которую надо пройти ищущему мудрости «паломнику в Страну Востока» (уже в «Трактате», книжечке, как бы подкинутой герою и искушающей его, высказывалась мысль, что убеждение Галлера в двойственности своей природы — грубейшее упрощение). Заглянув в театре в особое зеркало, Гарри увидел на этом магическом экране не зверя и человека, а бесчисленное множество гарри галлеров — и всех он узна-

вал, каждый из образов был им самим, и все они были непохожи друг на друга. Гарри заново переживает мгновения любви в комнате под названием «Все девушки твои», затем участвует в «охоте за автомобилями», наблюдает за чудесами дрессировки степного волка, учится быть Протеем — из бесчисленных осколков собственного сознания собирать все новые и новые маски. В одной из комнат «театра» (эквивалент гётевской Вальпургиевой ночи), то есть до бесконечности расширившегося лабиринта собственного сознания, он обнаруживает Гермину, спящую в объятиях Пабло, и в припадке ревности убивает ее. Появившийся Моцарт упрекает Галлера в том, что он «осквернил наш славный мир образов пятнами действительности», учит видеть божественное за «радиомузыкой жизни» и только эти тайные позывные принимать всерьез; все остальное достойно осмеяния. Вскоре выясняется, что классик Моцарт — он же и джазист Пабло. Лишь тогда Галлер понимает, что был разыгран, чтобы пройти посвящение (оно требует хотя бы «клюквенной», маскарадной крови), а также уяснить свойственную миру Эйнштейна относительность всех ценностей. «Когда-нибудь я сыграю в эту игру получше. Когда-нибудь я научусь смеяться. Пабло ждал меня. Моцарт ждал меня». Этими словами «мастера игры», готового отныне к дальнейшему служению, заканчивается «роман воспитания», позволяя вспомнить об аналогичных финалах у Джойса («Портрет художника в юности») и Т. Манна («Волшебная гора»).

После романа «Нарцисс и Златоуст» (*Narziss und Goldmund*, 1930) и новеллы «Паломничество в страну Востока» (*Morgenlandfahrt*, 1932), исследующих «кружение жизни между полюсами — природой и духом», Гессе вплотную приступил к работе над главным произведением своей жизни — романом «*Игра в бисер*» (*Das Glasperlenspiel*, 1943). К этому времени окончательно оформляется давно занимавшая его идея создать «апокалипсическую песнь», оперу или симфонию, пронизанную музыкой упадка, но не исключающую надежды на возрождение духа. В 1930-е годы для Гессе определились два ее основных источника: музыка и математика. Первая способна вознести человека на высшую ступень сознания, когда мелодия единичной души сливается с духом, симфонией астральных сфер; вторая открывает возможность формализации духовных богатств, накопленных человечеством, приведения их к единому универсальному языку. Собственно, этот алхимический камень культуры и называется в романе «игрой».

Действие перенесено в XXIII век. Судьбы современной культуры таким образом спроецированы на голые стены будущего, предстают в виде аллегории, из которой уходит все случайное и злободневное. Роман состоит из четырех до известной степени самостоятельных частей: введения — общего описания «Игры в бисер», истории судьбы ее магистра Йозефа Кнехта (главная часть),

стихотворений школяра и студента Кнехта, а также трех «биографий»: «Кудесник», «Исповедник», «Индийское жизнеописание». Эти биографии внешне почти не связаны друг с другом; вместе с тем в них угадываются другие жизни Кнехта, цепочка его перевоплощений, включающая шаманов, заклинателей, носителей таинственного духа единства со всем сущим.

«Игра в бисер» была задумана как альтернатива «фельетонной эпохе». Так Гессе называл период упадка европейской культуры, приходящийся, по его мнению, на конец XIX — вторую половину XX в. и характеризующийся стремительно растущей бездуховностью, бурным распространением эрзац-культуры. «Две задачи стояло передо мной, — писал он. — Во-первых, создать духовное пространство, где я мог бы дышать и жить вопреки всем ядовитым испарениям этого мира, создать себе прибежище и оплот и, во-вторых, выразить сопротивление духа варварским силам и поддержать своих друзей в Германии, укрепить в них выдержку и готовность к сопротивлению».

Действие, как и в «Волшебной горе» Т. Манна, перенесено в отгороженное от внешнего мира пространство — вымышленную Касталию, прообразом которой можно считать «Педагогическую провинцию» из «Годов странствий Вильгельма Мейстера» Гёте. Это своеобразный орден, задача которого — сохранение духа, завоеваний культуры благодаря особой атмосфере, способствующей высшей концентрации духовных сил. В романе воспроизводится история жизни одного из наиболее выдающихся касталийцев, магистра «игры в бисер» Йозефа Кнехта. Величие и трагизм образа Кнехта, служителя духа («кнехт» по-немецки значит «слуга»), в том, что он пошел путем сомнения: чем глубже постигал он законы «игры», тем меньше верил в ее спасительную миссию. Убедившись в бесплодности и ущербности кастальской попытки спасения духа в изоляции от живой жизни, он покидает провинцию и берется за воспитание единственного сына своего друга, но в самом начале своей новой деятельности трагически погибает во время купания.

Однако эта на первый взгляд случайная гибель — и залог спасения. Холодная вода высокогорного озера, где тонет Кнехт, подобие гётевских касталийских ключей, родников вечности. Кнехт сполна реализовался, выполнил миссию, которая заключается и в том, чтобы «посадить дерево», передать эстафету мудрости молодому поколению, и в том, чтобы, заложив кирпичик неведомого будущего, вовремя уйти, принять смерть как таинство, с достоинством мудреца, верящего в неопалимую купину творчества, в вечное возвращение. На подобное прочтение финала намекают как его переключки со второй частью «Фауста» и «Жан-Кристофа» (Гессе высоко чтит Р. Роллана), так и три приложенных к основному тексту «биографии».

«Он делает то, что я пытался делать на протяжении всей своей жизни, — писал Гессе, — он ставит свои способности, свою личность, свою энергию на службу отдельному человеку... Как и почти каждый герой романов Гессе, Йозеф Кнехт имеет своего антипода. Таков Плинио Дезиньори, человек из другой, мирской жизни. Когда-то Дезиньори (что по-итальянски означает «из господ») учился в Касталии, но потом избрал светскую карьеру, стал политическим деятелем. От него Кнехт узнает подробности о совершенно чуждом ему мире за пределами Касталии. Ожесточенные споры двух друзей-противников, каждый из которых защищает «свой мир», заканчиваются безрезультатно не только потому, что их взгляды взаимно исключают друг друга: постепенно оба осознают, что представляют две стороны одной медали, называемой единством мира, что отстаиваемые ими варианты мировидения не могут существовать друг без друга и что деятельная жизнь, не осязаемая высокой духовностью, столь же бесплодна, как и духовность, пестуемая в отрыве от живой жизни. Однако и Дезиньори, пытающийся объединить в себе два мира, и Кнехт, задумавший нести в общество кастальскую духовность, не достигают своей цели, терпят поражение. Но финал романа не пессимистичен, ибо учит «мужеству жить» вопреки ясно осознаваемой невозможности гармонически соединить в человеке и обществе духовное и материальное, учит стоицизму «трагического гуманизма» — позиции, которая вкупе с чувством юмора помогает если не выжить, то хотя бы сохранить человеческое достоинство.

И Г. Гессе, и Т. Манн неоднократно отмечали внешнее и внутреннее сходство романов «Игра в бисер» и «Доктор Фаустус». В эссе «История Доктора Фаустуса. Роман одного романа» Т. Манн писал: «Из Швейцарии пришли оба тома “Игры в бисер” Германа Гессе. После многолетней работы мой друг в далекой Монтаньоле закончил томительно-прекрасный труд своей старости, известный мне дотоле лишь по большому вступлению... Я не раз говорил, что эта проза близка мне, “как плоти часть моей” Увидев теперь все полотно целиком, я почти ужаснулся его сходству с тем, что поглощало меня самого. Та же идея вымышленной биографии — с присущими этой форме элементами пародии. Та же связь с музыкой. И здесь критика культуры и эпохи, хотя и с преобладанием мечтательного культур-философского утопизма, дающего критический выход страданию и констатирующего всю трагичность нашего положения... В целом связь потрясающая».

Эта связь ощущается и в других произведениях писателей. Главный протагонист романа **Томаса Манна** (Thomas Mann, 1875—1955) «*Волшебная гора*» (*Der Zauberberg*, 1924) Ганс Касторп подобно Гарри Галлеру и Йозефу Кнехту проходит путь воспитания и посвящения в высшее знание о жизни и смерти в замкнутом пространстве. На сей раз это швейцарский горный санаторий Берг-

гоф, образ которого связан и с гётевской Вальпургиевой ночью, и с «венериной горой» средневековых преданий (этот мотив использовался романтиками и Р. Вагнером в опере «Тангейзер»). Касторп, «человек весьма заурядный, балованный сынок из богатой гамбургской семьи и средней руки инженер», приезжает в санаторий навестить своего больного туберкулезом кузена Иоахима Цимсена, рассчитывая пробыть там всего три недели, но оказывается во власти «волшебной горы», в которой теряют силу привычные представления о времени, и остается под ее сенью на семь долгих лет. С одной стороны, герметически замкнутый мир санатория «с необыкновенной силой» засасывает пришельца, отлучает его от деятельной жизни; с другой — 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, постигать таинственную сторону бытия, немислимого без болезни и смерти.

В трактовке Манна «Волшебная гора» — «арена опасной борьбы за право проникнуть в тайну бытия», «храм приобщения» к загадке человечности. Учителями Касторпа выступают Клавдия Шоша, русская женщина «с монгольским разрезом глаз», приобщающая его к тайнам телесной любви, а также два яростных антагониста — просветитель и республиканец Лодовико Сеттембрини, и своего рода «великий инквизитор» — сторонник насильственного управления неразумным человечеством иезуит Лео Нафта (его прототип — Г. Лукач). Один призывает Касторпа поскорее вернуться к активной деятельности на благо цивилизации, другой — признать власть над человеком иррационального начала, согласиться с необходимостью диктатуры как формы правления. Касторп внимательно выслушивает учителей, их идеи ему, «простак», внове (хотя речь идет о вещах, широко распространенных в общественном сознании послевоенной Германии), но признавать правоту того или иного не спешит. Путь посвящения ему надо пройти самому, в одиночку.

В своем «Введении к “Волшебной горе”» (1939) Манн говорил о внутренней целостности своего романа. В нем «предпринята попытка выключить время путем использования лейтмотива, магической формулы, которая то предвосхищает последующее, то возвращает к предыдущему и служит средством для того, чтобы внутренняя целостность романа ощущалась непрерывно, на всем его протяжении». Писатель рассматривал свою книгу как ставший делом жизни «художественный эксперимент» над важнейшими аспектами повествовательной манеры — временем и пространством. Активизация этой манеры напрямую сопряжена с активизацией духовных сил героя (в нем, по мнению Манна, немецкий читатель узнал самого себя). Через горнило болезни и смерти автор приводит его к новому пониманию гуманизма, на

равных включающего в себя разум и иррациональное начало, добро и зло, Запад и Восток, 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. С этой позиции Манн выступил в защиту демократических устоев Веймарской республики, предостерегал от опасности набиравших силу тоталитаристских тенденций современности.

Богатство и глубина содержания «Волшебной горы» раскрываются только в контексте внутренней целостности всего творчества писателя — от новеллы «Смерть в Венеции» (1912), книги эссе «Размышления аполитичного» (1918) до тетралогии об Иосифе и «Доктора Фаустуса».

В конце 1930-х годов Т. Манн, уже будучи лишенным немецкого подданства эмигрантом, в романе *«Лотта в Веймаре»* (Lotte in Weimar, 1939) воссоздает эпизод встречи великого поэта с Шарлоттой Кестнер, прототипом героини его раннего романа «Страдания молодого Вертера» (1774). Такая встреча действительно произошла через сорок с лишним лет после внезапного бегства влюбленного поэта из Вецлара. В рассказ о перипетиях этого запоздалого свидания Т. Манн вплетает свои раздумья о назначении искусства и роли художника в жизни общества. Но центральное место в романе 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 подмечает свою «чужеродность, приметливость к немецкой низости». «Что им (то есть немцам. — В. С.) так дороги чад и мишура и всяческое бесчинство — отвратительно, — говорится в пространном внутреннем монологе Гёте, заполнившем почти всю седьмую 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 убираются 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) жаждется на эгоизм и нескромность гения, на его умение извлекать выгоду из подчиненного положения людей и относится к нему с двойственным чувством благоговения и обиды. Но воспринимаются его слова и в более широком контексте, порожденном германскими реалиями 30-х годов XX века.

Прием в доме Гёте в честь Шарлотты произвел на гостью малоприятное впечатление: Гёте был внешне любезен, но от него веяло холодом. Объяснение между стариками произошло при второй встрече — в карете, якобы присланной тайным советником за Лоттой после спектакля в веймарском театре. В оправдание своего эгоизма Гёте говорит о жестокости творчества, требующего полной самоотдачи. Он страл ради душевного пресуществления, ради превращения в дух и свет, приносил жертвы даже тогда, когда жертвовал другими. «Я первый — жертва, и я же жертвоприноситель». В этой сцене Гёте предстает носителем извечного романтического конфликта между бюргером и художником — конфликта, в котором художническая ипостась выводится за рамки зловоднейшей проблематики и становится частью великого единства мира в череде бесконечных превращений.

Время в этом оригинально выстроенном романе уплотнено еще сильнее, чем в «Волшебной горе». Действие первых семи 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 восьмой главе описан обед в доме «олимпийца», в девятой, самой короткой, воссоздана беседа тайного советника с бывшей возлюбленной после посещения веймарского театра. Время воспоминания, таким образом, укладывается в три неполных дня, вспоминаемое же время охватывает события многих лет, мысли и переживания немалого количества людей. Образ Гёте подается с разных точек зрения, предстает в разных оценках, во всей глубине свойственных ему противоречий. Проявившаяся в этом произведении тяга к эксперименту с повествовательной техникой сближает его с главной книгой позднего Т. Манна — романом **«Доктор Фаустус. Жизнь немецкого композитора Адриана Левверкюна, рассказанная его другом»** (Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde, 1947).

Но все же главным в «Докторе Фаустусе» были мучительные раздумья писателя, жившего в эмиграции в США, об особенностях менталитета немцев, их национального характера, их чреватого бедами для судеб страны, культуры и духа в целом тяготения к фаустовскому, «демоническому началу». В основу произведения положена мысль о вневременной, сверхиндивидуальной природе национального, однажды уже обыгранная в «Размышлениях аполитичного». Носителями национального мифического начала Т. Манн делает не только Фауста народной книги и героя гётевской трагедии, но и других знаменитых немцев — Лютера, Р. Вагнера, Ф. Ницше и в известной мере себя самого. Недаром своего «Фаустуса» он считал «чрезмерно откровенной книгой», где высказано немало сокровенного о себе и своей личности.

Будучи уверенным в безграничных возможностях романной формы, в том, что «роман, достигший своей высоты, может все», Манн, с дерзостью осознающий свою силу «стариковского авангардизма», взялся подать свою эпоху «в виде истории мучительной и греховной жизни художника». Впервые замысел книги о сделке человека искусства с чертом возник у Т. Манна в самом начале XX века, но он откладывал работу над ней в течение сорока с лишним лет и приступил к воплощению давнего замысла только в 1943 году, когда обозначился перелом во Второй мировой войне, а с ним и неизбежный итог охватившего нацию дьявольского наваждения.

Рассказать историю жизни гениального музыканта Адриана Леверкюна, заключившего ради спасения от творческого бесплодия союз с темными силами, автор поручает еще одному вымышленному персонажу — другу композитора, скромному филологу Серенусу Цейтблomu. Этот прием позволил писателю обозначить светлое начало в «мрачной материи» романа, пародийно передать «в смятении и трепете этой робкой души» собственную взволнованность своим «жутким замыслом». Кроме того, благодаря фигуре рассказчика он получил возможность вести повествование в двойном плане, «полифонически вплетая события, которые потрясают пишущего в самый момент работы, в те события, о которых он пишет, так что дрожание его руки получает двоякое и вместе с тем однозначное объяснение в грохоте отдаленных взрывов и во внутреннем содрогании». Положение повествователя между автором и центральным персонажем сказалось как на композиции романа, так и на способах изложения сюжета и характеристики основных действующих лиц. Фигура классического филолога Цейтблома, бесконечно далекого от иррационализма и демонизма, способствовала ироническому остранению мистического налета, лежавшего на описываемых событиях и лицах, к чему, собственно, и стремился писатель. Но на Серенуса Цейтблома возложена не только миссия невольного носителя авторской иронии и пародии — он еще и вполне серьезный выразитель авторских взглядов. Только так можно понимать заключительные слова романа, приписанные стоящему у разверстой могилы композитора рассказчику, но в той же мере принадлежащие и автору: «Скоро ли она [Германия. — В. С.] коснется дна пропасти? Скоро ли из мрака последней безнадежности забрезжит луч надежды и — вопреки вере! — свершится чудо? Одинокий человек молитвенно складывает руки: боже, смилуйся над бедной душой моего друга, моей отчизны!».

Как и положено в романе-биографии, Цейтблом ведет нетопливый, обстоятельный рассказ о детстве Леверкюна, о странных алхимических увлечениях его отца, о городе Кайзерсашерне, в котором родился будущий композитор и который даже на исхо-

де 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. Леверкюн «замкнут в тесном кругу нетворческих повторений, подобно “мертвому” варьированию морозных узоров на стекле» (Н. С. Павлова). Он словно в плену колдовских сил (застойный быт родного города, презрение к разуму, проповедуемое в университете, аморализм мюнхенских салонов, утонченное эстетство), не выпускающих его из своего плена. Все это вело к одиночеству, отрыву от живой жизни и в конечном счете к союзу с мрачными силами зла и гибели таланта.

Процесс оскудения личности в романе богато оркестрован повторяющимися, как в крупном музыкальном произведении, символическими мотивами, дан на широком фоне тех неоднозначно трактуемых эпохальных явлений, которые О. Шпенглер назвал «закатом Европы». Сговор с чертом подхлестывает творческую активность композитора, но выливается в отречение от добра и человечности, оборачивается констатацией безысходности человеческой судьбы и попытками отменить «Девятую симфонию» Бетховена, принизить и осмеять ее гуманистическое звучание. В оратории Люверкюна «Апокалипсис» и в «Плаче доктора Фаустуса» звучит музыка вселенского краха, стоны, вой и lamentации заглушает дьявольский хохот, ликование поджидающей новых своих жертв преисподней.

В трагедию Адриана Леверкюна вплетена трагедия Фридриха Ницше, хотя имя философа ни разу не названо. В тексте романа масса скрытых цитат из его произведений, в частности из «Ессе Номо», множество аллюзий, реминисценций, отсылок к жизни автора «Человеческого, слишком человеческого». Роковая встреча Леверкюна в публичном доме с гетерой Эсмеральдой, повлекшая за собой неизлечимую болезнь и помрачение духа, почти откровенно намекает на факты биографии Ницше. Более того, судьбы реального философа и вымышленного композитора призваны, по мысли автора, подчеркнуть опасность изгнания из мира бога, любви, искупления: возникший вакуум немедленно заполняется разгулом темных инстинктов — и в душе отдельного человека, и в душе целого народа, не устоявшего перед искушением нацистского «мифа».

Примечательно, что Т. Манн и себя самого не отделял ни от своего вымышленного героя, в которого он был «тревожно влюблен», «до одури покорен его “холодом”, его далекостью от жизни», ни от своего народа, для очищения которого от скверны он так много сделал как художник, публицист и политик. Не случайно в финале в минуту душевного просветления «монах сатаны», как называет себя Леверкюн, приходит к покаянию и готов иску-

пить свое увлечение сатанинским неистовством, завершив земное бытие «на свалке с подошедшей 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 взращивать рачительно и честно. Но слишком ясно я понимал: в наш век не пройти правым путем и смиренномудрому; искусству же и вовсе не бывать без поущения дьявола, без адова огня под котлом. Поистине в том, что искусство завязло, отяжелело и само глумится над собой, что все стало так непосильно и горемычный человек не знает, куда же ему податься, — в том, други и братья, виновато время. Но ежели кто призвал нечистого и прозаложил 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!» (пер. С. Апта).

Престарелый писатель продолжал бодрствовать «у времени в плену», создавая новые произведения (роман «Избранник», *Der Erwählte*, 1951; большая новелла «Обманутая», *Die Betrogene*, 1953; так и не завершённый роман «Приключения авантюриста Феликса Круля», *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*) и литературно-критические эссе, вынашивая новые масштабные замыслы. Но роман о заложившем душу дьяволу немецком композиторе остался его вершинным творением, его лебединой песней.

От Г. Гессе и Т. Манна, умевших гармонично сочетать традиционное и новаторское, **Альфреда Дёблина** (Alfred Döblin, 1878 — 1957) отличает ярко выраженный вкус к эксперименту, к поискам новых возможностей повествовательного искусства, а также отсутствие, особенно на раннем этапе, пиетета по отношению к традиционным формам организации художественного текста. Художественно-эстетические ориентиры Дёблина, выросшего в неблагополучной еврейской семье (отец в 1888 г. с молодой сотрудницей своего пошивочного ателье уехал в Америку, оставив жену и пятерых детей без средств к существованию), обозначились еще в школьные годы: в литературе это Клейст, Гёльдерлин и Достоевский, в философии — Спиноза, Шопенгауэр и Ницше. Но к новой манере письма он пришел не сразу. В романах «Черный занавес» (*Der schwarze Vorhang*, 1903, опубл. 1919) и «Война Вадцека с паровой турбиной» (*Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine*, 1918), в сборнике рассказов «Убийство одувачника» (*Die Ermordung der Butterblume*, 1913) использование завоеваний немецкого авангарда еще не бросается в глаза. Дёблин, практикующий врач-психиатр, тяготеет к изображению аффективных, патологических черт своих персонажей, мысли которых предстают в виде «потока сознания» или сбивчивых внутренних монологов. Уже здесь чувствуются интерес ко всему иррациональному и невозможность выразить абсурдность бытия традиционными языковыми средствами.

В дальнейшем под воздействием эстетики и поэтики экспрессионизма (Дёблин был дружен с издателем журнала «Штурм» Х. Вальденом и часто печатался в этом виднейшем органе), футуризма, «новой деловитости», дадаизма (среди берлинских сподвижников писателя был один из предшественников этого течения, автор фантастических романов П. Шеербарт), а также «стиля кино» он решительно отказывается от психологизирования в любых его проявлениях, предпочитая не погружаться во внутренний мир персонажей, а создавать их образы по физиологическим признакам, жестам и прочим атрибутам поведения. Поясняющие комментарии повествователя, указания на причинно-следственные связи между мыслями и поступками героев кажутся ему совершенно неуместными. Он разрабатывает новую технику письма, чтобы с помощью коротких фраз и обособленных сегментов воспроизвести запутанную динамику жизни большого города и функционирование массового сознания.

В полной мере возможности этой техники раскрыты в романе «*Берлин, Александерплац*» (Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte von Franz Biberkopf, 1929), сразу же сделавшем до того малоизвестного писателя общегерманской и европейской знаменитостью. По мотивам романа в 1930 г. была создана радиопьеса, а в 1931 — кинофильм. Шла речь даже о выдвижении Дёблина на получение Нобелевской премии (которую получил Т. Манн, что, наряду с другими причинами, сделало писателей непримиримыми антагонистами).

После романов «Три прыжка Ван-луна», «Валленштейн», «Горы моря и гиганты» (Berge, Meere und Giganten, 1924) и стихотворного эпоса «Манас» (Manas, 1927) — произведений, действие которых перенесено в другие эпохи и географические пространства происходит резкий поворот к современности. Центральный персонаж романа, транспортный рабочий Франц Биберкопф, освобождается из берлинской тюрьмы, отсидев положенный срок за совершенное преступление, в 1927 году, т. е. в момент начала работы Дёблина над романом. Но подлинное наказание начинается для него, только когда он выходит на свободу. Биберкопф хочет невозможного — быть порядочным человеком и добывать легкий хлеб. Это противоречие раз за разом отбрасывает его к криминальному ремеслу, которое в конце концов приводит его к глубокому душевному кризису.

Роман состоит из девяти книг, каждой предпослано уведомление о предстоящих событиях, заканчивающихся, как правило печальным исходом. Эти развернутые заглавия, данные в духе Г. Я. К. Гриммельсгаузена, — знак присутствия всеведущего и вездесущего демиурга — автора. Фабула книги очерчена повествователем уже в кратком предисловии, в котором сообщается о трех удачах судьбы, обрушившихся на Биберкопфа, о его отнюдь не

добровольном (пере)воспитании и исцелении, точнее, «исправлении». Вина Биберкопфа в том, что он требовал от жизни не просто хлеба насущного, а чего-то *большого* — и за это расплачивался унижениями, душевными и физическими страданиями, все новыми и новыми жертвами. В ходе преследования воровской банды, в которой Биберкопф состоял против воли, он лишился руки. В финале он стреляет во время облавы в полицейского, попадает в сумасшедший дом (тот самый берлинский «дом скорби», в котором писатель долгое время работал психиатром), едва не умирает, но после выздоровления научается довольствоваться малым: устраивается помощником сторожа на фабрику. Биберкопф до последнего сопротивлялся вечной логике жертвоприношения¹, но в конечном счете подчинился ей, отрекся от себя прежнего, «причем не только внешне», и как бы родился заново.

Эта сюжетная линия — лишь одна из составляющих романа. Она постоянно прерывается, задерживается, ход ее изложения замедляется, комментируется многочисленными голосами и не имеющими к ней прямого отношения вставными эпизодами. Таковы анекдоты, выдержки из телефонной книги и тюремного распорядка дня, солдатские и народные песни, детские считалки, почерпнутые из газет предвыборные речи, рекламные тексты, судебные акты, статистические данные и т. п. Весь этот на первый взгляд побочный материал пронизывает сюжет сверху донизу, вдоль и поперек, вводится в текст по принципу свободных ассоциаций, встраивается в него по законам монтажа. В результате возникает ощущение одновременности, симультанности происходящего в большом городе, некой новой тотальности бытия.

Повествователь в романе — не сторонний наблюдатель, он не равнодушен к тому, что происходит с протагонистом. Свою мораль он излагает в стиле песенок уличного певца, но в любой момент готов отступить в тень, поступиться *своим* языком, заговорить на арго сутенеров и проституток, предоставить слово некоему анонимному коллективу. В этом заключается сознательная установка Дёблина на поглощение индивидуальной судьбы некими общими законами — социальными и мифологическими: «Я враг личного. Это всего лишь надувательство вперемежку с лирикой. Для эпического повествования отдельные личности и их так называемая судьба не годятся. Здесь они становятся голосом массы, которая и есть подлинная и естественная эпическая личность».

Радикальным изменениям в повествовательном искусстве, которое критики, имея в виду использование техники внутреннего

¹«Жертва — вот тема “Александрплаца”, — писал Дёблин, подводя (в «Эпиплоге») итог своему творческому пути. — В глаза должны были броситься картины скотобойни, рассказ о жертвоприношении Исаака, сквозная цитата: “Есть жедец, Смертью зовется он”».

монолог, «потока сознания» и несобственно-прямой речи, сравнивали с искусством Дж. Джойса¹ и Дж. Дос Пассоса, предшествовало увлечение Дёблина социалистическими идеями, сочинениями К. Маркса и Ф. Лассалля (он читал их попеременно с трудами З. Фрейда), активное членство в Социал-демократической партии Германии. Он приветствовал революцию в России, но очень скоро от нее отмежевался. Его отпугивали любые формы доктринерства и партийной дисциплины, несовместимые со свободой художника. Избранный в 1928 г. в литературную секцию Прусской академии искусств, он, наряду с Г. Манном, считался виднейшим представителем «левобуржуазной литературы». Сам же Дёблин относил себя к «прогрессивной группе писателей», решительной настроенной «говорить своим собственным языком», использовать свои собственные формы, избегать имитации, расхожих тем, а если и обращаться к ним, то трактовать в современном духе, и останавливаясь перед самыми смелыми экспериментами. Помимо организующей функции монтажа в его арсенале были искусство символического и мифологического подтекста, актуализация возможностей притчи, использование ветхозаветной образности и стилистики — все то, что придавало роману о горестной судьбе Франца Биберкопфа не только характер точного социального диагноза (предостережение от фашизма, любой формы диктатуры) но и терапевтический эффект, связанный с приобщением человека к универсальным законам бытия.

В 1933 году, сразу после поджога рейхстага, Дёблин покинул Германию и несколько лет провел во Франции, получив гражданство этой страны, а в 1940 г. через Испанию и Португалию переехал в США. В эмиграции продолжалась непрерывная работа над новыми произведениями. В 1934 году в Амстердаме вышел исполненный бурлескного комизма плутовской роман «Вавилонское странствие, или Кто высоко заносится, тому не миновать упасть» (*Babylonische Wanderung oder Hochmut kommt vor dem Fall*) а в следующем году — «маленький берлинский роман» с автобиографическим уклоном «Пощады не жди» (*Pardon wird nicht gegeben*). За ними последовала трилогия о завоевании европейцами Бразилии. В Америке был написан большой роман в четырех книгах немецкой революции «Ноябрь 1918 года» (*November 1918*), опубликованный полностью только в послевоенной Германии (1948–1950).

¹ Дёблину не нравилось, когда критики называли его последователем Дж. Джойса. «Но если уж я непременно должен от кого-то зависеть и кому-то подражать (что я совершенно не считаю необходимым, в материале и стиле я прекрасно разбираюсь сам...), то почему же мне непременно обращаться к ирландцу Джойсу, раз и приемы, и методы, которые он использует (а делает он это замечательно, чем приводит меня в восхищение), я узнал от тех же, от кого узнал и он: экспрессионистов, дадаистов и т. д.?»

После разгрома гитлеризма Дёблин одним из первых писателей-эмигрантов вернулся на родину, работал в администрации западной зоны оккупации, был редактором газеты — и заканчивал начатый еще в Америке роман *«Гамлет, или Долгая ночь подходит к концу»* (Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende, 1946, опубл. 1956), ставший последним — и вершинным — его произведением.

Как и в каждой книге Дёблина, в этом романе есть глубинная автобиографическая подоплека (отношения в семье, самоубийство сына Вольфганга), касающаяся прежде всего внутренней биографии писателя¹. Но на примере крушения одной английской семьи в романе обрисована трагическая ситуация всей послевоенной Европы. Под пером Дёблина «частная жизнь бюргеров преобразуется в ошеломляющую античную трагедию с такой внутренней силой, что на ум приходят лишь величайшие образцы христианской литературы: роман Иеремии Готхельфа “Деньги и дух” или толстовское “Воскресение”» (Вальтер Мушг).

Как и в романе «Берлин, Александерплац», в основу сюжета «Гамлета» положена притча об исцелении — на этот раз история трудного выздоровления вернувшегося с войны физически и духовно искалеченным молодого англичанина Эдварда Эллисона. Подобно Францу Биберкопфу, лишившемуся в ходе жизненных испытаний руки и утратившему почву под ногами, Эдвард потерял во время налета вражеской авиации не только ногу, но и веру в жизнь. Разница между ними в том, что процесс «выпрямления» Эдварда — и не его одного — растягивается в «Гамлете» на долгие месяцы.

После скитаний по госпиталям и больницам Эдвард возвращается к родителям, в семью, где царят взаимное непонимание, неприязнь и ненависть, где длится «долгая ночь лжи». Он как бы оказывается в роли шекспировского Гамлета, призванного разобраться в том, что «прогнило» в семье, стране, мире. Преуспевающий писатель Гордон Эллисон, его жена Элис и растревоживший до того внешне тихое гнездо Эдвард (придерживающаяся нейтралитета сестра Кэтлин не в счет) образуют некий фрейдистский треугольник, напоминающий «эдипов комплекс». Напряженную психологическую и нравственную обстановку в семье создает в первую очередь изувеченный Эдвард, одержимый желанием най-

¹ Говоря о возникновении своих книг, Дёблин признавался, что им каждый раз «овладевала некая весть», в руки ему попадала «нить, которую он наматывал до тех пор, пока не добирался до другого конца». «Но то, что я наматывал, те образы, которые вытягивались из меня, — это, естественно, был я сам... и в то же время это было и нечто большее — нечто внеличностное, некое природное начало, работавшее во мне, стремившееся выразить себя в отвлеченном, неправдоподобном; это было как метеор, как каменная глыба, отделившаяся от моей субстанции».

ти виноватых в своей горестной судьбе. Сначала он союзник матери, его гнев обращен на отца, позже объектом ненависти становится и Элис, которая, как ему кажется, использовала его, чтобы отомстить мужу за свою растоптанную жизнь. Настырный Эдвард «опрашивает свое окружение, он не намерен никого судить, он лишь стремится выяснить важный и неотложный вопрос: хочет познать, что сделало его и всех окружающих людей больными и испорченными».

Чтобы смягчить накаленную атмосферу в доме, Гордон прибегает к своеобразной «терапии рассказывания историй» (Erzähltherapie), хорошо знакомой профессиональному психиатру Дёблину. Он сам, его жена, главный врач больницы, где долго и безуспешно лечился Эдвард, его дядя Джеймс, другие гости, приглашенные хозяином дома, рассказывают разные истории, точнее, пересказывают, переиначивая на свой лад, известные сюжеты мировой литературы и греческой мифологии, апокрифические религиозные легенды — о короле Лире, о принцессе Триполитанской и заочно влюбленном в нее рыцаре, о благочестивой Феодоре, о похищении Персефоны и т. д. Скрытый и явный смысл, который рассказчики вкладывают в сказанное ими, призван открыть Эдварду глаза на то, что случилось с ним, и указать возможный выход из положения. И, действительно, смятенный ум Эдварда постепенно проясняется. Из рассказываемых историй, которые от намеков переходят к прямым сообщениям, исповедам и признаниям, Эдвард узнает — и дает понять другим, — что во всех бедах виноваты инертность, безверие, душевная лень, интеллектуальная косность и отсутствие любви к ближнему. В итоге все приходит в брожение, семья распадается. Элис, осознав ложность прежней жизни, бежит из дома, от самой себя, меняет внешний облик, имя, социальный статус, опускается на самое дно жизни, сознательно стремится к саморазрушению. Оставшийся в одиночестве и многое передумавший, Гордон отправляется на поиски жены, находит ее в парижском притоне, но, избитый ее сутенером, попадает в больницу и умирает. Вскоре вслед за ним уходит из жизни и Элис. Перед смертью супруги во всем раскаялись и простили друг друга. В предсмертном письме к сыну Элис сообщает, что Гордон в глубине души любил сына, а их взаимная неприязнь была дьявольским наваждением. Высший смысл жизни Элис находит в покаянии и христианском смирении. Эдвард тоже преображается, прощает своих близких, отказывается от материальных благ, нравственно очищается и, подобно Францу Биберкопфу, в финале романа стоит перед началом новой жизни (отвергнутый вариант финала: «Сын уходит в монастырь»).

В основе многоуровневого сюжета романа лежит не только фрейдистский комплекс и сакраментальный гамлетовский вопрос «быть или не быть», но и известная триада Киркегора (Дёблин:

«Киркегор потряс меня... Он толкал меня не к истине, но к честности») об уделе взыскующего истины индивида, чей путь от эстетики (писания Гордона) — к погружению в этические проблемы, а затем к религии. Обрести почву под ногами человек может только в христианском смиренномудрии, отказавшись от личностных притязаний, — таков итог долгих поисков Дёблином надежных ценностных ориентиров. Его всерьез тревожило неистребимое томление человеческого духа (или разума), который сам не знает, чего хочет, и никак не может утихомириться, хотя уже вплотную приблизился к Ничто. Защитить от него может только вера в Бога — христианского (Дёблин в начале 1940-х годов официально принял католичество) или персонального, как у Кафки. Только она, полагал поздний Дёблин, способна снова зажечь пламя в опустевшем алтаре человеческой души.

Христианские убеждения, настроенное отношение к реваншистским настроениям в послевоенной Западной Германии, нежелание тамошних издательств печатать роман (он был впервые опубликован в ГДР) вынудили Дёблина вторично покинуть родину: в 1953 году он эмигрировал во Францию и поселился в Париже, изредка наезжая в Шварцвальд для лечения участвовавших заболелаваний. Но именно неуживчивый, постоянно находившийся в разладе с окружением и самим собой Дёблин — по собственному выражению, у него не было даже собственного почерка («я давал стилию возможность самому возникать из материала») — дал мощный импульс развитию послевоенного немецкого романа в творчестве таких писателей, как В. Кёппен, П. Рюмкорф, А. Шмидт или Г. Грасс, называющий его своим учителем.

Литература

- Адмони В., Сильман Т.* Томас Манн: Очерк творчества. — Л., 1960.
- Лейтес Н. С.* Немецкий роман 1918—1945. — Пермь, 1975.
- Аверинцев С. С.* Путь Германа Гессе // *Гессе Герман*. Избранное: Пер. с нем. — М., 1977.
- Алт С. К.* Над страницами Томаса Манна. — М., 1980.
- Павлова Н. С.* Типология немецкого романа: 1900—1945. — М., 1982.
- Затонский Д.* Романы Альфреда Дёблина // *Дёблин Альфред*. Гамлет, или Долгая ночь подходит к концу: Пер. с нем. — М., 1983.
- Каралашвили Р.* Мир романа Германа Гессе. — Тбилиси, 1984.
- Павлова Н. С.* Магический кристалл Германа Гессе // *Гессе Герман*. Собр. соч.: В 8 т.: Пер. с нем. — М., Харьков, 1994. — Т. 1.
- Arntzen Helmut.* Der moderne deutsche Roman. Voraussetzungen. Strukturen. Gehalte. — Heidelberg, 1962.
- Welzig W.* Der deutsche Roman im 20. Jahrhundert. — Stuttgart, 1967.
- Thomas Mann und die Tradition* / Hrsg. von P. Pütz. — Frankfurt a. M., 1971.
- Müller-Salget Klaus.* Alfred Döblin. Werk und Entwicklung. — Bonn, 1972.
- Jendriek Helmut.* Thomas Mann. Der demokratische Roman. — Düsseldorf, 1977.

Über Hermann Hesse / Hrsg. von M. Volker. Bd. I—II. — Frankfurt a. M. 1977. — Bd. 1—2.

Links Roland. Alfred Döblin. — München, 1981.

Mendelssohn Peter de. Nachbemerkungen zu Thomas Mann. — Frankfurt M., 1982. — Bd. 1—2.

Prangel Matthias. Alfred Döblin. — Stuttgart, 1987.

The Cambridge Companion to Modern German Culture / Ed. by E. Kolins| W. Van der Will. — Cambridge, 1999.

The Cambridge History of German Literature / Ed. by H. Watanabe-O'Ke| ly. — Cambridge, 2000.

IX

АВСТРИЙСКИЙ РОМАН МЕЖВОЕННЫХ ДЕСЯТИЛЕТИЙ

Габсбургский миф. — Брех: интеллектуализм его прозы; роман «Смерть Вергилия» (композиция, спор Вергилия с императором Октавианом Августом). — Музиль и его роман «Человек без свойств» (история создания, образ Ульриха, поиски «иного состояния»). — Особенности художественной манеры Канетти (роман «Ослепление»). — Рот. Творческая биография, значение поездки в Россию. Эволюция Рота и романы «Бегство без конца», «Иов», «Марш Радецкого». — Фон Додерер.

Время между двумя мировыми войнами отмечено в Австрии небывалым подъемом повествовательного искусства, прежде всего искусства романа. В XIX веке и, пожалуй, в самом начале XX первостепенное значение придавалось драматургии и поэзии — только Адальберту Штифтеру удавалось соперничать с такими признанными авторитетами в области драмы, как Франц Грильпарцер, Иоганн Непомук Нестрой, Фердинанд Раймунд, которым пришли на смену Артур Шницлер и Гуго фон Гофмансталь. Затем наступила пора бурного расцвета прозы, поначалу преимущественно камерной (Петер Альтенберг, Шницлер), несколько позже — прозы эпического звучания. На авансцену австрийской литературы выдвинулись романисты — Герман Брех, Роберт Музиль, Франц Кафка, Йозеф Рот, Хаймито фон Додерер, Франц Верфель, Элиас Канетти.

Причины этого явления связаны, несомненно, с распадом Австро-Венгерской империи. Многие художники, в одночасье лишившись родины, гражданства, национальной и культурной среды, оказались в ситуации «бегства без конца» — сначала от неустойчивости послевоенных лет, а затем от набравшего силу и подчинившего себе Австрию германского фашизма. Ощущение бездомности, безысходности, неприкаянности породило ностальгию по довоенному прошлому. Так возник Габсбургский миф, образ если не «золотого века», то хотя бы «золотой осени» империи в эпоху Франца Иосифа (1830—1916). Параллельно до предела обострился взгляд на движение времени. Его катаклизмы стали свя-

зваться не только с кризисом собственно австрийских, но и общечеловеческих ценностей. Неожиданно выяснилось, что писатели, творившие на периферии немецкоязычного региона (Прага, Вена) и сформировавшиеся по преимуществу в католическом и еврейском духовном окружении, оказались при осмыслении происходящего в мире (и с миром) прозорливее и настойчивее тех, кто опирался на мощную культурную традицию протестантизма.

Одним из самых выдающихся писателей, пытавшихся разгадать загадку Габсбургского мифа, стал **Герман Брох** (Hermann Broch, 1886—1951), мастер интеллектуально-аналитической прозы. Он был не только писателем, но еще и философом, и математиком. Его проза отличается многослойностью и метафорической «сгущенностью», насыщена символической образностью, литературными реминисценциями, философскими раздумьями. Броха интересует прежде всего внутренний мир человека, проблемы совести, вины, ответственности — этический фундамент бытия. Говоря о настоящем и недавнем прошлом Европы, он с тревогой вглядывался в будущее и предугадал грозные реалии XX столетия: авторитаризм, тоталитаризм, непримиримую конфронтацию политических систем, различные формы массовых психозов, вопиющее ущемление прав человека и его достоинства.

Чтение Броха требует интеллектуального напряжения и духовной отдачи. Может быть, еще и поэтому признание к нему (и к его соотечественникам Р. Музилю, Э. Канетти) пришло с большим опозданием и как бы рикошетом — из Англии, США. Рассказывают, что когда незадолго до смерти Броха его кандидатура была выдвинута на Нобелевскую премию, то на запрос стокгольмского комитета о нем из австрийской Академии наук был получен лаконичный ответ: писатель по имени Герман Брох в Вене неизвестен. Вполне вероятно, что ответ не был столь безапелляционным. Однако в нем содержится доля исторической правды. Броха в послевоенной Австрии и впрямь знали немногие: чудом вырвавшись после аншлюса из лап гестапо и получив благодаря заступничеству друзей (среди них Дж. Джойс) возможность уехать в Англию, а потом в США, он так и не возвратился на родину. По настоящему вчитываться в книги Броха стали только в 1960-е годы, после выхода в свет десятитомника его произведений. С тех пор интерес к богатейшему творческому наследию этого австрийского писателя неуклонно растет, втягивая в свою орбиту все новых и новых читателей.

Сегодня то, к чему призвал Брох, — интеллектуальное сопротивление тоталитаризму и массовой истерии, необходимость «Закона о защите человеческого достоинства», повышение философской содержательности искусства, — не утратило своей актуальности. Цель своего творчества Брох сформулировал следующим образом: «Вся моя работа и все мои мысли вот уже много лет

отданы решению одной задачи: как вернуть человека (не одного только немца, а человека вообще) на путь нарастающей гуманизации?». Говоря о необходимости единства единичного и общего, Брех проявил себя как писатель очень австрийский. Синдром утраты страны своего детства и юношества позволил ему увидеть симптомы неблагополучия там, где писатели стран с менее драматической судьбой их просто не замечали. Ему было ясно, что в прошлое ушли не только опереточные графы, фиакры, страсти, но и нечто более существенное — ощущение целостности мира. Исследуя логику декаданса, констатируя «крушение гуманизма», Брех, однако, не впал в отчаяние, а попытался предложить новую систему ценностей. Он связывал ее с неким интегральным гуманизмом — результатом осознания грозящих миру катастроф, а также с отказом от ведущей роли мужчины в обществе и возвращением к своеобразному матриархату, самоценности пестуемой женщинами земной жизни.

Такое, конечно, непривычно слышать от философа, математика и создателя «теоретико-познавательного романа». Но в общественно-политической мысли Бреха, как и в его художественной практике, были и горные выси, и бездонные пропасти, не было только общих мест. Существует парадокс Бреха: человек в его произведениях делает ставку на разум, на прагматизм, на холодный расчет, а сам не в состоянии вырваться из плена иррационального начала. При знакомстве со строго продуманными, «методологически сконструированными» книгами австрийца читатель в то же время не может не ощутить в них власть смутных предчувствий, той стихии бессознательного, которая особенно мощно заявила о себе в культуре XX века, когда стала пользоваться для достижения своих целей завоеваниями разума.

Как бы ни были узнаваемы австрийские черты писательского облика Бреха, он все же был художником общенемецким. Неслучайно его интересовала не столько Австрия сама по себе — тут все было более или менее ясно, — сколько Германия с ее историей и судьбой, трагическими изломами политического и национального развития. Интерес этот, без сомнения, связан с той травмой, которую нанес Бреху, выходцу из состоятельной еврейской семьи, гитлеризм (гибель матери в концлагере, собственный горький удел изгнанника). Но дело здесь не только в обстоятельствах личной биографии. Уже в трилогии «Лунатики» (*Die Schlafwandler*, 1930—1932), создававшейся еще до прихода к власти национал-социалистов и незаслуженно обойденной вниманием критики, он предостерегающе заговорил о распаде ценностей, который неминуемо ведет к разгулу низменных инстинктов. Обнажению психологических корней тоталитаризма и искусству его демагогии посвящен также роман «Наваждение» (*Die Verzauberung*), написанный в 1936-м и впервые опубликованный только в 1970 г. А в романе

«Невиновные» (Die Schuldlosen. Roman in elf Erzählungen, 1950) Брех без обвиняков сказал о вине тех, кто вроде бы не несет прямой ответственности за постигшую Германию и Австрию катастрофу, но вместе с тем в силу своей аполитичности сделал возможным приход к власти национал-социалистов. «И все же именно из подобного состояния духа и души, как подтвердили дальнейшие события, нацизм черпал свои силы. Политическое равнодушие влечет за собой равнодушие этическое и в конечном счете оборачивается этической извращенностью. Короче, политически невинные чаще всего уже глубоко погрязли в сфере этической вины».

Самое выдающееся произведение Бреха — роман «Смерть Вергилия» (Der Tod des Vergil, 1945). По масштабу обсуждаемых проблем и уровню мастерства он стоит в одном ряду с такими художественными шедеврами, как «Улисс» Дж. Джойса, «Доктор Фаустус» Т. Манна или «Игра в бисер» Г. Гессе, а по силе внутренней, «музыкальной» логики, по полифонической объемности даже превосходит их. Недаром А. Эйнштейн и К. Г. Юнг говорили, что этот роман проникает в глубины глубин, затрагивает самые сокровенные основы бытия. Брех выразил в нем мучительное чувство бессилия художника перед распадом социальных и нравственных ценностей. Внешне между эпохой 1933—1945 годов и временем Вергилия мало общего. Однако Брех находит то, что их объединяет — те диктаторские режимы, которые требовали от искусства поступиться своей независимостью ради прагматически формулируемых интересов государства. Своеобразный антитоталитаризм романа не имеет прямых аналогий в немецкой литературе 1930—1940-х годов и лишь отдаленно перекликается с историческими романами Б. Франка («Сервантес», 1934), Л. Фейхтвангера («Лже-Нерон», 1936), Г. и Т. Маннов («Зрелость короля Генриха IV», 1938; «Иосиф и его братья», 1933—1943). Брех нашел свой поворот актуальной темы, свой способ ее художественного раскрытия — прежде всего это касается поэтики «потока сознания», охватывающего собой прошлое, настоящее и будущее.

Время и место действия романа строго обозначены — 20 и 21 сентября 19 года до Р. Х. в итальянском портовом городе Брундизии (ныне Бриндизи). Изображены последние 36 часов жизни великого поэта. Вергилий смертельно болен и уже не способен на какое-либо действие, Брех передает только пульсацию его могучего сознания, то затухающего, затемняющегося под влиянием боли, то вспыхивающего с новой силой, способного пересмотреть прежние представления о смысле жизни и назначении искусства. Роман состоит из четырех частей, каждая имеет двойное название: «Вода — Прибытие», «Огонь — Нисхождение», «Земля — Ожидание», «Эфир — Снова на родине». Поэт соприкасается с основными стихиями и как бы заново проходит все этапы своей жизни, которая ранее виделась ему сплошным восхождением, взле-

том от крестьянской бедности к вершинам славы, а теперь открывается другой стороной: он видит в ней нисхождение, упадок, отказ от познания единства мира и служение ложным идеалам. Умиравший Вергилий начинает понимать, что воспетый им в возвышенных поэтических образах миропорядок не соответствует реальному положению дел в Римской империи. Он приходит к решению уничтожить, сжечь свою «Энеиду», протестуя против двусмысленности уз, связывающих искусство и власть. И этим Вергилий добивается невозможного: на пороге смерти обретает «неведомого Бога».

Роман начинается эпизодом прибытия императорской эскадры из Афин (города Платона) на итальянский полуостров, в Брундизий. На одном из кораблей — придворный поэт Вергилий, которого затем на носилках доставляют в императорский дворец. Процессию возглавляет неизвестно откуда взявшийся мальчик Лисаний (образ из поэзии Вергилия). Путь через кварталы бедноты к дворцу — это напоминание беспомощному поэту о его корнях. Испытывая унижения, насмешки и даже издевательства горожан, Вергилий проходит через своеобразное очищение своего рафинированного творчества повседневной грубой реальностью.

Вторая часть посвящена бессонной ночи поэта во дворце: перед ним в преддверии смерти проходит вся его жизнь. В сознании Вергилия чередуются четкие образы и видения, фантазмагии и горячечный бред. В минуты просветления он, с трудом подойдя к окну, сталкивается с жестокой реальностью в виде трех крикливых пьяниц. Они еще не раз будут возникать в сознании поэта как воплощение бесчеловечности, вторя безотчетному страху самого Броха перед варварами XX века.

Увиденное еще больше утверждает умирающего поэта в мысли, что сведение смысла жизни и творчества к поискам надмирной, чистой красоты — жестокий самообман. Любовь к людям, человечность, перерастающие в самопознание и поиски истины, неизмеримо выше поклонения красоте «самой по себе», пусть даже самой возвышенной и совершенной. В запоздалом прозрении Вергилия нашел косвенное отражение трудный процесс освобождения самого Броха и от плена ницшевских идей, и от эстетизма. Недаром повествователь в романе не возвышается над персонажем, а как бы растворяется в нем. Для того и другого освобождение от культа эстетизма связано с познанием смысла бытия и смерти. Решение автора «Энеиды» пожертвовать своим творением рассматривается как искупительная жертва в духе ранних христиан, а сам Вергилий представлен (как это имеет место в римско-католическом предании) предвестником явления Христа в мир.

Ключевой фрагмент романа — его третья часть, спор Вергилия с императором Октавианом Августом. Ему предшествует встреча поэта с друзьями, которых он просит помочь осуществить свой

замысел. Однако и шумливо-добродушный Плотий, и сдержанный Люций Варий отговаривают Вергилия от этой затеи, оказываются не в состоянии понять его аргументы. В долгой беседе между поэтом и Октавианом выявляются резкие, практически неразрешимые противоречия. Они мыслят на разных уровнях и говорят на разных языках. Вергилий твердит о несовершенстве своего произведения и его бесполезности для народного блага: «Восхвалением делу не поможешь, и менее всего делу познания». Октавиан, человек цепкого ума и практической хватки, разбивает аргументы своего оппонента соображениями государственной целесообразности, усматривая в укреплении империи «высшую обязанность человека». Вергилий же в государстве Августа, тираническом по своей сути, видит лишь первую ступеньку на пути к будущему «царству человечности», в котором души отдельных людей озарятся отблесками божественного смысла. Победу в споре одерживает Октавиан, правда, не на философском, где Вергилий сильнее, а на житейском уровне. Поэт отказывается от уничтожения поэмы и дарит «Энеиду» Октавиану — дарит как частному лицу и другу, выторговывая взамен право отпустить на волю всех своих рабов.

В четвертой части, самой стилистически сложной, но и самой совершенной по воплощению художественных возможностей лирического монолога и «потока сознания», конкретные приметы римского общества стираются, сознание умирающего поэта освобождается от конкретики реального бытия и как бы возвращается в надмирные сферы духа. Поток «лирического комментария» сметает реальность, ее место занимают видения, спрессованное воспроизведение прожитой жизни в ее самых существенных моментах. Свою смерть Вергилий воспринимает как возвращение к Логосу, к тому средоточию вселенского смысла, откуда должно начаться новозаветное искупление мира.

Терзался «нетерпением жаждущего познания духа» и соотечественник Броча **Роберт Музиль** (Robert Edler von Musil, 1880—1942) — крупнейший австрийский писатель XX в. Его творчество во многом созвучно художественным исканиям европейского модернизма (от Т. Манна и Дж. Джойса до Г. Гессе и Х. Х. Янна). Как и Броч, Музиль долго искал свое призвание, менял профессии (кадетская школа, военно-инженерная академия, работа ассистентом в Высшем техническом училище в Штутгарте), прежде чем стать профессиональным литератором. Уже в относительно немолодом возрасте он решительно «меняет лошадей» — в 1903—1911 гг. живет в Берлине, изучает математику, философию, психологию в Берлинском университете, защищает докторскую диссертацию о Э. Махе (1908), занимается журналистикой и литературной критикой, пишет свой первый роман *«Смятение воспитанника Тёрлеса»* (Die Verwirrungen des Zöglings Törleß, 1906). Уже

в этом произведении, посвященном проблемам подросткового возраста (в их интерпретации Музиль опирался на свой опыт кадетской жизни) проявилась способность писателя благодаря смене «внутренней перспективы» постигать «другой мир» — мир тайн, капризов, запретов, порожденный рано пробудившейся сексуальностью. Здесь можно обнаружить основные элементы повествовательного искусства Музиля, которые в дальнейшем лишь совершенствовались, но суть их оставалась неизменной.

В годы Первой мировой войны Музиль служил в армии, имел боевые награды, командовал ротой в Южном Тироле на границе с Италией, редактировал «Солдатскую газету». После войны он некоторое время продолжал службу в военном ведомстве, но с 1922 г. целиком сосредоточился на литературном творчестве. Попытки добиться успеха в драматургии — пьеса «Мечтатели» (*Die Schwärmer*, 1920), фарс «Винценц и подруга значительных мужчин» (*Vinzenz und die Freundin bedeutender Männer*, 1921) — закончились неудачей, и Музиль снова обратился к прозе. В сборнике «Три женщины» (*Drei Frauen*, 1924), послужившем как бы вступительным аккордом к главному произведению Музиля — роману «Человек без свойств», речь снова идет о встрече человека с темными силами своего — и чужого — внутреннего мира, об истоках неверности героинь новелл — Гридгии, Тонки и Португалки (эти имена вынесены в названия), но центральные, главные персонажи этих произведений все же мужчины. Сталкиваясь с загадочностью женской души, они глубже постигают собственную натуру, обогащаются опытом иной, более интенсивной, эмоционально и духовно насыщенной жизни, чем та, которую предлагает им «нормальное» окружение.

Роман «Человек без свойств» (*Der Mann ohne Eigenschaften*, 1930—1943) был начат в 1924 г. и задуман как монументальное произведение в двух томах, по две книги в каждом. Первый том — «Своего рода введение» (*Eine Art Einleitung*) и «Происходит все то же» (*Seinesgleichen geschieht*) — вышел в 1930 г.; второй — «В тысячелетнее царство (Преступники)» [*Ins Tausendjährige Reich (Die Verbrecher)*] и «Своего рода заключение» (*Eine Art Ende*) — так и не был доведен до конца. В 1933 г. по настоянию издателя Музиль опубликовал первые 38 глав третьей книги, и на этом прижизненное издание романа закончилось, хотя писатель продолжал работать над непомерно разрастающимся произведением до последнего дня своей жизни. Второй том вышел только в 1943 г. а в более полном, расширенном за счет черновых набросков варианте — в 1952 г. Собственно, с этого момента и начинается рост славы Музиля как одного из самых значительных немецкоязычных писателей XX в. Одно за другим следуют переиздания, роман переводится на многие языки мира, нарастает поток критической литературы, множатся попытки разгадать феномен Му-

зия, секрет его ненавязчивой и в то же время неубывающей актуальности.

Романом «Человек без свойств» Музиль хотел, по его словам «внести свой вклад в духовное постижение мира». Действие романа происходит в 1913 г. в Какании, как с легкой руки писателя стали иронически называть империю Франца Иосифа (Йозефа накануне Первой мировой войны. У Музиля находит воплощение не только движение Дунайской империи к роковому трагическому финалу, но и попытка избежать его, спасшись бегством в утопию — государственно-общественную, предпринимаемую сторонниками так называемой «параллельной акции», и личную, частную, которую пытается осуществить главный герой Ульрих, «человек без свойств» (он наделен чертами характера самого автора) Можно сказать, что в первом томе романа изображается крах коллективной утопии, а во втором — крах утопии индивидуальной.

Ульрих — и не то чтобы положительный, но и не совсем отрицательный персонаж. Это тридцатидвухлетний австриец, выходец из состоятельной семьи, получивший прекрасное образование и к тому же обладающий недюжинным критическим умом. Но на нем печать некой странности, непохожести на других (выбирая имя своему герою, Музиль одно время хотел назвать его Андерс, что значит «иной»). Человек смелый и волевой, он в то же время сомневается в своем праве быть волевым и смелым. В прошлом офицер, инженер, математик, он отходит от активной деятельности, пытается разобраться в себе, в противоречиях своей натуры. Ульрих скептически относится к людям со свойствами, видя в «свойствах» лишь пустые формы, ступки сугубо профессиональных качеств, нивелирующих личность, подавляющих в человеке индивидуальное начало. Отрекаясь от «нормы», он и становится по выражению своего друга Вальтера, «человеком без свойств». В то же время Ульрих отнюдь не стремится обрести похожесть на других заново. Позиция аутсайдера, стороннего наблюдателя, дает ему возможность с иронией и скепсисом смотреть и на свое окружение, и на самого себя, помогает в мире «свойств без человека» сохранять пусть урезанную, ущербную, но все же человечность.

Музилю — это видно уже в «Тёрлесе» — был свойствен взгляд на человека как на нечто подвижное, изменчивое, одновременно доброе и злое, способное «и на людоедство, и на критику чистого разума». Поэтому он с недоверием относился к утверждению экспрессионистов, что человек изначально «добр», и лишь обстоятельства делают его злым. Более того, одного из своих антагонистов в этом вопросе, автора знаменитого сборника стихотворений «Друг человечества» (1911) Ф. Верфеля он сатирически вывел в романе под фамилией Фойермауль (нем. «крикливый»). Склонный к рассудочности, к трезвому, лишенному какой бы то ни было эмфазы анализу, Музиль охотно пользовался приемами снис

жения, «анатомического разъятия» мыслей и чувств своих персонажей. Ульрих со всеми его достоинствами и пороками — это своего рода зеркало, в котором отражается абсурдная сущность не только Какании, но и мира в целом. Ульрих — «каканиец», сложившийся во вполне определенных общественно-исторических условиях, и в то же время он — «человек возможностей», экспериментирующий над собой и над своим окружением. Именно так он представлен в первой части романа.

Содержание второй части составляет описание вымышленной автором «параллельной акции» — намечаемых на 1918 год торжеств по поводу семидесятилетия кайзерства Франца Иосифа. По замыслу инициаторов они должны быть пышнее другого юбилея, намеченного на тот же роковой год празднования «всего лишь» тридцатилетнего правления германского императора Вильгельма II. Образуется юбилейный комитет, Ульрих становится его секретарем — по настоянию отца, а не по собственному желанию: «Меня подхватило как пробку и выбросило туда, куда я вовсе не хотел попасть». Акция, направленная якобы на «духовную гармонизацию австрийской идеи, государства и общества на базе собственности и образования», оборачивается пустой говорильней и гротеском. Ульрих скептически наблюдает за усилиями громоздкого бюрократического аппарата выдать желаемое за реальность. Деятельность комитета ограничена разговорами, которые его члены ведут между собой и с Ульрихом. Его пытаются втянуть в борьбу фракций и группировок, но он остается безучастен к возне вокруг предстоящего юбилея «императора-миротворца». Издеваясь над нелостью «акции», он предлагает создать «в честь его Величества Всемирный комитет точности и души», но его оппоненты не способны ни принять его совет, ни оценить заключенной в нем иронии. Благодаря бесконечным разговорам Ульриха с различными персонажами (глава комитета, престарелый граф Лейнсдорф, немецкий промышленник Арнхайм, пангерманист Ганс Зепп, супруга высокопоставленного имперского чиновника Диотима, в чьем салоне большей частью и происходят заседания и встречи) возникает картина общества, стоящего перед неминуемой катастрофой. «Близится великое событие. Но этого никто не замечает», — говорится в пятой главе второго тома. Крах империи надвигается потому, что в ее лоне, где «происходит все то же», накоплены разрушительные силы.

В третьей части романа центр тяжести смещен с политики и идеологии в сторону проблем частной жизни. Ведущим мотивом становятся поиски «иного состояния», избавления от одиночества и страха, попытки жить по-другому, так, чтобы не «происходило все то же». «Тысячелетнее царство», к которому теперь стремится Ульрих, — это сфера приватности, жизнь, полная творческого смысла и глубоких откровений. Ему кажется, что ее он спо-

собен реализовать в любви к родной сестре Агате, которую не видел с детства и снова встретил только после смерти родителей. Остается, правда, неясным, вылилась ли эта любовь в кровосмесительную близость. Агата для Ульриха — его зеркальное отражение, в ней воплощается его нарциссизм, его любовь к самому себе; в этом плане пара Ульрих — Агата сопоставима с парой Гарри Галлер — Гермина в романе Г. Гессе «Степной волк» (1927).

Пытаясь объяснить охвативший его восторг «иногостояния», Ульрих, подобно гюисмансовскому дез Эссенту, изучает сочинения мистиков разных эпох, чтобы найти в них соответствие собственному «противоестественному» душевному складу, своей тяге к слиянию с подобными себе людьми. Но «индивидуальная утопия» остается неосуществленной, а «тысячелетнее царство» — недостижимой мечтой. Какания погибла, потому что ее остов составляли не только застывшие свойства, из которых ушла жизнь, но и «бессвойственность» самого Ульриха и его альтернативы. Вероятно поэтому в толще романной плоти, под философскими рассуждениями и эссеистическими вкраплениями пульсирует нечто непостижимое, темное, иррациональное, напоминают о себе образы маньяка-убийцы Моосбруггера, а также страстной почитательницы Ницше Клариссы, впавшей, как и ее кумир, в безумие. Интерес Ульриха к таким явлениям неслучаен, если вместе с автором понимать роман как «имманентное изображение времени, ведущего к катастрофе».

Ульрих — не alter ego Музиля, человека, по словам самого писателя, «информированного, ожесточенного, разочарованного», отказывавшегося видеть завершенность там, где ее нет на самом деле. Трагедия Ульриха с его вариантами спасения, считает Музиль, это — «трагедия человека, который, будучи умнее других, неизменно одинок, глубоко противоречив и не в состоянии ничего изменить». Отсюда, видимо, и незавершенность романа, вызванная отсутствием скрепляющей целое идеи, а не нежеланием автора свести воедино не столь уж и многочисленные сюжетные нити. В одной из автобиографических заметок Музиль назвал свое произведение «романом воспитания идеи», способной охватить мир в его универсальном единстве. Судя по фрагментарности заключительных глав, «воспитать» такую идею ему не удалось, хотя в незаконченной главке «Дыхание летнего дня», над которой он работал в день своей кончины, дана впечатляющая, напоминающая последние страницы «Смерти Вергилия», картина растворения «я» в непостижимой целокупности мироздания.

В романе Музиля отсутствует образ всезнающего автора-демиурга, в нем царят многоголосие и «многосубъектность». Отношение автора к изображаемому проявляется в столкновении разноречивых, приправленных изрядной дозой иронии, точек зрения. (Правда, во втором томе иронико-сатирический аспект во мно-

гом утрачивается: экстатический восторг с насмешкой несовместим.) Философские рассуждения, эссеистические экскурсы в сферы этики и морали, уже в первом томе изрядно замедлявшие ход действия, во втором еще более ощутимо теснят собственно художественное начало. Как и Брех, Музиль иногда больше мыслитель, чем художник. Оба они — создатели австрийского варианта интеллектуального романа, в котором на первый план выдвигается эссеистический принцип, внутренний сюжет, чье назначение — воспитать у читателя умение самостоятельно мыслить, научить его извлекать уроки из недавнего прошлого.

По-иному понимал свою творческую задачу **Элиас Канетти** (Elias Canetti, 1905 — 1994), младший современник Бреха и Музиля, автор публицистических заметок, интереснейшей автобиографии, а также единственного романа «Ослепление» (*Die Blendung*, 1936, *Auto da Fé*, в англ. пер. 1946). Он хотел не воспитывать, а перевоспитывать, исправлять врожденные или благоприобретенные черты и свойства, ведущие человечество к катастрофам и гибели. Канетти мало «иронического преломления» Музиля, его сатира жестока и беспощадна. В числе тех, кого он считал своими учителями, были помимо австрийца Карла Крауса (Karl Kraus, 1874 — 1936) Сервантес, Кеведо, Свифт, а из русских — чрезвычайно высоко ценимый им Гоголь. Не пользуясь указующим перстом моралиста, но и не растворяясь в своих персонажах, он берет на себя функцию карающего органа, роль исполнителя наказания — от имени некой высшей, одному ему ведомой инстанции. В отличие от Кафки, Бреха или Музиля, Канетти родился на задворках империи, в Руштуке (ныне это болгарский город Русе), в еврейской семье, говорившей на древнеиспанском наречии. Немецкий он выучил в детстве, так же, как и другие европейские языки, в их числе английский, которым Канетти владел в совершенстве. Эмигрировав в 1938 г. сначала во Францию, а затем в Англию, он так и не вернулся в Австрию, но тем не менее считал себя — с полным на то основанием — австрийским писателем, ибо сложился как художник прежде всего в Вене.

Пытаясь разобраться в причинах краха империи Габсбургов, Канетти еще в конце 1920-х годов задумал создать восьмитомную «Человеческую комедию тщеславия», но написал всего один роман — *«Ослепление»*. Роман состоит из трех частей, озаглавленных соответственно «Голова без мира», «Безголовый мир» и «Мир в голове». В романе пять основных героев: известный синолог Петер Кин, его служанка, а затем жена Тереза, его брат, работающий во Франции психотерапевт Георг, скотоподобный громила Бенедикт Пфафф, уродливый горбун Фишерле. В их среде (действие разворачивается в Вене) и разыгрывается незамысловатая фабула. По роковому недоразумению Кин женится на своей служанке Терезе. Та выживает его из квартиры, он оказывается на

самом дне городской жизни, в руках мошенника и карманного вора Фишерле; Тереза и ставший ее любовником отставной полицейский Пфафф пытаются нажить капитал, сдавая в ломбард книги из огромной библиотеки мужа, однако в дело вмешивается полиция. Кин возвращается в свою квартиру, но живет в крохотной каморке в швейцарской, не желая делить кров с ненавистной Терезой. Из Парижа приезжает брат Георг, прогоняет Терезу, восстанавливает, как ему кажется, status quo, но тронувшийся умом от перенесенных испытаний синолог в припадке безумия поджигает библиотеку и гибнет в огне вместе со своими книгами.

В центре первой части — Петер Кин, пользующийся славой первого китаиста своего времени. Он необычный ученый: обладая феноменальной памятью и обширными знаниями, он ни с кем ими не делится, избегает общения с внешним миром, отказывается от лестных предложений университетов возглавить кафедру, прогоняет любознательного мальчика, которого в минуту слабости пригласил в библиотеку, до минимума сокращает контакты с окружением («голова без мира»). Поддавшись на уловку своей служанки, которая изобразила перед ним любовь к книгам и уважение к его учености, он женится на ней и попадает от нее в полную зависимость. В этом абсурдном симбиозе высокой учености и низменной, примитивной агрессивности Канетти выразил опасную болезнь времени. Союз Кина и Терезы — союз развитого интеллекта и грубого насилия — основан на предельном сужении жизненной перспективы и оскудении ресурсов личности, их сведении к одному доминирующему свойству, до крайности утрированному и гипертрофированному. Канетти создавал не образы, а, по его выражению, «фигуры», наделяя их какой-нибудь одной маниакальной страстью — интеллектуальной заносчивостью, жадностью, жестокостью, тупостью и т.д. Его гиперболизация помогла не только понять реальное положение вещей в мире, но и в какой-то мере предвидеть будущее (оголтелая агрессивность фашизма, сожжение книг на площадях и т.п.).

Во второй части изгнанный из собственной квартиры Кин попадает в «безголовый мир» венского дна, к отбросам общества, его окружают страшные в своем ослеплении низменными инстинктами люди «массы». Тогда-то он и начинает сомневаться в силе своего разума, особенно после скандала у ломбарда, когда озверевшая толпа готова не задумываясь растерзать каждого, на кого укажет какой-нибудь лидер или «вождь». Порознь же каждый из персонажей Канетти замкнут в своем мире, в оболочке своей мании, культивирует некий маленький миф, и убежден в личной правоте, даже когда откровенно лжет. Тереза верит, что Кин убил свою первую жену, а труп спрятал в библиотеке, Фишерле убежден, что может обыграть в шахматы самого Капабланку, Кин не сомневается в смерти Терезы, даже когда сталкивается с ней у

входа ломбард. В полицейском участке каждый, не слыша и не стараясь понять других, твердит о своем. Мир предстает отраженным в деформированном сознании «ослепленных» персонажей. Автор не пытается разрушить разделяющую его героев стену, его присутствие в тексте проявляется в сатирической отстраненности, в едком сарказме. Вспоминая позже о времени, когда он работал над романом, Канетти писал: «Однажды мне пришла в голову мысль, что мир больше невозможно изображать так, как в старых романах, так сказать, с точки зрения *одного* писателя, мир *распался*, и, лишь имея мужество показать его в состоянии распада, можно еще дать о нем истинное представление».

Рисуя портреты своих героев, Канетти не жалеет сатирических красок. Вот Тереза подглядывает за Кином: «Нагло и уверенно она наклоняет вперед верхнюю часть туловища, упирает руки в бока, навостряет плоские уши и жадно таращит узкие глазки». В таком же карикатурном свете предстают и другие персонажи, включая Кина, за исключением, пожалуй, только Георга, который появляется в третьей части. Он — директор и главный врач больницы для умалишенных — отдается заботам о сирых и убогих настолько самозабвенно, что словно уподобляется им и забывает о существовании мира нормальных людей. Его интересы ограничиваются «миром в голове» умалишенных; этой своей односторонностью он напоминает остальных персонажей романа.

Не в пример своим «фигурам», сам Канетти отличался разносторонностью интересов, профессионально занимался химией, синологией, исследованием мифов, этнологией, психологией и многим другим. Помимо своего выдающего сатирического романа этот ярко выраженный индивидуалист написал несколько пьес, а также монументальное исследование «Масса и власть» (*Masse und Macht*, 1960, 3-е расшир. изд. 1980), в котором, по его словам, «взял за горло XX век», обнажил социальные, интеллектуальные и психологические истоки постигших это столетие невзгод и катастроф. В своей Нобелевской речи (Канетти стал лауреатом премии в 1981 г.) он с благодарностью назвал своих старших современников и предшественников — Крауса, Кафку, Броча, Музиля, которые не меньше его заслуживали этой престижной награды.

В ряду австрийских романистов межвоенных десятилетий видное место занимает **Йозеф Рот** (Joseph Roth, 1894 — 1939). Родившийся и выросший, как и Канетти, в еврейской семье на периферии империи, он после ее распада также потерял родину и превратился в скитальца. «У меня нет родины, — писал он в 1930 г. своему издателю, — если отвлечься от того обстоятельства, что только в себе самом, у дома и чувствую себя как дома. Где мне плохо, там и моя родина. Хорошо мне только на чужбине». В этих окрашенных грустной иронией словах пунктиром обозначена судьба не только самого Рота, но и большинства его персонажей. Стран-

ничество, дающее ощущение несвязанности, свободы, стало сквозным мотивом творчества этого писателя. Элегическая грусть об утраченной родине, помноженная на тайное знание о невозможности ее обретения в реальной жизни, служит питательной почвой для мифа, утопии, сказки. Чувство бездомности сопряжено с внутренней раскованностью, когда охота к перемене мест становится не просто чертой характера, а приметой ментальности человека определенного происхождения и определенной эпохи. Меланхолическая, с налетом фатализма, эйфория обреченности на «бегство без конца» присуща многим героям романов Рота, написанных в 1920-е годы («Отель “Савой”», *Hotel Savoy*, 1924; «Бегство без конца», *Die Flucht ohne Ende*, 1927; «Циппер и его отец», *Zipper und sein Vater*, 1928; «Справа и слева», *Rechts und Links*, 1929). В них воплотилось потрясение, вызванное разрывом с языком, культурой, с крупной общностью народов, обладавшей богатым прошлым, а также дан глубокий анализ душевного состояния, духовной смуты тех, кто вернулся с фронтов Первой мировой войны, из плена и госпиталей, по существу, в никуда (в отличие от подданных вильгельмовского рейха и Российской империи, возвращавшихся в разрушенные, истощенные войной, но все же знакомые, родные места).

Эта утрата сопровождалась как чувством растерянности, смятения, обреченности на блуждание в непонятном, враждебном мире, так и желанием переделать этот мир, приспособить к собственным представлениям о добре и справедливости. Рот, таким образом, органически принадлежит «потерянному поколению» и может быть поставлен в один ряд с Дж. Дос Пассосом, Э. Хемингуэем, Э. М. Ремарком.

Ранние романы Рота, при всей неповторимости его манеры, несут на себе печать времени, чьей этико-эстетической приметой в Германии и Австрии был экспрессионизм. Они отмечены повышенной выразительностью стиля, стремлением резко, без полутон, очертить круг жизненных проблем смутного послевоенного времени. Рот оперирует короткими простыми предложениями, старательно избегает подчинительных синтаксических связей, усложняющих и утяжеляющих фразу. Стремительность повествования подчеркивает неудержимость распада — обезбоженное, лишенное субстанциональной опоры время катится в пропасть. Крах империи становится символом крушения человека, знаком его внутренней разорванности, оторванности от «материнской» почвы.

Когда со второй половины 1920-х годов экспрессионизм модифицировался в так называемую «новую деловитость», которая на деле не была «ни новой, ни деловитой» (Г. Майер), то этот экстатический протест против всего затронул и Рота: он решил создавать книги о «вещах», «возведенных в ранг поэзии». «Деловитость» служила ему своего рода стартовой площадкой для взлета поэти-

ческой мысли, для экспериментов над романной формой. К этому времени Рот обнаруживает в себе пугавшую его самого способность к проникновению в суть вещей и явлений, к своего рода ясновидению (нечто подобное признавал за собой и Кафка). «Я больше ни во что не верю. Я смотрю через лупу, — признавался Рот в одном из писем. — Я сдираю с людей и вещей налет видимости, обнажаю их тайны, — тут уже не до веры. Раньше, чем объекту, за которым я наблюдаю, мне становится известно, как и в каком направлении он будет изменяться, как будет себя вести. Может, его ожидала бы другая участь. Но мое виденье настолько сильно, что он ведет себя так, каким он мне явился».

Летом 1926 года Рот, известный своим радикализмом, отправляется в Россию, с которой он связывал надежды на приемлемое для него переустройство мира. Эта поездка явилась для него жизненной и творческой вехой, стала началом глубокого внутреннего перелома. Его путь лежал через Варшаву и Минск в Москву. Затем он, посетив Нижний Новгород, Казань, Самару, Самарканд, Астрахань, Баку, Тбилиси, Одессу, через Украину вернулся в Москву, после чего наведаясь еще и в Ленинград. Он не собирался идти на поводу своих левых симпатий, и все же поездка потрясла его, правда, не в том смысле, в каком он ожидал. Рот смотрел на все «жадно, без устали». Однако увиденное казалось ему «таким чужим и таким странным», что первое время он даже был не в состоянии писать корреспонденции в газету.

В бывшей империи Рот быстро избавился от своей левизны, увидел, как насилуется в угоду догме живая жизнь. Он пришел к выводу, что главная проблема России «совсем не в политике, а в культуре, в духовности, в религии, в метафизике». И что важнее, открытие России обернулось для него открытием самого себя. «Никогда я не чувствовал так сильно, что я европеец... если хотите, римлянин и католик, гуманист и человек Возрождения». Но далее у него вырывается: «Это счастье, что я поехал в Россию. Я бы никогда не узнал себя».

Эта поездка вдохновила писателя на создание целого ряда романов. Один из них, *«Бегство без конца»*, имеет подзаголовок «Отчет». В сверхкратком предисловии Рот уведомляет читателя, что «речь идет уже не о том, чтобы “сочинять”»; куда важнее увидеть все собственными глазами». Это послужило основанием для зачисления Рота в авторы «новой деловитости», хотя ведущую роль в «Бегстве без конца» играет не эстетика документа (это всего лишь литературный прием), а творческая фантазия, вымысел. Он опирается на конкретные жизненные наблюдения, но возводит их до уровня поэзии. Рот рассказывает историю своего «друга, товарища и единомышленника» Франца Тунды. Это австрийский обер-лейтенант, несколько лет проведенный в русском плену и с большим опозданием узнавший в Сибири об окончании войны.

Через охваченную революцией и гражданской войной Россию он отправляется в долгое и рискованное путешествие на родину, где его, как он думает, ждет невеста, — путешествие, которое превратилось в типично ротовское «бегство» от войны, революции, случайных привязанностей и, в конечном счете, от себя самого. По пути Тунда, влюбившись в революционерку, сам становится солдатом революции, но жертвовать собой во имя чуждой ему цели не собирается и расстается с фанатично преданной революции Наташей. Оказавшись на Кавказе, он на время связывает свою жизнь с прямой противоположностью Наташи — верной и безответной Алей, но бежит и от нее. После встречи в Баку с богатой элегантной дамой из Парижа в нем просыпается тоска по Европе (не по бывшей австрийской родине); через Вену он попадает в провинциальный немецкий городок, где живет его брат, капельмейстер, а затем, в поисках пропавшей невесты и спасения от мешанского образа жизни, оказывается в Париже, где и находит, наконец, свою бывшую любовь. Теперь это богатая замужняя женщина, не пожелавшая его узнать. Тунда по-прежнему одинок и неприкаян. Его терзает экзистенциальная неудовлетворенность собой и миром. Роман завершается характерной фразой: «Тунда... стоял... в центре столицы мира и не знал, что делать. У него не было профессии, любви, желаний, надежды, тщеславия, не было даже эгоизма. Таким ненужным не чувствовал себя никто в мире».

Рамки социально-политической прозы, в границах которой билась, не находя выхода к значительным художественным свершениям, творческая мысль Рота, стали для него «литературным тупиком». Назревшая смена эстетической (да и политической) ориентации нашла выход в романах «Иов» (Hiob, 1930), «Марш Радецкого» (Radetzky marsch, 1932), «Тарабас — гость на этой земле» (Tarabas, ein Gast auf dieser Erde, 1934), «Склеп капузинов» (Die Kapuzinergruft, 1938). Вместо открытого финала «бегств без конца» теперь наступает черед финала закрытого, в «Иове» благополучного, почти сказочного, в «Марше Радецкого» — печального и бесславного, но логически обоснованного и завершенного. Стиль становится спокойнее, классичнее, куда-то исчезает прежняя стремительность движения, свойственная и фразе, и действию, отчего образы кажутся выразительнее, их черты не сливаются от быстрого движения, не размываются. В этих книгах Рота интересует в первую очередь уже не злоба дня, а вечные проблемы — преступление, наказание, раскаяние, искупление. Вместе с вернувшейся верой в Бога к нему, как к библейскому Иову, как к Менделю Зингеру из романа «Иов», возвращается вера в старую Австрию, в габсбургский миф. Эту Австрию, этот миф он воспринимает не как былую реальность, а как мечту и надежду, в которой больше меланхолии, тихого отчаяния и просветленной печали, чем здорового скептицизма, присущего Роту — критику советской России или нацист-

ской Германии. Преследуемый ударами судьбы (неизлечимая болезнь жены, хроническое безденежье, роковое пристрастие к алкоголю), он не меньше своих героев нуждается в утешительном, облагораживающем душу воздействии поэтического вымысла.

Ветхозаветный Иов с его яростным сопротивлением божественному провидению занимал воображение писателей и мыслителей XX в. («Берлин, Александерплац» А. Дёблина, 1929, «Ответ Иову» К. Г. Юнга, 1952). Примеривался к этому образу и Рот в романе «Мятеж» (*Die Rebellion*, 1924), героем которого был немец. Теперь историю вначале богобоязненного, а затем бунтующего волынско-го еврея Менделя Зингера он ставит в общий контекст судьбы евреев, начавших после долгой жизни в рассеянии движение от периферии к центру, точнее, к центрам. Жизнь Менделя «тяжела, а подчас и мучительна», но она «текла себе и текла, точно маленький скудный ручеек среди неказистых берегов». Он растил троих детей, ждал рождения четвертого, молился Богу и не роптал на тяготы убогого существования, ибо жил так, как жили сотни тысяч таких же, как он. Четвертый ребенок, Менухим, рождается калеккой, двоим старшим — Ионе и Шемарье — грозит призыв в царскую армию (Мендель живет на границе империй, но с российской стороны), подросшая дочь Мирьям крутит любовь с казаками. Спасаясь от рекрутчины, Шемарья перебирается в Америку, вслед за ним туда же отправляется и Мендель с женой Деборой и дочерью (Иона остается в солдатах, Менухим брошен на попечение чужих людей). Но жизнь в еврейском квартале Нью-Йорка оказывается еще хуже, чем в захолустном Цухнове. От тоски по оставленным в России сыновьям умирает Дебора, гибнет на фронте мировой войны Шемарья-Сэм, пропадает без вести Иона, трогается умом Мирьям. Одиноким, придавленным горем Мендель перестает верить в Бога, соблюдать обычаи, молиться. Его мучает совесть за оставленного в России младшего сына, которому рабби предсказал славное будущее. И предсказание в конце концов сбывается — Менухим, ставший знаменитым музыкантом и состоятельным человеком, возвращает к жизни отчаявшегося старика, наделяя ее смыслом, душевной теплотой и едва не утраченной верой. Счастливый финал похож на чудо, какое случается разве что в сказках. Рот сознательно обрушивает на своего героя «тяжесть счастья и величие свершившегося чуда»: таким образом он словно воздает ему за то, что было недодано ему в реальной жизни.

Поэтизация действительности свойственна и роману «Марш Радецкого», в котором на примере трех поколений семьи Тротта, офицеров и государственных служащих, показаны этапы неудержимого заката габсбургской монархии. Никому не известный лейтенант-словенец Йозеф Тротта в проигранном австрийцами сражении при Сольферино (1859), рискуя собой, спасает жизнь молодому тогда императору Францу Иосифу I и в благодарность за

свой подвиг получает поместье и дворянство. Но чудесным образом спасенный император все равно обречен на медленное угасание вместе со своей империей. Это же относится и к новоиспеченному дворянину Йозефу Тротте фон Зиполье. Рот не устает напоминать об этом, что делается им, правда, без всякого злорадства и чрезмерного социально-критического пафоса, свойственного его более ранним произведениям. Их замещает элегическая грусть, что слегка приукрашивает действительное положение вещей. Симптомы имперского неблагополучия заявляют о себе почти сразу после подвига Тротты. История спасения монарха «героем Сольферино» попадает в школьные учебники в страшно искаженном виде. Йозеф из чувства протеста отказывается от службы в армии и удаляется в свое поместье. Более того, своему сыну, Францу фон Тротта, он не позволяет стать офицером и направляет его по пути чиновничьего служения. Только внук героя, Карл Йозеф, снова связывает свою судьбу с армией, но особых успехов на этом поприще не добивается, бесславно погибая в самом начале Первой мировой войны. Отец переживает сына ненадолго, его смерть совпадает по времени с похоронами императора и окончательным закатом империи. «Марш Радецкого» Йоганна Штрауса звучит в романе похоронной мелодией, реквиемом погибающей монархии.

Йозефа Рота долгое время считали традиционалистом, называли то запоздалым романтиком, то экспрессионистом, то приверженцем «новой деловитости», то натуралистом. Все это в нем было, но привести к какому-то единому знаменателю эти и другие ипостаси его творчества невозможно, да и вряд ли нужно: Рот ими не исчерпывается. Несомненно, однако, что он был замечательным мастером немецкого языка. Рот создал свой художественный мир, в котором слились действительность и фантазия, правда и вымысел, — мир, охватывающий не только Австро-Венгрию или то, что от нее осталось, но и простирающийся от Москвы до Марселя, от Сибири до Америки. Как всякий большой художник, он был «больше, чем реалист» (Г. Кестен). Как «реалист» он умел достоверно изображать увиденное и пережитое, срывать маски лицемерия и зла. Но в глубине он был еще и *сверхреалистом*, художником, ждущим чудес от жизни и творящим чудеса.

Рот творил в эпоху стремительного обновления повествовательной техники, но как бы не замечал этого обновления, внешне придерживаясь традиционных форм и приемов. И все же он не был традиционалистом, то есть художником, сторонившимся новаторства. Его терзали роковые экзистенциальные проблемы, породившие искусство модернизма, — отчуждение, утрата личностью самоидентичности, чувство одиночества и бессилия что-либо изменить. Для него имел значение не только реальный мир политики, экономики, социологии, но и мир, творимый из языкового, словесного материала. Он знал, что «хорошо сочиненная»

вещь может быть лучше реального прототипа, что степень достоверности произведения напрямую зависит от меры его поэтичности. А это уже признаки литературы нового качества, которую принес с собой XX век.

Вариантами прощания — иронического, но временами отмеченного и явной ностальгией — с безвозвратно канувшей в прошлое империей были и романы многих других австрийских писателей, значительно теснее, чем рассмотренные выше, связанных с традициями бидермайера, бытописательной прозы XIX—XX веков. Это Хаймито фон Додерер (1896—1966), Стефан Цвейг (1881—1942), Лео Перуц (1882—1957), Эрнст Вайсс (1884—1940), Франц Верфель (1890—1945). Безусловно, крупнейшим из них может считаться фон Додерер — прежде всего как романист. Прославленный новеллист и автор жизнеописаний выдающихся людей, С. Цвейг написал всего один роман «Нетерпение сердца» (*Ungeduld des Herzens*, 1938), а Ф. Верфель ярче, особенно в 1920-е годы, проявил себя как поэт и драматург.

Человеку непростой судьбы **Хаймито фон Додереру** (*Heimito von Doderer*, 1896—1966) довелось участвовать в двух мировых войнах, провести четыре года в русском плену, в Сибири, после чего он, уже далеко не юноша, начал изучать историю в Венском университете и писать романы, из которых до войны увидели свет лишь немногие: «Убийство, которое совершает каждый» (*Ein Mord, den jeder begeht*, 1938), «Окольный путь» (*Ein Umweg*, 1940) и др. Однако широкую известность принесли ему не они, а вышедшие уже после Второй мировой войны, во время которой Додерер служил в тыловых частях, монументальные эпические полотна «Штрудльхофская лестница» (*Die Strudlhofstiege oder Melzer und die Tiefe der Jahre*, 1951) и «Бесы» (*Die Dämonen*, 1956), выдающие несомненное влияние А. Штифтера, Л. Н. Толстого и Ф. М. Достоевского. В этих романах, особенно в «Бесах», не только названием, но и идейно-эстетическими установками перекликающихся с одноименным романом Достоевского, Додерер, человек и художник консервативных убеждений, предостерегает от эксцессов бездумного революционаризма и ратует за бережное отношение к гуманистическим ценностям западной цивилизации. Хотя замысел этих произведений возник задолго до войны, и значительная их часть, например «Демонов», была написана тогда же, они все же входят уже в следующую главу истории австрийского романа — послевоенную.

Литература

Затонский Д. Австрийская литература в XX столетии. — М., 1985.

Белобратов А. В. Роберт Музиль. Метод и роман. — Л., 1990.

Затонский Д. Искатель Герман Брох // *Брох Г.* Избранное: Пер. с нем. — М., 1990.

Карельский А. В. Австрийский лиро-мифологический эпос // Зарубежная литература XX века / Под ред. Л. Г. Андреева. — 2-е изд. — М., 2000.

Durzak Manfred. Hermann Broch. Der Dichter und seine Zeit. — Berlin, 1968.

Barnouw Dagmar. Elias Canetti. — Stuttgart, 1979.

Cometti Jean-Pierre. Robert Musil ou l'alternative romanesque. — P., 1985.

Hermann Broch. Werk und Wirkung / Hrsg. von E. Kiss. — Bonn, 1985.

Willemsen Roger. Robert Musil. Vom intellektuellen Eros. — München, 1985.

Hermann Broch / Hrsg. von P. M. Lützeler. — Frankfurt a. M., 1986.

Dresler-Brumme Charlotte. Nietzsches Philosophie in Musils Roman «Der Mann ohne Eigenschaften». — Frankfurt a. M., 1987.

Venturelli Aldo. Robert Musil und das Projekt der Moderne. — Frankfurt a. M. 1988.

Bangerter Lowell A. Robert Musil. — N. Y., 1989.

Х

ЛИТЕРАТУРА США МЕЖДУ ДВУМЯ МИРОВЫМИ ВОЙНАМИ И ТВОРЧЕСТВО Э. ХЕМИНГУЭЯ

Культура США в 1910—1930-е годы. Американский литературный ренессанс: трактовка культурологического сдвига, место поэзии, переводческая деятельность, «маленькие журналы», «новая критика». — Динамика литературного процесса. 1920-е годы: феномен «потерянного поколения», экзистенциализация индивидуализма. — 1930-е годы: политизация литературы, поиск эпических форм. Особый статус литературы Юга США. — Тема «взросления Америки» в американской публицистике (Брукс, Менкен). — Авангард и литература США. Творчество Стайн. — Движение от натурализма к постнатурализму. Проза Андерсона: поэтика книги рассказов «Уайнсбург, Огайо». — О'Нил: очерк творчества, концепция трагического; драма «Страсть под вязами», символичность ее ключевых метафор. — Фрост: очерк творческого пути, особенности поэтического видения природы. — Творчество Уайлдера и роман «Мост короля Людовика Святого» (особенности жанра, система персонажей, назначение повествователя). — Фицджералд: романтические интонации его прозы, трактовка истории. Роман «Великий Гэтсби» (контрасты красоты и богатства, роль рассказчика, трактовка идеализма). — Хемингуэй: автобиографический миф, апология «антиромантизма», стоический кодекс, поиск абсолюта. Очерк творчества. Концепция стиля; Хемингуэй и Сезанн. Роман «И восходит солнце»: поиск идеала в разочаровании, символ корриды. Роман «Прощай, оружие!» как алиби «потерянного поколения». «По ком звонит колокол»: антифашизм, антитоталитаризм и индивидуализм в романе.

1

Важнейшими событиями, определившими историю США 1910—1940-х годов, стали участие страны в Первой (с 6 апреля 1917 г.) и Второй мировых войнах (после налета японской авиации на Пёрл-Харбор 7 декабря 1941 г. война на следующий день была объявлена Японии, а 11 декабря — ее союзникам, Германии

и Италии), а также «великая депрессия» — она начала отсчет с краха нью-йоркской биржи 24 октября 1929 г. — и направленный на ее преодоление «новый курс» администрации Рузвельта.

В межвоенное время в США сменились пять президентов: участвовавший в Версальской мирной конференции демократ Вудро Уилсон (1913—1921), при котором был принят «сухой закон» (1919), чье действие на протяжении 1920-х годов сопровождалось финансовыми спекуляциями, сколачиванием баснословных состояний, ростом преступности, с одной стороны, и весьма циничным отношением к закону американского общества, склонного в эту эру нуворишей, блестящих никелем автомобилей, чарльстона, коктейлей, вошедших в моду кино, коротких женских стрижек, ентовых шуб, жить в кредит и развлекаться, — с другой; республиканцы Уоррен Хардинг (1921—1923), Калвин Кулидж (1923—1929), Херберт Кларк Гувер (1929—1933), демократ Франклин Делано Рузвельт (1933—1945). Особое место среди них занимает Рузвельт, чье переизбрание на третий и четвертый срок в 1940 и 1944 годах было продиктовано исключительными обстоятельствами.

Политизация американского общества в 1930-е годы была связана не только с тяготами депрессии (описанными, к примеру, в произведениях Э. Колдуэлла и Дж. Стейнбека), окончательный выход из которой наметился лишь по мере приближения войны и роста оборонных заказов в 1939—1940 годах, не только с международными событиями (индустриализация и коллективизация в СССР, приход Гитлера к власти, захват части Китая Японией), но и с распространением профсоюзного движения, интересом американских писателей и критиков к марксистским и троцкистским идеям.

В свете этого интереса, свойственного, например, Дж. Дос Пасосу, казалось возможным сползание США к тоталитаризму. Причем фашизация общества ассоциировалась как с популистами, наподобие губернатора Луизианы Хью Лонга (Уилли Старк в романе Р. П. Уоррена «Вся королевская рать», 1946), так и с рузвельтовским «новым курсом». В следовании ему многие американцы — полнее других это ощущение передано у писательницы Эйн Рэнд (романы «Водомет», 1943; «Атлас сдернут», 1957) — не без оснований видели неоправданное и даже гибельное для американского предпринимательства ограничение традиционных для страны личных свобод.

Впрочем, следует заметить, что после Мюнхенского соглашения 1938 года, убийства в Мехико-Сити Л. Троцкого (1940) и, в особенности, заключения советско-германского пакта о ненападении левое движение в США резко идет на спад. Популярным главным образом у нью-йоркских критиков и публицистов (от ортодоксальных марксистов М. Голда и Ф. Рава до совмещавшего в 1930-е годы марксизм с фрейдизмом Э. Уилсона, посетившего

СССР в 1935 г. и оставившего об этой поездке благожелательные отзывы) идеи социального переустройства, а также партийности литературы, хотя и оказали определенное воздействие на трактовку литературной ситуации («пророком розового Христа» презрительно назвал Голд Т. Уайлдера), но явно противоречили художественной сути многих значительных произведений. Отсюда — принципиальное нежелание многих писателей быть политически ангажированными. Так, Дж. Стейнбек, автор самого знаменитого романа о депрессии «Гроздь гнева» (1939), никогда не ассоциировал свое творчество с левой идеологией. По-другому это видно у прозаиков, откликнувшихся на события Гражданской войны в Испании. Э. Хемингуэй (роман «По ком звонит колокол», 1940), как представлялось многим, должен был однозначно встать «на защиту» республиканцев. Однако в его изображении — и в этом сила романа — испанская война оказалась «странной», как бы не знающей победителей: и поразительно жестокой с обеих сторон, и той «горней» территорией, где нет места идеологиям, где человек борется прежде всего с самим собой.

Чтобы оценить динамику культуры США в 1910—1930-е годы, необходимо принять во внимание следующее обстоятельство. Хотя в начале XX века Америка стала претендовать на положение ведущей державы Запада, ее словесность вплоть до Первой мировой войны оставалась сравнительно провинциальной, развивалась, в общем и целом, в русле той традиции, контуры которой были намечены в 1880-е годы. Именно эхо «великой войны» — многие американские современники в силу свойственного им представления об особой миссии нации считали ее исключительно европейским делом — показало, что и в самой Америке «что-то случилось», а литература США нуждается в освобождении от самой себя, точнее, от тех вариаций художественного языка, возможности которых с уходом поколения М. Твена (1835—1910), У. Д. Хоуэллса (1830—1920) и уже давно жившего в Англии Г. Джеймса (1843—1916) были основательно истощены.

Образно говоря, в середине 1910-х годов американская литература оказалась на перепутье. В лучших своих проявлениях уже явно не пробританская, не провикторианская, не пуританская (о чем говорила повторная публикация «Сестры Керри» Т. Драйзера в 1907 г.), она вместе с тем была не лишена некоторой наивности и на фоне новейшей словесности Старого Света, давно уже преодолевшей натурализм в его программном виде, выглядела в силу характерного для нее национального колорита хотя и яркой, но в то же время по принципам композиции и психологизма несколько эклектичной, а нередко и старомодной. Другими словами, продолжая начатую в конце XIX века полемику с «традицией благопристойности», натуралистическая словесность США в лице Ф. Норриса (1870—1902), С. Крейна (1871—1900) и, прежде все-

го, Т. Драйзера (1871—1945), чей последний роман, «Американская трагедия», увидел свет в 1925 году, в начале XX века еще не вполне нащупала такую стилистическую формулу американскости, которая дала бы ей шанс перекинуть мостик от родного к вселенскому и реализовать художественное задание, соотносимое по художественному масштабу с романтизмом Э. По, Н. Готорна, Г. Мелвилла, Г. Лонгфелло, У. Уитмена.

Однако то, что в середине 1910-х годов, несмотря на энергичные призывы тех американских идеологов (Г. Менкен, В. В. Брукс, Р. Борн), кто ратовал за национальную самобытность литературы и ее освобождение от пуританских запретов, выглядело маловероятным, всего лишь десятилетие спустя стало реальностью — буквально взрывом крайне разнообразной творческой активности, вынесшей на литературную авансцену таких глубоко оригинальных не только в американском, но и в международном контексте авторов, как Э. Хемингуэй (1899—1961), Дж. Дос Пассос (1896—1970), Т. Уайлдер (1897—1975), У. Фолкнер (1897—1962), Т. Вулф (1900—1938), Э. Паунд (1885—1972), Р. Фрост (1874—1963), Ю. О’Нил (1888—1953), Дж. Стейнбек (1902—1968), которые создали свои лучшие произведения в 1920—1930-е годы. *Американский литературный ренессанс* (названный одним из современников «вторым» после романтизма «расцветом» культуры США) коснулся как поэзии, прозы, драматургии, так и гуманитарного знания.

Именно в Америке в 1930-е годы в противовес вульгарно-социологическому и позитивистскому литературоведению под влиянием Т. С. Элиота и А. Ричардса возникает столь важная для западного литературоведческого дискурса XX века формалистическая «*новая критика*», связанная с именами Дж. К. Рэнсома, А. Тейта, К. Брукса.

Американская литература 1920-х годов, получив признание у европейских писателей (в частности, Ж.-П. Сартр высоко ценил Дос Пассоса, Хемингуэя, Фолкнера, а Г. Гессе — Вулфа), к середине столетия стала фактором мировой литературы XX века. Это событие было подтверждено серией Нобелевских премий (О’Нил, 1936; Фолкнер, 1950; Хемингуэй, 1954; Стейнбек, 1962). Первую из них в 1930 году получил **Синклер Льюис** (Sinclair Lewis, 1885—1951), прославившийся романами «*Главная улица*» (Main Street, 1920) и «*Бэббит*» (Babbitt, 1922), в которых показывалось, сколь затруднен в современном американском обществе протест против всепроникающего влияния материальных ценностей. При вручении премии Льюис заявил: «Мы вырываемся из душной атмосферы благонамеренного, здравомыслящего и невероятно серого провинциализма. У нас есть писатели, которые пишут такие страстные и подлинно художественные книги, что я с грустью ощущаю себя слишком старым, чтобы быть среди них... Я приветствую их и радуюсь, что мне близка их решимость дать Америке... такой же

самобытной, как Россия, и такой же противоречивой, как Китай, литературу, достойную ее величия».

Среди множества объяснений взлета американской литературы следует указать на то, что она стихийно предложила сравнительно новую трактовку общезападного культурологического сдвига — того, сколь мучительно человеку Запада, своего рода Гамлету эпохи «гибели богов», «городов-спрутов», кровавых войн, индустриального производства, политической и бюрократической демагогии, всепобеждающей серости мешанства, испытывать «выбитость времени из колеи» и, разрываясь между «прошлым» и «настоящим», «другой страной» и «здесь и сейчас», бытием и искусом небытия, отчаянно, и даже бессознательно, искать идеального оправдания своего существования. Это настроение неоромантического конфликта между хаосом мира и порядком стиля, лично схваченного художнического образца, отражено в названии романов Фолкнера (*The Sound and the Fury*, «Шум и ярость», 1929) и Вулфа (*Of Time and the River*, «О времени и о реке», 1935), в строках из цикла «Четыре квартета» (*Four Quartets*, 1936—1942, опубл. как цикл в 1943 г.) Т.С.Элиота, автора, в одинаковой степени принадлежащего американской и английской поэтической традиции:

So here I am, in the middle way, having had twenty years —
Twenty years largely wasted the years *l'entre deux guerres* —
Trying to learn to use words, and every attempt
Is a wholly new start, and a different kind of failure...

Итак, я на полпути, переживший двадцатилетие,
Пожалуй, загубленное двадцатилетие *entre deux guerres*,
Пытаюсь учиться словам и каждый раз
Начинаю сначала для неизведанной неудачи...

(пер. А. Сергеева).

Существенно, что в американской культуре не сложилась эпоха «конца века» с присущими ей в Европе художественными и философско-эстетическими признаками. В США не появились фигуры, аналогичные Ш. Бодлеру и М. Метерлинку, не обозначил себя символизм в его импрессионистическом (П. Верлен), эстетском (О. Уайлд) или изотерически-романтическом (У. Б. Йейтс) варианте. Между тем как в Германии 1910—1930-х годов (куда причудливо сместился символизм, истощив к этому времени свой «романский» потенциал и вызвав там уже в терминах романтики, готики и экспрессии напряженное творческое брожение), так и в Америке после Первой мировой войны мы можем наблюдать действие того глубинного импульса, который в странах Запада на рубеже XIX—XX веков образовал некую длинную волну культуры. Иначе говоря, на культурный вызов *fin de siècle* американская литература отвечает несинхронно с европейской, как бы запозда-

ло, не «декадентски», а «модернистски». Подобный смещенный хронотоп отмечен особой эффектностью. Сохраняя характерные для культуры США черты (свободное выражение религиозности, оптимистическая вера в «американскую мечту» и «тождественность самому себе», эмпиричность и прагматизм мышления), он в то же время чутко реагирует на новейшие художественные веяния. В нем причудливо сплетены наивность и изощренность, консерватизм и революционность, пуританское начало и стихийное нищезанятие, американскость и европеизм.

По сути дела, в литературе США вплоть до начала 1910-х годов длится глубокое — по меркам новаций Г. Флобера и Э. Золя — литературное прошлое, преобладает, с поправкой на время, тот тип назидательной и наивно бытописательной словесности, который в Германии XIX века занимал положение между романтизмом и натурализмом и получил название «бидермайер». Лозунг «искусства прозы», выдвинутый в одноименном эссе Г. Джеймсом, казался в год его публикации (1884) многим американским читателям непонятным. Достаточно шатким — в отличие от Англии — был в начале двадцатого столетия и социальный статус писателя, уже не властителя дум образованной новоанглийской публики, как во времена Р. У. Эмерсона, и не коммерчески успешного автора развлекательных новелл (О. Генри в 1900-е годы), а либо «разгребателя грязи» (так воспринимались писатели наподобие Э. Синклера, автора произведений о тяготах капиталистического производства, например, романа «Джунгли», 1906), либо личности божественной. К тому же требования общественной морали вплоть до Второй мировой войны делали весьма распространенным судебное преследование авторов и издательств за «непристойное» содержание печатавшихся ими произведений. Так, было запрещено продолжение публикации отрывков из джойсовского «Улисса» в одном из нью-йоркских «маленьких журналов» (1918—1920), и полный текст романа увидел свет в США в 1934 году.

Тем удивительней литературная дистанция, отделяющая писателей послевоенной формации от довоенной. И дело здесь, разумеется, не в обращении к «запретным темам», но в резко возросшем уровне артистического самосознания. Этому способствовали переводческая активность, наметившаяся еще в 1880—1890-е годы (переводы из Л. Толстого, Ф. Достоевского, Э. Золя, скандинавских писателей), а позднее, в 1920-е годы, и так называемое *экспатрианство*, когда молодые американские писатели подолгу жили в Париже и в силу крайне выгодного тогда соотношения доллара и франка, и главной потому, что пытались пропустить сквозь себя опыт французской (прежде всего Г. Флобер, Г. де Мопассан, П. Верлен, Ж. Лафорг), английской (Дж. Конрад, Дж. Джойс; Э. Паунд находился в Лондоне в 1908—1920-х годах, Т. С. Элиот с 1914 года), итальянской (Г. Д'Аннунцио), норвежской (Х. Ибсен, К. Гамсун)

литератур, немецкой экспрессионистской драматургии, а также импрессионистической, постимпрессионистической, кубистской живописи, новейшего игрового и документального кино.

Наконец, следует заметить, что литературной «смене вех» в Америке, как ранее и в Европе «конца века», предшествовал *всплеск* поэтической активности, которая упразднила прежнее деление материала на поэтический и непоэтический. Обновление художественного языка, ритмики развивалось поначалу в рамках эпической установки, подчеркнувшей, сколь важна для поэзии 1910-х годов, бравшейся на региональном материале (Чикаго и Средний Запад; Юг) за тему «открытых дорог» американского универсума, традиция У. Уитмена. В этом плане значимо творчество **Э. А. Робинсона** (Edwin Arlington Robinson, 1869—1935) — сборники «Город вниз по реке» (The Town Down the River, 1910), «Человек на фоне неба» (The Man Against the Sky, 1916), где помимо пространственных поэм выделялись небольшие стихотворения, наподобие «Ричард Кори» (Richard Cory), «Много званых» (Many Are Called); **Карла Сэндберга** (Carl Sandburg, 1878—1967) — автора знаменитого сборника «Чикаго» (Chicago Poems, 1916), куда, в частности, вошли «Туман» (Fog), «Трава» (Grass), «Лошади и люди в дождь» (Horses and Men in Rain), «Псалом тех, кто выходит рано на рассвете» (Psalm Of Those Who Go Forth Before Daylight), «Портрет автомобиля» (Portrait Of Moto Car), «Я народ, я чернь» (I am the People, I am the Mob), а также книг стихов «Сборщики кукурузы» (Cornhuskers, 1918), «Дым и сталь» (Smoke and Steel, 1920), «Доброе утро, Америка» (Good Morning, America, 1928), «Народ, да!» (The People, Yes, 1936); **Эдгара Ли Мастерса** (Edgar Lee Masters, 1868?—1950), чья написанная верлибром «Антология Спун-Ривер» (Spoon River Anthology, 1915) содержала около 250 «эпитафий» — переплетающихся между собой историй жителей среднезападного городка с конца Гражданской войны до начала XX века; **Вейчела Линдзи** (Vachel Lindsay, 1879—1931), прославившегося поэтическими книгами «Генерал Уильям Бут попадает на небеса» (General William Booth Enters into Heaven and Other Poems, 1913) и «Конго» (The Congo and Other Poems, 1914).

В масштабе общего «поэтического возрождения» 1910-х годов заявила о себе и другая тенденция. Ее олицетворяло творчество **Эми Лоуэлл** (Amy Lowell, 1874—1925), ставшей с 1915 г. после того, как Э. Паунд отошел от имажистского поэтического движения, лидером американско-английского *имажизма*. После поездки в Англию (1913) Лоуэлл стала пропагандировать в США идеи британской «поэтической революции» (в ее свете такой автор, как, скажем, Робинсон, казался чуть ли не викторианским поэтом), переводила китайскую лирику, а также, издав три имажистские антологии (Some Imagist Poets, 1915—1917), утверждала позиции «чистой поэзии», верлибра (приспособив его к возможностям «дра-

матического монолога»), четкого визуального образа, «полифонической прозы». Появились на свет и ее собственные сборники «Стальные клинки и маковые зернышки» (*Sword Blades and Poppy Seed*, 1914), «Мужчины, женщины и духи» (*Men, Women and Ghosts*, 1916). Запомнилась современникам Лоуэлл и своими необычными для США богемными привычками — она носила мужскую шляпу, курила гаванские сигары. В 1910-е годы интерес молодежи к имажизму и экспериментальной поэзии активизировал издание так называемых «*маленьких журналов*». Самые известные из них — чикагский «Поэтри» (*Poetry: A Magazine of Verse*, осн. Х. Монроу в 1912 г.), привлекая внимание читающей публики к Т. С. Элиоту, Р. Фросту, К. Сэндбергу, Э. Лоуэлл, Х. Дулитл, Э. Паунду, В. Линдзи, Х. Крейну, и нью-йоркский «Литтл ревью» (*The Little Review*, осн. в 1914 г. М. Андерсон), где помимо вышеназванных авторов печатались У. К. Уильямс, У. Б. Йейтс, У. Стивенс, а также Дж. Джойс. Из южных изданий самым знаменитым стал несколько позже журнал «Беглец» (*The Fugitive*, 1922—1925, изд. в Нэшвилле, шт. Теннесси), где публиковались преимущественно студенты и преподаватели Вандербилтского университета (Дж. К. Рэнсом, А. Тейт, Р. П. Уоррен).

2

Периодизация литературы США 1910—1930-х годов соответствует этапам постижения эпохи «расставаний и ожиданий». С конца 1910-х годов на передний план выдвигается поиск личного художественного языка, который бы перекликался с эпохой модернизма, а проблема мира и человека трактуется в русле неоромантически понимаемого конфликта между личностью и обществом, «традицией» и «талантом», цивилизацией и элитарной по своей сути культурой. Думается, что независимо от того, принимал ли тот или иной конкретный автор участие в Первой мировой войне или только сделал резонанс войны событием своего творческого сознания, «1920-е» (приблизительно 1919—1934 годы) можно назвать эрой «потерянного поколения». Это выражение (*the lost generation*) приписывается американской писательнице Г. Стайн, жившей с 1903 года в Париже. Прославил же его Э. Хемингуэй, сделав одним из эпиграфов своего романа «И восходит солнце» (1926).

Хотя Стайн имела в виду интернациональный феномен молодых людей, побывавших на фронте, а затем испытывавших значительные трудности при адаптации к мирной жизни (романы «Три солдата» Дж. Дос Пассоса, 1922; «На Западном фронте без перемен» Э. М. Ремарка, 1929; «Смерть героя» Р. Олдингтона, 1929), метафора «потерянности» значительно шире темы войны как таковой, что хорошо ощутил Т. С. Элиот, чья поэма «Бесплодная

земля» (The Waste Land, 1922) была необыкновенно популярна в США. Эта метафора вбирает в себя ситуацию «заката Запада» (того, что у Э. Паунда названо «прогнившей цивилизацией», the botched civilization, у И. Во — «пригоршней праха», the handful of dust), где бойня на Сомме крайне важный, но не единственный ориентир. «Я рос с моими сверстниками под бой барабанов Первой мировой войны, и наша история с тех пор не переставала быть историей убийств, несправедливости или насилия», — писал позже А. Камю, словно видя в писателях 1920-х годов предшественников своей художественной философии. Под этим высказыванием, сблизившим под общим трагическим знаком военную и послевоенную действительность, могли бы подписаться и другие французские писатели, столь разные, как А. де Монтерлан и А. Мальро, П. Дриё Ля Рошель и Ж.-П. Сартр.

Экзистенциализация индивидуализма столкнула личность — уже явно не «пророка» и не «героя», но вместе с тем и не конформиста — с выработкой, пусть и негативистски, отрицательно сформулированной, но — идеи образца. Хотя бы условно, в виде очень индивидуального стиля, она призвана противостоять общественным ценностям, словно и не затронутым войной, а также отчуждению, универсализации безличных сил индустриально-бюрократического «дивного нового мира». Настроение «потерянности», заброшенности в историю, лишившуюся по тем или иным причинам общезначимых координат и сжавшуюся до одной-единственной и более чем хрупкой жизни, не только в американском, но и общезападном масштабе пронзительно передает проза Э. Хемингуэя. Автору романа «Прощай, оружие!» (1929) по уровню художественного мастерства не уступает У Фолкнер, в творчестве которого, начиная с романа «Шум и ярость» (1929), насколько можно судить по воистину лирическому, поэтическому напряжению этой книги, Гражданская война между Севером и Югом даже через пятьдесят лет после ее окончания значит не меньше, чем «рана» насильственной смерти и небытия у Хемингуэя. По-своему «потерян» и Юджин Гант, главный персонаж романа «Взгляни на дом свой, ангел» (1929) Т. Вулфа. Ему, будущему писателю, в согласии с подзаголовком этого произведения («История погребенной жизни», History of a Buried Life) надлежит познать, сколь трагично положение современного художника, жаждущего прозреть в своей сокращающейся как шагреневая кожа жизни элементы мифа «всякого и каждого».

Произведения Хемингуэя, Фолкнера, Вулфа 1920-х годов (у каждого из них «двадцатые» — особое измерение) наряду с другими показательными для этого времени изданиями — столь разными, как романы «Век невинности» (The Age of Innocence, 1920) Э. Уортон (Edith Wharton, 1862—1937); «Бэббит» (Babbitt, 1922) С. Льюиса (Sinclair Lewis, 1885—1951); «Американская трагедия»

(An American Tragedy, 1925) **Т. Драйзера** (Theodore Dreiser, 1871—1945); «Великий Гэтсби» (The Great Gatsby, 1925) **Ф. С. Фицджеральда** (F. Scott Fitzgerald, 1896—1940); «Манхэттенский паром» (Manhattan Transfer, 1925) **Дж. Дос Пассоса** (John Dos Passos, 1896—1970); «Мост короля Людовика Святого» (The Bridge of San Luis Ray, 1927) **Т. Уайлдера** (Thornton Wilder, 1897—1975); книга рассказов «Цветущее иудино дерево» (Flowering Judas and Other Stories, 1930) **К. Э. Портер** (Katherine Anne Porter, 1890—1980); трагедия «Страсть под вязами» (Desire under the Elms, 1924) **Ю. О'Нила** (Eugene O'Neill, 1888—1953); книги стихов «Нью-Хемпшир» (New Hampshire, 1923) **Р. Фроста** (Robert Frost, 1874—1963) и «Harmonium» (1923) **У. Стивенса** (Wallace Stevens, 1879—1955); первые шестнадцать «Кантос» (A Draft of XVI Cantos for the Beginning of a Poem of Some Length, 1925) **Э. Паунда** (Ezra Pound, 1885—1972); сборник «Усталые блюзы» (The Weary Blues, 1926) инициатора Гарлемского ренессанса **Л. Хьюза** (Langston Hughes, 1902—1967); поэма «Мост» (The Bridge, 1930) **Х. Крейна** (Hart Crane, 1899—1932), — едва ли возможно свести к единому литературному знаменателю. Очевидно, как уже говорилось, другое.

Усилиями Драйзера и его американских (Х. Гарленд, Х. Фредерик, С. Крейн, Ф. Норрис) и британских (Т. Харди, Дж. Конрад, Р. Киплинг) современников, с одной стороны, и под влиянием опыта художников-экспериментаторов (в первую очередь Дж. Джойс) — с другой, США были подготовлены к открытию себя в новом литературном качестве. Следующее после автора «Сестры Керри» поколение писателей — оно, собственно, и составляет поколение двадцатых — уже сознавало, что мифологема американской истории не только окончательно состоялась (сомнение в этом обстоятельстве не покидало Г. Джеймса), но и имеет отношение к некоему трагическому духу современности. Словом, неоспорим тот факт, что межвоенной американской литературе на некоторое время передалась энергия общезападного культурологического сдвига. Переживание и осмысление этой носившейся в воздухе интуиции, собственно, и поставило, на наш взгляд, американские «1920-е» в один ряд с немецким экспрессионизмом и французской экзистенциалистской прозой.

На тридцатые годы в США приходится время социальной встряски. Стоицизму «потерянного поколения», экспатриантству, формальным экспериментам различного рода (фолкнеровский «поток сознания», доспассосовский «киномонтаж»), изводам пост-символистской поэзии критики левого толка, желая видеть себя деятелями «красных тридцатых», противопоставляют идею политически ангажированного национального искусства. Об этом политизированном и по-своему ярком десятилетии, пожалуй, нельзя говорить как об особой литературной эпохе. Вместе с тем это важный отрезок творческого пути Хемингуэя, Фолкнера, Вулфа,

Дос Пассоса, Фицджералда, Уайлдера, О'Нила, Фроста, Паунда, Стивенса, в значительной мере уже реализовавших себя в творчестве, выпустивших (в отдельных случаях) свои лучшие произведения. Заметим, что у каждого из этих авторов «двадцатые» имеют индивидуальную протяженность и не исчерпываются в 1930 году. Так, к примеру, у Фолкнера в 1930-е появляются в целом характерные для его прежней манеры романы «Когда я умираю» (1930), «Авессалом, Авессалом!» (1936). Это же относится и к романам Фицджералда («Ночь нежна», 1934) и Вулфа («О времени и о реке», 1935), и к трилогии «США» Дос Пассоса («42-я параллель», 1930; «1919», 1932; «Большие деньги», 1936; изд. под общим названием в 1938 году).

Тем не менее раньше или позже, но третье десятилетие века, не получившее четкого оформления и как бы оборванное войной, обозначило свои литературные права, стало фактором весьма сложной, сопровождавшейся творческим кризисом эволюции Хемингуэя (роман «Иметь и не иметь», 1937), Фолкнера (роман «Свет в августе», 1932), Вулфа (посмертно опубликованный роман «Домой возврата нет», 1940), а также стержнем проблематики — критическо-социальной и региональной — у дебютантов. К последним нужно отнести преимущественно прозаиков — Э. Колдуэлла (роман «Табачная дорога», *Tobacco Road*, 1932), У. Сарояна (книга рассказов «Отважный юноша на летающей трапеции», *The Daring Young Man on the Flying Trapeze*, 1934), Дж. О'Хару («Свидание в Самарре», *Appointment in Samarra*, 1934), Н. Уэста («День саранчи», *The Day of the Locust*, 1939), Р. Райта («Сын Америки», *Native Son*, 1940), но также драматургов (К. Одетс, Л. Хеллман) и поэтов (М. Мур). Главное открытие тридцатых, как это видится сейчас, — **Джон Стейнбек** (*John Steinbeck*, 1902 — 1968), чьи вещи на злобу дня (новелла «О мышцах и людях», *Of Mice and Men*, 1937, роман «Гроздь гнева», *The Grapes of Wrath*, 1939), в отличие от других некогда гремевших «актуальных» произведений, не только выдержали проверку временем, но и обладают несомненными художественными достоинствами национального эпоса.

Особо следует сказать о Юге, где культурная среда в 1930-е годы была сравнительно цельной, а поэтическое творчество по-прежнему составляло нерв литературного процесса. Оригинальные прозаики и одновременно крупные поэты — **Р. П. Уоррен** (*Robert Penn Warren*, 1905 — 1989, сборник «Тридцать шесть стихотворений», *Thirty-Six Poems*, 1935, роман «Ночной всадник», *Night Rider*, 1939), **А. Тейт** (*Allen Tate*, 1899 — 1979, книга стихов «Средиземноморство», *The Mediterranean and Other Poems*, 1936, сборник «Реакционные эссе», *Reactionary Essays on Poetry and Ideas*, 1936) вместе с **Дж. К. Рэнсомом** (*John Crowe Ransom*, 1888 — 1974), основателем журнала «Беглец» и также поэтом, — развивали традицию тех по-романтически настроенных южных интеллектуалов (движение так

называемых фьюджитивистов-аграриев и их программная антология «Я займу свою позицию», I'll Take My Stand: The South and the Agrarian Tradition, 1930), для которых патриархальная и вместе с тем утонченная культура Юга до Гражданской войны продолжала сохранять свою привлекательность. Общеамериканский интерес к Югу пробудили не только Фолкнер и аграрии, но и экранизация (1939) романа «Унесенные ветром» (Gone with the Wind, 1936) **Маргарет Митчелл** (M. Mitchell, 1900—1949).

Существует мнение, что писатели двадцатых преодолевают свойственные им «эстетский индивидуализм» и «самоценное экспериментаторство», с тем чтобы в 1930-е годы возвыситься до «прогрессивных» социальных обобщений. Думается, что для такого рода рассуждений нет подлинных оснований. Иначе советские цензоры даже спустя тридцать лет после гражданской войны в Испании не внесли бы в русское издание (1968) романа «По ком звонит колокол» более 20 больших и маленьких купюр, а из перевода такой знаменитой фолкнеровской новеллы, как «Медведь», не исключили бы ключевую для ее замысла четвертую часть, сведя это произведение к охотничьей теме. Подчеркнем, и Хемингуэй и Фолкнер были прежде всего художниками до мозга костей и общественно-литературная полемика тридцатых годов их, скорее, раздражала (насколько можно судить по переписке Хемингуэя), чем творчески поддерживала. Роман «Иметь и не иметь» по технической сложности замысла (и стоящей за ним попытке автора обрести параметры новой для себя формы) не менее органичен для Хемингуэя, чем в конечном счете более удавшийся и принесший ему славу роман «Прощай, оружие!». Адекватное прочтение романа «Иметь и не иметь» еще предстоит сделать. В противном случае знаменитая фраза Генри Моргана «человек один не может» так и будет получать тенденциозную трактовку.

Другое дело, что в тридцатые годы многие крупнейшие писатели были увлечены идеей эпоса (этой теме будет посвящена следующая глава нашего учебного пособия), идеей того, что со времен У. Д. Хоуэллса (и под влиянием Л. Толстого) именовалось «*великим американским романом*». Подобная сверхзадача, наверное, и не могла быть реализована. Однако этот творческий импульс позволил не только сблизить, на первый взгляд, несоединимое — изоощренную прозопоэзию и проблематику «американской мечты» (которая в условиях модернистской эпохи способна быть то маяком, то проклятием, то бременем свободы, то воплощенным абсурдом), но и стихийно удержать крупнейших писателей США на уровне творческого напряжения двадцатых. В 1940—1950-е годы американская словесность, уже миновав пору расцвета (на поздних произведениях Хемингуэя, Фолкнера, Стейнбека лежит явная печать творческой усталости), вновь становится несколько провинциальной.

Литературный процесс 1910-х годов сопровождался энергичными выступлениями тех публицистов, которые призывали к американизации культуры Нового Света и к полному отказу от прошлого, ассоциировавшегося у них с британским влиянием, а также с пуританизмом и буржуазным лицемерием «позолоченного века». Характерной фигурой в этом плане был критик **Ван Вик Брукс** (Van Wyck Brooks, 1886—1963).

В работе *«Вино пуритан»* (The Wine of the Puritans, 1909) он доказывал, что кальвинистская идеология Новой Англии нанесла стране непоправимый урон — сосредоточила внимание американцев на деловой активности, материальных ценностях и в то же время отвратила от эстетической стороны жизни. Такие американские романтики, как Р. У. Эмерсон, вдохновляясь не предприимчивостью янки, а рафинированными идеями и отвлеченной образностью, заимствованными у европейцев, едва ли обладали значительной творческой и критической силой, чтобы «отвлечь душу Америки от накопления долларов». Это предстоит сделать современным писателям, которые являются очевидцами «взрождения Америки» (America's Coming of Age, 1915). О трудности этой задачи свидетельствует судьба Г. Джеймса, «безвольно бежавшего» во время Гражданской из США в Европу, и М. Твена. В книге *«Мучительное испытание Марка Твена»* (The Ordeal of Mark Twain, 1920) Брукс описывает писательское «поражение» автора «Тома Сойера», не сумевшего, на его взгляд, воплотить все задуманное под страхом общественного наказания. Представление о нем было внушено ему еще в детстве матерью, а в годы зрелости подтверждено литературным наставником, У. Д. Хоуэллсом, стоявшим, по мнению Брукса, на страже общественной благопристойности. Трагически открыв для себя невозможность быть сатириком, Твен обрек себя на роль юмориста.

Другим защитником «прорыва» к современности стал балтиморский публицист **Генри Менкен** (Henry L. Mencken, 1880—1956), одним из первых в США взявшийся за распространение идей Ницше (антология «Ницше в выдержках», 1910) и настойчиво пропагандировавший Г. Ибсена, Б. Шоу, Г. Гауптмана, Дж. Конрада. Побывав военным корреспондентом в Европе (1916—1917), Менкен еще более усилил свою критику «цирка» американской жизни и буржуазного «болвануса американуса». Кредо Менкена — «интеллектуальная честность художника, не идущего ни на какие уступки общественной... лжи». Современникам «Менк» запомнился и как громко известный журналист-сатирик, с позиции индивидуалистического социал-дарвинизма поддерживавший писателей-натуралистов (в особенности Т. Драйзера — в 1910-е годы), и как автор работы «Американский язык» (The American Language, 1919),

и как «балтиморский антихрист» (ироническое выражение Ф. С. Фицджералда), по примеру Ницше нападавший на «лицемерие» пуритан. Дополнительную популярность он заработал себе газетными статьями и радиорепортажами из Дейтона, штат Теннесси, где в середине 1920-х годов состоялся знаменитый «обезьяний процесс», разбиравший дело школьного учителя Скоупса. Тот был привлечен к суду за преподавание дарвиновской теории эволюции как противоречащей библейской Книге Бытия. Комментируя разбирательство, Менкен едко высмеивал «фундаментализм» общественного обвинителя Скоупса, известного евангелистского проповедника (а также отставного политика национального масштаба) У. Дж. Брайана.

На становление литературного сознания 1920-х годов наложили определенный отпечаток не только призыв Брукса к формированию подлинно национальной культуры или установка Менкена на утверждение «трезво-трагического» взгляда на жизнь, но и контакты с новыми европейскими веяниями — философией А. Бергсона, психоанализом З. Фрейда, музыкой А. Шёнберга, теорией относительности А. Эйнштейна, эстетикой документального кино. Долгое время олицетворением контактов с авангардом была **Гертруда Стайн** (Gertrude Stein, 1874—1946). Выпускница Радклиф колледжа (1893—1897) в Кейбридже, где у нее имелась возможность консультироваться у У. Джеймса (создателя формулы «поток сознания») и изучать проблему автоматического письма, а также университета Джона Хопкинса, где ее заинтересовала анатомия мозга и проблема творческого бессознательного, Стайн с 1903 года до конца жизни жила в Париже. Там она занялась литературной деятельностью и открыла подобие салона, где бывали как живописцы (А. Матисс, П. Пикассо, А. Руссо, Х. Грис, Ж. Брак) — эта колоритная экспатриантка коллекционировала постэкспрессионистов и кубистов, — так и писатели (в их числе Ш. Андерсон, Э. Паунд, Ф. С. Фицджералд, Э. Хемингуэй). Создав в разное время образцы экспериментальной прозы (состоящая из трех новелл книга *«Три жизни»*, Three Lives, 1909; сборник стихотворений в прозе *«Нежные пуговицы»*, Tender Buttons, 1914; роман *«Становление американцев»*, The Making of Americans, 1925), Стайн выступила прежде всего как теоретик повествования.

Наиболее знаменитый манифест Стайн — эссе *«Композиция как объяснение»* (Composition as Explanation, 1926), где она вполне по-символистски призывала любить слова ради их звучания. Если поэт находит в себе силы отказаться от обычного восприятия (структурирования) времени и пространства, рассуждала Стайн, то он высвобождает «глубинную природу» (bottom nature) своего сознания, сливается со своим переживанием. Тогда «естественный поток» слов заменяет их искусственный порядок, а литература становится жизнью — неким бесконечным движением, «про-

должным настоящим». Такой язык на грани поэзии и прозы не нуждается в следовании строгим правилам грамматики и синтаксиса. Тем не менее, отражая конкретное сознание и его постоянное возвращение к самому себе, он целостен и даже предметен, неразложимо сочетает в себе звук и цвет. В основе подобного языка — глаголы и причастия настоящего времени, имеющие как бы заклинательный характер, «обволакивающие» читателя переживанием, которое то убыстряется, то замедляется, выражаясь в ритмическом рисунке. Ритм предметов и состояний (или «ландшафтов») — главная тема прозы Стайн. Она строится на поэтике повторов, с одной стороны, и поэтике суггестии, с другой: рассказать нечто, ничего не рассказывая целенаправленно. Для манеры Стайн характерен замедленный темп повествования с постоянным возвратом к лейтмотиву в виде отдельного слова или синтаксической конструкции. Своего рода следование принципу детской считалки — чему-то одновременно и примитивному и абстрактному — дает возможность, по замыслу Стайн, создать визуальный в своей основе образ «сложного простого». В своей автобиографической книге «Праздник, который всегда с тобой» (опубл. 1964) Хемингуэй, многому научившийся у Стайн в начале 1920-х годов, отметил: ... она открыла много верных истин о ритме и повторах, и очень интересно говорила на эти темы».

Помимо Стайн другим писателем, по дате рождения принадлежавшим поколению Драйзера, но по принципам художественного мастерства уже явно постнатуралистом, стал **Шервуд Андерсон** (Sherwood Anderson, 1876 — 1941). Его влияние на американскую межвоенную прозу Ф. С. Фицджералд сравнивал с джойсовским. Как и Стайн в прозе, и (по-своему) имажистов в поэзии, Андерсона увлек некий минимализм — передача в своей основе плоскостного образа несколькими штрихами, контурно, минуя по возможности описательность. Эту установку на сжатость и вместе с тем экспрессивность манеры, выпуклость несколько неправильной цепочки самых простых слов он увязывал с представлением о живописности стиля. Если Стайн интересовали кубисты и абстрактное искусство, то у Андерсона налицо тяготение к постимпрессионистам, фовистам: полотна Ван Гога, увиденные им на выставке в Чикаго (1913), буквально потрясли писателя. В 1927 году он писал сыну: ... объект рисования не важен, — важно, что вкладываешь в него... То же самое и с литературной композицией».

Андерсон родился в Кэмдене (шт. Огайо). Не получив законченного образования, принял участие в испано-американской войне, занялся бизнесом. Вполне удачливый рекламный агент, затем владелец собственного дела, он неожиданно, в 36 лет, пережив «озарение», покинул семью и обосновался в Чикаго. Как иронически выразился критик М. Гайсмар, «ловкий сотрудник рекламного агентства переквалифицировался в неумелого поэта; на-

пористый предприниматель стал мистиком кукурузных полей». Начав печататься в 1916 году, Андерсон через три года прославился, опубликовав *«Уайнсбург, Огайо»* (Winesburg, Ohio), книгу из двадцати двух рассказов о вымышленном среднезападном городке. В дальнейшем увидели свет несколько романов (в частности, *«Темный смех»*, *Dark Laughter*, 1925), подобие автобиографии (*«История рассказчика»*, *A Story-Teller's Story*, 1924) и еще пять сборников новелл (например, *«Триумф яйца»*, *The Triumph of the Egg*, 1921), но самым известным остался первый из них.

Подзаголовок *«Уайнсбурга»* — «книга гротеска» (*The Book of the Grotesque*). Это же название носит и первая, как бы вводная новелла, посвященная стареющему писателю, который, по-видимому, имеет привычку записывать свои сны. Прорываясь через шлюзы бессознательного в виде «гротесков», они, принося и боль и радость, позволяют снова почувствовать себя молодым, ощутить в своем теле движение жизни. В описании Андерсона оно имеет эротический характер: некогда загнанные в глубь психики неудовлетворенные желания, сублимируясь, образуют эмоциональное ядро снов-рассказов. Писатель собрал их в книгу, но практически никому ее не показывает. Это его тайна, которой он до некоторой степени стыдится. Читатель позже догадывается, что такова судьба и многих других уайнсбургских чудачков и эксцентриков.

Предназначенная к тому, чтобы стать сельским «раем» и «городом на холме» (этот традиционный для культуры США библейский образ сочувственно обыгран Э.Л. Мастерсом в поэтической антологии *«Спун-Ривер»*, чью композицию Андерсон отчасти повторяет), Америка, олицетворенная Уайнсбургом, оказалась страной одиноких и разобщенных людей, вынужденных скрывать за различными масками реальные или придуманные комплексы. Они, наверное, могли бы излечиться от своего одиночества и буквально прикоснуться к другому человеку, но сделать это им крайне сложно. Адольфа Майерса (рассказ *«Руки»*), талантливого учителя, готовы линчевать за то, что он, сам того не замечая, ласково гладит своих учеников по голове, учит мечтать. И вот он, сбежав из родного города и сменив фамилию (теперь он — Уинг Биддлбаум), становится в Уайнсбурге чемпионом по скоростному сбору клубники, тем гражданином, чьи руки наконец-то будут востребованы грубым и деспотичным обществом. Доктор Рифи в рассказе *«Бумажные шарики»* записывает свои мысли на лоскутки бумаги. В его карманах они постепенно скатываются в шарики, которыми доктор инстинктивно кидается в окружающих.

Явно не принимая религиозность американцев как разновидность фрейдовского «супер-эго», начало противостоительное и накладывающее на его носителей печать определенной ущербности, Андерсон выступает стихийным мистиком пола — ищет пре-

одоления тех псевдоформ цивилизации, которые, в его представлении, ведут к нарушению человеческих контактов с природой. Эту тему комментируют многие андерсоновские персонажи. Один из них утверждает, что в Америке «начинается самый материалистический век в мировой истории, когда в войнах будут обходиться без патриотизма, когда люди забудут о Боге... и красота будет едва ли не забыта в страшном безудержном порыве человечества к приобретению имущества». В свою очередь, сельскому доктору в новелле «Смерть» «...казалось, что он обнимает не изнуренную женщину сорока одного года, а красивую невинную девушку, каким-то чудом вырвавшуюся из кожиры изнуренного женского тела».

Желание узнать, что стоит за тайной загнанной в «футляр» красоты, Андерсон делегирует не искушенному «поэту», а личности, отмеченной некоторой наивностью. Собирателем «гротескных» историй, или прямо-таки «американских сказок», где нестерпимо слиты поэзия и правда, невинность и жестокость, реальное и фантастическое, становится в «Уайнсбурге» молодой репортер Джордж Уиллард. Как и ряд других персонажей, он переходит из новеллы в новеллу, что позволяет Андерсону создать некий эпос «в осколках», нежесткую жанровую форму «романа в рассказах» (ее опробовал также и Дж. Джойс в «Дублинцах», 1914), чей биографический стержень связан с мотивом взросления, инициации в творчество. Именно этому юноше, в конце концов покидающему Уайнсбург на поезде в неизвестном направлении, горожане доверяют свои тайны, словно находя в газетчике исповедника, единственного посредника между их сознанием и внешним миром. Они намекают на то, что городок, где обитают 1800 жителей, ничем не отличается от другой Америки.

Это подтвердил и сам Андерсон, возражавший против зачисления себя в писатели-регионалисты: «Помню, как я сам был поражен, услышав, будто мой “Уайнсбург” является копией сельской жизни в штате Огайо. А ведь книга была написана в многолюдном жилом районе Чикаго. И прототипами почти всех персонажей стали мои соседи по мебелированным комнатам, многие из которых и в глаза не видели деревню». Новации Андерсона оказались весьма привлекательными для многих американских писателей. Вероятно, Дж. Стейнбек был излишне категоричен, когда сказал, «что все мы вышли из “Уайнсбурга, Огайо”», но переключка между этой книгой рассказов и произведениями Хемингуэя («В наше время»), Фолкнера («Сойди, Моисей»), самого Стейнбека («Долгая долина») достаточно очевидна.

О переменах, происходивших в системе художественных координат на рубеже 1910—1920-х годов, говорил опыт как прозы, так и театра. Центральная фигура в нем — **Юджин О’Нил** (Eugene O’Neill, 1888—1953), не только создатель американского варианта «новой драмы», но и один из крупнейших трагиков XX века.

Начав с подражания романтическому натурализму Дж. М. Синга, в начале второй декады столетия он, по-своему повторяя эволюцию любимого им А. Стриндберга, постепенно отказывается от принципов натуралистического театра («*За горизонтом*», *Beyond the Horizon*, 1920; «*Анна Кристи*», *Anna Christie*, пост. 1921, 1922; «*Крылья даны детям Божиим*», *All God's Chillun Got Wings*, 1924) в пользу экспрессионистской поэтики («*Косматая обезьяна*», *The Hairy Ape*, 1922; «*Великий бог Браун*», *The Great God Brown*, 1926), с тем чтобы в дальнейшем творчестве, где имеются такие необычные шедевры, как девятиактная трагедия «*Странная интерлюдия*» (*Strange Interlude*, 1928) и приспособливающая эсхилловский сюжет к Фрейду трилогия «*Траур — участь Электры*» (*Mourning Becomes Electra*, 1931), эти две тенденции примирить и даже попробовать себя в сравнительно традиционной к этому времени стилистике психологического импрессионизма («*Долгий день уходит в ночь*», *Long Day's Journey into Night*, опубл. 1956; «*Луна для пасынков судьбы*», *A Moon for the Misbegotten*, опубл. 1957).

О'Нил родился в Нью-Йорке в семье постоянно гастролировавших театральных актеров. Его отец, выходец из Ирландии, долгое время блистал в мелодраме «Граф Монте-Кристо», чем загубил свой талант, начал пить. Получив начальное образование в католическом учебном заведении, О'Нил окончил в школу в Новой Англии. Затем настал черед Принстона (1906—1907). После отчисления из этого университета перепробовал множество занятий, был золотоискателем в Гондурасе, клерком в театре, репортером, служил на флоте (пока от нервного и физического истощения не заболел туберкулезом). В 1914 году поступил в Гарвард, чтобы получить театральное образование в знаменитом драматургическом семинаре Дж. П. Бейкера (позже у Бейкера будет учиться и Т. Вулф). С 1916 года имя О'Нила стало ассоциироваться с полулюбительским летним театром «Провинстаун плейерс» (курортный городок Провинс-Таун на Тресковом Мысе, шт. Массачусетс), где в приспособленном для постановок ангаре на конце пирса были поставлены его одноактные пьесы. Первая же постановка на профессиональной сцене (нью-йоркский «Мороско-театер», 1920) — ей стала пьеса «За горизонтом» — принесла ее автору славу и Пулитцеровскую премию. Последующая карьера драматурга была более, чем успешной, увенчалась Нобелевской премией (1936), хотя многие театральные обозреватели критиковали его за отсутствие чувства меры, стилистическую неряшливость, наивность философии.

О'Нил был по натуре человеком нервным и уязвимым. Несколько его браков распалось. Крайне сложные отношения любви-ненависти связывали его с отцом, матерью, братом. Конфликт родителей и детей, мужей и жен, у которых нарушилось представление о том, где проходит граница между «театром», добровольно

или принудительно принятыми ролями, и «жизнью», — едва ли не центральный в о'ниловских пьесах. С 1936 г. у драматурга обострилась болезнь Паркинсона, что привело к творческому кризису и периоду долгого молчания. Несколько пьес, имевших автобиографический характер (в частности, «Долгий день уходит в ночь»), были опубликованы только после его смерти.

Свое драматургическое кредо О'Нил связывал с жанром трагедии. Трагическое, в его формулировке, составляет смысл жизни и надежды: «Для меня только трагическое обладает той значимой красотой, которая и есть правда... Только в недостижимом человек обретает мечту... и тем самым обретает самого себя. Тот, кому дана способность надеяться в безнадежности, ближе других к звездам и подножию радугия». Трагик — всегда поэт. Он входит в стихию разговорной речи и произвольно находит глубинные ритмы красоты там, где ее, как правило, не ищут. Повышение достоинства жизни через поэзию О'Нил именуется искренностью, правдой не столько материала, сколько его восприятия и переживания. Как «мистик» поэт испытывает сопротивление материала и действующей сквозь него «скрытой силы».

Таковы и персонажи, за которых берется О'Нил. Каждый из их борется со своими «богами неведомыми» (Богом, роком, биологическим прошлым, плотским влечением, динамо-машиной и, конечно же, самим собой), что и составляет, по мнению драматурга, «извечную трагедию Человека», стремящегося проявить себя в напряжении этой борьбы.

Вместе с тем О'Нил, черпая материал из низовой жизни, всегда мечтал о «театре творческого воображения». Он смело экспериментирует с масками, функции которых крайне разнообразны. Это и способ защиты «маленького человека» от враждебных к нему города, индустриального и бюрократического общества; и параллельное существование лица и маски в виде двойничества; и подчинение человека маске, трагическая метаморфоза; и автономная жизнь маски, делающая процесс «маскировки» непредсказуемым.

В одних случаях («Великий бог Браун») о'ниловские маски позволяют вспомнить о немецком экспрессионистском театре, который американский драматург неплохо знал, в других, как в «Странной интерлюдии», они сугубо индивидуальны. Таковы длинные монологи, перемежающиеся «стоп-кадрами» и «вспышками», произвольными наплывами памяти, репликами в сторону на тему того, что персонажи в отдельно взятый момент думают и чувствуют. Все это дает возможность О'Нилу, шедшему параллельным путем с европейскими драматургами («Электра» Г фон Гофманстала) и прозаиками (джойсовский «Улисс»), искать в национальной истории не только полновесные характеры, но и инструмент для модернизации Орестейи (возвращение с Гражданской войны генерала южан Мэннона в трилогии «Траур — участь Электры»).

Этапным произведением О'Нила стала трагедия *«Страсть под вязами»* (*Desire under the Elms*, пост. 1924), действие которой разворачивается в Новой Англии в 1850 году. С одной стороны, это пьеса о крушении некогда крепкого патриархального семейства, пуританского начала. С другой — драма о вожделинии обладания (деньгами, фермой, землей, женщиной, самим Богом), о столкновении диаметрально противоположных начал: мужского и женского, отцов и детей, умерших и живых, вязов и камней, религиозности и ее отсутствия. В определенной мере *«Страсть под вязами»* — антипуританское произведение. Фигура старшего Кэбота воплощает непреклонную волю, деспотизм, ветхозаветно-кальвинистское представление о «Боге карающем». Кэбот буквально отвоевывает у скал пядь земли и возводит на ней свою «церковь», небольшую ферму. В жертву этому дерзновенному строительству принесено все: жизнь жены (о ней призваны напоминать лишь вязы, печально склонившиеся над домом), счастье детей (из-под палки работающих на ферме и мечтающих сбежать с нее в Калифорнию на золотые прииски), утечи собственной плоти.

Однако месть природы подстерегает этого сильного человека там, где он ранее не знал поражений. Его новая жена, Эбби (с ней Кэбот связывает мечты об основании новой династии), вышедшая замуж за старика из жадности, чтобы унаследовать после его смерти ферму, изменяет ему с Ибеном, одним из трех сыновей от предыдущего брака. Своим вызовом отцу, которого он ненавидит за преждевременную кончину матери, Ибен пытается утвердить свободу. Но и его положение неоднозначно: в Эбби он видит то врага, жаждущего захватить дом его матери — она словно взывает из прошлого об отмщении, то непреодолимый соблазн, то своего рода новую мать, так как Ибен, несмотря на тонкость интеллекта, поразительно инфантилен. Другими словами, отрицая вместе с Эбби пуританские представления об авторитете, Ибен вызывает к жизни «богов» плоти. Под их роковым влиянием Эбби убивает родившегося у нее от Ибена ребенка (Кэбот считает младенца своим сыном), чтобы доказать, сколь бескорыстна и жертвенна она в своем чувстве. Эбби арестовывают, но Ибен готов ждать ее всю оставшуюся жизнь. Кэбот же, преданный всеми, остается в полном одиночестве. Ему некому пожаловаться на судьбу, кроме коров.

Эфраим Кэбот проигрывает потому, что «слишком силен», Эбби с Ибеном не побеждают потому, что «слишком слабы». Этот трагический парадокс пьесы намекает на то, что любое цельное, идущее из глубин природы и бессознательного чувство («страсть»), проходя через «фильтры» цивилизации, неизбежно расщепляется, образуя взрывчатую массу, сумму разнонаправленных импульсов («маски» и «антимаски»). Многозначны и другие собирательные образы *«Страсти под вязами»* — камень, дерево, дом, солнце.

Как психоаналитик О'Нил отдает должное механике «Эдипова комплекса» Фрейда (треугольник ревности), как философ не проходит мимо ницшевских тем дионисийства и «гибели богов», как читатель явно предпочитает готорновской «Алой букве» «Бранда» и «Преступление и наказание». Вместе с тем как драматург он увлечен цельностью характера Кэбота. В дерзновенном самоутверждении старика, в его почти физическом единстве с созданным им миром («От нас — меня и фермы — ты родишь сына») и даже готовности стать богом этого проклятого природой места заключены привлекательность и сила, которые в конечном счете не перечеркиваются его эгоизмом и собственничеством. На фоне мощных монологов Кэбота реплики Ибена не столь уж выигрышны. Это приводит к некоторой натянутости концовки: примирить ибсеновско-ницшевские реминисценции с финальным аккордом «Преступления и наказания» О'Нилу все же не удается.

Увидев в специфически американском приметы вечного, а точнее, создав параметры именно американской трагедии, где переходят друг в друга классицистическая драма рока и натуралистическая тематика, О'Нил не только вывел театр США на мировой уровень, но и, надо думать, заинтересовал своих современников (к примеру, У. Фолкнера) проблемой мифа.

Образ трагизма современной жизни явлен также в лирике **Роберта Фроста** (Robert [Lee] Frost, 1874—1963). На первый взгляд, она традиционна и позволяет вспомнить о важнейшей для англо-американской поэзии XX века романтической традиции (от У. Вордсворта до Э. Дикинсон). Фрост никогда не отказывался от силлаботоники (рифмованного и нерифмованного четырехстопного и пятистопного ямба), его не интересовали ни верлибр (в варианте Э. Паунда или Т. С. Элиота), ни современный разговорный язык (слэнг у К. Сэндберга). Кажущаяся бесхитростность фростовской поэзии (предел ее технической новизны — драматические монологи в духе Браунинга), преобладание в ней пасторальных мотивов, строгий силлабо-тонический каркас стиха, образ самого Фроста как сдержанного и чуть-чуть ироничного сельского янки — все эти атрибуты популярного восприятия поэта (его стихи распространялись среди американских солдат во время Второй мировой войны; в 1961 году Дж. Кеннеди пригласил Фроста прочесть стихотворение «Дар навсегда» на церемонии своего вступления в должность президента) скрадывают богатые оттенки его творчества.

Хотя Фрост родился в Сан-Франциско и был крещен в честь знаменитого генерала конфедератов, почти всю жизнь после смерти отца (1885) он прожил в Нью-Хемпшире и Вермонте, штатах с особым патриархальным укладом жизни и с не менее своеобразной для Америки природой, главная достопримечательность которой — долгая и сухая осень, обрамляющая каменистые горные

кряжи, ручьи и озера между холмов, шпили церковей бесконечно богатой радугой красного и желтого.

Выпускник школы в Лоренсе (шт. Массачусетс), Фрост, хорошо знавший латынь и античных авторов, выиграл стипендию в Дармутский колледж, но не проучился там и года. Не смог он окончить и Гарвардский университет (где испытывал особый интерес к изучению античной философии), откуда после двух лет учебы (1897—1899) отчислился по собственному желанию из-за плохого здоровья. По медицинским соображениям Фрост поселился в сельской местности (Дерри, шт. Нью-Хемпшир), где ему на деньги деда удалось купить участок неплодородной земли. Труд на ферме был столь изматывающ, что Фрост, к 1905 году — отец пятерых детей, не раз оказывался на грани того, чтобы покончить с собой.

В 1911 г. Фрост вместе с семьей отправился в Англию. В Лондоне у него завязались отношения с Э. Паундом, в то время литературным секретарем У. Б. Йейтса (Фрост, писавший стихи еще со школьных лет, высоко ценил йейтсевское творчество). Паунд не только познакомил своего соотечественника с поэтами-георгианцами (наиболее близок Фросту был Эдвард Томас, погибший на войне в 1917 г.) и имажистами (Ф. С. Флинт, Э. Лоуэлл), но и рекомендовал издателю первую книгу фростовских стихов *«Томление юности»* (A Boy's Will, 1913). Годом позже в Англии же увидел свет сборник *«К северу от Бостона»* (North of Boston). В 1915 году Фрост вернулся в США уже довольно известным поэтом. В дальнейшем, начиная со сборника *«Между горами»* (Mountain Interval, 1916), регулярно, вплоть до 1962 года, когда Фросту исполнилось 88 лет, появлялись американские издания его новых книг, самые известные из которых — *«Нью-Хемпшир»* (New Hampshire, 1923), *«Западный ручей»* (West-Running Brook, 1928), *«Избранные стихотворения»* (Collected Poetry, 1930), *«Неоглядная даль»* (A Further Range, 1936), *«Дерево-свидетель»* (A Witness Tree, 1942).

Фрост любит различные жанры — пейзажные миниатюры, сонеты, баллады, драматические монологи, встречаются у него даже поэмы на библейские темы, но по темпераменту он преимущественно лирик. Его лучшие стихотворения выросли из созерцания природы. Петляющая тропинка, птичка на ветке, виноградная лоза в саду — характерные фростовские «крапинки жизни». Эти «пейзажи души» даются на фоне череды времен года или грани дня и ночи. Поскольку поэтом руководит намерение показать «любимое... без прикрас», то перед читателем, скорее, графические серии, чем импрессионистические этюды. Вместе с тем поэт далек от неоклассицистической установки символистов. Он ценит бытие как таковое и программно называет себя «антиплатоником». «Платонизм», по Фросту, это некая лестница в небо, от

стояния на которой у человека кружится голова. Подобная устремленность чревата утратой чувства формы, с одной стороны, и нарциссизмом поэтической персоны — с другой.

Созерцание природы у Фроста будит двойное чувство — и радость, и скорбь. Знаменитое стихотворение *«После сбора яблок»* (After Apple-Picking, 1914) построено на контрасте осязаемых плодов земли и брожения сидра. Другими словами, в фростовских стихотворениях часто возникает образ текучести природы — «болота», «шума деревьев», слепящей «белизны снега», размывающей все контуры предмета темной «чащи». Этот образ способен быть разным — как материализацией тайного или явного страха поэтической души, так и соблазном упокоения, сна, добровольного отказа от жизни. Он не патетичен, не выплеснут в смятении, а очень сдержан. Отсюда — неподдельное трагическое достоинство фростовской поэзии, звук скорбный, чистый. Но это не означает, что Фрост, стоически рассуждая о дневной и ночной природе вещей, готов, подобно философу Дж.Сантаяне (чьи лекции по истории античной мысли он с увлечением слушал в Гарварде), примерить маску «язычника-гедониста». Он, пожалуй, и не «творец прекрасной формы», который в духе У.Стивенса (*«Идея порядка в Ки Уэст»*, The Idea of Order at Key West, 1935) ищет способа хотя бы условно упорядочить хаотическое движение природы.

Читая Фроста, даже такое скорбное стихотворение о дрозде на закате, как *«Войду!»* (Come In!, 1942) — для И. Бродского это название синонимично «Умри!», — мы попадаем все же не в вполне модернистский мир, хотя и стоим у его преддверья. Фрост слишком пуританин, чтобы превратить «священный лес» природы, данный Богом человеку для ощущения себя частью реальности, для труда над собой, для воспитания в себе «смирения и гордости» (как об этом говорится у Фолкнера в новелле «Медведь»), в некую условность, стивенсовский холм (*«История о банке»*, Anecdote of the Jar, 1913, 1923), увенчанный неизвестно откуда взявшейся банкой, которая то ли придает сырому материалу форму, то ли случайно осталась на «пленэре» из-за неряшливости выехавших на пикник. Пуританин Фрост и в том, что, видя в природе свидетеля «утраченного рая», он в то же время доверяет ей полностью только тогда, когда она отмечена присутствием человека. Излюбленный им пейзаж включает родник, герань в окне, астры в полузамерзшем саду и, разумеется, певчих птиц, alter ego поэта. Соответственно, пробуждение полей от зимнего сна равнозначно важнейшему христианскому празднику (*«Врасплох»*, The Onset, 1923), тогда как начало зимы — религиозной катастрофе.

Но Фрост все же не поэт весны и буйного цветения природы. Он очень любит осень, и блещущую особой, подхваченной холодком, красотой, и обещающую предзакатное волнение сердца, «зиму

тревоги нашей». Именно в противопоставлении бесформенному в природе (к ней относится и человеческое сердце) волевого усилия Фрост — «последний пуританин». Согласно логике его стихотворений, без человека и его намерения сделаться лучше, реализовать себя в труде, природа превращается в непроницаемый иероглиф. Так, береза из собеседника «беженки-души», «беспредельного порыва», воплощения несгибаемого достоинства способна стать безразличным свидетелем человеческого удела.

Амбивалентность природы и человеческого «я» у Фроста лучше всего передана в стихотворении *«Остановившись на опушке в снежных сумерках»* (Stopping by Woods on a Snowy Evening, 1923) из книги «Нью-Хемпшир». Как бы очаровательна ни была стихия морозного леса в самую длинную ночь года, но езду, подпавшему под соблазн «ночного» (здесь угадывается богооставленность, мысль о «сне», сведении счетов с жизнью), пора в путь, о чем ему напоминает лошадка, позвякивающая своими колокольчиками:

The woods are lovely, dark and deep,	Лес чуден, темен и глубок.
But I have promises to keep,	Но должен я вернуться в срок;
And miles to go before I sleep,	И до ночлега путь далек,
And miles to go before I sleep.	И до ночлега путь далек.

(пер. Г. Кружкова)

Фросту суждено было стать «несвоевременным» классиком, тем, кто удержал символическое равновесие между напевностью романтической силлаботоники и трагическими диссонансами современности.

В межвоенной прозе сходное с ним место занимает прозаик и драматург **Торнтон Уайлдер** (Thornton [Niven] Wilder, 1897—1975). Он родился в Мэдисоне (шт. Висконсин) в религиозной семье, девяти лет попал в Китай, куда его отец получил назначение генеральным консулом США в Гонконге. Учился в разных заведениях: Калифорнийском университете, привилегированном Оберлин-колледже, Йеле (диплом бакалавра в 1920 г.), Американской академии в Риме, Принстонском университете (диплом магистра в 1925 г.). Несмотря на плохое зрение, принял участие в Первой мировой войне (недолгая служба в артиллерии), затем преподавал французский язык в частной школе (1921—1928), а получив известность (Пулитцеровская премия за роман «Мост короля Людовика Святого», 1927), стал жить на литературные заработки, несколько месяцев в году отдавая преподаванию английской литературы (Чикагский университет, 1930—1936). Подобно Г.Джеймсу, традицию психологической прозы которого, он, в известной степени, продолжил, Уайлдер испытал определенное влияние европейских писателей (братья Гонкуры, М. Пруст). Он автор не только романов, но и пьес. Самые знаменитые из них романтическая аллегория *«Наш городок»* (Our Town, 1938),

фантастическая комедия *«На волосок от гибели»* (The Skin of Our Teeth, 1942).

Уайлдер — писатель-интеллектуал, совмещающий жанр «прозы идей» с умело выстроенной интригой, с тщательно разработанной системой персонажей. Большинство его романов — *«Каббала»* (The Cabala, 1926), *«Мост короля Людовика Святого»* (The Bridge of San Luis Rey, 1927), *«Мартовские иды»* (The Ides of March, 1948), *«День восьмой»* (The Eighth Day, 1967) — о поиске абсолютных ценностей на фоне так или иначе понимаемого кризиса культуры. Чаще всего эта ситуация смещена в прошлое — Перу в начале XVIII века (*«Мост короля Людовика Святого»*) или Рим при Юлии Цезаре (*«Мартовские иды»*). Однако исторический колорит как таковой в уайлдеровской интерпретации при всей его точности и красочности второстепенен, является материалом для рассуждений о «гобелене истории», «природе вещей», о причудливом скрещении во времени вечного и преходящего. В итоге Цезарь способен выступать героем экзистенциалистского рода, а экзистенциализм дополнять стоическую философию.

В центре романа *«Мост короля Людовика Святого»* (Людовик Святой — средневековый идеальный монарх и вдохновитель церковного зодчества, в частности строительства Шартрского собора, отправился в 1270 году в крестовый поход, но так и не достиг Иерусалима, умерев в Тунисе от чумы) — риторически поставленный повествователем вопрос о том, что движет человеческой судьбой, случай или промысел. Задавая его, рассказчик, человек XX века и любитель классической испанской культуры (в Перу после завоевания Нового Света испанцами она получила вторую жизнь), вдохновляется как чтением соответствующих пассажей из Шекспира, так и своей находкой. В библиотеке Лимы им обнаружен уцелевший от инквизиции манускрипт монаха-францисканца, в котором собраны сведения о событиях двухсотлетней давности: по неизвестной причине в 1714 году рухнул в пропасть мост, созданный еще инками.

Каждая из частей романа, обрамленного повествовательной рамкой, сфокусирована на судьбе одного из погибших на мосту. Это маркиза де Монтемайор (ее прототип — мадам де Севинье), без конца пишущая письма своей дочери в Испанию (но не обращающая при этом внимания на мучения своей служанки Пепиты), переписчик театральных рукописей юноша Эстебан, поссорившийся со своим братом-близнецом из-за любви к актрисе, дядя Пио, знаток театра, открывший для публики звезду Камилы Перикола. Все эти персонажи проходят путь трудного постижения любви, но гибнут в тот момент, когда вроде бы сделали решающее в своей жизни открытие — откашались от «любви-привычки» и свойственных ей ревности, эгоизма, эстетства. Следует заметить, что каждый из погибших «отражен» в искусно вплетенном в пове-

ствование парном персонаже (донья Клара, Мануэль, Камила), у которых монах Юнипер собирает сведения для богословского труда, призванного доказать справедливость Провидения. Но за свой «позитивизм» францисканец гибнет на костре инквизиции. Наконец, то, что «не знают» или «не вполне знают» люди XVIII века, пытается восполнить повествователь. Однако и этот ироничный американец, любитель испанского театра, современник движения женщин за свои права и секулярного гуманизма, не уверен в том, что ему известны все мотивы происшедшего. Означает ли это, что перед читателем образ теории относительно-сти, перенесенной из физики в историографию, а рассказчик, выловив из темных вод истории некое послание, не способен адекватно прочитать его?

Если это так, то повествование, разрастаясь в руках повествователя из чего-то поначалу цельного в «бесформенную множественность» точек зрения, суггестирует недостоверность личности в «кошмаре истории без конца» (тема не только «Острова пингвинов» А. Франса, но и джойсовского «Улисса»), а также идею о том, что время как история, как письмо в принципе невозможно. Не опровергая этот тезис прямо — таковы правила игры в поэтике романа Уайлдера, — повествование усилиями того же рассказчика, теперь уже филолога, поэта, почти что «евангелиста», покарлайловски говорит истории «вечное да» (иначе зачем заниматься филологией).

Это положительная эстетика утверждается парадоксально, опять-таки по принципу теории относительности, но теперь она уже приложена к тому, что не разъединяет, а объединяет. Да, маркиза, Эстебан, Пепита, дядя Пио (равно как и брат Юнипер), заставляя других задуматься о любви, сами остаются одиночками, и если и реализуются, то вопреки своим порокам, страстям, слабостям. «Погибая» сами, они случайно, сами того не зная, «спасают» других. Спустя столетие после крушения моста никому ранее не известные письма маркизы к дочери становятся памятником испанской литературы, их сравнивают с тринадцатой главой Первого послания к коринфянам апостола Павла. Именно их, не называя автора, цитирует в финале романа старая мать Мария. К ней в разное время приходят нищая девочка (Пепита), дворянка (донья Клара), актриса (Камила). Олицетворяя собой не вполне понятую в мире традиционной церкви (архиепископ Лимы) веру, мать Мария, в отличие от маленького францисканца, не занимается статистическими подсчетами, а деятельно исповедует свое христианское знание о том, что любовь — не память, которая способна угаснуть и прерваться, а чудо «дня восьмого» — тайна ручейков, образующих реку непрерывающихся инициаций. Она, протекая в разрезе истории, делит человечество на «страну мертвых» и «страну живых».

Хотя по выходе этого и последующих романов левая критика отказывала Уайлдеру в праве называться американским писателем, важность «Моста» для межвоенной американской литературы не подлежит сомнению. Уайлдера высоко ценил состоявший с ним в переписке Хемингуэй (в особенности ему нравилась глава о Эстебане и Мануэле). Тема оправдания истории заинтересует у Фолкнера («Сойди, Моисей», 1942), Р. П. Уоррена («Вся королевская рать», 1946).

Итак, история для Уайлдера — это измерение индивидуального сознания, забрасывающего свою сеть в мир и терпеливо ожидающего улова, того момента, когда ему приоткроется некий подстрочник времени, книга книг, перед которой равны все эпохи. По контрасту переживание истории **Ф. Скоттом Фицджералдом** (Francis Scott [Key] Fitzgerald, 1896—1940) гораздо более страстное и привязано к конкретике современности, к воспроизведению в творчестве элементов собственной биографии. После того как Фицджералд в 1936 году опубликовал три автобиографических эссе под общим названием «**Крушение**» (The Crack-Up), в восприятии многих современников он стал летописцем 1920-х годов, или, по его собственной терминологии, «века джаза» (по названию одного из эссе — «Отзвуки Века джаза», Echoes of the Jazz Age). «Джаз», согласно Фицджералду, это не только эскапады несколько взвинченной молодежи, вообразившей в условиях послевоенной действительности, что «все возможно» («Америка затевала самый грандиозный, самый шумный карнавал за всю свою историю...»), даже «алмаз величиной с отель “Ритц”» (одноименная новелла, The Diamond as Big as the Ritz, 1922), но и трагедия переходной эпохи, переоценки ценностей. Она характеризуется тем, что «американская мечта» в процессе всеохватывающей капитализации общества из почти что религиозной идеи может трансформироваться в свою противоположность — ту химеру богатства, которая грозит крахом любым проявлениям индивидуальности. В видении себя своеобразным «проклятым поэтом», а также автором на свой лад понимаемого «потерянного поколения» Фицджералд явно романтик, чьи произведения — подобие очень личной эпитафии американскому идеализму.

Закономерно, что к его любимым писателям относились Байрон и Китс. Фицджералд признавался, что никогда не мог читать «Оду соловью» без слез на глазах. «Ода греческой вазе» же подтверждала его собственные жизненные наблюдения — трагизм любви, красоты, богатства, творчества, являющихся средоточием неразрешимого конфликта между преходящим и непреходящим, «дневным» и «ночным». Это свойство Фицджералда неизменно раздражало Э. Хемингуэя. С позиций личного стоицизма и абсолютной «правдивости письма» он обвинял своего друга в «дешевой ирландской влюбленности в поражение», в «сусальном романтизме».

Фицджералд родился в Сент-Поле (шт. Миннесота), католической столице Среднего Запада. Несмотря на плохое материальное положение семьи, ему удалось поступить в Принстон (1913), где он печатался в студенческих журналах, пробовал себя в театре, но бакалавром так и не стал из-за плохой успеваемости. В 1917 году Фицджералд добровольцем пошел в армию. На европейский фронт попасть ему было не суждено, но на сборах в Алабаме он познакомился с дочерью местного судьи Зельдой Сейер. Для женитьбы на этой южной красавице лейтенантской формы оказалось недостаточно. Однако эта роковая влюбленность (столь же по-роковому Фицджералд был влюблен и в детстве — в Джиневру Кинг, девочку из состоятельной семьи) получила продолжение. Первый роман Фицджералда *«По эту сторону рая»* (This Side of Paradise, 1920) имел оглушительный успех, а имя его автора стало олицетворять послевоенную золотую молодежь, не скованную никакими буржуазными «предрассудками».

Женившись в итоге на Зельде, Фицджералд вывел ее в тех или иных вариантах «роковой женщины» во всех своих главных произведениях (Глория Джилберт в романе *«Прекрасные и проклятые»*, The Beautiful and Damned, 1922; Дэйзи Бьюкенен в романе *«Великий Гэтсби»*, The Great Gatsby, 1925; Николь Дайвер в романе *«Ночь нежна»*, Tender is the Night, 1934; Хелен в рассказе *«Возвращение в Вавилон»*, Babylon Revisited, 1931). Брак этот был несчастлив. К тому же в конце 1920-х годов у Зельды, здоровье которой было подорвано беспорядочным стилем жизни Фицджералдов как в Нью-Йорке, так и во Франции (Париж, французская Ривьера), открылось душевное заболевание. Сам же писатель, оказавшись в плену у своего первого, и прежде всего коммерческого, успеха, трагически переживал болезнь Зельды, женщины талантливой и неординарной, и критику своего лучшего произведения — романа *«Великий Гэтсби»*, написанного во Франции. Лишившись уверенности в себе, Фицджералд много пил, писал новеллы «на продажу», но все-таки нашел силы завершить пронзительный по звучанию, хотя и неровный, роман *«Ночь нежна»* (в заглавие этого сложного по композиционному рисунку произведения вынесена строка из китсовской *«Оды соловью»*). Он посвящен судьбе талантливого американского врача. Доктор Дайвер, взявшись вылечить психическую травму молодой очаровательной женщины, по любви женился на ней и добился в лечении положительного результата. Но затем, став зависимым от богатства Николь, он как бы поменялся с ней местами и уже в роли «больного», не получив со стороны жены эмоциональной поддержки, опустил, растратил свой талант.

Роман Фицджералда *«Последний магнат»* (The Last Tycoon, 1941) фактически остался наброском. Первые главы этого произведения о мире кино были написаны в Голливуде, где в конце

1930-х годов вплоть до своей ранней кончины от инфаркта Фицджералд вынужден был работать сценаристом.

«Великий Гэтсби» и «Ночь нежна» посвящены теме идеалиста (в авторском проспекте романа «Ночь нежна» он даже назван «Священником»), упрямо хранящего верность своей романтической мечте даже тогда, когда современность в лице «богатых» не оставляет для нее никаких шансов. Впрочем, отношение самого Фицджералда к богатству двойственное. Это и проклятие, и источник поэзии, так как красота материального мира, реализованная в богатстве (сверкающий никелем автомобиль, ухоженный теннисный корт, многолюдная вечеринка блистающих нарядами знаменитостей), очень непрочна. Контрасты подобной красоты — находка Фицджералда, поле современной трагедии. Так, Гэтсби, личность скандальная и загадочная, соткан из несоединимого — желания обменять весь мир своего капитала на поцелуй Дэзи, которую он, провинциальный бедняк, безответно полюбил еще в юности, и бутлегерства, финансовых спекуляций в эпоху «сухого закона». Но если роман был бы только мелодраматичной сагой о нуворише, проделавшем путь от чистильщика сапог до миллионера и в ослеплении демонстрирующем возлюбленной богатства своего особняка, то он едва ли бы запомнился писателям-современникам, например Хемингуэю, многому научившимся у Фицджералда.

Превращает «Великий Гэтсби» из водевиля в трагедию фигура повествователя, Ника Каррауэя, и участника описываемых им событий, и их позднейшего комментатора. Этот прием был заимствован Фицджералдом у Дж. Конрада (фигура Марлоу в новелле «Сердце тьмы») и усовершенствован. В отличие от Марлоу, достаточно случайно вспоминающего о некоем приключении юности, когда он в джунглях Африки пытался разгадать загадку славящегося своей жестокостью «великого» Куртца, Каррауэй не просто хроникер, собирающий сведения о загадочном соседе, а молодой писатель. Ник постепенно начинает работу над автобиографическим произведением, где Гэтсби важен не только сам по себе, но и как ориентир исторического самопознания. Линия Каррауэя (проверка своей честности, традиционалистских ценностей Среднего Запада) развивается параллельно с линией Гэтсби, коллизии которой вскрывают противоречие между «мечтой», воистину «американской мечтой» — в следовании ей Гэтсби действительно незауряден, «велик», и грубо материалистическими, «великими» разве что в ироническом смысле, средствами ее достижения.

Благодаря этому параллелизму выясняется, что Ник — единственный персонаж романа, чьи взгляды по ходу действия и повествования о нем меняются. Познавательные способности Каррауэя — лирический фермент «Великого Гэтсби». Романтическая неудовлетворенность по поводу поисков Эльдорадо и неутешительности самопознания выдает в Фицджералде уже не ученика

Конрада (Гэтсби напоминает Ностромо и «лорда» Джима), а продолжателя традиции психологических портретов Г. Джеймса. Именно склонность к «двойному зрению» дает Нику шанс уйти от безапелляционных суждений в духе пытливого «натуралиста», подобного Штейну (собирателю редких бабочек из конрадовского романа «Лорд Джим»). Путь повествователя — от догматичности к гибкости, от хладности ума джеймсовского Уинтерборна («Дези Миллер») к неясным сожалениям и душевной теплоте. Признав свою косвенную вину в гибели Гэтсби, он становится невольным свидетелем того, как задуманное идеально вульгаризируется, овещается и, поклоняясь «отцу мира сего» — богатству (звук голоса Дези подобен звону золотых монет), влечется к небытию. Эта интонация романа неожиданно указывает на туманное католическое прошлое Фицджералда. «Вина» Гэтсби — общая вина американцев, вольно или невольно подменивших веру в «зеленый огонек», свет «будущего счастья» (мотив, возникающий в самом конце романа) на лжерелигию. Параллельно в последней главе «Великого Гэтсби» возникает воспоминание о поездке на рождественские каникулы в сельские глубины Америки. Словом, и Каррауэй, и Гэтсби, и Дези — все они «блудные дети» Среднего Запада, оторвавшиеся от своих корней, попавшие в вавилонский плен новейшей городской цивилизации.

В сравнении с Фицджералдом Эрнест Хемингуэй (Ernest [Miller] Hemingway, 1899 — 1961), посвятивший автору «Великого Гэтсби» значительную часть своих воспоминаний «*Праздник, который всегда с тобой*» (A Moveable Feast, опубл. 1964), на первый взгляд предстает писателем принципиально иного склада — чуждым всякой патетики, не доверяющим воображению, творчески дисциплинированным, создающим особый биографический миф героя войны, спортсмена, охотника, любителя классически ясных контуров и ритуалов (от живописи Сезанна до корриды и «эстетики» различных наименований — перечисления улиц, иностранных сортов вина, технических подробностей рыбной ловли). Он намеренно дает апологию особого примитива, антиинтеллектуализма, выводя в своих произведениях соответствующих персонажей (дезертиры, контрабандисты, бармены, матадоры, репортеры, американцы-экспатрианты, партизаны). Они не только ставят себя вне общества, нанесшего им «рану», оторвавшего их от той приватной территории, которую они несколько по-детски любят, но и отказываются ассоциировать себя с публичными ценностями этого общества. Отсюда — их стоический поведенческий кодекс, привязанный к молчанию, к эстетике визуального начала (вещи, заключенные в своего рода рамку, должны говорить сами за себя). Условно сравнимая Фицджералда и Хемингуэя, можно сказать, что они соотносятся примерно так же, как в Англии рубежа XIX — XX веков О. Уайлд и Р. Киплинг.

Поставив в центр своего творчества вопрос о том, каков современный смысл выражения «иметь и не иметь», а другими словами, чем мог бы стать жизненный ориентир «естественного человека» в ситуации «смерти богов» и «чеканки фальшивых ценностей», ситуации в высшей степени жестокой и в своей жестокости противоестественной, Хемингуэй создал развернутую мифологию романтически-модернистского индивидуализма. Это уже само по себе делает Хемингуэя крупнейшим писателем XX века, художником байроновского масштаба. Смысл его произведений и свойственная им философия трагедии значительно шире образа «потерянного поколения», который выведен, например, у Э. М. Ремарка (в 1929 г. английский перевод «На Западном фронте без перемен» появился на прилавках американских книжных магазинов практически одновременно с романом «Прощай, оружие!»). Под влиянием Хемингуэя «потерянность» стала универсальной характеристикой, имеющей отношение как к тем, кто, возвращаясь домой с фронта, не видит больше отличий между «войной» и «миром», так и к тем, кто, пережив трагедию разочарования в «мире», и без всякой войны оказывается «посторонним», испытывает «тошноту» от общественных ценностей и ритуалов. Но каким бы ни было, по Хемингуэю, алиби «потерянных» и их мировой скорби, почти всегда эти стойки пытаются реализовать себя на путях «антисудьбы» (выражение А. Мальро), чтобы на грани жизни и смерти спросить самих себя «кто я?».

Долгое время популярное восприятие хемингуэевских сильных мужчин, «нулевой степени» хемингуэевского письма, а также, добавим, самого Хемингуэя как «папы Хэма» (несколько циничного апологета грубоватых чувственных радостей и «туриста на войне») мешало увидеть в нем тонкого мастера прозы, современника Э. Паунда, Дж. Джойса, Т. С. Элиота. В действительности среди межвоенных прозаиков США лишь Фолкнер может сравниться с Хемингуэем (писателем, многократно заявлявшим о «правдивости» своей манеры) по *литературности* художественного мышления и тщательной отделке написанного. Знакомство с его кругом чтения поражает не только количеством прочитанного, но и интенсивностью читательского восприятия, всегда нацеленного на собственную работу. Разнообразие и нестандартность реминисценций из самых разных зарубежных (Данте, Стендаль, Флобер, Мопассан, Тургенев, Толстой, Ницше, Д'Аннунцио, Гамсун, Киплинг, Конрад, Элиот, Джойс) и американских (Бирс, Твен, Крейн, Стайн, Андерсон, Ларднер, Фицджералд, Уайлдер, Паунд, Каммингс) авторов в хемингуэевских текстах еще ждет своего подробного изучения. К этому следует добавить и глубокий интерес Хемингуэя к живописи В. Ван Гога и П. Сезанна, эквивалент манеры которых он пытался найти в прозе. Пробовал себя Хемингуэй и в поэзии.

Все это ставит его в центр литературных исканий, где причудливо сходятся несколько мощных силовых полей — порожденная натурализмом эстетика подтекста (создание вещных коррелятов сознания), символизм и постсимволизм (тотализация поэзии, взаимопереход поэзии и прозы, музыкального и визуального начал), принципы экспрессивности текста (ориентация на «примитив» и «новую вещь»), а также неоромантизм, понемногу приобретающий экзистенциалистские контуры. Очевидно и другое. Хемингуэй, начав свою писательскую карьеру в конце 1910-х годов буквально «с нуля», уже через пять лет интенсивного ученичества разработал оригинальный стиль, который в дальнейшем не столько варьировал, сколько интенсифицировал (элементы самоповторения в его позднем творчестве несомненны). Отметим здесь и писательское чутье Хемингуэя, первым в международном масштабе выразившего то, что после войны буквально носилось в воздухе. Наконец, следует добавить, что вопреки распространенному мнению о бездуховности его творчества, Хемингуэй был по-религиозному ищущей личностью.

И дело не в его конфессиональных предпочтениях (в разные периоды жизни он был и протестантом, и католиком, и неверующим), а в той острой жажде Абсолюта, которому хемингуэевские персонажи, как правило, пытаются дать отрицательное определение. Хемингуэевский «рай» (коррида, «там, где чисто, светло», «за рекой, в тени деревьев», «остров в океане», ловля Рыбы) дает о себе знать практически в каждом его произведении как оборотная сторона его же версий «ада» — «раны», «пада» (исп. — ничто), насильственной смерти. В описании позитивных, в том числе природных, эквивалентов веры Хемингуэй местами близок Р. Фросту. Тексты этих двух авторов суггестируют некую психологическую неустойчивость, поэтические колебания между депрессивным состоянием сознания и оптимистичностью, движением и покоем, «дневным» и «ночным». В этой жизненности — перепадах, шероховатости, если не лирической автобиографичности своей манеры, — Хемингуэй американский писатель, а его версия философии жизни и экзистенциализации трагедии нонконформистской личности отличается от стилистики по-литературному «безупречных» А. Камю и Ж.-П. Сартра (последний в эссе о «Постороннем» словно нехотя называет Хемингуэя среди литературных предшественников своего соотечественника).

Хемингуэй родился в пригороде Чикаго, Оук-Парке. Его отец был практикующим врачом (склонный к депрессии, он покончил с собой в 1928 году), в семье доминировала мать. Получив музыкальное образование и попробовав себя на профессиональной оперной сцене, она давала уроки пения. Окончив школу (1917), Хемингуэй по протекции одного из родственников стал репортером канзасской газеты «Стар», пытался попасть в действующую

армию, но из-за близорукости не прошел медицинскую комиссию. И все же, завербовавшись шофером санитарного автомобиля в Красный Крест, он попал на войну в Европу. Однако он пробыл на итало-австрийском фронте только неделю и, оказавшись 8 июля 1918 года в районе артобстрела, получил тяжелое ранение в ногу. После лечения в Милане в январе 1919 года вернулся домой в форме лейтенанта.

Конфликт с матерью вынудил Хемингуэя в 1920 году перебраться из Оук-Парка в Чикаго, где он познакомился с Х. Ричардсон, ставшей его первой женой. 1920 год — время выполнения различных журналистских заданий, интенсивного чтения (в выборе авторов ему очень помогли советы Ш. Андерсона). В декабре 1921 года Хемингуэй как корреспондент торонтской газеты «Стар» отправился с женой в Париж, где жил до 1928 года (в 1929—1940 годах место жительства Хемингуэя и его второй жены П. Пфайфер — мыс Ки-Уэст во Флориде).

В Париже он попадает в англо-американскую писательскую среду (Г. Стайн, Э. Паунд, Дж. Джойс, Ф. М. Форд, Ф. С. Фицджералд, А. Маклиш и др.). В некоммерческих модернистских издательствах выходят книжечка *«Три рассказа и десять стихотворений»* (1923) и сборник прозаических миниатюр *«в наше время»* (in our time, 1923), состоящий из коллажа «стоп-кадров» — виденного автором на европейской и (в качестве корреспондента) на греко-турецкой войне (1922—1923), в Чикаго, в Испании на корриде (он начал посещать корриду с лета 1923 г.), а также стилизованных под документальное повествование кусочков прозы. В 1925 г. Хемингуэй публикует расширенный вариант этой книги под названием *«В наше время»* (In Our Time). Теперь она включает пятнадцать новелл (многие из них объединены фигурой Ника Эдамса, молодого американца, побывавшего на «великой войне»), среди которых *«Дома»* (Soldier's Home), *«Кошка под дождем»* (Cat in the Rain), *«На Биг-Ривер»* (Big Two-Hearted River). Миниатюры же из предыдущего издания, ранее шедшие сплошным текстом, разбиты на «Введение от автора», пронумерованные главки и некий эпилог. Обрамляя новеллы, они призваны иллюстрировать мысль о том, что жестокость современности и массовая заморозенность насильственной смертью стирают границу между военным и послевоенным временем. На это трагическое обстоятельство указывает в книге как название (усеченный вариант церковной молитвы о «мире всего мира»), так и линия судьбы Эдамса. Даже дома во время рыбной ловли вместо безмятежности, «мира в сердце» он невольно ощущает страх.

В 1927 и 1933 годах увидели свет еще две книги рассказов *«Мужчины без женщин»* (Men without Women), *«Победитель не получает ничего»* (Winner Take Nothing), куда вошли такие характерные для хемингуэевского стиля новеллы, как *«Белые слоны»* (Hills Like

White Elephants), *«Убийцы»* (The Killers), *«Там, где чисто, светло»* (A Clean, Well-Lighted Place). Новелла — и последнее знаменитое произведение писателя *«Старик и море»* (The Old Man and the Sea, 1952).

На грани «поэзии» и «факта», очерка-новеллы и большой повествовательной формы балансирует не только художественная, но и документальная проза Хемингуэя — книги об искусстве кориды (*«Смерть после полудня»*, Death in the Afternoon, 1932), о сафари на диких животных (*«Зеленые холмы Африки»*, Green Hills of Africa, 1935), об англо-американской артистической колонии в Париже в 1921 — 1927 годах (*«Праздник, который всегда с тобой»*). Хемингуэй считал для себя крайне важным писать, «не выдумывая», опираясь на конкретику личного опыта. Вместе с тем, выражая этот опыт в том или ином произведении, он в целом не менял своей манеры, сформировавшейся еще в 1920-е годы, и поэтому остро нуждался в «смене декораций». Важнейшими вехами этого маршрута судьбы и его последующей стилизации стали как четыре брака, как жизнь в разных городах и странах (Париж, Ки-Уэст, Куба в 1940—1960 годах, Кетчум, шт. Айдахо, в 1958—1961 годах), так и журналистские поездки в Испанию во время Гражданской войны (1937, 1938), в Китай (1941), на американо-немецкий фронт во Францию (1944, 1945). После Второй мировой войны писатель не раз возвращался в Италию и Испанию, но эти ностальгические поездки подчеркивали очевидное — с ходом времени перевоплощение в «другое я» (Ник Эдамс, экспатриант и бывший фронтовик Джейк Барнс, лейтенант Генри, контрабандист Гарри Морган, интербригадовец Роберт Джордан, полковник Кантуэлл, Старик) давалось Хемингуэю сложнее и сложнее, все более условными становились у него и женские образы. Два послевоенных романа (*«Острова в океане»*, опубл. 1970; *«Райский сад»*, опубл. 1986) Хемингуэя так и остались недописанными, а единственный опубликованный (*«За рекой в тени деревьев»*, Across the River and into the Trees, 1950) был на уровень слабее довоенной прозы. Творческий кризис усугублялся травмами разных лет (в том числе, полученными в авиакатастрофе во время африканского сафари в 1954 г.). В состоянии тяжелой депрессии Хемингуэй покончил с собой выстрелом из ружья.

Хотя Хемингуэй прославился как автор романов *«И восходит солнце»* (The Sun Also Rises, 1926), *«Прощай, оружие!»* (A Farewell to Arms!, 1929), *«Иметь и не иметь»* (To Have and Have Not, 1937), *«По ком звонит колокол»* (For Whom the Bell Tolls, 1940), он никогда не был мастером пространственных композиционных построений и именно в новеллах разработал эстетику знаменитого «телеграфного» стиля. Этот стиль сравнивался писателем с айсбергом, только на одну восьмую возвышающимся над поверхностью воды. Хемингуэй имел в виду, что при реальном знании писателем сво-

ей темы любой фрагмент текста может подвергнуться сокращению без ущерба для общей эмоциональной правды впечатления. В особенности это касалось правильно выстроенных сюжетов, подробных описаний, традиционного психологизма (объяснение поступков персонажа посредством внутреннего монолога). Идеалом подчеркнуто плоскостной, несколько декоративной живописности Хемингуэй считал полотна Сезанна («Я учился у него очень много, но не мог бы внятно объяснить, чему именно»). Сезанновское начало у Хемингуэя опирается на советы, данные ему Г. Стайн. Сознание его персонажей предельно овнешнено, приравнено вещам «как таковым», несколько однотипному (повторяющемуся в двух-трех вариациях) ритму зрительных и тактильных ощущений, тому, что переживается, а точнее, получает имена и названия, но при этом по возможности не рефлексивируется. Вынося «самое главное» за скобки текста, Хемингуэй добивается не столько его импрессионистичности, сколько экспрессивности. В особенности это касается диалога. Он призван выполнять и орнаментальную, и символическую функцию. В результате читатель знает, что произносит хемингуэевский герой и в каком направлении он смотрит, но не о чем он думает и что видит. Превращение персонажа в «рамку», в структурное измерение, заполняемое самым разным материалом, не мешает читателю угадывать те простейшие «базовые» эмоции, которые как магниты собирают вокруг себя силовое поле этой структуры. За хемингуэевским «пространством в пространстве» маячит то, что художник К. Малевич на языке своей абстрактной образности назвал «черным квадратом», а сам американский писатель, регулярно перечитывавший Х. Эллиса («Эротическая символика»), представил в своей прозе как воплощенную амбивалентность — желанность и мучительность любви.

Другими словами, яркость красок, осязаемость форм выступают у Хемингуэя оборотной стороной «ничто». В желании уравновесить современный дионисизм (его источники — обостренное внимание к половому инстинкту и не менее острое переживание кратковременности как чувственных удовольствий, так и человеческого существования в целом) неким лично найденным аполлоническим началом Хемингуэй парадоксально религиозен. Это не ускользнуло от ироничного Джойса: «Застрелит ли меня Хемингуэй или нет, но рискну сказать... что я всегда считал его глубоко религиозным человеком». Сходного мнения придерживался и авторитетный американский критик М. Каули, заметивший в предисловии к антономунику хемингуэевского «Избранного» (1942), что в романе «И восходит солнце» его современник предложил трактовку той же проблемы религиозного голода, которую затронул и Т. С. Элиот в «Бесплодной земле».

«И восходит солнце» — роман о поисках именно абсолютного смысла, о поисках идеала в предельном разочаровании. На это

намекают два противоположных по смыслу эпитафия. Один — из Г. Стайн («Все вы — потерянное поколение»), другой — из Екклесиаста («Восходит солнце, и заходит солнце, и спешит к месту своему, где оно восходит»). Работающему в Париже корреспондентом Джейку Барнсу, от лица которого ведется повествование, на войне нанесено мучительное для молодого мужчины увечье, он осклопен «оружием». Барнс трагически жаждет любви, но не в состоянии разделить ее с близкой ему Брет Эшли. Чтобы не впасть в отчаяние, он пытается строжайше контролировать свои эмоции. Тщательно продуманному стоицизму этого антиромантика противопоставлена позиция иного рода. Романтику (или эмоциональную фальшь, многословие, «книжность» поведения) в романе олицетворяет Роберт Кон, добывающийся любви той же женщины, той же падшей «прекрасной дамы», что и Джейк. Обе позиции проверены поездкой в «другую страну». Барнс, Эшли, Кон и их друзья перемещаются из «ночного» Парижа (где в большей или меньшей степени придерживаются стиля жизни «потерянных») в залитую солнцем испанскую Памплону. Там они становятся свидетелями крестьянского религиозного праздника, составной частью которого является бой быков.

Трагическая тональность повествования, свойственная описанию «ада» парижского существования героев, не скрадывается и во второй, казалось бы, пасторальной части романа. На пути в Памплону Барнс со своим другом Биллом Гортоном ловит рыбу в Пиренеях. Несмотря на красоту горной природы, этот двойник Ника Эдамса способен получать от нее удовольствие лишь при определенных условиях. Он «болен» войной и любовью, поэтому ритуал ловли форели лишь частично перекликается с символикой его отношения к миру. Барнс сумел бы стать счастливым и в Париже, если бы разделил свое одиночество с Брет. Его особое чувство эстетического способно извлекать такое же чистое удовольствие из обеда в ресторане и похода на скачки, как и из рыбной ловли. Суть дела не в среде — она не оказывает определяющего воздействия на индивидуальное сознание, хотя человек от нее неотторжим и страдает от этой «биологической ловушки», — а в решении сугубо экзистенциального вопроса, вопроса личного кодекса поведения («Мне все равно, что такое мир. Все, что я хочу знать, это — как в нем жить»). Красота ручьев, лесов, горного монастыря над ними слишком безмятежна, чтобы до конца удовлетворить человека, побывавшего на войне и столкнувшегося там с «разгулом природы». Поэтому главным ценностным ориентиром романа выступает не природа сама по себе, а природа творчества, принципы которого ассоциируются с боем быков.

Коррида — центральный символ романа. В ней объединены канон и постоянная импровизация, жизнь и смерть, свет и тень, язычество и христианство, мужское и женское начала.

Матадор обязан постоянно изобретать новые ходы, иначе его стиль боя начнет лишь имитировать опасность. Накал же этому до мелочей ритуализованному действию придает близость смерти. Стоит матадору отступить от правил мистериального спектакля — позволить быку «очаровать», загипнотизировать себя, — и он, стройный небожитель в золотом камзоле и со шпагой в руках, окажется на краю гибели. С этой точки зрения матадор Ромеро, выведенный в романе, не столько народный герой, сколько средоточие сакрального искусства, к постижению принципов которого, борясь с самим собой, стремится повествователь и которое недоступно для понимания Кона. Кон скучает на корриде, но зато постоянно бегаёт в парикмахерскую. К тому же он никогда не был на войне, не умеет пить. Джейк же именно в свете военного опыта считает себя мистиком. В отличие от алогичной гибели на фронте смерть на арене стадиона заключена в рамки возвышенного действия, «магического театра», где высокое искусство, условность и жизнь, трагедия нерасторжимо связаны. Существенно, что для жителей Памплоны коррида — часть семидневного католического праздника, Барнс же в праздничных событиях акцентирует «карнавальный» аспект. То есть рассказчик склонен выделять в происходящем не традиционное (обряд почитания местного святого, который ассоциируется у него с общественным лицемерием), а нетрадиционное, ситуацию переоценки ценностей, где важную роль призвана играть Брет Эшли, теперь уже не «скверная женщина», а вакханка, богиня дионисийского веселья.

Полюбив Ромеро с «согласия» Джейка Барнса, она не только противопоставляет матадора «маменькину сынку» Кону, но и привносит в исключительно мужской мир почитателей боя быков нечто такое, без чего творческий порыв владельца шпаги (Ромеро) и пера (Барнс) не может быть плодотворным. Однако этот любовный союз вне подмостков мистерии, где встречаются предназначенные друг для друга «жених» и «невеста», обречен: Брет, «роковая женщина», как Цирцея, превращающая мужчин в свиней, не намерена погубить талант Ромеро и, сознавая правоту своего «отречения», находит в себе силы уйти от матадора. Заключительные строки романа (вновь встретившиеся Барнс и Эшли кружат в автомобиле по площади, в центре которой полицейский с жезлом в руках) намекают на «вечное возвращение» — неизбывность «любви-муки». Этот финал по мотивам растерзания Диониса-Орфея обещает не только падение, но и возвышение. Джейк Барнс стал писателем, благодаря поездке в Испанию прошедшим инициацию в творчество и знающим творческую цену своего отчаяния.

С художественной точки зрения «И восходит солнце» — пожалуй, самый оригинальный, самый свежий роман Хемингуэя. По сложности проблематики и символики это — интеллектуальный

роман, автор которого выступает не только как современник Элиота (Барнс как Тиресий, тема поисков Грааля) и Джойса (интерес к мифу, к пародии сакрального профанным), но и как первопроходец, предвосхитивший основные параметры экзистенциалистской прозы. Вместе с тем о самом сложном у Хемингуэя говорится сравнительно просто, не посредством жанровой формы романа идей, а в виде неких очень личных записок путешественника, «гайдбука». Состоящий из нежестко связанных между собой эпизодов, роман и в описательных частях, и в диалогах демонстрирует «фирменные» черты хемингуэевской манеры, сложившейся в середине 1920-х годов. Несмотря на своеобразие образности и стилистики этого произведения, от него довольно легко перекинуть мостик не только к английской («Улисс») и французской (Монтерлан, Мальро, Сартр, Камю), но и к немецкой литературе («Волшебная гора», «Степной волк»).

«*Прощай, оружие!*» можно считать прологом к ситуации, выведенной в первом хемингуэевском романе. И в этом произведении название представляет собой цитату. Она взята из поэмы Джорджа Пила, написанной в конце XVI века по поводу ухода на покой прославленного воина. Ирония автора очевидна: в романе показана не слава оружия, а его бесславное и лишенное всяческих риторических украшательств поражение. О каком же «оружии» идет речь? Прежде всего — о той идее войны, что ведется «по правилам», согласно веками разработанному ритуалу, — словом, об идее войны, на примере Наполеона развенчанной Л. Толстым в «Войне и мире». Нелогичность и даже абсурдность современной бойни (расстрел под Капорето) разрушает иллюзии лейтенанта Фредерика Генри о долге перед системой социальных и военных отношений, дозволяющих торжество хаоса, но по инерции освящаемых громкими и потому особенно «непристойными» словами о «доблести и славе».

«Прощай, оружие!» — не антимилитаристский роман наподобие «Огня» А. Барбюса. Лейтенант Генри не против войны как таковой. Более того, в его представлении это мужественное ремесло настоящего мужчины. Однако, как демонстрирует Хемингуэй, этот ритуал исчерпал себя и «бог войны умер». Линия фронта на этой новой войне, где по существу нет ни своих, ни чужих (австрийцы в романе не персонифицированы), сугубо условна, а горы, буря, черные ледяные воды Тальяменто — такой же реквизит ожидания смерти, как и свист снарядов. Открытие «тошноты» войны, до поры скрывавшейся «за корой» ее повседневных дел, дается лейтенанту Генри под влиянием ранения, разговоров с простыми людьми, а также ложного обвинения в дезертирстве. Сбежав вплавь из-под расстрела, он в водах Тальяменто «крещен» в новую жизнь, спарывает офицерские звездочки и заключает «сепаратный мир».

По мере того как война начинает отождествляться с общей нелогичностью мира (с этой войны дезертировать уже невозможно), на первый план повествования выдвигается любовь. Поначалу представленная предельно натуралистично, затем она становится символом *vita puova*, той идиллией крестьянской жизни в Абрुцци, о которой сообщает лейтенанту полковой падре. Предчувствие священника сбывается. Утехи борделя сменяет любовь к Кэтрин. Но и она обречена, поскольку бытие романа не знает границы между «войной» и «миром». Современные «боги неведомые» (или «они», как говорят бывший лейтенант и его возлюбленная) жаждут крови... Передовая в этом смысле ничем не отличается от вроде бы мирной Швейцарии, где Кэтрин под аккомпанемент дождя — начала в произведениях Хемингуэя одновременно и естественного, сулящего обновление, и противостоит естественного, всеуравнивающего, — погибает во время родов. В итоге роман с полным правом мог быть назван «Прощай, любовь!», то есть прощай «романтическая», возвышенная и гармоничная любовь, столь же невозможная в XX веке, как и романтическая война.

Тема жестокости современной любви, не имеющей права на продолжение, на естественное разрешение, — важнейшая составная часть хемингуэевского образа «иметь и не иметь». Переходящий из романа в роман, он характеризует персонажей Хемингуэя как мужчин не только «без женщин», но и без детей, родителей, родины, прошлого. Подобно Гарри Моргану (роман «Иметь и не иметь»), они в разрезе здесь и сейчас, полные презрения ко всем современным разновидностям фальшивомонетчиков (политики, генералы, писатели и их жены, банкиры), одержимы метафизическим голодом, но вместе с тем способны дать ему лишь отрицательное определение («Человек один не может», *No man alone*). «Утрачивая, обретаю» — таковы, по Хемингуэю, экзистенциальные параметры «земного рая», героическая формула, позволяющая суденышку человеческой жизни в его отчаянном поединке с течением, этим то голубым, то черным Гольфстримом судьбы, терпеть «благородное поражение».

В романе *«По ком звонит колокол»* традиционный хемингуэевский индивидуалист проходит испытание не только войной в «другой стране» и «горней любовью» (Мария), но и политикой. Эта книга Хемингуэя об Испании, быть может, и не столь совершенна в сравнении с лучшими образцами его стиля. После проникнутого напряженными поисками новой манеры романа «Иметь и не иметь» она предстает как более ровное, «литературное» произведение, где ряд персонажей имеют несколько «придуманый» характер. Зато это с лихвой компенсируется емкостью ее обобщений.

Роман был кисло-сладко встречен левой американской интеллигенцией. В 1941 году ректор Колумбийского университета (член

жюри) наложил вето на присуждение «Колоколу» Пулитцеровской премии.

Если персонажи предыдущих произведений Хемингуэя ощущали, что от наваждения войны нельзя уйти даже в мирной жизни, то герои нового, наверное, согласились бы со словами Т.С.Элиота из эссе «Мильтон» (1947): «Гражданская война никогда не кончается...». Как очевидец испанских событий, стоявший на стороне республиканцев, Хемингуэй счел возможным поставить эпиграфом к роману сходные с элиотовской формулой слова из проповеди Джона Донна: «...смерть каждого Человека умалывает и меня, ибо я един со всем Человечеством, а потому не спрашивай никогда, по ком звонит Колокол: он звонит по Тебе» — в этой мысли поэта и священника Хемингуэй нашел подтверждение своим испанским наблюдениям: человеческое в человеке важнее его политической принадлежности. Писатель словно предвидел критику советской пропаганды за беспристрастное изображение в романе испанских коммунистов и руководителей Интербригад (например, чудовишно подозрительный и развращенный жестокостью сталинист Марти), когда устами своего персонажа, журналиста «Правды» Каркова (его прототип — М. Кольцов), охарактеризовал Роберта Джордана как человека «слабого политического развития». Не обошел Хемингуэй вниманием и зверства обеих воюющих сторон. В связи с ожидавшейся первой русской публикацией романа (1968) Долорес Ибаррури, председатель Компартии Испании, направила специальное письмо в Политбюро ЦК КПСС, где говорила о нежелательности выхода романа в СССР.

Глубина «Колокола» в том, что это произведение и антифашистское, и антитоталитарное. Антифашизм в нем прежде всего не политическое, а глубоко личное измерение, категория личной свободы. Противопоставление фалангистов и республиканцев Хемингуэй моментами делает условным: и те и другие отличаются как храбростью, чувством локтя, неожиданной в ситуации войны набожностью, так и жестокостью, трусостью, отчаянным сквернословием. Демагогию и пропагандистскую фальшь писатель довольно привычно для себя сталкивает со стоическим мужеством простых людей (гибель отряда Эль Сордо на вершине холма), которые воюют, как пахут землю, и убивают, ненавидя убийство.

Внимательный читатель не может пройти мимо парадокса заключительных страниц повествования. С точки зрения военной стратегии гибель американца Джордана — он прикрывает в одиночку отход партизан, в числе которых его любимая девушка, — не имеет особого смысла, но, как и в аналогичных романах А. Мальро («Удел человеческий», 1933), посвященных «странным» гражданским войнам, герой побеждает постольку, поскольку проигрывает. Постепенно интеллигент Джордан отказывается от своего

книжного знания жизни. Но это разоблачение идеализма чревато в его случае исканием смерти, саморазрушением. Перерождает же Джордана на пути самопознания любовь к юной Марии. Под влиянием этого «горнего» чувства американец и спасает отчаявшуюся было девушку, и спасается сам. По-прежнему ощущая роковое приближение своей гибели, он находит в себе силы искать ее «с радостью», чувствует мистериальный смысл своего глубоко личного жертвоприношения. Однако у моста в силу трагической иронии, смешивающей в романе план любых целенаправленных действий, все-таки должны погибнуть двое. И оба они — Джордан, рыцарь лейтенант Беррендо — по-своему достойны друг друга.

Центральную тему романа следует поэтому сформулировать как познание человеком себя вопреки обществу, предлагающему ему лишь видимость решения проблемы свободы. В «Колоколе» фактически речь идет о двух войнах: войне двух тоталитарных идеологий (на равнине), которые оперируют массами и борются с отступниками от своей генеральной линии, и народной войне (в горах). В своей трактовке гражданской войны Хемингуэй был не одинок. Можно установить переключку его романа не только с произведениями на испанскую тему («Дань Каталонии» Дж. Оруэлла, 1938; поэзия У.Х. Одена рубежа 1930—1940-х годов), но и позднейшей прозой, напрямую с ним не связанной («Доктор Живаго» Б. Пастернака).

Послевоенное творчество Хемингуэя, о чем уже говорилось выше, уступает по уровню его межвоенным сочинениям. Однако это обстоятельство уже не смогло изменить его репутацию (Нобелевская премия 1954 г.) как одного из главных создателей мифологии модернистского индивидуализма.

Литература

- Аллен Уолтер.* Традиция и мечта: Пер. с англ. — М., 1970.
- Горбунов А. Н.* Романы Френсиса Скотта Фицджералда. — М. 1974.
- Либман В. А.* Американская литература в русских переводах и критике: Библиография. 1776—1975. — М., 1977.
- Зверев А.* Американский роман 20—30-х годов. — М. 1982.
- Уоррен Р. П.* Эрнест Хемингуэй; Мотивы поэзии Фроста; «Вся королевская рать» // *Уоррен Р. П.* Как работает поэт: Статьи, интервью: Пер. с англ. — М., 1988.
- Либман В. А., Исаева И. Н.* Американская литература в русской критике: Библиографический указатель. 1981—1985. — М. 1989.
- Писатели США: Краткие критические биографии / Сост. Я. Засурского, Г. Злобина, Ю. Ковалева. — М., 1990.
- Венедиктова Т. Д.* Обретение голоса: Американская национальная поэтическая традиция. — М. 1994.
- Толмачёв В. М.* От романтизма к романтизму: Американский роман 1920-х годов и проблема романтической культуры. — М., 1997.
- Hoffman Frederick J.* The Twenties. — N.Y., 1962.

- Stewart John L.* The Burden of Time: The Fugitives and Agrarians. — Princeton (N.J.), 1965.
- Baker Carlos.* Hemingway: The Writer as Artist. — Princeton (N.J.), 1972.
- Brucoli M.J.* Scott and Ernest: The Authority of Failure and the Authority of Success. — Carbondale, 1978.
- Burbank Rex J.* Thornton Wilder. — Boston (Mass.), 1978.
- Brucoli M.J.* Some Sort of Epic Grandeur: The Life of F.Scott Fitzgerald. N.Y., 1981.
- Massa Ann.* American Literature in Context II: 1900—1930. — L., 1982.
- Ernest Hemingway: Six Decades of Criticism / Ed. by L.Wagner. — East Lansing (Mich.), 1987.
- Reynolds Michael.* Hemingway: The Paris Years. — Oxford, 1989.
- Reynolds Michael.* Hemingway: An Annotated Chronology of Life. — Detroit, 1991.
- The Cambridge Companion to Hemingway / Ed. by S.Donaldson. — Cambridge, 1996.
- The Only Thing That Counts: The Ernest Hemingway — Maxwell Perkins Correspondence / Ed. by M.J.Brucoli. — Columbia (S.C.), 1996.
- The Cambridge Companion to Eugene O'Neill / Ed. by M.Manheim. — Cambridge, 1998.
- The Cambridge Companion to Robert Frost / Ed. by R.Faggen. Cambridge, 2001.

XI

«ВЕЛИКИЙ АМЕРИКАНСКИЙ РОМАН» И ТВОРЧЕСТВО У. ФОЛКНЕРА

«Великий американский роман» в литературном сознании США XIX—XX веков: региональная тематика, свобода романиста, «американская трагедия», история в движении, символ. — Творчество Дос Пассоса. Эксперимент над натурализмом, представление о динамизме современности, киноэстетика. Романы «Три солдата», «Манхэттенский паром». Трилогия «США»: эффект «жизни врасплох», смысл названия, четыре способа письма. Стейнбек. Концепция природы в его творчестве, представление о «фаланге». Произведения 1930-х годов, новелла «О мышах и людях». Роман «Гроздь гнева» и трактовка народного протеста в нем. — Романтизм Вулфа. Оправдание творчества и особенности видения Америки в тетралогии о Ганте — Уэббере. Эволюция вульфовского творчества и его жанровая специфика (от романа «Взгляни на дом свой, ангел» к роману «Домой возврата нет»), концепция времени. — Фолкнер. Мир Юга США и «закат Запада» в его прозе. Типология фолкнеровского творчества, особенности новеллистики («Роза для Эмили») и романистики. Роман «Шум и ярость»: движение от «поэзии» к «прозе», конфликт точек зрения как символическое поле этого произведения. Роман «Авессалом, Авессалом!»: попытка реконструкции истории Юга, образ Сатпена. Новелла «Медведь»: мотивы инициации, греха, искупления исторической вины.

Представление о «великом американском романе» сложилось в литературном сознании США в конце XIX века. Одних писателей вдохновлял при этом опыт гомеровского эпоса, других — достижения О. де Бальзака (давшего в «Человеческой комедии» панораму современной ему французской жизни), третьих — художественные и моралистические обобщения Л. Толстого на тему «русской идеи».

Но какими бы ни были приметы «великого американского романа» в понимании того или иного автора — безграничность свободы романиста, «улавливающего тон и внезапные проявления бытия, его странный неравномерный ритм» (Г. Джеймс в эссе «Искусство прозы», 1884); отрицание «карточных домиков искусст-

венного», «стремление смотреть на окружающую жизнь не через литературные очки, а собственными глазами» (У. Д. Хоуэллс в книге «Критика и проза», 1886); «местный колорит в искусстве», «областнический роман» (Х. Гарленд в книге «Крушение кумиров», 1894); «великое средство изображения современной жизни» (Ф. Норрис в эссе «Ответственность романиста», 1903) — большинство из них могло бы по-своему согласиться с мнением У. Уитмена.

В статье «Американская национальная литература» (1891) автор «Листьев травы», считая себя свидетелем того, как «Америка... становится гигантским миром... с единым языком», мечтает о литературных плодах этого единства в разнообразии, «таким глубинным поэтическом отражении мира, которое исходит из... собственной почвы и души [писателя], из его родных просторов и душевного склада». Иначе говоря, Уитмен верит в то, что на его глазах универсум американской жизни под влиянием поэзии получает оформление, и поэт, таким образом, наделяется правами как историка, так и стихийного творца национального мифа. Это взросление культуры, это открытие творящейся (не антикварной) истории в качестве реальности личного художественного языка требовало от писателя, по Уитмену, не столько механической суммы наблюдений, сколько поэтической интенсивности мироотношения.

Уитменовское представление о расширении границ поэзии и (добавим за Уитмена) о «великом американском романе» как носителе и воплощении этой поэзии оказалось близким писателям межвоенной эпохи. Правда, для них американизм уже не идеал «демократической дали», а воплощенное противоречие, трагический символ, обыгрывающий то, сколь неоднозначно «простое» в условиях «сложности». Разгадать загадку американизма, поставленного перед образом нецельности и даже хаотичности мира, перед кричащими социальными контрастами, они пытались по-разному.

В трактовке прозаиков довоенной натуралистической формации «американская трагедия» (прежде всего Т. Драйзер в одноименном романе 1925 года, *An American Tragedy*) — это нетождественность самому себе, поглощение личностного стереотипным, тот поединок между «жизнью» и «судьбой», который «жизнью» в лице Клайда Гриффитса, человека, неосознанно страшящегося своей индивидуальности, заведомо проигран. Последнее лишает роман, вроде бы изобилующий исторически опознаваемыми деталями, чувства истории в уитменовском смысле. Как своего рода сюжетный принцип, «зеркало», в котором отражена широкая социальная панорама, Клайд с успехом выполняет свою функцию, служит инструментом драйзеровской социальной критики. Однако уже как источник индивидуального измерения описываемого мира Клайд поразительно бледен. У него нет души. Таков, при некотором обобщении, и язык самого автора — по-

репортерски меткий в описаниях, но монотонный с точки зрения ритма, выражения. Сила и слабость натурализма создалась Драйзером. В 1933 году он заметил, что «великий американский роман» еще ждет своего создания. Думается, что эпическим ожиданиям Драйзера в определенной степени соответствовал вышедший в 1939 году роман Дж. Стейнбека «Гроздь гнева». Он был выполнен в сравнительно традиционной к этому времени манере, т. е. в традиции такого натурализма, для которого «кусочек жизни» в первую очередь — способ идеологической оценки, внешней по отношению к авторскому письму.

Однако у большинства младших современников Драйзера отношение к истории (в прямом и переносном — то есть повествовательном — смысле) иное. Для них единство мира проблематично. Миру как готовой истории они противопоставляют личное художественное время как матрицу переживания движущегося времени, размыкания горизонта. Даже те из них (например, Дж. Дос Пассос), кто придерживался социально-биологической трактовки творчества, интересовались повествовательными возможностями своего личного взгляда на социум в большей степени, чем возможностями репрезентации, жизнеподобия. «Великий американский роман» в межвоенной литературе (при всей условности этого обозначения) это — не проза максимально широкой, «эпической», граждански значимой темы, которая предполагает идеологический комментарий, а произведение о подчеркнуто субъективном и пространственно неуловимом — о личном постижении времени в условиях неклассичности, «мира без центра» (У. Б. Йейтс).

Под знаком субъективизации художественного познания («я» в борьбе за подлинность времени-пространства) прежде вроде бы надежное разграничение романтизма и натурализма, натурализма и символизма до известной степени теряло смысл: ненормативный стиль не мог не быть символичным, варьирующим возможности субъективности, не знающей надежных границ между субъектом и объектом, прошлым и настоящим. Об этом свидетельствовали опыт «Улисса» Дж. Джойса, романа одновременно прозаического и поэтического, натуралистического и символистского, и эволюция крупнейших поэтов рубежа XIX—XX веков, подобно Р. М. Рильке и А. Блоку в поисках ускользающей подлинности творчества естественно для себя перебравших всю клавиатуру нериторического поэтического смысла. Добавим, что на лиризацию художественного видения и расширение возможностей символа в прозе помимо Джойса, необычайно популярного в США в 1920—1930-е годы, косвенно повлияли перспективизм Ф. Ницше, философия времени А. Бергсона, теория относительности А. Эйнштейна, психоанализ З. Фрейда и К. Г. Юнга, принципы монтажа в игровом и документальном кино (Д. У. Гриффит, С. Эйзенштейн, Дз. Вертов).

Джон Дос Пассос (John [Roderigo] Dos Passos, 1896—1970) попытался дать ответ на вопрос, чем мог бы стать натурализм в эпоху новейшей капиталистической цивилизации и хаотичности жизни, ею разбуженной. «Героем» современной истории, как бы вышедшей из границ, балансирующей на грани реальности и ирреальности, уподобившейся вихревому движению разрозненных частиц, становятся, по Дос Пассосу, массы. На них не распространяются законы эволюционной целесообразности бытия, способного к регенерации (тема Э. Золя). Способ их существования — война, социальное противостояние, которое сопровождается всплеском неконтролируемой энергии, всепроникающим отчуждением, деформацией традиционных видов социума и культуры. С точки зрения Дос Пассоса, дух современности реализуется как всеохватывающая революционность — динамизм эпохи, смешивающий человеческую жизнь и технику, единичное и массовое.

Самые известные романы этого писателя — многофигурные композиции на тему мощных порывов социального бессознательного, «демоны» которого жаждут освобождения из плена времени (некоего разрушительного для них исторического «невроза») на путях опрощения, побега в будущее. Своим главным союзником в освобождении от кошмара истории и блуждания по ее мифологическим и лингвистическим лабиринтам Дос Пассос считал кино — искусство молодое, общедоступное, фактографичное. В этом он отличается от Джойса, автора, хотя и повлиявшего на него своим описанием симультанности прошлого и настоящего («Улисс»), но вместе с тем ориентировавшегося на филологически изощренного читателя. Для Дос Пассоса же, не прошедшего мимо опыта футуризма и экспрессионизма, кино — возможность идеологического, политического акта, — шокового, гипнотически завораживающего воздействия энергий искусства именно на массового зрителя, то грезящего в темноте зала наяву, то непроизвольно открывающего глазок своего сознания несущимся на него с экрана отражениям кинолуча. И только затем это — элитарный прием, позволяющий техническое воспроизведение любого личного видения, тождество «поэзии» и «прозы» (мечта многих прозаиков от Флобера до Джойса). Главным «киноприемом» Дос Пассоса стал монтаж, такое одновременное ведение нескольких разнородных, разнофактурных повествовательных линий, которые призван синтезировать в гипотетическое изобразительное целое читатель-зритель. В 1933 году Дос Пассос заметил следующее: «Писатель — это, в конце концов, только машина, поглощающая опыт окружающей жизни и дающая ему определенное словесное выражение».

Дос Пассос родился в Чикаго в семье адвоката, имевшего португальские корни (дед писателя перебрался в США с острова Мадера). В 1916 году окончил Гарвардский университет, после чего отправился в Испанию для дальнейших занятий барочной архи-

тектурой. Годом позже он, пацифист по убеждениям, все-таки пошел добровольцем на войну, служил во Франции в Красном Кресте, затем стал рядовым санитарных частей американской армии. Военный опыт усилил у Дос Пассоса проявившееся еще в Гарварде неприятие капитализма: «... я впервые почувствовал себя стоящим в самом низу социальной пирамиды, где человек приравнивается к собаке и далеко от той башни из слоновой кости, за стенами которой ищет убежище интеллигенция... Это настроение отражено в одном из его первых романов *«Три солдата»* (Three Soldiers, 1921). В нем ведется параллельное повествование о судьбе трех воюющих в Европе американцев, но главное место отведено одному из них — молодому идеалисту Джону Эндрюсу. Этот талантливый композитор мечтает создать симфонию о легендарном аболиционисте и мятежнике Джоне Брауне, но, пойманный в капкан бездушного бюрократической системы (в данном случае армии), переживает творческий кризис даже тогда, когда дезертирует и вроде бы готов реализовать задуманное. Схваченный военной полицией, он должен быть расстрелян (сам Дос Пассос за антивоенную пропаганду был выслан из Франции).

В романе *«Манхэттенский паром»* (Manhattan Transfer, 1925) дано панорамное изображение Нью-Йорка первой четверти XX века. Чтобы передать многомерность современного урбанизма, Дос Пассос ведет симультанный рассказ о судьбе уже не трех (как в предыдущем романе), а двенадцати персонажей. Нити их судеб довольно случайно скрещиваются, чтобы причудливо сплестись в некую арабеску, роман в фрагментах, куда включены как блоки традиционного повествования, так и элементы нетрадиционной поэтики — независимые репортажные зарисовки, части джазовых песенок, шапки газет, развернутые эпитафии (фактически миниатюры).

Самое главное в романе — общая атмосфера, коллективная реальность города «желтого дьявола» (В. Маяковский), апокалипсического Вавилона, с одной стороны, и «аванпоста цивилизации», олицетворяющего научно-технический прогресс, — с другой. На фоне бурления городской стихии, подчеркнутого названием (центральная часть Нью-Йорка, города-корабля, города—«летучего голландца», с двух сторон омывается мощными реками, Ист-Ривер и Гудзоном, последняя из которых отделяет Манхэттен от штата Нью-Джерси), несколько проблематично положение молодых нонконформистов. Таков Джимми Херф. Он покидает Нью-Йорк и, переправившись на пароме в Нью-Джерси, просит водителя попутной машины подвезти его. На вопрос о том, какова цель его путешествия, Херф отвечает: «Не знаю. Довольно далеко».

Техника повествования, представленная в *«Манхэттенском пароме»*, еще более усложнена в самом знаменитом произведении Дос Пассоса, **серии из трех романов — «42-я параллель»** (The 42nd

Parallel, 1930), «1919» (1932), «*Большие деньги*» (The Big Money, 1936), — которые печатались независимо друг от друга, но в 1938 году были объединены в трилогию с общим названием «США». На ее создание повлияло то обстоятельство, что к концу 1920-х годов из пацифиста и сочувствующего анархизму Дос Пассос, принявший активное участие в защите Н. Сакко и Б. Ванцетти (казненных в 1927 году), стал одним из наиболее знаменитых «попугчиков» марксизма, посетил в 1928 году СССР, где не только познакомился с деятелями советской культуры, оказавшими на него творческое влияние (С. Эйзенштейн, В. Пудовкин, кинодокументалист Дз. Вертов), а затем, в 1930-е годы, многократно печатался (отдельные издания «42-й параллели» и «1919» в переводах И. Кашкина и В. Стенича; публикации в журнале «Интернациональная литература»), но и поддерживал советскую идеологией как «прогрессивный писатель». «Дос Пассос потому... реально нужен нам, что он стал близким к коммунистической партии», — отмечал А. Фадеев в 1933 году. Сам же Дос Пассос комментировал эту ситуацию так: «Чем больше я знакомлюсь с условиями промышленной жизни, протекающей под знаком капитализма, тем определеннее становится мой “красный” цвет. Однако я никогда не примыкал ни к одной из революционных партий... Происходит это, вероятно, не столько благодаря моим теориям, сколько благодаря выработанной с детства привычке к одиночеству».

Трилогия «США» задумана как документ, обладающий большой силой эмоционального воздействия. В его основу положен эффект «жизни врасплах» (выражение Дз. Вертова, создателя концепции «Новостей дня» — советского документального киножурнала), представляющий в виде монтажа, одновременного движения ряда линий, широких и крупных планов. «Поток сознания» как бы овнешнен Дос Пассосом, сделан событием прежде всего социальным. Это не препятствует ему состоять из «осколков», строиться на ассоциациях, сочетании несочетаемого. В результате вымысел и документальные данные уравниваются в своих правах, дают полифоническую картину того, как ручейки времени стихийно складываются в общее движение истории. Эта устремленная в будущее река несет «корабль» американского общества в неизвестность. Ею могут быть и апокалипсис, «край ночи», титаническое столкновение антагонистических классов, и мирное преобразование общества в плавильном котле Нового Света. Дос Пассос, иначе говоря, трактует социальные конфликты все же не с позиций марксизма и мировой пролетарской революции (С. Эйзенштейна волновала мысль об экранизации «Капитала»), а как идеолог, сохраняющий веру в Град на холме и мобильность американской цивилизации. На это косвенно указывает название и всей трилогии, и первого тома этого «романа-потока». Разнород-

ные массы воздуха, зарождаясь в глубине континента и смешиваясь, устремляются вдоль 42-й параллели к Атлантическому океану, чтобы в конце концов разрешиться очистительной бурей.

В трилогии причудливо чередуются четыре способа письма: «Новости» (презентация газетных вырезок, образцов рекламы и массовой культуры); *написанные ритмизованной прозой* (почти что верлибром) *биографические очерки о знаменитых американцах первой четверти XX века* — политиках, изобретателях, финансовых магнатах. Среди них как творцы «больших денег» (в частности Т. Рузвельт, Г. Форд, Дж. П. Морган) — того капитала, который готов хлынуть в Европу в виде военной амуниции, таж и «мученики» системы, профсоюзные деятели и политические радикалы (Большой Билл Хейвуд, Дж. Рид). Последней в трилогии дана биография анонимного бродяги, пересекающего страну на попутных автомобилях. Другой тип повествования — «кинооко» (The Camera Eye), *фрагменты «потока сознания»* (всего их 51). Они образуют «роман воспитания» неназванного американца, в котором при желании можно узнать самого автора, то невольного свидетеля семейной драмы, то бунтаря, отрицающего церковь и зачитывающегося романтиками, то студента колледжа. В трилогии также представлены *портреты полностью вымышленных персонажей* (Дж. У. Морхаус, Элинор Стоддарт, Р. Сэвидж и др.), выполненные в натуралистической манере. Одни из них — конформисты и циники, капитулировали перед тоталитарной властью денег, другие прошли через разочарование в своих идеалах и по-разному ощущают пустоту окружающей жизни.

Трилогии «США» суждено было стать памятником конструктивистских увлечений леворадикальной части авангарда, проспектом «тотального» эпического романа, прозой «без начала и без конца».

В европейской литературе рядом с ней можно поставить роман «Берлин, Александерплац» (1929) А. Дёблина, в определенной степени — циклы романов французских унаимистов. Дос Пассосом восхищались Б. Брехт, а также Ж.-П. Сартр, ценивший новаторство его поэтики («Дос Пассос — выдающийся писатель нашего времени», 1938) и обыгравший ее в своей трилогии «Дороги свободы». Однако когда по разным причинам (расстрел республиканцами близкого друга Дос Пассоса, профессора Валенсийского университета, во время Гражданской войны в Испании, гибель Л. Троцкого, заключение советско-германского пакта о новом разделе Европы) Дос Пассос перешел на антикоммунистические позиции и стал апологетом американского индивидуализма, то его творчество перестало вызывать всякую симпатию у тех, кто ранее именовал его создателем «реализма XX века», и он оказался в международном масштабе полузабытым, хотя и написал в дальнейшем немало достаточно острых произведений (трилогия «*Округ*

Колумбия», District Columbia, 1939—1949; роман «Середина века», Mid-Century, 1961).

На фоне экспериментальных исканий Дос Пассоса натурализм **Джона Стейнбека** (John Steinbeck, 1902—1968) гораздо более традиционен, позволяет вспомнить об «эпосе пшеницы» («Спрут») Ф. Норриса и даже о Ф. Купере (романы о земельной ренте). В отличие от Т. Драйзера, он не испытывает значительного интереса к природно одаренной личности, борющейся в большом городе за свое место под солнцем. Он также по преимуществу и не писатель психологического склада, подобно О'Нилу («Страсть под вязами»), увлеченный амбивалентностью неординарных характеров. Оригинальной стороной лучших его произведений является интерес к своего рода примитиву, элементарной стихии народной жизни и соответствующее ему чувство природы — не покорившегося агрессивной цивилизации XX века (фабрики и машины, город, стереотипы массовой культуры) чуда. Если бы не это обстоятельство, то Стейнбек в своем творчестве, пожалуй, не вышел за рамки, пусть и колоритной, но региональной темы. Вера же в величавую силу природы, начала космического и только уже потом личного и социального, делает его своеобразным мистиком, придает ряду стейнбековских романов и новелл характер притчи, что сказывается на стилистике названий многих его произведений («Гроздь гнева», 1939; «Жемчужина», 1948; «К востоку от рая», 1953; «Зима тревоги нашей», 1961).

Стейнбек родился в Салинасе (центральная Калифорния) в культурной семье, в 1919—1925 годах изучал биологию в Стэнфордском университете (хотя и не получил диплом). Молодым человеком он брался за самые разные заработки (от рабочего на ранчо до газетчика и зимнего сторожа на горном курорте), хорошо знал свой штат, многообразие его удивительно красивых ландшафтов — как тихоокеанского побережья в районе Монтерея, так и долины реки Салинас. Соответственно мир прозы этого писателя населен сезонными сельскохозяйственными рабочими, рыбаками, служащими мелких консервных фабрик, теми, кто, в интерпретации Стейнбека, крепко стоит на земле, знаком с жесткостью жизни, но в то же время сентиментален, а порой и эксцентричен. Язык этих людей — они ближе к современным пикаро, чем к люмпенам — изобилует диалектизмами и грубоват, местами непристоен, но отражает не инстинктивную борьбу за «кусочек мяса», а почти что философическое знание бытия, неотрывное от нехитрых мужских удовольствий.

Видение мира у самого Стейнбека сложилось под влиянием его друга Эдварда Риккеттса — биолога, врачевателя, натурфилософа (Док в романе «Консервный ряд», 1944). Именно Риккеттс внушил начинающему писателю представление о «фаланге» — произвольно образующейся общности людей, которая, по описа-

нию Стейнбека, «обладает собственной памятью. Она помнит стихийные бедствия, когда луна висела низко над землей, помнит периоды голода, когда истощались запасы пищи. Фаланга хранит в памяти методы самосохранения... Фаланге свойственны эмоции, на которые один человек не способен... Религия также порождение эмоций фаланги». Стейнбек считал себя носителем «нетелеологического мышления», исходящего из интуитивного доверия к спонтанно складывающейся реальности и действующему на глубинном уровне «манипулятивному механизму» социального бессознательного. Эту картину мира, в которую включены элементы пасторали и иррационального начала, английский критик У. Аллен удачно определил как «биологический унанимизм».

Характерные стейнбековские произведения 1930-х годов — «романы в рассказах»: *«Райские пастбища»* (The Pastures of Heaven, 1932) и *«Долгая долина»* (The Long Valley, 1938) — во второй из них включена знаменитая новелла *«Рыжий пони»* (The Red Pony); роман *«Квартал Тортилья-Флэт»* (Tortilla Flat, 1935). Постепенно интерес к эстетике примитивизма и калифорнийским «людям-гротескам» дополняется у Стейнбека острым ощущением социального неблагополучия. Об этом свидетельствует принесшая ему известность новелла *«О мышах и людях»* (Of Mice and Men, 1937). В ее заглавие вынесены слова поэта Роберта Бёрнса о бессилии всего живого перед сменой времен года, стихией. Повествуя о дружбе двух сельскохозяйственных рабочих — приземистого Джорджа Милтона и опекаемого им слабоумного гиганта Ленни Смолла, — автор предлагает необычную трактовку темы «американской мечты». Двое бедняков грезят о собственном домике с садом и о разведении кроликов. Лишь эта фантазия привносит в их безрадостное существование подобие смысла, заставляет перемещаться с ранчо на ранчо. Но везде им грозит опасность из-за Ленни, любящего гладить все теплое и живое. Финал новеллы глубоко трагичен. Ленни, сам того не желая, убивает жену хозяйского сына, так же как раньше произвольно душил попавших ему в руки зверьков. Джордж вынужден застрелить самого близкого человека, спасая того от линчевания.

У людей и животных по логике повествования немало общего, и те и другие ведут «собачью жизнь», беззащитны перед агрессией мира. Подчеркивая заведомую иллюзорность и даже жестокость мечты, Стейнбек вместе с тем не считает необходимым окарикатуривать ее носителей. Более того, этим беднякам свойственно некое детское начало, и они не только остро нуждаются в ласке и утешении, в которых им отказано семьей (намеченный одним-двумя штрихами зловещий образ тети Клары) и обществом (Джорджу и ему подобным оно готово предложить утехи публичного дома, дешевого кино, иллюстрированных журнальчиков), но и своей постоянно рассказываемой вслух сказкой о домике с садом вну-

шают окружающим веру в себя. Ненавязчиво Стейнбек напоминает о важности бескорыстного товарищества, того, пожалуй, исключительно мужского мира, который женщины способны на время украсить, но вместе с тем и поставить на грань разрушения.

Не столь однозначен в новелле и образ природы. С одной стороны, она уравнивает мышей и людей, превращая человека из «царя природы» в ее жертву, бесправного участника трагедии под названием «жизнь». С другой — природа в новелле представлена как высшая справедливость, безмятежность, вечное возвращение. Таковы (в отличие от домашних и прирученных животных) гордые цапли, шустрые ящерицы, царственные сикоморы, излучина Салинас-ривер. Здесь не может не остановиться на ночлег путник, чтобы заворожено следить за движением зеленой воды, холмами по ту сторону реки...

«Гроздь гнева» (The Grapes of Wrath, 1939) — самый популярный роман Стейнбека. Осуждением социальной несправедливости он вызвал когда-то резонанс не меньший, чем в XIX веке «Хижина дяди Тома». Роман назван по стиху из Откровения Иоанна Богослова (Апокалипсиса), который для американцев имел не только духовный, но и политический смысл, так как входило в «Боевой гимн республики» времен Гражданской войны.

Событийная сторона повествования проста. Из-за засухи и пыльных бурь в Оклахоме семейство Тома Джоуда вместе с другими обездоленными (или «оки») устремляется с востока на запад. Те из них, кто в надежде обрести «землю обетованную» выдержал переход через «пустыню», встретили в Калифорнии унижение, голод, физическую расправу. Направленность романа очевидна. Основанный на фактических данных, он вызвал неподдельное сочувствие к исковерканным судьбам, а также неприятие тирании, представленной банками и землевладельцами, предпочитающими уничтожать плоды земли (и таким образом надругаться над ней), нежели отдавать их голодающим.

В «Гроздях гнева» чередуются две повествовательные линии — драматическая и публицистическая. Помимо автора свое суждение о происходящем высказывает бродячий проповедник Кейси. Созревание народного протеста (напоминающее аналогичную ситуацию в «Жерминали» Э. Золя) привлекает Стейнбека не только как автора злободневного репортажа, испытывающего симпатию к людям хотя и некнижным, но не забывающим о высоком достоинстве человека труда. Не менее важно в романе неприятие механических сил современности, выхолащивающих природную силу нации, толкающих ее на «самопоедание». Стейнбековская идея «фаланги» получила в этом романе наиболее политизированное воплощение. Хотя сам Стейнбек придерживался независимых убеждений и никогда не ассоциировал себя с конкретной партией, в «Гроздях гнева» он выступает союзником той социально ориен-

тированной экономики, чертами которой в годы Великой депрессии был отмечен «новый курс» Рузвельта.

Путь к свободе, в стейнбековской интерпретации, — путь к коллективизму, к отказу от губительной власти богатства. Во имя этой новой религии труда проповедник Кейси начинает отрицать веру в Христа, произносит слова о том, что «все живое свято», а в заключительной сцене произведения Роза Сарона, родившая мертвого младенца, кормит погибающего от измождения незнакомца своим молоком.

Томас Вулф (Thomas [Clayton] Wolfe, 1900—1938) в сравнении с Дос Пассосом и Стейнбеком — ярко выраженный романтик, художник очень эгоцентричный и ни на кого из современников не похожий. Пожалуй, он самый недооцененный из выдающихся писателей США XX века. Американские критики до сих пор испытывают сложности при попытке вписать его творчество в контекст межвоенной литературы. Этому в некоторой степени способствовал и сам Вулф — писатель с задатками гения, но в то же время нервный и неровный, словно не всегда знающий, как направить свой дар в определенное русло. В его прозе поражают неиссякаемый, близкий к эпической поэзии напор слов, склонность различать везде и во всем приметы мифа, острое чувство бренности человеческого существования.

В центре вулфовской прозы культ художника, личности крайне одаренной, непонятой окружающими, одинокой. Методом проб и ошибок этот человек, вышедший из глубин Америки, познает свое призвание, чтобы, вступив в конфликт с семьей, социумом, с собой, с самим временем, стать в писательстве уже не американцем, а всяким и каждым, вселенским ангелом творчества. Ему по сути своей чужда культура XX века и ее «ярмарка на площади», назойливо рекламирующая либо бесплодный талант (который суггестирует страх бытия, утратил всякое представление о тайне жизни, том, что сам Вулф именовал «поисками дома» и «поисками Отца»), либо талант заведомо поддельный — заведомо циничный, противоестественный, продающийся и покупающийся.

Все книги Вулфа посвящены оправданию творчества, попытке «художника в юности» найти в слове, начале предельно эфемерном и ускользающем, подлинность, оставить после себя след. Способом поиска «четвертого измерения» — времени, обособившегося от привычного пространства и приобретшего свойства неведомого шедевра, носителя творческого абсолюта, сделалась у Вулфа художественное переживание собственной биографии. Силой поэтического чувства она трансформировалась в притчу о «пути всякой плоти» — в данном случае, о пути некоего архетипического художника-одиночки (Агасфера — Гамлета — Фауста), отваживающегося на невыполнимое, на превращение горизонтали жизни в вертикаль, в полное боли и лишений искание бесконечно-

сти. Одна из главных метафор творчества Вулфа, вынесенная в заглавие его второго романа («О времени и о реке»), емко соответствует как его романтизму, так и внутреннему напряжению литературной эпохи, поставленной перед трагической загадкой переоценки ценностей, переходности, «утраченного и обретенного времени». Если у М. Пруста, писателя также в значительнейшей степени автобиографичного, граница между дневником (остановившимся прошлым) и «романом длиной в жизнь» (началом длящимся) преодолевается посредством культурного усилия и отточенной эстетской артистичности — лишь они даруют воскрешение прошлого (в иных случаях навсегда утраченного), то у Вулфа это стихийный процесс и естественная религия. Прошлое у него всегда вторгается в настоящее и расширяет его до Времени, приводя этим писателя в смятение. Именно через него и сквозь него музыка бытия, или, по Вулфу, «погребенной жизни», требует сублимации, лавинообразного выхода на поверхность...

Написанное Вулфом обращено к Америке. Она, по мнению писателя, знакома каждому американцу с детства, но так и не познана ни в качестве родины, ни тем более в качестве Америки-Европы, Америки — Творческого порыва, Америки-Атлантиды, простирающейся не только от океана до океана, но и охватывающей собой словесность от античности до Блейка, Шелли, Уитмена, Достоевского, Стриндберга, Джойса. История жизни Вулфа, переплавленная им затем в Роман, это история провинциала, американца, открывающего для себя город мировой цивилизации.

Вулф родился в Эшвилле, горном городке Северной Каролины. Его отцом был северянин, резчик по камню, поселившийся на юге и ставший там владельцем мастерской памятников и надгробий. Мать, в противоположность неумному по темпераменту мужу, была по-пуритански сдержанной. Как свидетельствуют биографы Вулфа, этот союз оказался «эпическим мезальянсом»: буйная риторика отца, человека раблезианского склада характера, громогласно читавшего вслух шекспировские монологи, уравновешивалась практичностью матери. Эти две силы были позже осмыслены Вулфом как проявление извечной борьбы между женской тягой к порядку и мужским стремлением к скитаниям и творчеству. Тем не менее именно благодаря финансовой поддержке матери одаренному и начитанному юноше (одному из девяти детей Вулфов) удалось в шестнадцать лет поступить в университет штата в Чепел-Хилле, заниматься там поэзией английского романтизма, а после его окончания (1920) продолжить образование в знаменитом гарвардском драматургическом семинаре «Мастерская 47» Дж. П. Бейкера. Драматургом Вулф не стал, хотя одна из его пьес («Добро пожаловать в наш городок», 1923) была принята к постановке в Гилд-театер. В 1924—1930 годах он преподавал английскую литературу в Нью-Йоркском университете, в 1924 году

впервые отправился в Европу, куда позднее приезжал не раз, испытывая особое расположение к немцам и немецкой культуре.

Сочинение автобиографических заметок, начатое во Франции, постепенно переросло в работу над многотомной, но так никогда не оконченной «песней о себе». Первая ее часть (она охватывает время жизни Вулфа от его рождения до смерти любимого брата Бена и окончания университета) — роман *«Взгляни на дом свой, ангел»* (Look Homeward, Angel) — увидела свет в 1929 году. Затем последовал роман *«О времени и о реке»* (Of Time and the River, 1935), посвященный европейской инициации в творчество, а также познанию любви и товарищества. Публикация второго романа о лирическом alter ego автора, Юджине Ганте, не состоялась бы, если бы Вулфу не оказал творческую, а затем и дружескую помощь выдающийся редактор издательства «Скрибнерз» Макссуэлл Перкинс (работавший параллельно с Ф. С. Фицджералдом и Э. Хемингуэем). Вулф, писавший практически наболо громадные куски прозы, испытывал сложности в отсеке материала и его композиционном расположении. Благодаря рекомендациям Перкинса он смог преодолеть творческий кризис начала 1930-х годов и довести до конца работу над колоссальной рукописью, в основу которой по совету редактора был положен символический мотив «поисков Отца».

Роман «О времени и о реке» вызвал самые разные отклики — как восторженную поддержку тех, кто надеялся на появление «великого американского романа», так и резкую критику. В частности, писателю вменялись в вину «неприкрытый» автобиографизм, громадные пассажи поэтической прозы (вызывавшие в памяти «каталоги-перечисления» «Листьев травы»), неумение выстроить повествование без помощи редактора. Максималист и «вечный юноша», всем жертвовавший ради творчества, Вулф болезненно отнесся к этим нападкам, в результате чего расстроились его отношения с Перкинсом. Найдя новых издательство и редактора, Вулф решил писать менее «лирично», вне прямых жизненных соответствий, и сменил имя своего протагониста с Юджина Ганта на Джорджа Уэббера, с тем чтобы продолжить жизнеописание своего гения и провести его через новые, и главным образом, трагические круги опыта: трагедию любви (мучительные отношения с музой своего первого романа, театральной художницей Эстер Джек), трагедию утраты «второй родины», Германии (подчинившейся тоталитарной власти), и ближайшего друга, фаталиста и скептика «Лиса» Эдвардса (в нем легко угадывался Перкинс), а также конфликт с нью-йоркской богемой, преступно равнодушной к народным бедам 1930-х годов. Наконец, Вулф открыл, что он уже не молод, не «эстетический Франкенштейн» времен юношеского байронизма. Интенсивность этого переживания, помноженного на неприятие культа денег, проникшего в 1920-е годы

даже в патриархальный Эшвилл, в Аркадию его поэтической души, привели его, пожалуй, к самому горькому из разочарований — «домой возврата нет». Тем не менее он продолжал верить в тайну американской души и мистическое братство простых людей, «там за холмами», чему намеревался посвятить эпос «К Тихому Океану». Однако реализовать задуманное Вулф не успел. В тридцать восемь лет он скоропостижно скончался от туберкулеза мозга, вызванного воспалением легких. Два последних романа Вулфа («Паутина и скала», *The Web and the Rock*, 1939; «Домой возврата нет», *You Can't Go Home Again*, 1940), где отражены все обстоятельства, перечисленные выше (включая пожар в нью-йоркском небоскребе и поездку в Ливию-Хилл, или Эшвилл), были составлены из многочисленных рукописей разных лет его последним редактором и могут считаться авторскими книгами с долей условности.

По жанру вулфовская тетралогия о Ганте — Уэббере представляет собой «роман воспитания». Несмотря на переключки с «Вильгельмом Мейстером», «Жан-Кристофом», «Портретом художника в юности», гамсуновским «Голодом», он глубоко оригинален. Тетралогия повествует о постижении мальчиком (открывающим для себя смерть и одиночество), юношей (сгорающим от неразделенной любви), знаменитым писателем (присутствующим на мюнхенском пивном «октоберфесте» и берлинских Олимпийских играх 1936 года) «американской идеи», той метафизической сущности, которая вопреки меркантилизму янки способна укоренить каждого американца в праамериканском. Подлинное познание Америки, страны-фантома, страны-загадки, по Вулфу, знавшему несколько языков и прекрасно начитанному в новейшей европейской литературе, невозможно без ее соположения со Старым Светом.

Об этом он пишет в эссе «История одного романа»(1935) так: «И вот моя память ожила, она работала днем и ночью, так что поначалу я даже не мог взять под контроль проносящийся в моем сознании мощный... поток сверкающего великолепия глубинных проявлений той жизни, которая осталась позади меня — моей жизни, Америки. Я мог, например, сидеть в открытом кафе, наблюдая пеструю жизнь, проносящуюся передо мною на авеню дель Опера, и неожиданно вспомнить железные перила, ограждающие дощатый настил пляжа в Атлантик-Сити. Картина являлась мне во всей своей реальности: тяжелые железные перила, их прочно пригнанные друг к другу стыки... И этот в высшей степени обычный, знакомый предмет пробуждал во мне то ощущение чуда, с которым открываешь для себя нечто... до сего момента не познанное. <...> И тогда я почувствовал, что должен найти язык, который выразит то, что я знал, но не мог сказать».

Язык прозы Вулфа близок к поэтическому. Иногда он излишне цветист, отягощен множеством оборотов и натужных сравне-

ний, ассоциаций (Гант — и Геракл, и Ясон, и Фауст), но в лучших своих проявлениях напевен. Это язык безостановочного движения, измеряющегося разве что несущимися в ночи поездами, а также непрерывной лентой глубинной памяти, пытающейся зафиксировать и преобразовать в ритм, в *музыку* запах, цвет, «мелькнувшее и исчезнувшее лицо» — на первый взгляд заурядные детали быта. Поэтому Вулф, в принципе сознавая автобиографичность написанного им, отрицал обвинения в автобиографизме: главное для него — лирическое напряжение, которое выводит натуралистическую тему за пределы фактографии («никто не назовет меня натуралистом») и делает символической, «автобиографичной для каждого». «Твой мир — это ты», — с полным основанием говорит Юджину Ганту призрак умершего брата на последних страницах «Ангела». Сам Вулф называл это движение от «чашечки цветка» к романтическому абсолюту, к тотальному поэтическому роману «поиском двери».

Вулфовское намерение различить в конечном бесконечное и в приметах быта — мифологическое измерение вызывало у писателей-современников и скепсис (Ф. С. Фицджералд, Э. Хемингуэй), и восторженное отношение (Г. Гессе). Дж. Б. Пристли полагал, что из романов Вулфа читатель узнает об Америке больше, чем из десятка социологических исследований. У Фолкнер усматривал в вулфовском желании рисковать, желании вместить на страницу текста необъятное — самое блестящее «писательское поражение» межвоенной американской литературы.

Художественная манера **Уильяма Фолкнера** (William [Harrison] Faulkner, 1897—1962) в определенной мере примиряет крайности — образцовость Хемингуэя и романтику Вулфа. Этот писатель постоянно варьировал свою манеру письма, отдав должное едва ли не всем основным стилям конца XIX — первой трети XX века. Поэтому от фолкнеровской прозы, всегда тщательно проработанной и придирчиво взвешенной на весах писательского радио, можно перебросить мостик к авторам, столь разным, как Ф. Достоевский («Братья Карамазовы») и Т. Харди (романы «уэссекского цикла»), Я. Вассерман («Каспар Хаузер») и Дж. Джойс («Улисс»).

Яркостью и разнообразием своего художественного языка Фолкнер обязан как устной повествовательной традиции Юга США с ее колоритным юмором, тяготением к библейской возвышенности стиля и к готике, так и интенсивному кругу чтения. Помимо Библии (в особенности Ветхий Завет) писателем, по собственному признанию, регулярно перечитывались «Илиада» и «Одиссея», весь Шекспир, «Дон Кихот», «Моби Дик», романы Достоевского и Конрада. Но это не мешает лучшим романам Фолкнера быть глубоко оригинальными.

Важно отметить, что автор «Шума и ярости» — потомственный южанин и впитал в себя (в отличие от Вулфа) предание об арис-

тократической плантаторской культуре, унесенной ветром Гражданской войны. Фолкнер не мифологизирует эту канувшую в Лету цивилизацию, он знает ее социальные и человеческие слабости, а также исторические «грехи», которые привели южан, этот своего рода ветхозаветный народ, к вавилонскому пленению и рассеянию. Тем не менее Юг в отличие от Севера (со всем его миром безродных чванливых янки, банков, безналичного расчета — словом, «модернизма») Фолкнеру во всех отношениях ближе. Поэтому для него 1861 год примерно то же самое, что в контексте русской истории 1917-й. Так появилась созданная воображением этого южанина вселенная — округ Йокнапатофа в штате Миссисипи, где проживают на 2400 квадратных миль, переходя из произведения в произведение, точно сосчитанные им 15611 человек, и среди них — столь колоритные личности, как полковник Сарторис («Сарторис») и Квентин Компсон («Шум и ярость»), Эдди Бандрен («Когда я умираю») и Эмили Гриссон (рассказ «Роза для Эмили»), Лукас Бичем («Осквернитель праха») и Айзек Маккаслин («Сойди, Моисей»), Флем Сноупс («Деревушка») и гангстер Лупоглазый («Святылище»). Воссоздавая приметы старого Юга и, безусловно, зная цену ушедшего, Фолкнер далек от любования прошлым в духе писателей послереволюционной русской эмиграции (например, И.Шмелев). Если его и сравнивать с русскими писателями, то рядом с ним помимо Достоевского можно условно поставить автора «Мертвых душ» как творца целой галереи незабвенных образов, в переливчатом свете богатейшего гоголевского языка одинаково реальных и нереальных, трагических и комических. Вместе с тем Фолкнер, отдав должное преданиям старины и пытаясь ответить на вопрос, в силу какого рока все-таки пал Юг и отчего это проклятие продолжает свое действие в XX веке, в общем и целом не склонен к его христианской оценке, а если и становится идеологом, то придерживается (книга рассказов «Сойди, Моисей», 1942) точки зрения, близкой руссоизму, а также писателям-натуралистам (Золя).

Своеобразие написанного Фолкнером в том, что на материале регионального прошлого он ставит проблему современного человека, мучительно переживающего «закат Запада», осознанные или неосознанные сложности в историческом самоопределении. Страх времени дорастает в фолкнеровских произведениях до навязчивой мании, сопровождается насилием, исканием смерти, влечением ко всему противоестественному (инцест, содомия, убийство ближайших родственников), ко взрывчатому, в контексте реалий Юга начала века, смещению белой и черной крови. Находясь в плену у времени, материи у Фолкнера властной, проникнутой эротическими импульсами, являющейся полем запутанных семейных и внутрисемейных конфликтов — противоборства матерей и отцов, отцов и сыновей, сыновей и возлюбленных, фолкнеровские

персонажи и хотели бы противопоставить настоящее прошлому, но оно от них, то «идиотов», то «безумцев» и «честолюбцев», то «преступников», в конечном счете ускользает. Изощренность психологизма, реализованного средствами «потока сознания», системы курсивов, оригинально обработанных ветхозаветных образов и сюжетов, делает прозу Фолкнера непростой для чтения. Вместе с «Улиссом» и «К маяку» В. Вулф фолкнеровские романы (и прежде всего «Шум и ярость») стали образцами англоязычного литературного «модерна», той точкой литературной эволюции, где развести в стороны романтизм, натурализм и символизм, а также традицию бытописательной прозы и поэтику интеллектуального «романа идей», драйзеровское и джеймсовское начало (если говорить о литературе США) не представляется возможным. Как и в случае с Э. По, мировая слава пришла к Фолкнеру через Францию, что, пожалуй, закономерно. В большей степени, чем другие американские писатели, он пропустил сквозь себя проблематику «конца века», «декаданса», «пола и характера». Ж.-П. Сартр посвятил ему статью «Время в “Шуме и ярости” Фолкнера» (1939).

Фолкнер родился в городке Нью-Олбани, штат Миссисипи. Его дед, полковник Фолкнер, был героем Гражданской войны и известным южным романистом. Отец будущего Нобелевского лауреата (1950) в течение долгого срока занимал должность казначея университета штата в Оксфорде, куда его семья переехала в 1902 году. Фолкнера следует считать самоучкой — он не кончил ни школы (бросив ее в одиннадцатом классе), ни отцовского учебного заведения, хотя и посещал там занятия в течение года. Мечтая попасть на войну в Европе, он в 1918 году стал курсантом британских ВВС в Торонто, но мечта из-за перемирия не сбылась, и Фолкнер после исключения из университета из-за слабого знания английской литературы то служил в Оксфорде на почте, то отправился в Нью-Йорк, где работал в книжном магазине. Поначалу он хотел стать поэтом, находился под сильным влиянием французских символистов (Верлен, Малларме, Ж. Лафорт), Суинберна, Т. С. Элиота и опубликовал сборник профессионально выполненных, но вторичных стихов («Мраморный фавн», 1924). В 1925 году Фолкнер познакомился в Новом Орлеане с Ш. Андерсоном и буквально на пари с ним написал свой первый роман «Солдатская награда» (1926), обыгрывающий проблематику «потерянного поколения». В том же году он побывал в Париже. Первым же произведением, где выведены округ Йокнапатофа и его столица Джефферсон, стал роман «*Сарторис*» (Sartoris, 1929), прошедший значительную издательскую переработку. Первоначальное его название — «Флаги в пыли».

Всего Фолкнер, редко покидавший родные края и методично выпускавший том за томом, опубликовал девятнадцать романов. В их число он включал книгу новелл (или роман в новеллах?)

«Сойди, Моисей» и четыре сборника рассказов. Написанное Фолкнером можно условно разделить на две основные группы произведений. К первой из них, собственно, и принесшей этому писателю славу литературного виртуоза, принадлежат весьма сложные по технике повествования романы — например, *«Шум и ярость»* (The Sound and the Fury, 1929), *«Когда я умираю»* (As I Lay Dying, 1930), *«Авессалом, Авессалом!»* (Absalom, Absalom!, 1936), а также романизованная новелла *«Медведь»* (The Bear, из книги *«Сойди, Моисей»*, Go Down, Moses, 1942). Все они посвящены загадке истории и — шире — времени. Ключ к ней в «предыстории», в легендарном прошлом рухнувшего, словно древний Израиль, плантаторского Юга. Пытаясь если не разгадать ее, то хотя бы составить примерное представление о тех запутанных законах крови, почвы, бессознательной памяти, которые в силу некоего рокового предопределения продолжают влиять на настоящее, фолкнеровские южане первой трети XX века не только не освобождаются от наваждения прошлого, но чаще всего оказываются его жертвами.

Ко второй группе лучших фолкнеровских произведений принадлежат романы *«Свет в августе»* (Light in August, 1932), *«Деревушка»* (The Hamlet, 1940), *«Осквернитель праха»* (Intruder in the Dust, 1948), а также большинство новелл книги *«Сойди, Моисей»*. Здесь проблема южного «преступления и наказания» предстает преимущественно в расовом и натурфилософском аспектах. Эти произведения, тяготеющие к жанру психологического «романа идей», уже не столь сложны по поэтике. В них намечена тема искупления «греха» прошлого, сформулированная Фолкнером в Нобелевской речи (1950) следующим образом: ... человек не просто выстоит, но и преодолет трудности... ибо он наделен душой — духом, способным к состраданию, самопожертвованию, терпению». Некоторые из произведений Фолкнера, человека, склонного к мистификациям, и литератора, имеющего вкус к пародии и самопародии, составляют особую группу. Таковы, например, роман *«Святылище»* (Sanctuary, 1931), гротескно обыгрывающий штампы гангстерского романа (похищение чернокожим бутлегером и убийцей Лупоглазым восемнадцатилетней красавицы Темпл Дрейк, которая, как выяснилось, весьма далека от идеала южной «прекрасной дамы»), или новелла *«Роза для Эмили»* (A Rose for Emily, 1931).

Написанная по мотивам Диккенса (образ мисс Льюишем из романа *«Большие ожидания»*), Э. По (противоестественные склонности многих его персонажей), Флобера (*«Простая душа»*), она повествует об Эмили Грирсон, всю жизнь находившейся «в тени» своего отца, внушившего ей сословные представления южной знати о матримонильных «табу». Из-за этого расстраивается ее брак с северянином Хомером Бэрном. Точнее, Бэрн решает сбежать от женщины, неуловимо напоминающей своего отца, личность негибкую и авторитарную, но попадает в капкан «крепкой как

смерть» любви. Ради предотвращения побега Эмили отравляет своего возлюбленного и помещает его труп в жениховском костюме на втором этаже своего особняка, чтобы время от времени наведываться туда и любоваться своим «суженым». С одной стороны, рассказ приближается к пародии на южную «готику», к вариации на тему «цветов зла» южного декаданса, представленной почти что в фрейдовском ключе. С другой — к трагической истории о колоритной личности, которая постепенно становится для жителей Джефферсона олицетворением прошлого, уже не кошмара (связанного с истуканом-родителем и отравленным франтом-женихом), а живой поэзии, мифа старины, резкой противоположенности настоящему — «модернизму» бензоколонок, тротуаров, налоговой системы. Именно об этой Эмили, подлинном *genius loci*, целый хор голосов (повествование ведется от лица «мы»), или коллективное бессознательное нескольких поколений южан, — готов сложить сагу. Этой «розой» (ни о какой конкретной розе в рассказе не говорится), или данью невольного уважения, собственно, и является рассказ, по воле автора причудливо балансирующий на грани серьезного и несерьезного, трагического и комического, китча и искусства прозы.

Одно из ключевых произведений творчества Фолкнера — роман *«Шум и ярость»*. Чтобы оценить не только его проблематику, но и параметры авторского мастерства, необходимо учитывать важнейшее событие фолкнеровской творческой биографии в 1920-е годы — переход от символистской поэзии к прозе. В понимании большинства символистов и постсимволистов граница между прозой и поэзией довольно условна. Главное не то, о чем пишется стихотворение или роман, а как они пишутся, выстраиваются — как конкретное артистическое переживание из глубинного явления, имеющего безобразную, довербальную, но вместе с тем ни на что не похожую личную ритмическую природу, перевоплощается в плоть и кровь готовых форм языка, которые сопротивляются незнакомой «музыке», но затем при надлежащих усилиях поэта вступают с ней во взаимодействие и приобретают новый — звуковой и метафорический — силуэт. Французский поэт А. де Ренье в связи с этим говорил о «диссоциации идей» и (как мы догадываемся) о последующем их новом обретении. Т. С. Элиоту ближе образ «объективного коррелята» — такой косвенной презентацией исходного лирического откровения, распознав которое, читатель, уже не профан, а посвященный, способен пройти строка за строкой весь путь его вербализации. Этот путь и есть стихотворение, музыка, замкнутая в клетку пространственного измерения, — замещающая сырое «чувство» проработанная эмоция (эссе «Гамлет и его проблемы», 1919). Э. Паунд ставил вопрос о творческом усилии лирического рода. Эта энергия «размывает контуры, перегруппировывает, снова сводит воедино». Речь, иначе

говоря, шла о тексте как эмоциональном и интеллектуальном единстве, чью структуру создает ритм, постепенно обрастающий словесной плотью. Любое произведение хранит в себе как эмоциональное ядро смысла, источник вдохновения, так и ритмический рисунок его постепенной рационализации.

«Шум и ярость» представляет собой именно столкновение «шума», музыки поэзии с писательской «яростью», жаждущей это дионисическое начало зафиксировать, сделать пространственным. Источником творческого порыва в этом четырехчастном романе выступает женское начало, Кэдди Компсон, в чем признавался сам Фолкнер, рассказывая о «девочке с запачканными сзади трусиками, которая забралась на грушу, откуда она могла подсмотреть через окно, как идут приготовления к похоронам, и поведать своим братьям внизу о том, что происходит в доме». Кэдди в романе и более чем реальна (девочка; чувственная девушка, сошедшая с одним из местных ловеласов, а затем, чтобы скрыть позор, срочно выданная замуж; женщина, изгнанная из семьи с ребенком на руках), и нереальна, как нереальны в невинном детском восприятии время и смерть. Впрочем, правильнее сказать, что самой Кэдди в романе нет. Есть же в нем четыре разновременные точки зрения на ее поступки (7 апреля 1928 года, 2 июня 1910 года, 6 апреля 1928 года, 8 апреля 1928 года) и четыре техники повествования, этим ракурсам соответствующие. 6, 7 и 8 апреля приходятся на Страстную Пятницу, Страстную Субботу и Пасху; 2 июня 1910 года, отчаявшись от неразделенной любви к сестре, покончил с собой в далеком от Джефферсона Гарварде брат Кэдди, Квентин Компсон.

Первые три части романа, выполненные в технике «потока сознания» и внутреннего монолога, изображают мир столь разных людей, как слабоумный тридцатитрехлетний Бенджи, студент-интеллектуал Квентин, циник и прагматик Джейсон, которому приходится после смерти отца, приведшего некогда славный аристократический род к разорению, содержать мать, слабоумного брата, Квентину (незаконнорожденную дочь Кэдди), черную прислугу. Для первого Кэдди — самое дорогое существо, носитель «объективных» времени и пространства и даже сам язык, для второго — субъект любви-ненависти, олицетворение трагической утраты, для третьего — главная причина собственных житейских неудач, а также денежного дохода (он присваивает себе деньги, присылаемые для Квентины живущей в Мемфисе матерью). Четвертая точка зрения как бы безоценочна, «безлична». Каждая из частей фолкнеровского текста — это и новый штрих в некоем коллективном портрете прошлого, где все, в конечном счете, находится на своих местах, и само время в движении, выталкивающее прошлое в настоящее и тем самым его постоянно переиначивающее. Наличие движения и контрдвижения делает Кэдди Комп-

сон носителницей лирического неизвестного в романе, тем таинственным женским началом, где, как сказали бы герои Достоевского, «все концы в воду спрятаны», — где сходятся вместе натуралистический роман о падшей женщине и символистское тристанизольдовское томление; обсуждение проблем пола, материнского начала, и притча на тему любви, греха, краха семьи, целого мира; христианский образ искупления первородного греха, Воскресения Христова, и дискурс «Шекспира без конца» (Гёте). Последнее особо близко символистам. Идея творческого порыва как сердцевины вечного становления отражена в названии романа, обыгрывающем знаменитые слова из «Макбета». Соответственно, читателя «Шума и ярости» можно сравнить с пленником платоновской пещеры. Находясь в гуще отражений и отражения отражений, ему крайне трудно прорваться от «тени» к «свету» и от «явления», «феномена» к «вещи в себе».

Тем не менее «Шум и ярость» — весьма цельное произведение. Можно сказать, что по своему внутреннему напряжению оно близко символистской прозе («Записки Мальте Лауридса Бригге», «Петербург», «Улисс», «Доктор Живаго»), писавшейся в расчете на предельное расширение границ поэзии и поиск в ней, этой универсальной и всепроникающей стихии, ритма, подлинности бытия. Фолкнеру, думается, понятна, но в то же время не родственна безысходность поэмы С.Малларме «Бросок костей никогда не упразднит случая». Вроде бы случайная последовательность частей, равно как и разобщенность, одиночество внутренних миров, представленных в «Шуме и ярости», не мешает роману быть повествовательно вольным, но лирически предопределенным, нацеленным на оправдание поэтического Целого. Рассмотрим под этим углом зрения каждую из его частей.

Назначение первой части «Шума и ярости» весьма ответственно, поскольку Фолкнер взялся за структурирование того, что заведомо сумбурно. Однако в ней выведено сознание не только «мученика» (Джейсон намерен сдать идиота в сумасшедший дом; Бенджи кастрирован), но и «поэта» — самой стихии поэзии, слагающей на особом языке свою песнь любви. Она содержит такие образы, как «слышу крышу», «она пахнет деревьями», скоросшивает тринадцать разновременных планов под знаком вечного детства, невинности, чистоты. Это видение Кэдди наиболее лирично и является самым надежным свидетельством о детстве младших Компсонов. Бенджи не способен к абстрактному мышлению, он может разбить лоб об лед, приняв его за воду, но это не мешает ему знать наиглавнейшее. Он «чувет» смерть (бабушки, Квентина, отца) и роковой ход времени, материализовавшийся в неестественном запахе духов Кэдди, красном галстуке ее ухажера. Уход Кэдди из семьи лишает Бенджи системы координат, которая связывает его через сестру, заменившую ему мать, с окружающим миром.

Выражая свое отношение к падению дома Компсонов, Бенджи ревет, хнычет, мычит, лепечет. Итак, функция первой части — придать исходную форму материалу, чтобы в последующих частях подвергнуть его дальнейшей обработке. Бенджи — сам дионисийский исток поэзии, Орфей, подлежащий растерзанию. Он существует постольку, поскольку чувствует и страдает, переживая трагедию в чистом виде. Его скорбь и ужас ничем не облегчаются, не разрешаются в языке. Сам Фолкнер, выступая в 1950-е годы перед студентами, сравнил сознание идиота с «зеркалом, в котором не отражается ничего, кроме истины».

Роль второй части «Шума и ярости» иная. По контрасту с Бенджи, Квентин Компсон — воплощение порядка, интеллекта, иронии. Он гамлетовская фигура, выясняющая отношения с отцом и матерью, а также намеренная постичь, в чем именно южное время «вышло из колеи» и какие личные усилия требуются для его искупления. В написании главы «от противного» просматривается очевидная поэтическая стратегия. Дионисическое и символическое свойство первой части должно быть уравновешено аполлонизмом второй, а интуитивно схваченное — отбором и анализом. Сменив в хоре голосов одну драматическую маску на другую, Фолкнер поворачивает свою «тайну» новой гранью, начинает распознавать ее в соотношении частей и пока еще гипотетического целого.

Главный мотив главы — «тьень». Тень это и непростые отношения с отцом, и собственное «сердце тьмы», и упрямый ход астрономического времени, от которого Квентин любой ценой хотел бы обособиться. В отчаянии он даже разбивает часы (подарок отца), но те продолжают тикать и без стрелок. Страстно влюбленный в сестру, Квентин не способен смириться с ее утратой и бросается с моста в реку через неделю после ее вынужденной свадьбы. Таким образом, он берет на себя вину за беременность Кэдди. Лента его сознания раскручивается практически до того момента, когда этот студент Гарварда кончает с собой.

Квентину в 1910 году двадцать лет (Кэдди — 19, Джейсону — 16, Бенджи — 15), он надежда пришедшего в упадок рода. Университетское образование — мечта матери. Ради ее осуществления продается квадратная миля земли в центре Джефферсона, что лишает всех остальных детей наследства. Квентин — сноб, «аристократ», гордец. В его мыслях — фрагменты строк из Нового Завета, Шекспира, Шелли, Хаусмена, Элиота, он знаком с схоластикой, новейшей психологией, занимается в драматическом кружке. Композиционно глава построена на изощренном споре «я» и «не-я» одного и того же лица, в котором испытывается на прочность уже принятое решение о самоубийстве. В принципе оно характерно для отчаявшегося романтика. Поразительно, сколь точно Квентин вторит логике поступков Чаттертона в трагедии А. де Виньи. Речь идет о «болезни» чисто нравственного свойства

(как об этом говорит Квакер у Виньи). Это болезнь гордости, поразившей душу, не искушенную в жизни, полную страсти к красоте и правде, но встречающую повсеместно их попрание. Так делаются возможными ненависть к жизни, искание смерти («возвращение билета Богу») и — одновременно — сравнение себя с Христом, способным искупить все грехи мира. Подобно Чаттертону, Квентин кончает с собой, чтобы или на чисто личном уровне упразднить время, или хотя бы в аду навсегда с сестрой «остаться вдвоем». Психологически Компсон, напоминая также некоторых персонажей Достоевского, кажется себе неуязвимым. «Времени не существует, пока не состоялось “было”», — словно утверждает он, переиначивая апостола Павла («Пока нет закона, нет и преступления»).

Третья часть «Шума и ярости» продолжает очуждение исходного романного образа (девочка на дереве). Она демонстрирует читателю Джейсона как последнего из дееспособных Компсонов. Но на нем этот «ветхозаветный» род прервется. С одной стороны, Джейсон — тип крайне отгалкивающий, воплощение зла, жадности, похоти, расовой нетерпимости, но с другой — не менее трагическая фигура, чем его братья. И Джейсона несет неумолимая река времени, с которой он по-компсоновски тщетно пытается бороться. Рядом с ним нет ненавистной Кэдди, но «прошлое» в силу трагической иронии повторяется, заставляет Джейсона жить под одной крышей с ее дочерью Квентиной, названной так в честь покончившего с собой дяди. Джейсон — подобие трагикомического злодея (здесь уже вспоминаются диккенсовские персонажи), фарисей, считающий себя праведником. Он боится продешевить на стоимости «мертвых душ», но вместе с тем проигрывает немалые деньги на бирже. Намеренно рассеивая хаос первых двух глав, Фолкнер не только расцветивает трагедию блесками юмора, но и делает роман более беллетристичным, заполняет повествовательные пробелы. Кэдди впервые предстает перед читателем без всякого романтического флёра. Джейсон, по существу, призван привести трагедию к своей противоположности, к серии заурядных бытовых фактов: выживший из ума отец, хнычущая мать, кретин-брат, потаскушка-сестра...

Уже в этой точке роман мог бы завершиться и являл бы собой серию фрагментов на тему «шагреновой кожи», фатального разлада между мечтой и действительностью, искусством и жизнью. Если бы так произошло, то Фолкнер, несмотря на некоторую необычность стиля, не вышел бы за рамки романтической аллегории. Однако сколь ни притягивает «прекрасная дама» трех братьев и самого Фолкнера (некое глубоко личное переживание), автору в четвертой части, по-своему столь же субъективной, как и все остальные, важнее иное. Речь идет не о раскрытии «тайны» любви, того, о чем именно намеревался сказать автор, а об искусстве прозы,

оставляющем тайну (символ) тайной, помещающем живую воду вербальной активности в надежный сосуд. То есть Фолкнер отвечает прежде всего за наличие этого структурного принципа, но в то же время как бы не вполне знает, что в нем. Поэтому четвертая часть не может считаться идеологической программой, которую одни критики готовы связать с выпукло представленной в ней фигурой негритянки Дилси (народные мудрость, стойкость, вера), а другие — с ее «объективной» (то есть программно безличной) манерой.

Другими словами, последняя часть «Шума и ярости» свидетельствует о возвращении исходного стихийного чувства (или «легенды», в фолкнеровском определении) к самому себе в виде обогашенной, классически просмотренной эмоции. Это круговое движение говорит о контроле над своим вдохновением, которое Фолкнер методом утверждений и отрицаний сумел укротить. В виде букета вариаций оно стало целым эпосом лирической мысли, уже не только чисто временным (как в первых двух частях), но и пространственным принципом. Четвертая часть «Шума и ярости» — эквивалент некоего волнореза, той границы, у которой, по выражению Б. Пастернака, «задуманное идеально овеществляется». Это явление парадоксально настолько, насколько парадоксально приложение к «Доктору Живаго» стихов, того единственного, в чем пастернаковский персонаж вопреки жестокости революционных лет, утрате любимой, собственным слабостям, одинокой смерти оказывается бессмертным, до конца *реальным*.

Свой «портрет художника в юности» Фолкнер сравнивал с «вазой» («Ода греческой вазе» Китса — одно из любимых его стихотворений; оно, отметим, посвящено «не знающей увяданья деве»). Подобное сравнение понятно. Заключительная глава оберегает авторский лирический порыв от дурной бесконечности. «Все на своих назначенных местах» — этот финальный аккорд «Шума и ярости» помимо всего прочего сообщает о важнейшем творческом факте. Вопреки «поражению», той тщете слов, с которой при вербализации интуиции сталкивается каждый подлинный писатель, роман состоялся — отделился от автора, стал *alter ego*, «жизнью». Фолкнер в 1933 году прокомментировал случившееся так: «Когда я кончил “Шум и ярость”, мне стало ясно, что на свете и впрямь существует нечто, к чему истертое слово “искусство” не только приложимо, но и должно прилагаться...

Если в «Шуме и ярости» доминирует лирическая стихия, рождающая напряжение между движением и контрдвижением, «книгой» и «контркнигой» (образ Х.Л. Борхеса), то *«Авессалом, Авессалом!»*, несмотря на крайнюю повествовательную сложность, является прежде всего *идеологическим романом*. В центре произведения, основанного на скрещении множества повествовательных линий и сюжетов, — судьба человека из «ниоткуда», демоничес-

кого Томаса Сатпена. Этот честолюбивый выходец с Гаити покупает сто акров земли («сатпенова сотня»), строит на ней особняк и пытается навязать обитателям Йокнапатофы свою волю, дать начало вековой плантаторской династии. В достижении этой цели он, подобно мелвилловскому Ахаву, бросает вызов человеческому достоинству окружающих его людей, законам брака, родства, расы (мотив взрывчатого смешения белой и черной крови проходит через весь роман), самой природе. Однако постоянно идя против течения, Сатпен надломлен поединком с судьбой — утратой наследника (ибо Генри, участник Гражданской войны, вынужден скрываться из-за убийства сводного брата Бона, сына Сатпена от первого брака, так как тот, не зная о своих родовых связях, желал жениться на Юдифи, родной сестре Генри, и мог совершить кровосмешение), тщетными попытками родить продолжателя рода, свободного от примесей черной крови, — и сам в 1869 году гибнет от руки «случайного» убийцы, отца обесчещенной им Милли Джоунз. Со смертью Сатпена действие рока не заканчивается. Впоследствии оно сопровождается болезнями (смерть Юдифи от желтой лихорадки) и вырождением (идиотизм внука Сатпена, Джима Бонда), дальнейшим смешением белых и черных. Последним погибает в огне опустившийся Генри. Дом, где он долгие годы скрывается от властей после убийства Бона, поджигает в 1910 году Клитемнестра, выжившая из ума дочь Сатпена от черной рабыни.

Хитросплетения сюжета усложнены в романе тем, что они даны не в последовательном изложении, а реконструируются. Сбранную из разных источников информацию пытается свести воедино уже знакомый читателям по «Шуму и ярости» Квентин Компсон. Задача этого фолкнеровского Измаила, встраивающего историю своей жизни в летопись Юга (налицо определенное сходство между Квентином и Генри Сатпеном, также университетским студентом и защитником чести сестры), крайне сложна. Ему необходимо найти общий знаменатель между показаниями свидетелей прошлого, сообщенными ему устно, семейными документами, письмами, тем, что сохранила в памяти народная молва (миф), и игрой собственного воображения, стирающего границу между «было» и «есть». По «Авессалому» можно судить, сколь усовершенствована американским писателем повествовательная техника, ранее положенная в основу «Лорда Джима» и «Ностромо» — столь нравившихся Фолкнеру психологическо-авантюрных романов Дж. Конрада о преступлении и наказании.

Сатпен принадлежит к целой галерее фолкнеровских характеров, пытающихся реализовать себя вопреки фатальному компромиссу. Соответственной, вся его последующая жизнь становится не достижением желаемого, а самим «роком в действии». Однако в перспективе времени содеянное этим духовным стяжателем (таковы античные и ветхозаветные прототипы действующих лиц, таков

и вроде бы неподкупный конрадовский Ностромо, сходящий с ума из-за золота в одной из охваченных гражданскими войнами латиноамериканских стран) не так однозначно. Сатпен для Квентина — фигура символическая: и проявление крайнего зла, и дух милой его сердцу довоенной старины, которая противопоставляется им современности. Переживание прошлого оттенено в романе приметой настоящего, спорами двух гарвардских студентов — южанина Квентина и его друга, канадца («северянина») Шрива. На их фоне становится очевидным, что Сатпен — «великий мираж», неотъемлемая часть истории Юга и, следовательно, часть самого Квентина. Об этом свидетельствуют пронзительные финальные строки «Авессалома» — выкрик Компсона о своей «любви-ненависти» к родине, о том, насколько трудно ему, «Гамлету Мценского уезда», выбрать между «прошлым» и «настоящим», двумя видами иллюзий.

Романизованная новелла «*Медведь*» (1942), входящая в книгу рассказов «Сойди, Моисей», трактует проблему южной истории в несколько ином ключе. Российским читателям, как правило, известен авторский журнальный (четырёхчастный) вариант (1955) этого произведения, и лишь относительно недавно они познакомились с пятичастным текстом этой прекрасной вещи в 6-томном Собрании сочинений Фолкнера. С пропущенной четвертой частью новелла воспринимается преимущественно как «охотничья история» или повествование о мальчике (затем юноше), который из года в год участвует в почти что ритуальном преследовании лесного исполина, чтобы постичь смысл подлинных отношений человека и природы. Реальное же содержание новеллы в ее полном объеме несравнимо богаче.

«Медведь» следует логике «романа воспитания». Но исходя из того, что события в нем разворачиваются в ретроспективе и движутся, как всегда у Фолкнера, только «вспять» (трудно не упомянуть здесь эффектное название романа «Когда я умираю!»), то «воспитание» уместно сравнить с «отречением». Айк Маккаслин, один из немногих всецело положительных обитателей Йокнапатофы, будучи уже глубоким стариком, заново переживает в своей памяти события детства, отрочества, юности. Отсюда — параллельное движение в тексте двух «я». Одно из них, принадлежащее всевидящему окуложному патриарху, иногда выделено курсивом. Другое следует правилам хронологического изложения материала. В четвертой главе, позволяющей вспомнить о «Братьях Карамазовых» (разговор Ивана с чертом), эти два «я» в рамках «потока сознания» даже вступают друг с другом в надвременный спор. Нет нужды отрицать, приобщение к охоте (многосложному ритуалу), общение с древним лесом в дельте один на один, встречи с такими личностями, как Бун, Сэм Фазерс, полковник Сарторис, помогли Айку стать тем, кем его хочет видеть автор, — олицетворением

«смирения, сострадания, стойкости». Именно наличие этих свойств позволяет Буну и Сэму Фазерсу не просто убить медведя (можно ли убить саму тайну леса?), но увидеть в этом акте искупительную жертву за себя и свой народ. Однако подлинное значение того, чем является «грех» не только индейцев, но и белых людей, всей Йокнапатофы, проступает только в четвертой части новеллы.

В двадцать один год Маккаслин, разбирая семейные метрические записи, обнаруживает, что в его предках смешалась черная и белая кровь. Узнав об этом событии, повлекшем за собой трагические последствия, Айк не только раскрывает загадку семейного прошлого (в аллегорическом плане поиски медведя в чаще сродни блужданиям в «дебрях» и «пустынях» истории), но и отказывается от владения доставшейся ему по наследству фермой. В результате от него уходит жена и Маккаслин остается бездетным. Представления о природе, рабстве, продолжении рода, собственности у Фолкнера, таким образом, тесно связаны. «Бог создал человека, — рассуждает Айк Маккаслин в другой новелле из книги «Сойди, Моисей» («Дельта осенью»), — и создал для него мир — «живи», и, думаю, такой мир создал, в каком бы и Сам не прочь жить, будь Он на месте человека». Однако это единство мира и человека было разрушено продажей земли, насилием над ней (беззастенчивая эксплуатация, строительство железных дорог), рабством. Отсутствие любви к земле и лесу рождает ситуацию «преступления и наказания». Добровольно обратив в пустыню чашу и убив в пойме все живое, человек, в трактовке Фолкнера, сам себе подписывает приговор и сам же его исполняет. Мотивы рока, греха, наваждения — едва ли не самые распространенные в фолкнеровской прозе. С одной стороны, они ассоциируются с победой индустриального Севера над аграрным Югом, цивилизацией, где творится насилие над стариками и детьми, а певчих птиц либо жарят на ресторанном вертеле, либо заключают в позолоченные клетки (образ из романа «Святылище»). С другой — соотнесены с незнанием себя, своего «сердца» как органа всеобщего исторического кровообращения.

Впрочем, всеисилие нового типа собственников, наподобие Сноупса (трилогия «Деревушка», «Город», «Особняк»), довольно иллюзорно. Владение землей — еще не обладание ею. В новелле «Медведь» почти что по-руссоистски утверждается, что земля с того момента, как становится предметом купли-продажи, перестает реально принадлежать человеку, оказывается тем «утраченным раем», где завет «плодитесь и размножайтесь» теряет свою силу. Это относится и к индейцам, первым, от Бога, владельцам земли, носящей поэтому индейское имя («Йокнапатофа» означает «текущая река»), и к современным белым.

Тем не менее концовка новеллы связана с надеждой на будущее. Айк Маккаслин, полюбив (медведя, лес, истину), обрел (знание, понимание себя и прошлого, веру в смысл истории), но, обретая,

утратил (участок земли, семью, возможность иметь детей). Он одинок и сознает, что искупление исторической вины целого народа требует не только единичного покаяния. И все же старик Айк (его полное имя — Исаак) даже в середине двадцатого столетия, как и ветхозаветные патриархи, ждет невозможного, ждет чуда. На это указывает название книги, заимствованное из негритянской духовной песни: «Сойди, Моисей, и выведи народ свой из пустыни».

Фолкнер стал одним из самых значительных писателей США XX века. Благодаря мировому резонансу его творчества южная традиция вышла из тени и заявила о себе такими примечательными именами, как А.Тейт, К.Э.Портер, Р.П.Уоррен, К.Маккалерс, У.Стайрон, У.Перси.

Литература

Злобин Г. Падение дома Компсонов // Иностранная литература. — 1973. — № 1.

Савурёнок А. К. Романы У.Фолкнера 1920—1930-х годов. — Л., 1979.

Засурский Я. Н. Лучшие времена Джона Дос Пассоса // *Дос Пассос, Джон.* 42-я параллель. 1919: Пер. с англ. — М., 1981.

Толмачёв В. М. Писатель и автобиография // *Вулф Т.* Жажда творчества: Художественная публицистика: Пер. с англ. — М., 1989.

Писатели США: Краткие критические биографии / Сост. Я.Засурского, Г.Злобина, Ю.Ковалева. — М., 1990.

Анастасьев Н. Владелец Йокнапатофы. — М., 1991.

Толмачёв В. М. У.Фолкнер: Многообразие романтизма // *Толмачёв В. М.* От романтизма к романтизму. — М., 1997.

Wrenn J. H. John Dos Passos. — N. Y., 1961.

Kennedy R. S. The Window of Memory. — Chapel Hill (N. C.), 1962.

Brooks Cleanth. William Faulkner: The Yoknapatawpha County. — New Haven (Cn.), 1964.

Blotner Joseph. Faulkner: A Biography. — N. Y., 1974. — V. 1—2.

French Warren G. John Steinbeck. — Boston (Mass.), 1975.

Bleikasten Andre. The Most Splendid Failure. — Bloomington (Ind.), 1976.

Faulkner and Idealism: Perspectives from Paris / Ed. by M. Gresset. — Jackson (Miss.), 1983.

Brooks Cleanth. William Faulkner: First Encounters. — New Haven (Cn.), 1983.

Donald David Herbert. Look Homeward: A Life of Thomas Wolfe. — Boston (Mass.) 1987.

Idol John Lane Jr. A Thomas Wolfe Companion. — N. Y., 1987.

William Faulkner's "The Sound and the Fury" / Ed. by H. Bloom. — N. Y. 1988.

Conversations with John Steinbeck / Ed. by Thomas Fench. — Jackson (Miss.), 1988.

Karl Frederick. William Faulkner: American Writer. — N. Y., 1989.

The Cambridge Companion to Faulkner / Ed. by Philip M. Weinstein. Cambridge, 1995.

Parini Jay. John Steinbeck: A Biography. — N. Y., 1995.

ХII

АНГЛИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА 1930-х ГОДОВ

1930-е годы как эпоха, политизация литературного процесса. Групповой портрет молодого поколения писателей; его левое крыло: образы и мотивы ранней поэзии Одена; антиутопия Хаксли «О дивный новый мир»; берлинская проза Ишервуда; романы и публицистика Оруэлла. — Довоенное творчество Грина, романы «Брайтонский леденец», «Сила и слава». — Эволюция модернизма и творчество У. Льюиса (роман «Месть за любовь»). — Консерватизм Во. Роман «Пригоршня праха»: особенности проблематики и поэтики; роман «Возвращение в Брайдсхед» и воздействие Второй мировой войны на литературный процесс в Британии.

«Может случиться, что в следующем столетии нынешними романистами придется так же дорожить, как мы дорожим сегодня художниками и искусниками конца восемнадцатого века. Зачинатели, эти кипучие натуры, все вывелись, и вместо них подвизается и скромно процветает поколение, замечательное гладкописью и выдумкой. Вполне может случиться, что впереди нас ждут неурожайные годы, когда наши потомки бросят голодный взгляд на то время, когда желания и умения доставить удовольствие было предостаточно». Так в романе «Испытание Гилбета Пинфолда» (The Ordeal of Gilbert Pinfold, 1957) Ивлин Во, крупнейший английский романист середины века, оценивает своих писателей-современников. Они заявили о себе в 1930-е годы, когда «зачинатели», модернисты старшего поколения, миновали пик творческого расцвета, и на смену им пришло поколение «искусников», которые усвоили уроки Пруста и Джойса, но не ставили перед собой столь революционных творческих задач. Усложненная, проникнутая духом эксперимента проза — романы Дж. Джойса («Поминки по Финнегану», Finnegans Wake, 1939), Сэмюэла Бекетта («Мэрфи», Murphy, 1937), Мэлкема Лаури («Под вулканом», Under the Volcano, опубл. 1947), Лоренса Даррелла (написанная под влиянием Г. Миллера «Черная книга», The Black Book, 1938) — была для 1930-х годов явлением маргинальным.

Рядом с «модерными» по-прежнему активно печатались «старрики» — Б. Шоу, Г. Уэллс, Г. К. Честертон, Дж. Б. Пристли, в це-

лом верившие в приоритет общественно значимого содержания литературы — в то, что действительность первична, а художественное слово, не претендуя на первые роли в тексте, служит инструментом ее познания и репрезентации. Сходные убеждения разделяла и марксистская литературная критика (Ф. Хендерсон, Р. Фокс, К. Кодуэлл). В силу подобного взгляда на задачи творчества — его, надо сказать, делала убедительным резкая политизация литературного процесса — не сразу стало очевидно, насколько молодые писатели третьей декады столетия обязаны своим непосредственным предшественникам.

В эссе «Падающая башня» (*The Leaning Tower*, 1940) В. Вулф, размышляя о том, почему не сбылись ее былые надежды на расцвет романа, пишет: «В тридцатые годы было невозможно — если вы были молоды, чувствительны, наделены воображением — стоять вне политики, не отдавать предпочтение общественным проблемам перед философскими. В тридцатые молодые люди вынуждены были следить за тем, что происходило в России, Германии, Италии и Испании. Они не могли больше спорить только об эстетике и личных взаимоотношениях... им приходилось читать политиков. Они читали Маркса. Они стали коммунистами; стали антифашистами».

В самом деле, писатели 1930-х годов не могли игнорировать политических событий. Крах нью-йоркской биржи (1929) привел к началу резкого экономического спада, быстро распространившегося на Британию. В 1931 г. впервые за полтора столетия произошла девальвация фунта стерлингов; к власти пришло коалиционное правительство во главе с Макдоналдом, главной целью которого было вывести страну из условий чрезвычайного положения: массовая безработица толкала обездоленных на «голодные марши». Озабоченность англичан вызывала агрессивная политика Гитлера и Муссолини. С началом гражданской войны в Испании (1936) все больше заявляла о себе угроза нового мирового конфликта. Тем не менее британское правительство, взяв за основу своей деятельности экономическую теорию Джона Мейнарда Кейнса («Общая теория занятости, доходности и денег», 1936), справилось с задачами перестройки промышленности, с последствиями безработицы и социальной поляризации, и в нынешних оценках английских историков 1930-е годы — период, когда был заложен фундамент для победы в войне с фашизмом.

В групповом портрете писательского поколения 1930-х годов обращают на себя внимание следующие черты. Все молодые авторы принадлежали к верхушке среднего класса, все окончили самые престижные частные школы, Оксфорд или Кеймбридж (единственное исключение — Джордж Оруэлл, который после Итона поступил на службу в колониальную полицию Бирмы). Их отрочество пришлось на годы Первой мировой войны, в результате

чего они инстинктивно впитали в себя недоверие к либеральной системе ценностей, которая позволила эту бойню, а также приняли революцию (революционное насилие) как способ утверждения новой жизни. Перемирие 1918 года оставило их с чувством вины за то, что они опоздали принять участие в «великой войне». В дальнейшем, чтобы доказать свою мужественность, они будут при первой возможности посещать театры военных действий, отправляться в дальние опасные путешествия. Другими словами, они выросли как «потерянные», как глубокие скептики, с ощущением, что их страна втянута в грозный исторический катаклизм, грозящий исчезновением миру романов Т. Харди, Э. М. Форстера, Дж. Голсуорси. Большинство молодых писателей 1930-х годов желали идти в ногу с историей, и альтернативу современности они искали не в прошлом — таких консерваторов и эстетов были единицы, а в будущем, видевшемся в свете коллективистских идей.

Тем острее переживался крах социалистических иллюзий английской интеллигенции. Они рухнули по разным причинам — это и «победоносная» фашизация Европы (отметим, попутно, что разная степень интереса к фашизму была свойственна У. Льюису, У. Б. Йейтсу, Т. С. Элиоту, а также Э. Паунду), которой не смогли противостоять ни «народные фронты», ни политика умиротворения Гитлера, проводившаяся правительствами Э. Даладье и Н. Чемберлена; и предательство Сталиным немецких левых, «террор» в СССР (Г. Уэллс и Б. Шоу, посетивший Советскую Россию в 1932 г., его намеренно не замечали), убийство Л. Троцкого (1940). Но главной из них, пожалуй, стал опыт гражданской войны в Испании (1936—1939), где фактически шли две войны — между франкистами и республиканцами (в интербригадах воевали добровольцы со всей Европы — среди них А. Мальро, Дж. Оруэлл) и между сталинистами и троцкистами (внутри республиканского лагеря). Превращение этой войны из справедливой и героической (на личном уровне) в «странную», политически и идейно крайне неоднозначную, стало поворотным пунктом в духовной и политической эволюции поколения. Процесс прозрения был болезненным, каждая история утраты иллюзий, левых или правых, индивидуальна. Главный урок 1930-х годов для английской культуры — недоверие к поспешным решениям социально-политических проблем, к обещаниям счастья всем и завтра, а также обретенное умение «видеть насквозь» политическую демагогию.

Тридцатые годы открываются в английской литературе выступлением поэтов «оксфордской группы» — У. Х. Одена (1907—1973), Луиса Макниса (1907—1963), Стивена Спендера (1909—1995), Сэсила Дэй Льюиса (1904—1972). Поэзия этих молодых интеллектуалов, студентов Оксфорда, отразила популярность революционных идей среди молодежи. Ведущий поэтический голос десятилетия — самый талантливый из «оксфордцев» **Уистен Хью Оден**

(Wystan Hugh Auden), чья ранняя поэзия, как видится сейчас, предопределила картину мира в английской литературе 1930-х годов.

В центре ранней поэзии У.Х. Одена (сборники «Стихотворения», Poems, 1930; «Взгляни, незнакомец!», Look, Stranger!, 1936) то шпион и диверсант в чужой стране, накануне ареста и расстрела, то авиатор, то солдат, потерявший связь с командованием, то социалистический агитатор, грозящий скорой расправой классовым врагам. Это героический персонаж, он живет в мужском мире действия, силы и насилия, и, как у романтического героя, его исключительность, состояние душевного подъема находит выражение в восхождении на горные вершины, на возвышенности:

Who stands, the crux left of the watershed,
On the wet road between the chafing grass
Below him sees dismantled washing-floors...

(*The Watershed*, 1927)

Восставив тигель на водораздел,
Меж влажных трав, растущих у дороги,
Увидишь, как двоится гладь воды...

(«Водораздел», пер. В. Топорова)

Технический прогресс открывает новую точку зрения на человечество сверху вниз — это точка зрения из кабины самолета:

Consider this and in our time
As the hawk sees it or the helmeted airman:
The clouds rift suddenly — look there
At cigarette-end smouldering on a border
At the first garden-party of the year.

(*Consider This and in Our Time*, 1930)

Определись на местности времен,
Как ястреб в небе или авиатор.
В разрывах туч внезапно разгляди
Окурки и огни погранзаставы...

(«Определись на местности времен», пер. В. Топорова)

Что же открывается зрению поэта с высоты? В обеих цитатах обращает на себя внимание образ рубежа, водораздела. До Первой мировой войны межгосударственные границы в Европе были во многом условными. После Версальского мира, в ситуации нового передела Европы, возникновения СССР, краха Веймарской республики и прихода Гитлера к власти они приобрели новый и часто зловеющий смысл; момент перехода границы стал восприниматься как крайне важный. Поколение 1930-х годов много путешествовало (Европа, Америка, Восток), и всегда феномену пограничного придавало особое значение. Граница у Одена — это гра-

нища между косным буржуазным мирком и хаосом внешнего мира, который предстоит познать и принять. Его герои — разведчики этого нового мира, с высоты лишь смутно угадываемого.

Параллельно у Одена возникает еще один мотив — мотив исчерпанности, бессилия современной цивилизации. В отличие от Т. С. Элиота Оден предлагает прямое описание «бесплодной земли». Типичный английский пейзаж, по Одену, это данная сверху панорама гор шлака, уходящих в никуда рельсов, покосившихся электрических столбов. В нем нет места для человека, нет места для труда. Привычная жизнь иссякла, замерла; нужен лишь легкий толчок, чтобы эти индустриальные декорации изжившего себя общества окончательно рухнули. Оденковский герой спешит внести свою лепту в это разрушение. Показательно стихотворение «Прощайте, гостиных светские разговоры...» (It's Farewell to the Drawing-Room's Civilized Cry..., 1937), весьма характерное для раннего Одена по тону и позиции:

It's farewell to the drawing-room's civilized cry,
The professor's sensible whereto and why,
The frock-coated diplomat's social aplomb,
Now matters are settled with gas and with bomb.

The works for two pianos, the brilliant stories
Of reasonable giants and remarkable fairies,
The pictures, the ointments, the frangible wares
And the branches of olive are stored upstairs.

For the Devil has broken parole and arisen,
He has dynamited his way out of prison...

<...>

Millions already have come to their harm,
Succumbing like doves to his adder's charm;
Hundreds of trees in the wood are unsound:
I'm the axe that must cut them down to the ground.

For I, after all, am a Fortunate One,
The Happy-Go-Lucky, the spoilt Third Son;
For me it is written the Devil to chase
And to rid the earth of the human race.

The behaving of man is a world of horror,
A sedentary Sodom and slick Gomorrah;
I must take charge of the liquid fire
And storm the cities of human desire...

Прощайте, гостиных светские разговоры,
Профессоров разумные вопросы и споры,
Дипломаты во фраках, полные апломба;
Теперь все решают газ и бомбы.

Изящные пьесы для двух фортепьяно,
Сказки про фею и великана,
Картины, мази, оливковые ветви, хрупкая посуда
Отправлены на чердак и не вернутся оттуда.

Потому что Дьявол восстал из тьмы,
Динамит проложил ему путь из тюрьмы...

<...>

Как гадюка, чарует он сотни людей,
И они стали жертвами мерзких сетей.
Сотни тысяч деревьев прогнили в лесу:
Я им топор, и я их снесу.

Ведь кто, как не я, Избранник Судьбы,
Младший сын бесшабашный, что не знает беды;
Мне суждено судьбой Врага настичь скорей
И землю заодно избавить от людей.

Посмотреть на людей — это чистый мир позора;
Это вялый Содом, прилизанная Гоморра.
Беру на себя управление небесным огнем,
Кару граду порока и желаниям в нем.

(пер. И. Кабановой)

Своими попытками приблизить апокалипсис, желанием уничтожить одинаково отвратительных дьявола цивилизации и «мир позора» оденовский герой явно апеллирует к поэзии немецкого экспрессионизма. Как и экспрессионисты-активисты, английский поэт верит в огненные зори Завтра, работает над повышенной выразительностью стиха, пытается примирить лично воспринятый марксизм и культ деформации. Впрочем, в этом заключался определенный элемент поэзы. Один из исследователей оденовского творчества замечает: ...он без малейшей неловкости обитал в мире юношеского бессердечия и безмерного эгоизма, и всех остальных обитателей этого мирка он умел заморозить синтаксической ловкостью, не нарушая при этом его ценностей». К середине десятилетия эта поза привела Одена к оправданию убийства в стихотворении «Испания» (Spain, 1937): «The conscious acceptance of guilt in the fact of murder» («Ныне поверила совесть в необходимость убийства», пер. В. Топорова). В январе 1937 года Оден отправился в Испанию, но по возвращении с театра военных действий его увлечение радикальной идеологией подошло к концу. Первое же столкновение с реальным насилием со стороны обеих воюющих сторон (сходная тема звучит у Э.Хемингуэя в романе «По ком звонит колокол») обозначило мировоззренческий поворот Одена к этической более ответственной поэзии. Он отражен в стихотворении «1 сентября 1939 года» (September 1, 1939), где Оден дал хрестоматийное определение 1930-х годов как «низкого бесче-

стного десятилетия» (a low dishonest decade), или «предательских тридцатых» (пер. В. Топорова). Сразу же после этой публикации Оден наложил запрет на перепечатку всей своей ранней поэзии.

1930-е годы отмечены редким для Британии всплеском интереса к континентальным авторам (в особенности М. Пруст, Т. Манн, Ф. Кафка), но главными учителями молодого поколения продолжали оставаться британские писатели — Дж. Конрад, Г. Джеймс (живший в Англии с 1876 г.), Э. М. Форстер, Д. Г. Лоренс, Дж. Джойс.

В 1930-е годы количество ежегодно издаваемых в Британии романов удвоилось по сравнению с 1920-ми, дойдя в рекордном 1938 году до 16091 названия. Наибольшей известностью среди молодых романистов — а именно роман в это время выдвинулся на авансцену литературной жизни — пользовались Кристофер Ишервуд (1904—1986), Ивлин Во (1903—1966), Грэм Грин (1904—1991), Энтони Пауэлл (1905—2000). Наряду с ними продолжали работать начавшие печататься раньше Уиндем Льюис (1882—1957) и **Олдос Хаксли** (Aldous Huxley, 1894—1963), автор «Контрапункта» (Point Counter Point, 1928), выполненного в стилистике «роман в романе».

Политизация эпохи, вне всякого сомнения, наложила отпечаток на проблематику самого знаменитого произведения Хаксли — романа-антиутопии **«О дивный новый мир»** (Brave New World, 1932). В ее заглавие иронически вынесена цитата из шекспировской «Бури» получившая в контексте романа обратный своему прямому значению смысл. «Прекрасное» будущее, каким оно показано автором, построено на принципах тоталитаризма, полного подавления свободы и независимой мысли. В строго кастовом обществе третьего века «эры Форда» (отсчет времени ведется в нем с появления в США автосборочной линии, где в 1908 г. началось производство первой модели «Форда») люди размножаются клонированием, слова «отец» и «мать» здесь воспринимаются как непристойные. Граждане Мирового Государства, родившись в «инкубаториях», воспитываются в Воспитательных Центрах, трудятся как муравьи, обслуживая новейшее производство, и, сохраняя до конца жизни юношеское обличье, умирают в комфортабельных «умиральницах». Они полезны обществу и после смерти, так как фосфор, выделяющийся во время кремации, идет на производственные нужды. Единственно допустимая форма отношений между полами — половая близость без любви, а самое большое преступление — попытка сохранить свою индивидуальность.

В этот насквозь рациональный мир, где в целях тотального контроля насажден культ наслаждения (легкий наркотик решает все психологические проблемы: «сомы грамм — и нету драм») и потребления («чем старое чинить, лучше новое купить»), из той части Земли, которая в виде «резервации» служит для сохранения генофонда, попадает центральный персонаж романа — Джон Ди-

карь, выступающий в амплуа «естественного человека». Выросший среди индейцев, он черпает свои понятия о Заоградном мире из случайно попавшей ему в руки старой книги (своего рода анахронизма) и поверяет Мировое Государство почерпнутыми из Шекспира представлениями о «фикции, которую он именует душой». Дикарь находит «цивилизованную безмятежность чувств» слишком легко достающейся, «дешевой», не может принять закона: «Каждый принадлежит всем остальным». Его достойная Ромео любовь к «пневматичной» Ленине Краун оборачивается горьким разочарованием. После непродолжительного пребывания в «дивном новом мире» Дикарь кончает с собой.

Эта трагедия подчеркивает, сколь бесчеловечно общество в своем стремлении забыть ради комфорта о Боге, смерти, творчестве. «Господь наш Форд (или Фрейд, как он по неисповедимой причине именовал себя, трактуя о психологических проблемах) сделал много, чтобы перенести упор с истины и красоты на счастье и удобство», — говорит Главноуправитель Мустафа Монд. Он же в ключевой сцене беседы с Дикарем раскрывает секрет нового мирового порядка: «Цивилизованному человеку нет нужды переносить страдания. Индустриальная цивилизация возможна лишь тогда, когда люди не отрекаются от своих желаний, а, напротив, потворствуют им в самой высшей степени, какую только допускают гигиена и экономика». Удобство — вот новая религия, а Дикарь требует «... настоящую опасность, свободу, и добро, и грех... иначе говоря, — подытоживает Мустафа Монд, — права быть несчастным». На подобный выбор отваживаются, по Хаксли, немногие (помимо Дикаря таковы интеллектуалы Бернанд Маркс и Гельмгольц Ватсон). Подавляющее же большинство человечества охотно жертвует всем ради хлеба и зрелищ.

В своей антиутопии (удивительно похожей на роман Е. Замятина «Мы», 1924) Хаксли словно полемизирует с прекраснородушной утопией Г. Уэллса «Люди как боги» (Men Like Gods, 1923) и последовательно разрушает главную иллюзию довоенной британской интеллигенции — о создании государства равных возможностей на основе позитивистских ценностей, технократического идеала. Но характерней для 1930-х годов были романы подчеркивающей современной тематики.

«Надеждой английской литературы» современные критики считали близкого друга Одена **Кристофера Ишервуда** (Christopher Isherwood, 1904—1986). Его романы рубежа 1920—1930-х годов развивают традицию прозы Э. М. Форстера, кажущейся простой, чуть ли не старомодной, по манере повествования, но вместе с тем «модерной» по своей поэтике недоговоренности.

1929—1933 годы Ишервуд провел в Берлине. Роман «**Пересадка мистера Норриса**» (Mr. Norris Changes Trains, 1935) открывается сценой пересечения германской границы, когда в купе поезда

знакомятся неискушенный повествователь и пожилой обаятельный авантюрист Артур Норрис. Повествователь не сразу понимает смысл своего первого впечатления от Норриса: «Его неотразимая улыбка обнажила самые плохие зубы, которые я когда-либо видел». Улыбчивый мистер Норрис впутывает своего спутника в свои грязные дела, и постепенно тот начинает сознавать, насколько Норрис неискренен и опасен, насколько погряз в уголовно-политических интригах. Повествователь в романе подчеркнуто сдержан, его «незаинтересованная» позиция помогает читателю выстроить личное представление о Норрисе, чьи разглагольствования неуловимо вторят риторике гитлеровских выступлений. Именно изображение того, как завораживающе притягательны демагогия и ложь, сколь близок национализм запросам не только немцев, но и британских буржуа, наделило роман Ишервуда пронзительностью, сделало политически актуальным.

Не менее ярко та же эпоха передана в книге *«Прощай, Берлин!»* (Goodbye, Berlin!, 1939), состоящей из шести новелл. Самая известная из них — *«Салли Боулз»*. Снятый по ее мотивам Бобом Фоссом фильм *«Кабаре»* (1973) прославил Л.Минелли. Салли — певичка, путающая любовь и проституцию; она (как и все остальные персонажи сборника) — «потерянная», поэтому ей так удобно в Берлине времен Веймарской республики, городе, где контрасты богатства и нищеты, бессилие власти, легкая доступность продажной, а также разрешенной законом однополрой любви подорвали естественные основы человеческого существования. В Берлине Ишервуда царит лихорадочная взвинченность, но вдруг то, что описывается как деградация отдельных личностей в атмосфере истерической вседозволенности, подается с общественно-политической стороны — как исследование психологии немцев, и, шире, европейцев, сделавших возможным приход наци к власти.

В деморализованном, хаотичном Берлине Ишервуда нарушены все мыслимые барьеры и границы; в прозе **Джорджа Оруэлла** (George Orwell, 1903 — 1950) 1930-х годов легко пересекаются главным образом границы классовые. По сравнению с неопределенно-левыми симпатиями Ишервуда, Оруэлл значительно более политизирован. Оруэлл — «английский Дон Кихот», воплощение совести левой английской интеллигенции. Он испытывает чувство вины за свое буржуазное происхождение, предпринимает своего рода эксперимент по «хождению в народ». Этот опыт нашел отражение в документально-публицистических книгах — *«Жизнь на дне в Париже и Лондоне»* (Down and Out in Paris and London, 1933), *«Дорога на Уиган-Пир»* (The Road to Wigan Pier, 1937). Несколько особняком от них стоит экспрессивнейшая *«Дань Каталонии»* (Homage to Catalonia, 1938), где Гражданская война в Испании показана без всяких прекраснотушных иллюзий. Мало-замеченными остались такие оруэлловские романы 1930-х годов,

как «Бирманские дни» (Burmese Days, 1934), «Дочь священника» (A Clergyman's Daughter, 1935), «Пусть цветет аспидистра» (Keep the Aspidistra Flying, 1936), «Глоток свежего воздуха» (Coming Up for Air, 1939), позволяющие вспомнить о А. Беннетте и Г. Уэллсе. Оруэлл, если воспользоваться его характеристикой Дж. Гиссинга, выступает в них «хроникером пошлости, нищеты и неудач». Персонажи этих романов принадлежат к все более нищающему среднему классу. С разной степенью понимания своего бунтарства они преступают его нормы. Однако попытки бегства от серой повседневности завершаются конечным примирением с действительностью. Эта несколько бескрылая, близкая натурализму проза воссоздает образ «человека с улицы» — мрачную атмосферу тех социальных слоев, которые сильно пострадали от депрессии.

И Оруэлл, и Ишервуд по своей манере вполне традиционны; их близкий к разговорной манере стиль адекватен осваиваемой тематике. Для довоенных — и, может быть, лучших — романов **Грэма Грина** (Graham Greene, 1904 — 1991), напротив, характерны неожиданные метафоры, драматизм повествования, психологическая глубина, то есть то, что свойственно и его литературным учителям, Р.Л. Стивенсону и Дж. Конраду.

Политические позиции Грина Оруэлл определял как «умеренную левизну с коммунистическим уклоном», хотя Грин в студенческие годы в Оксфорде всего четыре недели состоял членом компартии, а в 1926 году принял католичество. Однако вплоть до «Брайтонского леденца» (Brighton Rock, 1938) его романы — «Человек внутри» (The Man Within, 1929), «Это поле боя» (It's a Battlefield, 1934), «Меня создала Англия» (England Made Me, 1935) — не ставят религиозных проблем, но типичны для литературы 1930-х годов своим изображением обнищания, ожесточения, удручающих последствий депрессии. В ранних романах Грина широко используются приемы детектива и психологического триллера. Особенно это относится к «Стамбульскому экспрессу» (Stamboul Train, 1932) и «Доверенному лицу» (The Confidential Agent, 1939). Уже в его прозе 1930-х годов очерчиваются контуры «Гринландии» — особого художественного мира, трагического, психологически наэлектризованного, сотканного из противоречий. «Если бы мне надо было выбрать [стихотворный] эпиграф к моим романам, — пишет Грин, — я взял бы следующий: Вот парадоксов загадочных лист: / честный вор, нежный убийца, / верующий атеист». Сходные слова читатель находит в романе «**Брайтонский леденец**»: «Добро и зло жили в одной стране, говорили на одном языке, ходили вместе, как друзья, вместе наслаждались, подавали друг другу руку». Символическим выражением представлений автора о человеческой природе становится заглавие романа. Слово «госк» обозначает и «скалу», «камень» и «леденец». Первое значение способно обрасти христианским смыслом (ср. евангельские

слова: ...и на сем камне Я создам Церковь Мою, и врата ада не одолеют ее», Мф., XVI:18). Второе же намекает на противоположное начало в человеческой душе — на «сладость» греха, слабость человеческую. Иначе говоря, добро и зло сосуществуют в человеке, этом «сердце тьмы» (позднее у Грина появится роман «Суть дела», *Heart of the Matter*), так же неразрывно, как неразрывно сплетены между собой слои карамели в популярном брайтонском сувенире-леденце, в котором, сколько его ни откусывай, читается слово «Брайтон».

«Брайтонский леденец» сочетает черты социально-психологической, философской, детективной прозы. В центре романа, где выведен известный приморский город-курорт, — драматическая история жизни семнадцатилетнего главы местных бандитов Пинки. Это дитя брайтонских трущоб пытается вырваться из нищеты единственно доступным ему способом — насилием. За две недели он убивает двух человек, а третье спланированное убийство оборачивается его собственной гибелью. С одной стороны, роман представляет собой историю сбившегося с пути подростка, ставшего одним из главарей преступного мира и его же жертвой. С другой — посвящен трагедии верующего грешника. Выросший среди католиков, Пинки ощущает свою жизнь как адское страдание, как знакомство со все новыми видами боли, смертных грехов. Этот католик «наоборот» нарушает заповедь за заповедью, но при этом, приобщаясь к «цветам зла», твердо верует в реальность ада, — ада, но не рая.

В романе, как и в других произведениях Грина, отсутствуют праведники, люди безгрешные, невинные. Юная Роз, жена Пинки, вовсе не жертвенный агнец, за которого он ее принимает. По сути она его сообщница, и в ее образе на первый план выходит жажда быть обманутой. Тем не менее у Пинки, как у того единственного «святого», который только и возможен в современном безбожном обществе, имеется антипод. Такова Айда Арнолд, олицетворение лжеморали, фальшивой нравственности. Она добровольно берет на себя функции следователя — судьи и даже Судьбы Пинки. Свое призвание Айда подкрепляет словами: «Каждый здравомыслящий человек поступил бы на моем месте так же». Соответственно ее «человечность» оборачивается глупостью, набором стандартных предрассудков, страстью вмешиваться не в свое дело. Айда, по Грину, пример ограниченной, невежественной протестантки. Она обречена, по-иному, чем Пинки, нести зло.

То же парадоксальное смешение границ между добром и злом характерно для одного из самых сильных гриновских романов «Сила и слава» (*The Power and the Glory*, 1940). Он основан на впечатлениях писателя от поездки в Мексику (1938), где революционное правительство подвергало католическую церковь жестоким преследованиям. Главный герой романа — скрывающийся от

властей («силы» мира сего) католический священник. Этот «пьющий падре» жаждет, вопреки своим слабостям, даже ценой своей жизни поддержать — исповедать и причастить тех, кто в этом нуждается. Ему противостоит его неутомимый преследователь, лейтенант полиции. Оба принадлежат к миру, который «угасает, погружается в холод, в котором люди зачем-то произошли от животных, но никакого особого смысла в этом не было». Вновь обращается Грин к ситуации предательства — в романе она универсализируется, перекликается не только с предательством Иуды, но и с одиночеством Гамлета, призванного жертвенно искупить грехи своего рода, «прогнившего» Датского королевства.

Размышляя о том, как трудно сохранить веру в Идею, Грин через сны и воспоминания центральных персонажей дает читателю понять, что у падре и его преследователя гораздо больше общего, чем может показаться на первый взгляд, — оба они равно человечны в своей слабости, которая в определенной ситуации способна стать силой, «славой», о чем напоминает история жизни апостола — поначалу Савла, жестокого гонителя христиан, а затем Павла, «скалы» веры, отказывающегося покинуть Рим и добровольно идущего на распятие. Итак, всем ошибкам человека Грин противопоставляет непоколебимую веру священника в «тайну — в то, что все мы созданы по образу и подобию Божьему»: Правда, продолжает Грин в свойственной для себя манере, «Бог — это и отец, но он же и полицейский, и преступник, и священник, и безумец, и судья. Нечто, подобное Богу, покачивалось на виселице, и корчило под выстрелами на тюремном дворе, и горбилось, как верблюд, в любовных объятиях». Это гриновское желание искать Бога там, где изобилует не добродетель, сила, а «немощь», было не совсем адекватно воспринято. Ватикан даже внес «Силу и славу» в папский «индекс» книг, не рекомендованных католику для чтения.

Писатели 1930-х годов в большинстве своем придерживались левых политических убеждений; достаточно было выразить любое творческое несогласие с ними, чтобы оказаться зачисленным в «правые». К последним бесспорно принадлежали главные сатирики десятилетия Уиндем Льюис и Ивлин Во, с элитарно модернистских позиций подвергавшие осмеянию современность в целом и моду на социализм — в частности.

Уиндем Льюис (Wyndham Lewis, 1882—1957), живописец, поэт (наряду с Э. Паундом один из создателей эстетики имажизма и вортицизма), прозаик, опубликовал свой первый роман «Тарр» (Tarr) еще в 1918 году. Т. С. Элиот сразу назвал его «единственным прозаиком его поколения, кому удалось создать новый стиль в прозе». В 1920-е годы Льюис избрал для себя эксцентричную маску маргинала — Всеобщего Врага Общества Номер Один. В этом был сильный элемент поэзы. Не ограничиваясь ролью художника,

Льюис претендовал на роль гуру, учителя жизни. В то же время он был человеком весьма проникательным и интеллектуально тонким. Об этом свидетельствует его книга «Время и человек Запада» (Time and the Western Man, 1927), написанная в жанре «истории идей», — одно из первых в европейской культурологии исследований «четвертого измерения» и его места в культуре модернизма.

К литературе Льюис подходил во многом как живописец, для которого существует прежде всего пространственное измерение творчества. Льюис-писатель поэтому принципиально избегает изображать внутренний мир своих персонажей, подчеркивая в них марионеточность, изломанность, гротескность внешнего облика. Его персонажи, без преувеличения, — движущаяся, болтливая плоть. Подобный образ человека, наверно, наиболее естественен для сатиры. В романе «Господни обезьяны» (The Apes of God, 1930) Льюис подвергает осмеянию лондонскую литературно-художественную богему, по-своему обыграв тот материал, к которому уже обращался О. Хаксли в романе «Контрапункт» (1928).

В 1930-е годы Льюис традиционно для себя идет против течения: увлекается нищенством, пишет профашистские памфлеты. Оден имел основания окрестить его «неуемным старым вулканом правых». Лучшее его произведение этого времени — роман «*Месть за любовь*» (The Revenge for Love, 1937). Сцены гражданской войны в Испании, суетливая жизнь лондонских социалистов служат в нем фоном для простой и трагической истории отношений Виктора и Марго, которым реальный мир мстит смертью уже за то, что они любят друг друга. Изображение любви и живых человеческих эмоций придает «Мести за любовь» драматизм и эмоциональность, определяющие особое место этого романа в творчестве Льюиса. В первый и последний раз у него история безумия и агрессии дана через призму сознания жертвы этого мира, к тому же женщины, и хотя ни Марго, ни Виктор не превращаются в положительных героев (а способы их характеристики напоминают о Льюисе-авангардисте), по отношению к ним сатирический настрой Льюиса ослабевает. На смену «автору-сверхчеловеку», весело и безжалостно расправлявшемуся со своими персонажами-марионетками, приходит автор, пытающийся разобраться в самых сокровенных человеческих чувствах. В «Мести за любовь» Льюис перенаправил свое негодование с влюбленной пары на ее врагов: ортодоксальных марксистов, «попутчиков марксизма», псевдоинтеллектуалов, на всех тех, кто противостоит любви. Общая их черта в изображении Льюиса — спокойное отношение к насилию, сопровождаемое подозрительностью и фанатической нетерпимостью.

В отличие от Льюиса **Ивлин Во** (Evelyn Waugh, 1903—1966) всегда подчеркивал, что он не идеолог, а только, и только, писатель. Это не мешало ему быть интеллектуалом с замечательным, чисто английским, диккенсовским, чувством юмора, который в

романах «Упадок и крах» (Decline and Fall, 1928), «Мерзкая плоть» (Vile Bodies, 1930), «Черные козни» (Black Mischief, 1932), «Сенсация» (Scoop, 1938) органично для Во переплавляется в сатиру, представляющую собой не только критическую, но и художественную ценность. В 1930 году Во принял католицизм. Знание о высшем мире дало ему точку отсчета для обличения мира реального, но сам этот высший мир в ранних романах Во закрыт, все в них поглотил океан воинствующей глупости и вульгарности. В изображении жизни, где невозможны счастье и любовь, а правят продажность, измены, жажда комфорта и приобретательства, журналистский цинизм, насилие, автор изобретателен, тонок, блестящ — этот материал полностью соответствует складу его дарования. В подобном свете перед читателями предстает гротесково-фарсовый, с элементом абсурда, мир блестящей молодежи («Упадок и крах», «Мерзкая плоть»). Эта же линия продолжена в лучшем довоенном романе Во *«Пригоршня праха»* (A Handful of Dust, 1934), где он впервые становится не только сатириком, но и трагиком.

Конфликт в «Пригоршне праха» тот же, что и во всех произведениях Во 1930-х годов, — столкновение обломков традиции с торжествующим буржуазным безвкусием и гедонизмом. Во вскрывает бессодержательность понятий «порядок» и «культура» по отношению к современной Англии. Соседство в романе последних островков традиции, лояльности друзьям, супружеской верности и мира авто, танцулек, измен, с одной стороны, а также британского колорита и жизни в джунглях Амазонки — с другой, демонстрирует проицаемость, зыбкость границы между варварством и культурой в современном мире. Эта «переоценка ценностей» трагически подчеркнута названием романа, куда вынесена цитата из ветхозаветного пророка, где говорится о необъятном поле мертвых костей, тщете человеческой жизни вне Бога (эту и сходную с ней цитаты использовал Т. С. Элиот в «Бесплодной земле»).

В «Пригоршне праха» повествуется о крушении семейной жизни английского аристократа Тони Ласта. Этот владелец родового поместья Хеттон (наделенный «говорящим» именем, англ. last — последний) в конечном счете исчезает в бразильских джунглях: во время экспедиции индеец ранит его отравленной стрелой, в результате чего он становится пожизненным пленником садиста-соотечественника Тодда, снабжающего его противоядием и в обмен на это заставляющего читать вслух Диккенса. Иначе говоря, Тони попадает в тот «рай», о котором как консерватор, влюбленный во все старое, всю жизнь грезил. Однако этот парадиз оборачивается для него адом, пленом в навсегда утраченном времени.

Во всех трагифарсовых поворотах сюжета нет ничего злого умысла, каждый персонаж виновен по-своему, каждый несет свою долю ответственности за безумие цивилизации. Бесмысленную жестокость в отношении Тони проявляет жена, очаровательная

Бренда (женские образы у Во чаще всего выступают олицетворением глупости, лживости, коварства). Ничтожен ее любовник Джон Бивер, который настолько пошел и самодоволен, что не может восприниматься как злодей. «Блестящие молодые люди», многочисленные персонажи лондонского света, заняты погоней за удовольствиями, неприкрыто циничны. Отвратительна в своей алчности мамаша Бивера, миссис Бивер. Но и сам Тони Ласт, последний защитник традиционных британских ценностей, — характер неоднозначный. В столкновении с миром вне Хеттона все симпатии автора безусловно на его стороне, но Во не скрывает и слабостей Ластва — сентиментальной склонности к патетике, идеализма, романтических мечтаний, которые делают Тони вдвойне уязвимым, «последним из могикан», прямо-таки обреченным на поражение.

По словам автора, его замысел заключался в том, чтобы «показать готического человека в руках дикарей, сначала миссис Бивер и ей подобных, потом настоящих дикарей, и, наконец, появление чернобурых лисиц в Хеттоне».

Первая группа этих лейтмотивов связана в романе с архитектурой, которую Во ставил выше прочих искусств. Смысл жизни «готического человека» Тони Ластва заключается в его родовой усадьбе Хеттон. Для всех остальных это просто уродливое псевдоготическое старье. Надо отметить, что у Во страсть к викторианству — еще одно наряду с правыми политическими взглядами проявление его оппозиционности времени — сочеталась с резким неприятием архитектуры «готического возрождения». В «неоготике» Во усматривал фальшивую патетику, одно из проявлений викторианского самообмана. Неслучайно в бреду Тони возникает «великий град» Апокалипсиса именно в виде Хеттона и его готических башен. В свою очередь попытка декорировать Хеттон по проекту миссис Бивер знаменует конец семейной жизни Ластва. Иными словами, на протяжении действия функция готического мотива двойственна — он не только подчеркивает чуждость главного персонажа порочному миру, но и выражает авторскую иронию в отношении слабостей самого Тони. Замечательная деталь: первый роман, который должен читать вслух пленник у Годда, это — «Холодный дом», самое готическое, в восприятии Во (не любившего Диккенса), из всех произведений великого викторианца.

Обозначившееся в «Пригоршне праха» стремление автора уйти от амплуа чисто сатирического писателя будет нарастать в его последующих произведениях — романизированной новелле «Работа прервана» (*Work Suspended*, 1942) и особенно в самом глубоком романе Во «Возвращение в Брайдсхед».

Однако Во не перестал быть сатириком. Явно сатиричен роман «Не жалейте флагов» (*Put Out More Flags*, 1942), где в лице поэтов-эскепистов Парснипа и Пимпернелла перед читателем пред-

стают Оден и Ишервуд, уехавшие из Англии в США в январе 1939 года. Их отъезд был воспринят на родине как знак конца литературного десятилетия, лишнее подтверждение приближающейся мировой войны. Надо сказать, что ее предчувствием пронизана вся литература 1930-х — от финала «Мерзкой плоти» (1930) Во до пророческих картин бомбардировок английских городов в «Глотке свежего воздуха» (1939) Оруэлла. И когда Британия вступила в войну 3 сентября 1939 года, большинство английских писателей пошли на военную службу: И. Во и Э. Пауэлл оказались в действующей армии, Г. Грин поступил в «интеллидженс сервис», а Дж. Оруэлл — в отдел заграничного вещания Би-Би-Си.

Для этого поколения писателей Вторая мировая была, в некотором смысле, следствием уже проигранных ими битв предвоенного десятилетия, и все же масштаб события, с которым они столкнулись, оказался несоизмерим с их прогнозами. Они стали свидетелями «воздушной битвы» за Англию, бомбежек, разрушивших значительную часть Лондона, массовой эвакуации, сражений в Северной Африке и на континенте, а позднее и Фултонской речи (1946) У Черчилля, в которой вчерашний союзник, Советский Союз, был объявлен противником в новой, «холодной войне».

Эссе «Лев и единорог» (The Lion and the Unicorn, 1941) Дж. Оруэлл начинает словами: «Когда я это пишу, надо мной в воздухе летают высокоцивилизованные существа, пытаюсь убить меня». Оруэлл высказывает мнение, что во время войны занятия литературным творчеством невозможны. Критик Уолтер Аллен отмечает в том же году: ... война господствует над нами, подобно законам физики, поэтому сейчас нельзя писать о том, что не имеет прямого отношения к войне, к сегодняшней ситуации». И оба были правы. Фантастическая, кошмарная интенсивность реального опыта военных лет с трудом поддавалась переводу на язык искусства, поэтому в военные годы литературная жизнь в Англии если не прекращается, то замирает, вспыхивая иногда блестками поэзии и публицистики. Это вынужденное молчание привело к неожиданной метаморфозе. Война, «перепахав» английскую прозу, заставила писателей по-новому взглянуть на предвоенное десятилетие.

В романе И. Во «*Возвращение в Брайдсхед*» (Brideshead Revisited, 1945) военное время изображается только в прологе и эпилоге, и функция этих сцен — служить контрастом ушедшему навсегда «золотому веку», тому миру, который автор так высмеивал в своих ранних сатирах. Повествователь (Чарлз Райдер) проследживает историю своих взаимоотношений с владельцами поместья Брайдсхед — олицетворением, как это видится ему сейчас, аристократического достоинства, красоты. И обаятельный алкоголик, оксфордский приятель Чарлза Себастьян Флайт, и его красавица-сестра, возлюбленная повествователя, леди Джулия, и их мать, католичка

леди Марчмейн, при всем драматизме, исковерканности их индивидуальных судеб (которые дают автору повод для размышлений о католической вере и неисповедимости путей Божьих) все-таки воплощают в романе идиллическое прошлое, навсегда упраздненное мрачной военной действительностью. Хотя Брайдсхед разрушен, а жизненные и духовные поиски его обитателей перечеркнуты, в финале романа продолжает гореть в часовне поместья лампада. Необычный для Во лиризм повествования ставит этот роман на особое место в его творчестве, но уже в следующем произведении, романе «Незабвенная» (*The Loved One*, 1948), писатель вернется к своей прежней иронической манере. В случае и с Во, и с другими авторами (прежде всего Г. Грином) это говорило о том, что художественный опыт 1930-х годов сохранил свою жизнеспособность в новых исторических условиях, перебрал мостик от модернизма к социально-психологической прозе.

Литература

- Михальская Н. П.* Пути развития английского романа 1920—1930-х годов. Утрата и поиски героя. — М., 1966.
- Аллен Уолтер.* Традиция и мечта: Пер. с англ. — М., 1970.
- Ивлин Во. Биобиблиографический указатель / Сост. Е. Ю. Гениева. М., 1981.
- Топоров В.* Путь души (жизнь и поэзия Одена) // Оден Уистен Хью. Собрание стихотворений: Пер. с англ. — СПб., 1997.
- Кабанова И. В.* Английский роман тридцатых годов XX века. — Саратов, 1999.
- Kenner Hugh.* Wyndham Lewis. — L., 1954.
- Woodcock George.* The Crystal Spirit. A Study of George Orwell. — Boston; Toronto, 1966.
- Orwell: The Critical Heritage / Ed. by Jeffrey Meyers. — L., 1975.
- Materer Timothy.* Wyndham Lewis the Novelist. — Detroit (Mich.), 1976.
- Hynes S.* The Auden Generation. — N. Y., 1977.
- Symons J.* The Thirties. A Dream Revolved. — L., 1978.
- Bergonzi B.* Reading the Thirties: Text and Context. — L., 1978.
- Piazza Paul.* Christopher Isherwood: Myth and Anti-Myth. — N. Y., 1978.
- Jameson Fredric.* Fables of Aggression. Wyndham Lewis: The Modernist as Fascist. — Berkeley (Cal.); L., 1979.
- Finney Brian.* Christopher Isherwood. A Critical Biography. — L.; Boston (Mass.), 1979.
- Wyndham¹ Lewis: A Revaluation. New Essays / Ed. by Jeffrey Meyers. L. 1980.
- Heath Jeffrey.* The Picturesque Prison: Evelyn Waugh and his Writing. — L. 1982.
- Evelyn Waugh:* The Critical Heritage / Ed. by Martin Stannard. — L., 1984.
- Gardner Averil.* George Orwell. — Boston (Mass.), 1987.
- Stannard Martin.* Evelyn Waugh. The Early Years. 1903—1939. — N. Y. L., 1987.
- Cunningham V.* British Writers of the Thirties. — Oxford; N. Y., 1988.

Rodden John. The Politics of Literary Reputation: The Making and Claiming of «St. George» Orwell. — L., 1989; 2-nd ed. 2002.

Sherry Norman. The Life of Graham Greene. V. 1. 1904—1939. — L., 1989.

Graham Greene: A Reevaluation. New Essays / Ed. by J. Meyers. — L., 1990.

Adamson Judith. Graham Greene: The Dangerous Edge. Where Art and Politics Meet. — L., 1990.

Wade Stephen. Christopher Isherwood. — Basingstoke; L., 1991.

Myers William. Evelyn Waugh and the Problem of Evil. — L.; Boston (Mass.), 1991.

Evelyn Waugh: New Directions / Ed. by Alain Blayac. — Basingstoke, 1992.

Graham Greene: Man of Paradox / Ed. by A. F. Cassis. — Chicago, 1994.

Shelden Michael. Graham Greene: the Man Within. — L., 1994.

British Novelists Between the Wars / Ed. by George M. Johnson. — Detroit (Mich.), 1998.

George Orwell / Ed. by Graham Holderness, Bryan Loughrey, Nahem Yousaf. — N.Y. 1998.

The Isherwood Century: Essays on the Life and Work of Christopher Isherwood / Ed. by James J. Berg, Chris Freeman. — Madison, 2000.

ХІІІ

ФРАНЦУЗСКИЙ ЭКЗИСТЕНЦИАЛИЗМ (Ж.-П. САРТР, А. КАМЮ)¹

Экзистенциализм как направление мысли, его особенности во Франции. — Сартр. Творческая биография (философское образование, участие во Второй мировой войне, послевоенное понимание «ангажированности»). Роман «Тошнота»: жанровое своеобразие; образ Рокантена, трактовка свободы, гуманизма. Книга новелл «Стена». Особенности сартровской драматургии: античный миф в пьесе «Мухи»; парадокс свободы-несвободы («Мертвые без погребения»). Цикл романов «Дороги свободы» и его место в творчестве Сартра. «Идиот в семье» как опыт экзистенциалистского психоанализа. — Камю. Творческая биография (влияние Л. Шестова, Ж. Гренье; участие в Сопротивлении; отношения с Сартром). Этапы творчества. Эссе «Миф о Сизифе». Абсурд в романе «Посторонний»: функция двухчастной композиции, Мерсо как воплощение «негероичной героики». Многозначность образа чумы и отношения к ней в одноименном романе. Мотивы эссе «Бунтующий человек» в романе «Падение».

Экзистенциализм (от лат. *existentia* — существование) — направление мысли, которое постепенно пронизало собой после Первой мировой войны философию и литературу Западной Европы и США. В его основе — представление о нерасчлененной целостности субъекта и объекта в акте переживания. Эта «философия жизни», или экзистенция, представляет собой своего рода порыв, который не познаваем ни научно, ни рационально; упорядоченность ему придает глубинное осознание человеком конечности своей жизни. Под знаком «бытия к ничто», «страха», «пограничной ситуации» и т. п. человек не только делает смерть краеугольным камнем своего существования, но и определяет неповторимость своей судьбы, сугубо личностного переживания времени. Отсюда особый интерес экзистенциалистов к «проблеме выбора», той трагической ситуации, когда индивид, сталкиваясь со смертью, самоубийством, отчаянием, чувством вины, «за-

¹ В написании главы принял участие В. М. Толмачёв.

брошенностью в мир», связывает их как некий отрицательно данный абсолют со своим поиском смысла — «надеждой», «свободой быть самим собой».

У истоков экзистенциализма — Ф. Ницше с его лозунгом «смерти Бога». К другим своим предшественникам экзистенциалисты относили прежде всего С. Киркегора и Ф. М. Достоевского. Элементы этой философии и, шире, умонастроения эры военных катастроф, кризиса индивидуализма, тоталитарных диктатур, — словом, предельной хрупкости, а то и абсурдности (бессмысленности) единичной человеческой жизни, начали складываться до Первой мировой войны (например, у Н. Бердяева, Л. Шестова). Правда, подлинным «духом времени» экзистенциализм стал позже, параллельно развиваясь в 1920—1930-е годы в литературной (А. Жид, А. де Монтерлан, А. Мальро, Э. Хемингуэй) и философской плоскости (М. Хайдеггер, К. Ясперс). Однако, пожалуй, решающее значение при выдвигании экзистенциализма на авансцену западной культуры сыграли французские писатели — Ж.-П. Сартр и А. Камю, в творчестве которых художественная литература (проза, драматургия) и философия переходят друг в друга.

Распространение экзистенциализма во Франции (М. Мерло-Понти, Г. Марсель, Ж. Бофре, Ж.-П. Сартр, С. де Бовуар, А. Камю) было обусловлено как развитием национальной мысли, так и влиянием немецкой философии, популярность которой в начале XX столетия была весьма широкой. Важное значение немецких философских источников не сразу было осознано во Франции, где рационалистические формы философствования традиционно противопоставлялись германскому идеализму и иррационализму. Однако именно чтение Э. Гуссерля (идея интенциональности сознания) и М. Хайдеггера, знакомство с новыми переводами и изданиями работ Гегеля (прежде всего с «Феноменологией духа»)¹ оказали немалое воздействие на становление французского варианта философии существования. Отметим, что само определение «экзистенциализм» было введено немецким философом К. Ясперсом в 1931 г. Однако к этому времени уже вышел труд М. Хайдеггера «Бытие и время» (1927), где говорилось об «экзистенциальной онтологии».

Кроме собственно философских источников формированию экзистенциализма во Франции в значительной степени способствовали романы Ф. М. Достоевского, Ф. Кафки, Дж. Джойса, У. Фолкнера. Эти влияния неслучайны: устремленность экзистенциализма вовне была формой разрыва с традиционно французскими формами философствования и литературной рефлексии.

¹ Эти переводы и издания осуществили французские неогегельянцы — Ж. Валь, А. Кожев, Ж. Ипполит.

Французский вариант экзистенциализма обычно именуют «атеистическим», однако деление экзистенциалистской мысли на религиозную (К. Ясперс, М. Бубер, Г. Марсель) и атеистическую не всегда оправданно. Экзистенция и у К. Ясперса, и у М. Хайдеггера, и у писателей-экзистенциалистов связана как с отрицанием Бога, внешнего по отношению к человеку, так и с его оправданием в виде Ничто, порыва личности за свои пределы. В экзистенциалистском представлении о мире Бог, в конечном счете, всегда отсутствует, и это отсутствие (удаленность, не-существование, «смерть») столь ошеломительно, что порождает переживание свободы, близкое к религиозному откровению.

Французский экзистенциализм стал заметным явлением к концу 1930-х годов. На его оформление существование повлиял трагический опыт Второй мировой войны и Сопrotivления. Пик его влияния приходится на конец 1940-х — 1950-е годы. Признанным главой экзистенциализма во Франции стал **Жан-Поль Сартр** (Jean-Paul Sartre, 1905 — 1980).

Имя Сартра постоянно сопрягают с образом XX столетия: «Ж.-П. Сартр. Свободное сознание и XX век» (1994) — так называется фундаментальная монография Л. Г. Андреева, «Век Сартра» (2000) — заглавие эссе видного французского писателя и философа Б.-А. Леви. В этом нет преувеличения. Жан-Поль Сартр — романист, автор новелл, драматург, литературный критик, философ, политик — стал олицетворением трагических исканий столетия, его «одиначества и свободы».

Жан-Поль Сартр родился 21 июня 1905 г. Оставшись без отца, он воспитывался в семье своей матери — племянницы А. Швейцера. Жан-Поль рано заинтересовался французской и мировой классикой. Учился Сартр блестяще. В 1924 г. он поступил в Эколь Нормаль, а в 1929 г. стал аспирантом по философии. Он увлекался не только классической философией от Аристотеля до Гегеля, но и работами А. Бергсона, З. Фрейда. Сартр учился вместе с известными впоследствии мыслителями — Р. Ароном, Ж. Кангилемом, М. Мерло-Понти, но особенно сдружился с П. Низаном. В этот период жизни он встретился с Симоной де Бовуар (Simone de Beauvoir, 1908 — 1986), одной из лучших учениц Эколь Нормаль, в будущем философом-феминисткой, ставшей его спутницей на всю жизнь. В ноябре 1929 г. Сартр был назначен преподавателем лица в Гавре, затем преподавал в Лане, Нейи, Париже, год провел в Берлине в качестве стажера (1933 — 1934). Здесь он открыл для себя философию Э. Гуссерля. Первые философские опыты Сартра («Воображение», 1936; «Трансцендентность Эго», 1937; «Набросок теории эмоций», 1939; «Воображаемое», 1940) многим обязаны гуссерлианской феноменологии. Кроме Гуссерля на воззрения Сартра оказали воздействие также Гегель, Маркс, Хайдеггер. Из французских мыслителей для формирования его

взглядов особенно важны Р. Декарт (Сартр создает собственную оригинальную интерпретацию картезианского *cogito*) и А. Бергсон. Специалисты отмечают также влияние на Сартра идей С. Киркегора.

Помимо философской эрудиции Сартра отличает богатый читательский опыт. В круг его художественных интересов рано вошли В. Гюго и Г. Флобер, О. де Бальзак и Стендаль, М. Пруст и Ж. Жироду. Впоследствии он открыл для себя Дж. Дос Пассоса и Э. Хемингуэя, У. Фолкнера и Дж. Джойса. Пробовать себя в литературе Сартр начал еще в детстве, и уже в середине 1920-х гг. появились его первые публикации, среди которых надо выделить роман «Поражение» (1927), где автор изобразил себя в образе Ницше, и пьесы («Эпитемей», «У меня будут красивые похороны», обе — 1930). Первый по-настоящему зрелый роман Сартра, «Тошнота», вышел в свет в 1938 г. За ним последовал сборник новелл «Стена» (1939).

В связи с началом Второй мировой войны Сартр был мобилизован и проходил службу в метеочасти на востоке Франции. Это не мешало ему вести ежедневные записи («Дневники странной войны», 1939—1940, опубл. 1983), где он фиксировал не только общественно-политические события, но и «приключения» собственной мысли.

В 1940 г. Сартр был взят в плен, спустя год смог освободиться из лагеря для военнопленных, использовав фальшивые документы. Позже он участвовал в Сопротивлении, создал кружок «Социализм и свобода», вошел в Национальный комитет писателей, кроме того, вел преподавание в Лицее Кондорсе, много писал. Публикация в 1943 г. философского труда «Бытие и ничто», постановка пьес «Мухи» (1943) и «За закрытой дверью» (1944) выдвинули его в ряды наиболее ярких защитников идей Сопротивления. Правда, современный французский мыслитель В. Янкелевич считает, что философия свободы, которую тогда отстаивал Сартр, была призвана компенсировать его неучастие в вооруженной борьбе против немцев. Но за такой точкой зрения стоит, думается, слишком прямолинейное представление об «ангажированности», как назовет этот феномен позднее сам Сартр. Ангажированность Сартра прежде всего проявилась в написании книг, эссе, пьес, в непрестанном размышлении над коренными проблемами человеческого существования. Для него неразрывны «физический» и «метафизический» смысл свободы. Неслучайно он утверждал в статье «Республика молчания» (1944): «Никогда мы не были так свободны, как во время немецкой оккупации».

В конце войны Сартр оставляет преподавание, основывает журнал «Ле тан модерн» (1945), который станет важным органом левой интеллигенции. В этом же году выходят из печати два первых тома трилогии «Дороги свободы». В следующем — Сартр читает

лекцию «Экзистенциализм — это гуманизм» (*L'Existentialisme est un humanisme*, 1946). Он много работает и для театра.

В 1950-е годы Сартр — основная фигура так называемого «атеистического» экзистенциализма во Франции. Атеизм Сартра — в этическом отрицании Бога. Утверждая, что аргументы за и против существования Бога равны, он вместе с тем полагает, что признать Бога — значит ограничить человеческую свободу, а стало быть, масштаб ответственности человека. Писатель не только убеждает своих читателей не уклоняться от ответственности, но все более укрепляется в своей собственной ангажированности. Так, он внимательно изучает Маркса, считает марксизм «непреходящей философией». Однако его отношения с французской компартией, где преобладали сталинисты, развиваются при этом весьма сложно и трудно. Сартр никогда не входил в число ее членов, написал статью против ГУЛАГа. Поездка в СССР в 1954 г. будто бы настроила Сартра на положительную оценку советского строя (он даже становится вице-президентом ассоциации «Франция — СССР»), но после вторжения советских войск в Венгрию в 1956 г., он начинает критику догматического марксизма («Критика диалектического разума»). После же разгрома Пражской весны 1968 г. Сартр полностью порывает отношения с компартией. При этом его ангажированность постоянно растет, приобретая моментами ярко выраженный политический характер. Тем не менее Сартр в одном из интервью скажет: «Ангажированность и политика — вещи, которые следует различать, не всегда четко, но все же различать».

Правда, в этот период его жизни такое различие было наименее четким. В мае 1968 г. он поддерживает маоистов, солидаризуется с бунтующими студентами, встречается с политическим лидером «новых левых» Кон-Бендитом, произносит речь в Сорбонне. В 1970 г. он участвует в забастовках рабочих завода «Рено». Кроме того, Сартр резко выступает против колониализма во время войн в Индокитае, Алжире, Вьетнаме, а также кубинской революции. Не все политические акции, в которых он принимал участие, получили поддержку западных либералов, обвинявших философа в симпатиях к тоталитаризму. Однако следует подчеркнуть: Сартр всегда был искренен и смел в своих политических убеждениях, не питал никаких, в том числе ни «правых», ни «левых», иллюзий. Защищая Сартра от упреков в политической «негибкости», один из его современников иронически заметил: «В самом деле, какое безжалостное требование — чтобы человек признал свою свободу!». В этой характеристике немало верного. «Гиперидеологизм» Сартра 1960-х годов — новая для него форма философского опыта и новая ситуация «выбора».

Писательская активность Сартра также ни на минуту не ослабевала. В 1964 г. он опубликовал автобиографическую книгу «Сло-

ва», в которой рассказал о своем детстве, о том, как пришел в литературу. Появление этой книги предшествовало присуждению писателю через несколько месяцев Нобелевской премии, от которой он, тем не менее, отказался, не желая быть «закрепленным ни за западным, ни за восточным блоком». В 1970-е годы Сартр начал работу над большой книгой о Флобере «Идиот в семье». В 1973 г. писатель основывает газету «Либерасьон», продолжительной работе в которой ему помешала болезнь, а затем смерть.

Литературное наследие Сартра разнообразно. Ему принадлежат философские сочинения: «*Воображаемое*» (L'Imaginaire, 1940); «*Бытие и ничто*» (L'Être et le néant, 1943); «*Критика диалектического разума*» (Critique de la raison dialectique, 1960); «*Вопросы метода*» (Question de méthode, 1969); роман «*Тошнота*» (La Nausée, 1938); сборник новелл «*Стена*» (Le Mur, 1939); трилогия «*Дороги свободы*» (Les Chemins de la liberté, 1945—1949); пьесы: «*Мухи*» (Les Mouches, пост. и публ. 1943); «*За закрытой дверью*» (Huis clos, 1944, публ. 1945); «*Мертвые без погребения*» (Morts sans sépultures, пост. и публ. 1946), «*Почтительная потаскушка*» (La Putain respectueuse, пост. и публ. 1946); «*Грязные руки*» (Les Mains sales, пост. и публ. 1948); «*Дьявол и Господь Бог*» (Le Diable et le bon Dieu, 1948, публ. 1951); «*Кин*» (Kean, пост. и публ. 1954); «*Некрасов*» (Nekrassov, пост. и публ. 1956); «*Затворники Альтоны*» (Les Séquestrés d'Altona, 1959, публ. 1960); литературно-критические эссе и книги: «*Ситуации. I—X*» (Situations, 1947—1975); «*Бодлер*» (Baudelaire, 1947); «*Святой Жене, комедиант и мученик*» (Saint Genet, comédien et martyr, 1952); «*Что такое литература?*» (Qu'est-ce que la littérature?, 1948); «*Слова*» (Les Mots, 1964), «*Идиот в семье*» (L'Idiot de la famille, 1971—1972); «*Театр ситуаций*» (Un théâtre de situation, 1973); политические сочинения: «*Размышления о еврейском вопросе*» (Réflexions sur la question juive, 1946); «*Беседы о политике*» (Entretiens sur la politique, 1949); «*Дело Анри Мартена*» (L'Affaire Henri Martin, 1953); «*Мы вправе бунтовать*» (On a raison de se révolter, 1974) и другие произведения.

Сартра считают одним из тех, кто смог, подобно Вольтеру и А. Жиду, тесно соединить философию и литературу. И вместе с тем эту связь понимают чаще как однонаправленную: роман или драма для Сартра — способ иллюстрирования философских тезисов или возможность изложить свои идеи в доступной для широкого читателя форме. Однако в экзистенциализме соотношение между различными видами интеллектуальной деятельности особое. Роман ли, драма, литературно-критическое эссе, — все это формы философствования, вне которых для философа-писателя (или писателя-философа) подлинной рефлексии не существует. Экзистенциализм — глубоко специфическое философское явление именно в силу своей укорененности в художественном творчестве, что не всегда очевидно для тех, кто отрицает системность

мысли Сартра и его последователей. Сартровское литературно-философское творчество изобилует понятиями, обманчиво знакомыми, но интерпретированными по-новому и по-своему сведенными в единое целое. Его задачей как литератора-философа всегда являлось стремление показать общее в форме частного случая, конкретного опыта.

Собственно, история создания уже первого романа Сартра — это история становления его философской мысли. Попытка изложить свою концепцию в форме эссе переросла в сочинение романа, в заглавие которого вынесена особая категория — «Тошнота». Отвергнув первоначальный вариант названия («Меланхолия»), Сартр подчеркнул натуралистический, физический, а не аллегорический (в духе Дюрера) характер описываемого им явления. В романе все как будто имеет традицию — и все преобразовано. На первый взгляд, перед читателем — роман-дневник, жанр, особо распространенный в эпоху Просвещения. Не без стернианского (но не обязательно непосредственно стерновского) влияния Сартр в зачине романа «Листок без даты» играет приемом «подлинной рукописи» (пропуск в тексте, неясно написанные слова, примечания «издателей»). Он вроде бы верен традиции романа-дневника, но впечатление его необычности все более усиливается. Другими словами, изначально персонаж-повествователь у Сартра, подобно авторам классических литературных романов-дневников, ставит перед собой цель вести записи, «чтобы докопаться до сути». В то же время, фиксируя не «историю», события, а достаточно произвольные наблюдения (то, например, как мальчишки кидают камешки с берега¹), он отрицает смысл не только увиденного, но и дневниковой формы как таковой. «Вести дневник стоит только в одном случае — если...», — записывает Рокантен. Услужливые «издатели» поясняют, что на этом текст вступления к записям обрывается, не отдавая себе отчет, что перед читателем «антитезис» — особая, отрицательно намеченная позиция, связанная с выходом за пределы «я», постижением «ситуации» — всепроникающей абсурдности мира.

Помещая свой персонаж в «ситуацию», Сартр деромантизирует его, а точнее, разоблачает романтические клише, мешающие видеть мир в его безжалостной данности. В то же время в противостоянии мира бувильских буржуа и мира интеллектуала Антуана Рокантена можно уловить отзвуки романтизма. Тем не менее взгляд Рокантена с Зеленого Холма на Бувиль навевает ему иные мысли, чем те, что возникали у Рене, гордо взирающего на мир с вершины Этны («Рене» Шатобриана). Тошнота, испытываемая Ро-

¹ Здесь можно увидеть полемическую отсылку к «Поэтическому искусству» Н. Буало: «Зачем описывать, как вдруг, завидев мать, / Ребенок к ней бежит, чтоб камешки отдать? / Такие мелочи в забвенье скоро канут» (*пер. Э. Линецкой*).

кантеном, позволяет ему понять и свою оторванность от мира буржуа («Словно я принадлежу к другой породе»), и принадлежность ему («... и я пойду по этим улицам вдоль стен домов. И сам стану одной из тех крошечных фигурок...»).

Уводя сознание своего персонажа от привычной сетки координат, от «коры вещей и событий», от всего стереотипного, Сартр дает понять, что тошнота стирает грань между субъективным и объективным, внутренним и внешним («Тошнота не во мне: я чувствую ее там, на этой стене, на этих подтяжках, повсюду вокруг меня»). Мгновения тошноты, испытываемой Рокантеном, обостряют осознание им царящей в мире пустоты. Это состояние как отчаяния — оно открывает личности абсурд бытия, тщету исторических, социальных, индивидуалистических «картин мира», — так и экзистенциальной свободы. Олицетворением несвободы в романе выступают не только обыватели, посетители того же «прекрасного» городского парка, где делает свое страшное открытие Рокантен, но и «гуманист» Самоучка, изучающий мир в библиотеке, по книгам. Все в его «пронумерованном» мире кажется Рокантену заемным, клишированным, цитатой. По Сартру, гуманизм Самоучки — антигуманизм, за ним скрывается страх жизни, творческое и физическое бессилие. Симптоматично, что, ненавидя тип человека, олицетворенного Самоучкой, Рокантен не готов назвать себя «мизантропом» — то есть не хочет «навесить на себя ярлык».

Итак, свобода, по Сартру, оказывается не правом человека, не счастливым даром его, а своеобразным роком («человек приговорен быть свободным»), как бы негероичным родом ответственности, выбором, не предполагающим участия. В романе это — отказ от участия в обыденно-буржуазной жизни Бувиля.

Противопоставляя существование, которого, по словам Рокантена, «слишком много», сущности — она «по ту сторону существования» (сходным образом соотносятся между собой звучание мелодии, которое всегда однократно, и ноты), сартровский герой приходит к пониманию, что экзистенция — единственный удел свободного человека. Противопоставить подобному приговору можно только добровольную смерть, но это кажется Рокантену «лишним» поступком, слишком очевидным действием. Здесь намечается расхождение между центральными персонажами «Тошноты» и «Постороннего» (1942), романа А. Камю, в котором Сартр нашел сходство со своим произведением, а также видел «классическое, образцовое произведение об абсурде и против абсурда». Мерсо у Камю, открыв абсурд, убивает (другого, и таким образом — самого себя), Рокантен же, пройдя через аналогичное откровение, не убивает (себя). Он отказывается от намерения завершить книгу о маркизе Рольбоне. Кроме того, он далек от стремления погрузиться в природу, которое перед казнью испытывает

Мерсо. И все же непреодолимое влечение к «сущности» приводит Рокантена к попытке оправдать свое существование, к замыслу написать иную, нежели исследование о маркизе, книгу — очевидно ту, которую читатель и прочел.

Тем самым Сартр приходит к созданию «романа о романе» — одному из самых распространенных, начиная с М. Пруста, композиционных приемов романистики XX века. Но при этом сартровский роман совсем не прустовский. Он, как верно заметил Л. Г. Андреев, «антипрустовский», исполненный жажды «преодолеть Пруста»: прустовский повествователь восстанавливает прошлое — для сартровского прошлое не существует; для Пруста весь мир творится сознанием Марселя, для Сартра — сознание иллюзорно. Но именно поэтому экзистенциальность бытия, ему предшествующую, можно ощутить, вобрать в себя, выразив иными словами. Таково отношение к Рокантену его бывшей возлюбленной. По словам Анни, с некоторых пор ей «нельзя слишком пристально смотреть на вещи», ей «противно». Любовь лишь обостряет одиночество, она невозвратима именно в силу похожести Анни и Рокантена, общих приступов «тошноты», близкого понимания абсурдности мира — свободы, «напоминающей смерть».

Таким образом, Сартр, обращаясь к одной из фундаментальных категорий постренессансной мысли — к категории свободы, — выступает вслед за своим персонажем («я БЫЛ Рокантенном», скажет он впоследствии в «Словах») за преодоление гуманизма. Но это энергичное отрицание классической гуманистической позиции как иллюзорной и прекраснотушной не означает расчеловечивания. Недаром позднее писатель будет утверждать, что экзистенциализм — особая форма гуманизма. То есть Сартр последовательно устремлен к созданию философии жизни, поступка как прежде всего историко-социальной антропологии, он — первый из пострелигиозных философов XX века, кто с такой силой обратил ее к проблемам смертного человека и отказался от обсуждения того, что считал абстрактно-метафизическими проблемами. И философские, и литературные произведения Сартра воплощают в себе предельный трагизм бытия — сколько бы иронико-сатирических оттенков стиля мы в них не находили. В беспощадно ясном осознании и трагическом принятии абсурда жизни — своеобразный героизм Рокантена и его создателя. Позднее Сартр признался, что «Тошнота» — самое лучшее, что он сделал в литературе.

С точки зрения многих читателей, Сартр как автор новелл проявил себя не менее ярко, чем романист. В этом жанре он продолжил свои размышления о свободе и абсурде. В пяти новеллах сборника «Стена» читатель сталкивается с чередой пограничных ситуаций, построенных на парадоксах, каждый из которых демонстрирует бессилие человека в достижении «аутентичного существо-

вания». В новелле, давшей заглавие всему сборнику, речь идет о последней ночи заключенных перед расстрелом. Попытка главного героя, Пабло, не выдать соратника неожиданно оборачивается предательством, абсурдностью целенаправленных действий. Новелла «Комната» — о жене, которая, отгородившись вместе с большим мужем от «нормального» мира, чувствует отчуждение самого близкого ей человека. Комната выступает символом непреодолимого одиночества, замкнутого пространства «я» — символом сложной взаимосвязи разума и безумия. «Натуралистический экзистенциализм» Сартра отчетливо проступает в новелле «Герострат», где выведен персонаж, одержимый ненавистью к людям, к их физическому облику, телам, в конце концов стреляющий в случайных прохожих. Эта тема развита в новелле «Интимность», посвященной женщине, испытывающей отвращение к физической любви. Заключительная новелла сборника «Детство вождя» рассказывает о сыне промышленника, становящемся негодяем, — но одновременно о человеке, преодолевшем абсурд ценой отказа от свободы, ставшем вещью, «этикеткой».

В годы Второй мировой войны Сартр, по его собственным словам, осознал, что он — «существо социальное», понял свою — и всякого человека — связь с историей. «Нужно писать для своей эпохи» — эта мысль становится кредо писателя. Его литературное творчество в этот период обращено к драматургии — философско-политическим пьесам, точно обозначающим болевые точки современности. Прямое воздействие спектакля на зрителя наиболее важно для Сартра. Как и в прозе, писатель не прибегал к демонстративным новациям, но соединял, варьируя их, различные драматургические традиции. Знание классицистической драматургии отозвалось в театре Сартра прежде всего в том, что действие его пьес проходит в замкнутом пространстве, жестко ограничено во времени. Можно выделить в пьесах и элементы притчи. Кроме того, в его драмах проступает традиция античного агона — сюжет разворачивается как спор персонажей, столкновение позиций. Древнегреческую драму Сартр толкует в целом по-экзистенциалистски: в роке он усматривает «обратную сторону свободы».

Уже первая пьеса Сартра, поставленная в оккупированном Париже в 1943 г., «Мухи» — становится значительным театральным событием. Обратившись к мифу об Оресте, Сартр не только продолжил давнюю традицию обработки античных сюжетов, но и оказался связан с исканиями новейших французских писателей (Ж. Жироду, Ж. Кокто, Ж. Ануи), находивших в мифе точку пересечения вечности и современности. Сартр одновременно раскрывает через мифологический сюжет и переживания нации при фашистской оккупации, и универсальный трагический аспект орестей — аспект «человеческого удела». Картина мира, где люди подавлены страхом, где их окружают жирные мухи, как условна,

так и исторически узнаваема. Герой пьесы, Орест, освобождая Аргос от тирана, осознает свою свободу не только от земной, но и от небесной тирании и тем самым достигает свободы. По замечанию С.Великовского, «Орест опрокидывает классическую трагедийную коллизию и выходит победителем из поединка с всемогущим соперником». Однако Сартр представлял себе развязку коллизии «Мух» несколько иначе, считая своего героя не столько победителем, сколько «жертвой свободы», ибо ему предстоит «продолжать свой путь неоправданным, непрощенным, без опоры, одному» (так написал он позднее в эссе «Театр ситуаций»).

В пьесе «За закрытой дверью», поставленной вслед за «Мухами» (1944), эта коллизия еще более заострена. Трое персонажей помещены в ад — запертую комнату, где обречены смотреть друг на друга и видеть себя в отражении чужих зрачков. «Ад — это другие» (*L'enfer, c'est les autres*), — делает вывод один из персонажей, как бы мечтая о смерти «в одиночку».

В драме «Мертвые без погребения» (1946) показаны пятеро партизан. Они ждут пыток и казни, думая о жертве на алтаре общего дела. Однако Сартр в присущей ему парадоксальной манере рисует не просто героев (дополнительный смысл их существованию придает желание выявить предателя и казнить его), а людей, которые пытаются постичь смысл «вины» — клубка неразрешимых противоречий, сводящих вместе «палача» и «жертву», «грешника» и «праведника». Парадокс свободы-несвободы найдет свое воплощение и в позднейших пьесах Сартра — «Грязные руки» (1948), где главный герой отказывается «запачкать руки» революционным действием, и «Дьявол и Господь Бог» (1951), персонаж которой, ненавидя угнетение, неспособен бороться против него заодно со всеми, не в силах выбрать между добром и злом.

Новые акценты в трактовке свободы выбора сведены Сартром вместе в работе «Экзистенциализм — это гуманизм». Здесь мыслитель, повторив основные идеи своей философии существования, подчеркивает, что выбор человека определяется обстоятельствами, что это всегда — социальный выбор, ибо человек выбирает не только себя, но и других.

Написанный частично еще в 1938—1941 годах цикл Сартра «Дороги свободы» (1945—1949) включает в себя романы «Зрелый возраст» (*L'Age de raison*), «Отсрочка» (*Le Sursis*), «Смерть в душе» (*La Mort dans l'âme*). Он нередко расценивается французскими литературоведами как неудача (тем более, что цикл не завершен — обещанная Сартром его четвертая часть — «Последний шанс», *La Dernière chance* — так и не была доведена до конца). Однако сам писатель придавал большое значение «роману о свободе», в котором он прослеживал, по его собственным словам, судьбу не только «отдельных людей», но и «социальных групп между 1938 и 1944 годами». При этом понимание свободы в романе представлено в

различных вариантах, что подчеркнуто названием. По мнению Л. Г. Андреева, это — этапное сочинение Сартра, имеющее значение перехода «от свободы в абсурдном мире к свободе в мире детерминированном», «декларация прав человека XX века... — прав которые больше похожи на обязанности, поскольку разумному человеку от них не уклониться».

Уже в «Тошноте» читатель догадывается, что в развитие сюжета и обрисовку главного персонажа писатель вложил немало личного. В «Дорогах свободы» автобиографизм еще более обнажен. Сартр делает героя своим ровесником, наделяет его профессией философа, вводит другие узнаваемые детали (неучастие в испанских событиях, контакты с коммунистами), наконец, придает персонажу ту же способность к критическому анализу, которой обладал сам. Кроме того, он намечает историческую перспективу описываемых событий. В первом томе речь идет о 1930-х годах, времени гражданской войны в Испании, куда центральный персонаж романа Матье Деларю «хотел отправиться, но не получилось». Жизненно ближе ему иная проблема: любовница Матье, Марсель ждет ребенка, и Матье, не желая терять свою независимость, свою «монадность»¹, пытается раздобыть деньги на аборт. Внешнее бытовое действие романа — встречи с предполагаемыми кредиторами — дополняется, даже растворяется в осмыслении Матье собственной «ситуации» — он все более обнаруживает зависимость своей свободы от свободы «другого». Связь «Зрелого возраста» с философским трудом «Бытие и Ничто», с одной стороны, и драматургией, с другой, проступает в концепции «другого» как врага в хитросплетении любви-ненависти персонажей (отношения Матье и Ивиш), в непрерывном столкновении идей. Матье завидует цельности коммуниста Брюне, человека, который «вобрал в себя жизнь толпы», выбрал действие, и не может пожертвовать тем, что считает в этот момент своей свободой (не вступает в партию, не женится, не едет в Испанию и т. д.).

Герой Сартра на протяжении действия романа исполнен большой активности. Тем не менее он не совершает ни одного подлинно «свободного» поступка. Не совершают его и другие персонажи романа. Так и не решается потопить своих кошек в Сен Даниэль Серено, чтобы убедить себя в свободе от привязанности к кому бы то ни было. Наиболее преданный ученик Матье, Борис, низводит философский принцип свободы до вседозволенности, становясь вором. Возлюбленная Матье, Ивиш, превращает свою свободу в демонстративную неуживчивость и ненависть к близким. Сравнивая первые два тома цикла с романом «Тошнота», Сартр писал: «“Зрелый возраст” и “Отсрочка” — пока еще свод свобод ложных, искаженных, неполных...

¹ «Монадой» называет своего героя сам Сартр.

Еще в статье «Ф. Мориак и свобода» (1939) Сартр заметил, что «роман — это действие, рассказанное с разных точек зрения». Попытка воплотить этот принцип поэтики предпринята им во втором томе романа, «Отсрочка». Он выполнен в технике трилогии «США» Дж. Дос Пассоса, которого Сартр назвал в конце 1930-х годов «величайшим писателем нашего времени». Действие в «Отсрочке» происходит между 23 и 30 сентября 1938 г. Война в результате Мюнхенского соглашения 1938 г. отсрочена, но отгородиться от грядущих исторических катаклизмов практически невозможно. Угроза войны переворачивает судьбу Матье Деларю, как и множества других людей, она ставит его перед выбором. В романе выведены и вымышленные, и реальные исторические лица. Но эффекта исторической хроники для Сартра недостаточно. Применяя технику симульганного письма, он показывает, как индивидуальное понимание экзистенциального начала начинает замещаться коллективным. Поэтому перед читателем не столько история конкретной судьбы (судеб), сколько цепочка положений, отмеченных общим переживанием «ситуации». Перед лицом приближающейся войны люди-«монады» не могут не думать об одном и том же («ее боялся Пьер, ее принимал Борис, желал Даниэль...»), а порой и ощущают себя частью единого целого («Морис чувствовал себя в своей тарелке в самой гуще толпы...»). В то же время параллельно развивающиеся и переплетающиеся судьбы персонажей — это пути одиночек, вольно или невольно втягивающихся в войну как чисто личное измерение жизни.

О возможности действия, поступка речь идет в романе «Смерть в душе», посвященном августу 1940 г., когда Франция капитулировала. О военной катастрофе узнает живущий в Нью-Йорке генерал испанских республиканцев Гомес, остро чувствующий неполноту своей нынешней неангажированной жизни. О том же размышляет во Франции и Матье Деларю, ощущающий свое одиночество и бессилие. В конце концов, он присоединяется к отряду, прикрывающему отступление французских войск. «Он нажал на курок и единственный раз что-то произошло». Он ангажируется и тем обретает свою Свободу: «Он стрелял: он был чист, он был всемогущ, он был свободен».

Не следует, однако, полагать, что Сартр приводит своего героя к некоему политическому, антифашистскому действию, делает его «патриотом». В этом он близок Э. Хемингуэю («По ком звонит колокол», 1940). Сопrotивление отряда, задержавшего наступление немцев лишь в пятнадцать минут, близко к абсурду; оставшись в одиночестве, Матье стреляет не просто во врага, но «в человека, в Добродетель, во весь Мир», он чувствует себя бойцом, сопротивляющимся врагу, и вместе с тем осознает обреченность бытия, бремя свободы. Во второй части романа, которая посвящена другому персонажу, Брюне, дан иной вариант выбора: Брю-

не сдаётся немцам, но в плену начинает искать товарищей по партии, пытаясь бороться одновременно и с оккупантами, и с личной «смертью в душе».

Сартр намеревался написать завершение цикла. Над рукописью романа «Последний шанс» он работал до 1952 г., но затем оставил ее. Ему не удалось, по его собственным словам, «извлечь из ситуации, которая была критической и безусловно многозначной в 1940 году, что-либо значимое для 1950 года».

Вокруг литературного, как и вокруг философского, политического, наследия Сартра ведутся непрерывные споры. Но книга «Слова» (1964) вроде бы примиряет противников: ее высоко ценят даже те, кому Сартр далеко не близок. В «Словах» писатель обращается к воспоминаниям о своей собственной жизни, он не сочиняет героя, пусть даже близкого себе, а пишет о самом себе, своей семье. Вместе с тем «Слова» — необычные мемуары. В них видят даже своеобразное прощание мыслителя с литературой, «могилу романов». Эту идею, в частности, развивает Б.-А. Леви. Однако в «Словах» читатели скорее могут найти не решительный отказ от письма как такового, а прощание Сартра с определенной творческой позицией. Речь идет о романтической мифе Великого Писателя — спасителя человечества. Как человек XX века Сартр не верит в «слова», в то, что можно преобразить мир искусством, литературой, но испытывает в то же время непреодолимое желание быть писателем, создавая реальность из одних только слов.

Сходную с собственной «любовь-ненависть» к творчеству Сартр находит у Флобера, которому посвящает исследование «Идиот в семье. Гюстав Флобер с 1821 по 1857 г.». Эту книгу он писал на протяжении многих лет, с 1954 по 1972 г., но так и не окончил.

Перед читателем своеобразный опыт экзистенциалистского психоанализа. Если в юности Сартр, по его собственному признанию, «испытывал глубокое отвращение к психоанализу», то в начале 1960-х годов признавал, что марксисты много потеряли, полностью отрезав себя от него: «Сейчас уже невозможно прямо связывать “Госпожу Бовари” с политико-социальной обстановкой и с эволюцией мелкой буржуазии; необходимо соотносить творчество Флобера с реальностью его детских переживаний». Анализ флюберовского «невроза» оборачивается у Сартра размышлениями на тему собственного творчества: писатель — тот, кто вопреки всей тошноте жизни утверждает права и власть слов, воображения.

Рядом с именем Ж.-П. Сартра постоянно называют имя **Альбера Камю** (Albert Camus, 1913—1960), писателя и философа, по дарованию сопоставимого с главой французского экзистенциализма. Жизнь и судьба его, однако, значительно отличаются от сартровских. Альбер Камю родился 7 ноября 1913 г. в Мондови (Алжир), он был вторым сыном сельскохозяйственного рабочего

Люсьена Камю и неграмотной служанки испанского происхождения Катрин Синтес. Во время Первой мировой войны отец будущего писателя был мобилизован и вскоре погиб в битве на Марне, так что Альбер совсем не знал своего отца. Мать Камю жила в беднейшем квартале алжирской столицы и практически не имела средств к существованию. Лишь благодаря помощи одного из учителей Альбер смог получить стипендию и заниматься в лицее Бюжо, где увлекся философией. В 1932 г., став бакалавром, он продолжил изучение философии в Алжирском университете, но болезнь (туберкулез) помешала ему получить ученую степень. Защитив в 1936 г. диплом, Камю становится не университетским преподавателем, как Ж.-П. Сартр, а журналистом. Влияние немецких философов его практически не коснулось, хотя он и упоминает имя М. Хайдеггера в своих эссе. Значительно больше Камю интересовался сочинениями Л. Шестова, но в целом прежде всего опирался на уроки своего учителя, философа и эссеиста Жана Гренье (1898—1972), автора книг «Острова» (1933), «Эссе об ортодоксальности» (1938), «Средиземноморское вдохновение» (1939), который ввел его в мир греческих мыслителей-скептиков, древней мифологии, античных представлений о судьбе. Камю восхищался также работами А. Бергсона. При этом он никогда не соглашался с тем, чтобы его называли «экзистенциалистом». Поэтому иногда Камю считают даже не экзистенциалистским мыслителем, а философом «морального опыта», лишь в годы Сопrotивления сблизившимся с Сартром.

Несходство между двумя мыслителями не следует преувеличивать: общность духовно-интеллектуальной атмосферы, в которой формировались оба писателя, дает о себе знать не меньше, чем их индивидуальные особенности. Для философских раздумий Камю понятие «абсурда» так же существенно, как для Сартра и других экзистенциалистов; оно во многом сформировано осмыслением тех же Ф. Ницше, Ф. Кафки, Ф. М. Достоевского, тем же трагическим переживанием «смерти Бога». Камю, подобно Сартру, размышляет о форме и границах человеческой свободы, он выдвигает в качестве ключевого для себя понятие «бунта» как способа сопротивления абсурду человеческого существования и неизбежности смерти.

Камю начинает публиковать свои первые статьи в середине 1930-х годов. Тогда же он становится основателем театральной труппы «Театр Труда» и пробует себя как драматург. Но пьесе «Восстание в Астурии», написанную совместно с тремя друзьями, запрещают к постановке, и Камю на время сосредоточивается на переложениях для сцены сочинений М. Горького, Ф. М. Достоевского, А. Мальро. В 1935—1937 годах он состоит членом компартии, но затем выходит из нее. С началом войны Камю пытается отправиться добровольцем на фронт, но из-за туберкулеза не про-

ходит медицинскую комиссию. Когда в 1940 г. власти закрывают газету «Республиканский Алжир», где он с 1938 г. работал корреспондентом, Камю уезжает в Париж, устраивается техническим секретарем в газету «Пари-суар».

Став участником Сопротивления, писатель с 1942 г. публикует свои статьи в подпольной газете «Комба», а затем работает главным редактором этого издания. Передовицы Камю сделали газету самым популярным и авторитетным печатным органом Сопротивления. В 1942 г. практически одновременно он выпускает и печатает свой первый знаменитый роман «Посторонний» (*L'Étranger*) и не менее знаменитое философское эссе «Миф о Сизифе» (*Le Mythe de Sisyphe*), прологом к которому стала написанная в 1938–1939 годах пьеса «Калигула» (она была с успехом поставлена на сцене в 1945 г., заглавную роль в ней сыграл французский актер Жерар Филип). С 1943 года нелегально публикуются «Письма не мецкому другу», в которых Камю патетически защищает человеческое достоинство и нравственность от разлагающего влияния нацистских идей. Под воздействием трагического опыта войны писатель переоценивает свое прежнее увлечение нигилизмом ницшеовского толка. Продолжая считать, что «мир... не имеет высшего смысла», он представляет человека как «единственное существо, претендующее на постижение смысла жизни», и видит теперь опасность нацизма в абсолютном неприятии гуманистических ценностей. Этически-философская критика фашизма составляет стержень романа-притчи «Чума» (*La Peste*, 1947), сплотившего вокруг Камю леволиберальную французскую интеллигенцию.

Несколько ранее, в 1944 году, происходит встреча Камю и Сартра. Их сближению во многом способствует та философия абсурда, которую Камю развивает в «Мифе о Сизифе» и «Постороннем». Дружба писателей продлится до 1952 года. Предел ей поставит публикация эссе Камю «*Бунтующий человек*» (*L'Homme révolté*, 1951), критику которого развернет не только редакция «Ле та модерн» — главного печатного рупора экзистенциалистов, но и Сартр, уже размежевавшийся с этим изданием (см. гл. XV «Французская литература второй половины XX века»).

Камю всегда волновала судьба Алжира, в 1950-е годы борющегося за политическую независимость от Франции, но писатель так и не присоединился к одной из конфликтующих сторон. Он призывает обоих противников к примирению, но его усилия оказываются тщетны. Этим во многом объяснимы «черный юмор» пессимистическая интонация, которыми пронизан его роман «Падение» (*La Chute*, 1956), позволяющий вспомнить о «Записках из подполья» Ф. М. Достоевского.

В 1957 году Камю получает Нобелевскую премию за совокупность своих философско-художественных произведений. Его речь перед членами Шведской Академии — одно из самых ярких во

дошений в литературе XX столетия эстетики «бунта». Через три года после этого события, 4 января 1960 года, Камю погиб в автомобильной катастрофе близ Вильблевена. В машине была найдена рукопись незаконченного романа. В 1994 году издательство «Галлимар», с которым Камю сотрудничал еще со времен Сопротивления, опубликовало его под названием «Первый человек» (*Le Premier Homme*).

Философия творчества А. Камю прошла несколько этапов развития. Сам писатель в «Записных книжках» характеризовал их следующим образом. В центре первого из них — фигура Сизифа, осмысление абсурда; второй проходит под знаком Прометея и темы бунта; третий связан с образом Немезиды, которую Камю именует богиней меры: ...переступившие меру, — поясняет он, — безжалостно уничтожаются». Соответственно с каждым из этих этапов можно соотнести те или иные произведения: с первым — эссе «Миф о Сизифе», роман «Посторонний», драмы «Накануне» и «Калигула»; со вторым — роман «Чума» и эссе «Бунтующий человек»; с третьим — пьесу «Осадное положение» (*L'État de siège*, 1948), роман «Падение», сборник новелл «Изгнание и царство» (*L'Exil et le royaume*, 1957).

Так, «*Посторонний*» перекликается с «*Мифом о Сизифе*», где Камю показаны не только бессмысленность удела Сизифа (что сознается им), но и его презрение к мстительным богам. В итоге абсурдное действие доводится до того предела, когда оно становится своего рода чистым отрицанием. В романе «Посторонний» эта ситуация получает развитие в судьбе молодого француза, на первый взгляд, обычного служащего. Он живет в пригороде Алжира, изо дня в день ходит на работу, изредка встречается с девушкой. Вместе с тем этот «герой нашего времени» исполнен презрения к окружающему его мещанскому миру, везде различает фальшь и лицемерие. Смерть матери оказывается тем рубежом, миновав который, Мерсо перестает скрывать свое отчуждение от общества. И вот он на берегу моря без особой на то причины убивает араба, попадает на скамью подсудимых, приговаривается к смертной казни. Автор рисует Мерсо как дважды постороннего: миру стереотипных привычек, ритуалов, словесных формул, скрывающих пустоту мироздания, но не в меньшей степени и самому себе. Его роковой выстрел — в такой же мере бессмыслица, случай, в какой «возвращение билета Богу». Так или иначе, но по логике романа этот персонаж становится без вины виноватым, жертвой на алтаре утраченного смысла (образ до боли ослепительного солнца) и даже «единственным Христом, которого мы заслуживаем».

Двухчастная композиция романа позволяет увидеть события вначале глазами главного персонажа, а затем воссоздать их с официальной — судебной, чиновничьей, обывательской — точки зре-

ния. И если Мерсо не стремится притворяться, а, напротив, откровенен, правдив, даже циничен, то закон своим истолкованием превращает его действия в нечто им противоположное, разоблачая тем самым не столько преступление Мерсо, сколько собственное нежелание взглянуть на вещи «прямо», без лицемерия. Таким образом, Камю запечатлевает в своем герое «человека, который, не претендуя на героизм, согласен умереть за правду». Более того, ожидание смерти становится для него приобретением. Мерсо по-новому для себя смог открыть «вечное сейчас», блеск звезд, «нежное безразличие мира». Негероичность Мерсо — о «высоком» он принципиально не говорит и не думает, мы так и не узнаем, любит ли он свою мать, — усиливается бесстрастно-фиксирующим стилем романа, в котором Сартру, посвятившему «Постороннему» критический разбор («Объяснение „Постороннего“», 1943), виделось влияние Э. Хемингуэя. !

При первом рассмотрении к этому же кругу проблем примыкает и второй роман Камю — «*Чума*» (1947). В то же время «Чума» — не роман о личном переживании «абсурда». В нем выведен образ общей «болезни» — смертельного зла, угрожающего всем людям, независимо от того, живут ли они в Оране, охваченном эпидемией чумы, или в городе «постороннего», погруженном в спячку, индифферентном к любым проявлениям подлинной человечности. С одной стороны, роман явно навеян воспоминаниями Камю о фашистской оккупации Франции. С другой — столь же явно символичен, рисует мир, привычное существование которого взорвано, а традиционные социальные, религиозные, эмоционально-нравственные ценности поставлены под сомнение. «Чума» в этом контексте крайне многозначна. Это не только болезнь и не только война (с другими, самой собой), это и Зло, и абсурд.

Центральный вопрос романа — о возможности сопротивления «чуме». Главный герой, Бернар Риё, не смиряется с распространением болезни, а лечит ее и как человек долга (не рассчитывая на успех), и как «философ», познающий единство людских судеб именно перед лицом тяжкого испытания. Случайно оставшийся в Оране журналист Рамбер поначалу готовит побег из города «на свободу», но в конце концов отказывается от него, не желая «быть счастливым одному». Стилистика этого романа во многом сходна с «Посторонним». Действия близких автору персонажей подчеркнуты лишены героической патетики, а повествовательная интонация сдержанна, даже холодновата. Вместе с тем «Чума» — не столько хроника дней «лишнего человека», сколько призыв к действию, в котором угадываются контуры философии «Бунтующего человека».

Этим эссе открывается новый этап творчества Камю. Перед ним, всегда предпочитающим абстрактным построениям философию жизни, остро встает моральная проблема: «Позволительно

ли в реальной жизни руководствоваться принципами отрицания и бунта?». Писатель не без влияния Ф. М. Достоевского высказывает сомнение в том «абсолютном негативизме», который описан в «Мифе о Сизифе» и «Постороннем», и пытается прислушаться «к слабому шуму надежды, рожденной, одухотворенной и поддержанной миллионами одиночек». Исследуя, как человек становится способным на убийство, Камю прослеживает историческую эволюцию метафизики бунта. Эссе делает очевидным, что автор не готов до конца отринуть моральные ценности, хотя ощущает их уязвимость, относительность. Камю мучительно ищет срединный путь, отрицая крайности индивидуалистического нигилизма, а также лицемерную обывательскую праведность. Этим он навлек на себя упреки бывших единомышленников, которые не без оснований заметили в отстаиваемой им идее «праведничества без Бога» элементы «ереси», квазирелигиозной идеи.

Собственно, Камю в своем эссе ставит под вопрос тип личности, который воплощен им в лице адвоката Кламанса, центрального персонажа «*Падения*». Этот роман построен как «исповедь лжепророка, вопиющего в пустыне и не желающего выйти из нее», как история «судьи на покаянии». Однако покаяние это моментами двусмысленно, а моментами и провокативно. По словам французского литературоведа Ж. Ваннье, Мерсо в романе «Посторонний» сталкивается с абсурдом как некая «нерефлектирующая невинность», Кламанс же сознательно идет навстречу абсурдности существования. На место «нулевой степени письма» (Р. Барт), собственного монологу Мерсо, приходит саркастическая интонация, «черный юмор». Блестящий адвокат, Кламанс однажды начал сомневаться в своем успехе и в праве как таковом. В приступе абсурдистского «раскаяния» он бросил адвокатскую деятельность, стал завсегдатаем амстердамских кабаков, готовым раскрыть свою душу перед тем, кто хочет заглянуть в это «зеркало». Так, например, он рассказывает о том, что некогда прошел мимо женщины, кричащей о помощи, собирающейся покончить с собой, бросившись в реку, — и не помог, не остановился. Кто именно перед читателем — «человек из подполья», шут, Смердяков? Очередной, и еще более сложный по своей концепции, негероичный герой? Где проходит черта, отделяющая праведника от грешника и падение от возвышения?

Все эти вопросы не предполагают однозначного ответа. «Мизантропический скепсис» (С. Великовский) героя отражает трагическое смятение автора, оставшегося в конце жизни на перепутье, ищущего в поисках нравственно-философской опоры «богов неведомых» и не находящего их. Однако высокое смятение французского писателя не менее, а быть может, и более ценно, нежели иные «твердые устои». По удачному выражению С. Великовского, эти «терзания тревожной мысли... далеко не праздны по сей день».

Литература

- Андреев Л. Г.* Две ипостаси Альбера Камю // Camus A. L'Etranger. La Peste. — М., 1969.
- Великовский С. И.* В поисках утраченного смысла. — М., 1973.
- Великовский С. И.* Грани несчастного сознания. — М. 1978.
- Кушкин Е. П.* Альбер Камю. Ранние годы. — Л. 1982.
- Барт Р.* Нулевая степень письма // Семиотика: Пер. с фр. — М., 1983.
- Сартр Ж.-П.* Объяснение «Постороннего»: Пер. с фр. // Называть вещи своими именами / Сост. Л. Г. Андреева. — М. 1986.
- Соловьев Э. Ю.* Экзистенциализм (историко-критический очерк) // Соловьев Э. Ю. Прошлое толкует нас. Очерки по истории философии и культуры. — М., 1991.
- Андреев Л. Г.* Жан-Поль Сартр. Свободное сознание и XX век. — М., 1994.
- Ерофеев В.* В лабиринте проклятых вопросов. — М. 1996.
- Великовский С. И.* Путь Сартра-драматурга // Сартр Ж.-П. Пьесы: В 2 т.: Пер. с фр. — М., 1999. — Т. 1.
- Андреев Л. Г.* Жан-Поль Сартр. Преодоление абсурда // Бергсон. Сартр. Симон: Пер. с фр. — М., 2000.
- Мотрошилова Н. В.* Экзистенциализм; Немецкий экзистенциализм; Французский экзистенциализм // История философии: Запад — Россия — Восток: Философия XX века / Под ред. Н. В. Мотрошиловой, А. М. Руткевича. — М., 2000.
- Полторацкая Н. И.* Меланхолия мандаринов. Экзистенциалистская критика в контексте французской культуры. — СПб., 2000.
- Pollman L.* Sartre und Camus. — Stuttgart, 1967.
- Grenier J.* Albert Camus (souvenirs). — P., 1969.
- Lottman H.* Albert Camus. — P., 1978.
- Wagner H.* Sartres Weg vom Existenzialismus zum Marxismus // Kritische Philosophie. — Würzburg, 1980.
- East B.* Albert Camus ou l'homme à la recherche d'une morale. — Montréal; P., 1984.
- Grenier R.* Albert Camus: soleil et ombre. — P., 1987.
- Howells C.* Sartre: The Necessity of Freedom. — N. Y. 1988.
- Lévy B.-H.* Le Siècle de Sartre. — P., 2000.

XIV

ЗАПАДНАЯ ДРАМАТУРГИЯ XX ВЕКА

Общая характеристика. — Театр немецкого экспрессионизма. Феномен «я-драмы». Пьеса Кайзера «Коралл». — Драматургия Пиранделло. «Шестеро персонажей в поисках автора»: новые взаимоотношения сцены и зала. — Гарсиа Лорка: поэтический театр. Трагедия «Кровавая свадьба»: взаимодействие языка литературы и театра. — «Эпический театр» Брехта: спор с аристотелевским учением о катарсисе; пробуждение социально-критической активности зрителя. «Матушка Кураж и ее дети»: жанр исторической хроники. «Жизнь Галилея»: образ ученого. Поиски Уайлдера: один из вариантов «неаристотелевской» драматургии. — О'Нил: «Долгий день уходит в ночь» (трагедия на автобиографическом материале). — Экзистенциалистская драматургия. «Театр ситуаций». «Мухи» Сартра: трактовка античного сюжета. — «Театр абсурда»: трагедия и фарс у Беккетта и Ионеско. «В ожидании Годо»: инсценировка «ничто». «Рассерженные молодые люди». — «Дон Жуан, или Любовь к геометрии» Фриша и «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» Стоппарда: вариации на традиционные темы. — Драматургия Шеффера. «Королевская охота за солнцем»: синтез «эпического театра» и «театра жестокости» Арто. — Драматургия Бернхарда. «Сила привычки»: «порядок» искусства и хаос мира. «Итака» Штрауса и «Аркадия» Стоппарда: два понимания современности.

1

Эволюция западного театра шла в XX веке в двух главных направлениях. Во-первых, это преобразование театра изнутри, связанное либо с презентацией новых тем и мотивов, либо с переосмыслением традиции. Во-вторых, это кардинальные изменения в сфере взаимодействия сцены и зрителя, идея использования театра для активизации зрителя, будь то участие в общественной жизни («эпический театр» Б. Брехта) или в ритуале («игра беса» Ф. Гарсиа Лорки, «театр жестокости» А. Арто). Добавим, что в XX веке театральное искусство на путях обогащения выразительности вбирает в себя возможности столь, казалось бы, отличных от него искусств, как кинематограф и фотография.

Важно отметить, что театр XX века — театр по преимуществу режиссерский. Вместо диктата автора (или актера) в театре прочно утверждается диктат профессионального режиссера как главного посредника между пьесой и спектаклем, пьесой и актером, пьесой и зрителем. Дистанция между текстом и его сценическим воплощением бесконечно возрастает. Тем не менее имеется немало примеров плодотворного сотрудничества драматургов с театральными коллективами. Редкое сочетание драматургической и режиссерской практики представляет творчество Брехта, создавшего как влиятельную теорию театрального искусства, так и собственный театр («Берлинер ансамбль», 1949). Создателями театров были также Л. Пиранделло («Театро д'арте», 1925), Ф. Гарсиа Лорка («Ла Баракка», 1931), постановки своих пьес осуществляли Т. Уайлдер, Ж. Ануи, С. Бекетт.

XX век отмечен довольно быстрой сменой разнообразных направлений в драме и режиссерском искусстве. Среди театральных концепций, оказавшихся на протяжении столетия наиболее устойчивыми, следует назвать «реализм» К. С. Станиславского, «театр жестокости» А. Арто («Театр жестокости. Первый манифест», 1932; «Второй манифест», 1933), «эпический театр» Б. Брехта. Находясь в середине века в конфликте между собой, в 1990-е годы они становятся материалом для стилизаций, пародий или, что чаще, сосуществуют в виде разнородных элементов одного спектакля.

В театре XX века условно-метафорическая традиция (интеллектуальная драма экзистенциалистов и Брехта, «театр абсурда») соседствует со стремлением к натуралистическому жизнеподобию (драматургия английских и немецких «рассерженных») и эстетике документа (немецкая документальная драма 1960-х годов). Требованию шокового воздействия на зрителя (А. Арто) противостоит отказ от эмоций в пользу критического суждения (Б. Брехт). Несмотря на монополию прозаического начала в драматургии, не исчезает и стихотворная драма (Т. С. Элиот). Предпочтение отдается то собственно театральному представлению (дадаистские и сюрреалистические спектакли), то тексту пьесы, в которой монологическое слово преобладает над сценическим действием (драматургия немцев П. Хандке и Х. Мюллера, французов Ж.-П. Венцеля и Б.-М. Кольтеса).

Важнейшим вопросом, который поставил перед драматургами XX века театр рубежа XIX—XX веков (Х. Ибсен, М. Метерлинк), является вопрос о скрытых ресурсах прозаического слова в драме. Сделав достоянием сцены животрепещущие проблемы современного общества и особенности современного сознания, драматурги рубежа веков открыли новые возможности драматического диалога. Театр обогатился «дискуссией» (Х. Ибсен, Б. Шоу), «диалогом второго плана» и «молчанием» (М. Метерлинк). Традиции «дис-

куссии» следует интеллектуальная драма, включающая в себя французскую драматургию 1930-х годов (Ж. Жироду, Ж. Ануи), экзистенциалистскую драму 1940-х (Ж.-П. Сартр, А. Камю), драматургию Брехта. Если драматургия Жироду строится на остроумной игре мысли, компрометирующей здравый смысл в парадоксах и каламбурах, то Брехту чужд дух французского интеллектуализма. Спор и парадокс у него — отнюдь не игра, а средство научить зрителя думать.

«Диалог второго плана» Метерлинка, а также знаменитый чеховский подтекст были восприняты в XX веке как возможность одной репликой передать несколько параллельных смыслов, исподволь внушить скрытую истину или, наоборот, затушевать, спрятать истину за потоком банального диалога. Поэтический подтекст, обаяние лиризма ощутимо в драмах П. Клоделя, Ф. Гарсиа Лорки. В экспрессионистских пьесах (Г. Кайзер, ранний Ю. О'Нил) сбивчивые речи персонажей подчас утаивают их страхи и сомнения, у С. Бекетта за парадоксальным диалогом скрывается пустота существования и ужас перед ней. Если в пьесах многих абсурдистов (Бекетт, В. Хильдесхаймер) игра слов свидетельствует о невозможности общения, то у Х. Пинтера разговоры «вокруг да около» иллюстрируют не невозможность, а боязнь заговорить напрямую. В современной драматургии речь персонажей, заполненная штампами средств массовой информации, нередко позволяет умолчать о действительно значимом.

Стремление раскрыть смысл современности посредством метафоры подтолкнуло драматургов к использованию мифологической образности. Возможности мифа привлекали к себе уже сюрреалистов: Г. Аполлинер обращается к фигуре прорицателя Тиресия «Сосцы Тиресия», 1917), Ж. Кокто отправляет современного Орфея в Аид, чтобы отвоевать у смерти новую Эвридику («Орфей», 1928). Установка на видение новейшей действительности через призму прошлых эпох и мифа свойственна в 1930-е годы интеллектуальной драме. И для Жироду, и для Ануя в этот период важна экстравагантность драматической ситуации, позволяющая показать противоречия современности: «Амфитрион 38» (1929), «Троянской войны не будет» (1935), «Электра» (1937) Ж. Жироду, «Эвридика» (1942) Ж. Ануя.

Во время немецкой оккупации мифология в пьесах французских экзистенциалистов стала своего рода «эзоповым языком» («Мухи» Сартра, пост. 1943; «Антигона» Ануя, пост. 1943), позволяла дать оценку современности, отстранившись от нее.

Интерес к мифологическим сюжетам не ослабевает на протяжении всего XX века. Здесь следует назвать также «Траур — участь Электры» (1931) Ю. О'Нила, «Орфей спускается в ад» (1957) Т. Уильямса, а среди позднейших версий — «Медео-Материал» (1981) Х. Мюллера, «Итаку» (1996) Б. Штрауса.

Не менее популярны драмы из жизни исторических личностей, а также интерпретации важнейших исторических событий: «Книга Христофора Колумба» (1927; пост. 1953) П. Клоделя, «Жизнь Галилея» (1953; пост. в ранней ред. — 1943; пост. англ. версии — 1947) Б. Брехта, «Бекет, или Честь Божья» (1959) Ж. Ануя, «Лютер» (1961) Дж. Осборна, «Человек для любой поры» (1961) Р. Болта, «Преследование и убийство Марата...» (1964; пост. 1965) П. Вайса. Особый подход к истории предложен Брехтом: крупные планы в его пьесах предназначаются для повседневных мелочей, а от изображения «героических» эпизодов позволяет уйти искусный монтаж. Главное для Брехта — лишить зрителя иллюзий относительно истории, а следовательно, и современности.

Непосредственно (в обход мифа и истории) к современной действительности обращаются, хотя и очень по-разному, абсурдисты и английские «рассерженные» (1950-е годы).

Еще одна особенность драматургии XX века — большое количество парафраз на темы произведений старого театра. Весьма, к примеру, разнообразны вариации на шекспировские темы: «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» (первая ред. — 1966; вторая ред. — 1967) Т. Стоппарда, «Гамлет-машина» (1977; пост. 1990) и «Макбет» (1971; пост. 1972) Х. Мюллера, «Макбетт» (1972) Э. Ионеско, «Купец» (1977) А. Уэскера.

2

Одно из самых ярких театральных движений XX века — **немецкий экспрессионизм**, взлет которого приходится на 1910-е — первую половину 1920-х годов. Экспрессионисты заявили о себе в драме, режиссуре, актерском искусстве, искусстве сценографии, в сфере музыкального театра (оперы А. Берга).

Историю экспрессионистской драмы можно вести с 1912 г., когда **Рейнхард Зорге** (Reinhard Sorge, 1892 — 1916) опубликовал лирико-драматическую поэму «Нищий» (Der Bettler, пост. 1917). Главный ее герой — Нищий-Поэт — полон сильных страстей и порывов. Желая утвердить свою творческую независимость, он становится убийцей собственных родителей (конфликт отцов и детей в экспрессионизме носит знаковый характер), чтобы в конечном итоге создать пьесу «для народа» (но в то же время ощущает себя недостойным посвятить свою жизнь массам).

Первой экспрессионистской пьесой, поставленной на сцене, стала драма **Вальтера Хазенклевера** (Walter Hasenclever, 1890 — 1940) «Сын» (Der Sohn, 1914, пост. 1916). Столкновение отцов и детей, нередко заканчивающееся отцеубийством (А. Броннен «Отцеубийство», Vatermord, 1922), стремление к свободе и отрицание конформизма — таковы главные темы ранней экспрессионистской драматургии. Позднее в ней нарастает антивоенный пафос, а так-

же социальный критицизм, например у Эрнста Толлера (Ernst Toller, 1893—1939).

Условно драматургию экспрессионизма можно разделить на два направления. К первому относятся пьесы социально-философского содержания, в которых человек подан как представитель определенного класса, как социальная маска. Ко второму — драмы на философско-мистические темы, в которых одинокий, отчаявшийся персонаж приближается к абстрактному Человеку, представителю не народа и класса, а всего рода человеческого. Но наиболее известные экспрессионистские пьесы сочетают в себе оба содержательных пласта: «Антигона» (Antigone, 1917, пост. 1920) В. Хазенклевера; «Граждане Кале» (Die Bürger von Calais, 1914, пост. 1917), «С утра — до полуночи» (Von morgens bis mitternachts, 1916, пост. 1917), «Коралл» (Die Koralle, 1917), «Газ-I» (Gas I, 1918), «Газ-II» (Gas II, 1920) Г. Кайзера (Georg Kaiser, 1878—1945); «Человек-масса» (Masse-Mensch, 1921), «Эуген Несчастный» (Hinkemann, 1923) Э. Толлера.

Экспрессиониста интересует не столько предмет изображения, сколько высвобождение собственных творческих энергий, то, что к пьесе можно добавить «от себя». С этим связан феномен «я-драмы» («Ich-Drama»), «драмы-крика» — пьесы, встроенной вокруг одного центрального персонажа, стремящегося к максимальному самовыражению, которое всячески подавляет цивилизация городов, банков, фабрик. Он, как и сам художник-экспрессионист, видит себя пророком и провидцем. Его задача — деформировать рамки обыденности, любыми средствами прорваться сквозь «футляр» стереотипов и подготовить тем самым «восхождение» человека (этот мотив был часто продублирован на сцене лестницей).

Прочие действующие лица «я-драмы» и сама сюжетная канва играют лишь служебную роль. Все подчинено раскрытию одного сознания и подается сквозь его призму. Место действия, персонажи спектакля существуют исключительно в восприятии центрального действующего лица («я») и словно вызываются из небытия его экстатическими монологами. Пространство лишается каких-либо конкретных социальных примет, потому что, с одной стороны, является визионерским продолжением «я», а с другой — мыслится не как конкретное место действия, но как космос, вселенная. Такая двойственность закономерна, ведь экспрессионист ощущал себя мечтателем-одиночкой, заброшенным во вселенский хаос.

Слово в экспрессионистской пьесе преобладает над действием. Экстатический язык нарушает законы грамматики, строится на нарочито неправильных, сбивчивых ритмах. Монолог — единственный способ самораскрытия, известный героям экспрессионистских пьес. Собеседники фактически ведут два параллельно развивающихся монолога, они слушают только себя. Открытием для

театра XX века стало то, что драматическое лицо говорит не для того, чтобы быть услышанным, а чтобы заговорить свой ужас, преодолеть страх одиночества, придать вселенский масштаб образности своего сознания. Если экспрессионистская драма и насыщена борьбой Идеи за свои права, то «дискуссионной» ее назвать сложно, так как центральный персонаж больше похож на безумца, размахивающего шпагой в потемках, чем на дуэлянта, готового скрестить шпаги с реальным противником.

Новаторство экспрессионистов проявилось не только в сфере языка. Драматурги отходят от натуралистического понимания персонажа и приближаются в его трактовке к поздним символистам (в особенности — А. Стриндберг). Экспрессионистский персонаж лишен индивидуальных черт, сопоставим с марионеткой, приводимой в действие некими таинственными силами. Отсюда — элементы готики и фантастики. Расходится же экспрессионизм с символизмом в том, что оперирует образностью стереотипной, а моментами даже карикатурной. Отсутствие индивидуальности превращает экспрессионистский персонаж не в «имярека», но в гротесковую маску.

Чрезвычайно важный для экспрессионистов мотив двойничества — центральный в драме **Георга Кайзера «Коралл»**. Абсолютное внешнее сходство Миллиардера и его Секретаря (коралл на часовой цепочке Секретаря — единственный способ различить их) приводит к трагической развязке. Застреливший двойника, Миллиардер не признан и осужден за убийство «работодателя». Но он рад хотя бы умереть как Секретарь: тот обладал главной, по его мнению, ценностью, «жизнью — которая светла — с самого первого дня». Коралл, снятый с цепочки Секретаря, знаменует запоздалое обретение внутренней гармонии.

Светлые воспоминания юности — тот бесценный капитал, который Миллиардер хочет оставить в наследство сыну. Но молодой человек не желает закрывать глаза на тяготы существования, становится кочегаром на угольном судне. Противоречия отцу, он по-своему повторяет его судьбу.

Заключительный монолог Миллиардера придает образу коралла новое измерение. Люди предстают в его видении «разрозненными фрагментами погибающего кораллового дерева». Они обречены на одиночество, грезят об утраченном единстве.

Подчеркнутый субъективизм «я-драмы» имеет двойной эффект. Зритель может отождествить себя с персонажем, поддаться экспрессии, даже магии образа. Вместе с тем он способен и отстраниться от него, увидеть в «маске» гротеск, в результате чего становится возможным взгляд на происходящее на сцене «со стороны».

Проблема «дистанции», границы между сценой и зрительным залом, миром пьесы и миром за ее пределами становится в театре XX века материалом для философствования. Конечно, это тема

для театра не нова, но именно в XX веке в театральном искусстве сосуществуют апологеты «четвертой стены» (граница между зрителями и сценой непроходима) и строители «хэппенингов» (границы будто бы нет вовсе). Игра «на грани» стала актуальной и приобрела самые разные формы, получив в 1920-е годы оригинальное решение в драматургии Л. Пиранделло.

Луиджи Пиранделло (Luigi Pirandello, 1867 — 1936), итальянский драматург, прозаик, поэт и критик, родился на Сицилии, получил филологическое образование в Римском и Боннском университетах. В 1889 г. выпустил первый сборник стихов «Радостная боль». Обратившись к прозе, Пиранделло дебютирует как новеллист, а в 1904 г. публикует свой самый известный роман «Покойный Маттия Паскаль». Для театра он начинает писать незадолго перед Первой мировой войной: драма «Тиски» (*La morsa*) поставлена в Риме (театр «Метастазियो») в 1910 г.

Изучавший в Боннском университете диалект родной Сицилии, Пиранделло написал на нем несколько бытовых комедий, одну из которых, пьесу «Лиола» (*Liola*, 1916), театровед Э. Бентли назвал «последней сицилийской пасторалью». Европейскую славу принесли итальянскому драматургу философско-психологические драмы. Это прежде всего трагедии: «Генрих IV» (*Enrico IV*, 1922), где ставится вопрос о причинах бегства человека из реального мира в иллюзорный; «Обнаженные одеваются» (*Vestire gli ignudi*, 1922), в которой вскрыто трагическое противоречие между «лицом» и «маской»; «Шестеро персонажей в поисках автора» (*Sei personaggi in cerca d'autore*, 1921; вторая ред. — 1925), посвященная проблеме соотношения «искусства» и «жизни». Последняя образует вместе с пьесами «Каждый по-своему» (*Ciascuno a suo modo*, 1924) и «Сегодня мы импровизируем» (*Questa sera si recita a soggetto*, 1930) трилогию на тему «театральности жизни», которая особенно ярко проступает на фоне художественной правды театра. В драмах «Это так (если вам так кажется)» (*Così è (se vi pare)*, 1917) и «Жизнь, которую я тебе даю» (*La vita che ti diedi*, 1923) Пиранделло размышляет над относительностью истины. В 1925 г. он открывает в Риме свой «Театро д'арте» («Художественный театр»). В 1934 г. итальянскому писателю присуждена Нобелевская премия.

Пьесы «трилогии» объединяет между собой использование приема «сцены на сцене», известного еще драматургам Возрождения; Пиранделло применяет его для разрушения сценической иллюзии и — параллельно — для реализации веры в то, что весь мир — театр. Эта вера далека от радостной убежденности в неограниченных возможностях игры, игрового начала. Мир как театр — мир личин, а не лиц и истинных чувств, потому что иметь свое лицо современные люди, по мнению Пиранделло, разучились. В подобном мире и театр «не у дел». Показывая его в виде колесиков-

винтиков некоего механизма (актеры, сцена, персонажи, текст пьесы, суфлерская будка, автор), Пиранделло лишает театр всякой тайны. Правда, эта демистификация превращается у него в по-своему увлекательную игру.

В пьесе *«Шестеро персонажей в поисках автора»* мы становимся свидетелями репетиции пьесы самого Пиранделло «Игра интересов» (*Il giuoco delle parti*, 1918). Неожиданно на сцене появляются шесть «зрителей», утверждающих, что они — шестеро Персонажей (Отец, Мать, Падчерица, Сын, Мальчик и Девочка), ищущих автора, чтобы расспросить его о замысле пьесы, действующими лицами которой они являются. С разрешения Директора они наполовину рассказывают, наполовину разыгрывают «ненаписанную комедию», состоящую из пролога и двух актов. Кульминация I акта — случайная встреча Отца и Падчерицы в доме свиданий. Кульминация II акта — ссора Матери с Сыном, ведущая к трагической развязке — гибели маленькой Девочки и самоубийству четырнадцатилетнего Мальчика. Режиссер и Актеры обескуражены зрелищем. Трое Персонажей — Отец, Мать и Сын — остаются на сцене, словно ограничивая ей мир своей жизни. Падчерица же, отрицая границу между вымыслом и реальностью, убегает в «неизвестное» через зрительный зал.

Начиная пьесу при поднятом занавесе, Пиранделло будто бы заставляет нас поверить в идентичность реальности на сцене и в зрительном зале. Так, Актеры сбегают со сцены в партер, разделяя с публикой недоумение по поводу явившегося им «призрака» мадам Паче. Однако этого не могут сделать Персонажи, их существование ограничено именно подмостками, что не мешает им, тем не менее, появиться не из-за кулис, а со стороны зрительного зала, как бы «с улицы».

Пиранделло особо оговаривает необходимость не смешивать Актеров и шестерых Персонажей. Разница между этими группами действующих лиц подчеркнута соответствующим расположением их на сцене, а также световыми эффектами, специальными масками и костюмами Персонажей. В знаменитой постановке Ж. Питоева (парижский «Театр де Шан-з-Элизэ», 1923) в начале спектакля Актеры, одетые в повседневные костюмы, проходили на сцену через зрительный зал. А вот Персонажи вовсе не шествовали за театральным швейцаром «по проходу между креслами к сцене», «смущенные и растерянные, поминутно озираясь по сторонам» (согласно авторской ремарке). Всех шестерых эффектно опускали на сцену в специальной люльке, подсвечивая происходящее ярким зеленым светом.

В пьесе виртуозно сплетены мелодраматический сюжет и обсуждение проблем творчества, получающих то ироническую, то парадоксальную трактовку. Каково соотношение реальности, правды и правдоподобия? Что правдивей — жизнь или искусство, и

насколько критерии правдоподобия имеют отношение к жизни? В эссе «О щепетильных соображениях творческой фантазии» (*Avvertenza sugli scrupoli della fantasia*, 1921) Пиранделло замечает, что жизнь, даже если она полна нелепостей, настолько правдива, что не нуждается ни в каком правдоподобии. Подобным правде стремится быть искусство, имеющее дело с вымыслом. Но здесь-то и скрыт парадокс: вымышленные Персонажи пьесы настаивают на том, что их история к вымыслу никакого отношения не имеет, а произошла «взаправду». Сменяя вопрос контрвопросом, Пиранделло выстраивает сложный сократический диалог на тему истины.

Соответственно, зритель поставлен перед необходимостью решить, кто реальной, истинной — персонаж, «настоящий живой персонаж», или живой человек? Реальность человека постоянно меняется, реальность персонажа неизменна. «Мы не меняемся, — кричит Директору Отец, — мы не можем измениться, стать «другими»; мы такие, какие есть (это страшно, не правда ли, господин директор?). И всегда такими останемся!» Другими словами, если жизнь человека имеет три измерения (прошлое, настоящее и будущее), граница между которыми все время пересоздается, то персонаж заперт в настоящем, как в четырех стенах, для него все происходит «сейчас», и в то же время, как утверждает Мать, «происходит всегда». Таким образом, в не знающей констант жизни человека иллюзорное заявляет о себе намного сильнее, чем в раз и навсегда определенной реальности персонажа.

Пока длится спектакль, утверждает Пиранделло, Персонаж живей и реальней актеров и зрителей. Сцена — его стихия, сама гарантия «существования». Как «можно родиться деревом или булыжником, водой, мотыльком или ... женщиной», так можно родиться и театральным персонажем. Однако все эти «инкарнации» одинаково иллюзорны. Человек и персонаж, природа и искусство поэтому не одинаково реальны, а одинаково вымышлены. Персонаж наделен одной маской, человеку же приходится манипулировать несколькими.

Итак, театральность в драме «Шестеро персонажей в поисках автора» это и высший тип иллюзорности, триумф творчества, и трагедия жизни, в которой человек обречен играть непознаваемую им роль. Восклицание Директора «Свет! Свет! Дайте свет!», контрастная смена света и темноты, синеватое свечение, заливающее сцену, — все это передает идею необходимости стать духовно зрячим, преодолеть границу обманчивых видимостей.

Представители поэтического театра XX века (Ф. Гарсиа Лорка, Ж. Кокто, ранний Ж. Ануй, ранний Т. Уильямс) понимают театральность иначе. Ее квинтэссенцию они видят в «поэзии», заключенной в театральные средства выразительности — сценографии, пластике, звуковом оформлении спектакля.

Согласно Ж. Кокто, автору знаменитой пьесы об Орфее («Орфей», 1928), традиционной «театральной поэзии» (poésie de théâtre), драмам в стихах, следует противопоставить поэзию театра как такового, перенести акцент с текста пьесы на ее сценическое воплощение. Такая точка зрения характерна для представителей сюрреалистического театра, для которых слово, элемент рационального порядка, должно было быть подчинено зрелищной и звуковой стихии спектакля.

Несколько иной взгляд на вещи у испанского поэта и драматурга **Федерико Гарсиа Лорки** (Federico García Lorca, 1898—1936), стремящегося установить гармонию между поэтическим словом и театральной изобретательностью. Родился Лорка в андалузском селении, неподалеку от Гранады. Литературную деятельность начал еще во время учебы в Гранадском университете (сборник путевых заметок «Впечатления и пейзажи», Impresiones y paisajes, 1918). После окончания университета переехал в Мадрид, где дебютировал и как драматург (пьеса-сказка «Волшебство бабочки», El maleficio de la mariposa, 1920; музыка К. Дебюсси), и как поэт («Книга стихов», Libro de poemas, 1921). Его пьесы свидетельствуют о внимательнейшем знакомстве с испанским театром XVII века и народной театральной традицией. По собственному признанию Лорки, он десять лет изучал испанский фольклор «не как ученый — как поэт». В 1933 году он поставил музыкальный спектакль на основе испанских народных песен, в 1931—1933 годах возглавлял студенческий театр «Ла Баррака» (исп. — «Балаган»).

Жанр героико-романтической драмы «Мариана Пинед» (Mariana Pineda, 1927) Лорка определил как «народный романс в трех эстампах», подчеркивая таким образом соединение лирической музыкальности драмы, ее «песенности», с особым характером зрелищности. В ткань драм Лорки органически вплетены поэтическое, музыкальное начало, а также по-символистски условная сценография.

Чрезвычайно разнообразны по жанру другие пьесы Лорки. «Жестокий фарс» «Чудесная башмачница» (La zapatera prodigiosa, 1930) выдержан в духе народного андалузского комического спектакля. Пьеса «Любовь дона Перлимплина» (Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín, 1931, пост. 1933) написана в традиции народной трагедии, а «Балаганчик дона Кристовалея» (Retablillo de don Cristobal, 1931) — в жанре фарса для кукольного театра; пьеса «Когда пройдет пять лет» (Así que pasen cinco años, 1938) представляет собой «легенду о времени», или, по авторскому определению, «мистерию в прозе и стихах».

Поэтический театр, согласно Лорке, предполагает соединение в одном произведении лирического и драматического начал. В одном из интервью 1935 г. он признавался, что в нем самом безус-

ловно преобладает драматическое начало: «Мне интереснее люди, чем пейзаж, в который они вписаны. Я, конечно, способен четверть часа созерцать горную гряду, но все же я обязательно спущусь в долину поговорить с пастухом или дровосеком». Поэзия — начало созерцательное и «идеальное», театр — деятельное и состоящее «из плоти и крови». «Театр — это поэзия, вставшая со страниц книги и обретшая плоть. И тогда она говорит, кричит, рыдает, если подступает отчаянье. Действующих лиц, выходящих на сцену, должна осенять поэзия, но в то же время они должны быть живыми — из плоти и крови. Этого требует театр». С одной стороны, поэзия присутствует в пьесах Лорки буквально: его герои поют, говорят стихами. С другой стороны, поэзия — это дух спектакля, его ритм. Театр наделяет поэзию голосом, формой выражения эмоций, дает жизнь таинственной и нелогичной поэтической образности.

Ощущая связь своей драматургии с традициями испанского театра, Лорка говорил о необходимости вернуть на современную сцену трагедию. «Кровавая свадьба» (*Bodas de sangre*, 1933), «Йерма» (*Yerma*, 1934) и «Дом Бернарды Альбы» (*La casa de Bernarda Alba*, 1936, опубл. 1945) являются одними из самых ярких образцов этого жанра в театре XX века. Действие **«Кровавой свадьбы»** происходит в селении на юге Испании. В день свадьбы Невеста бежит с бывшим возлюбленным, Леонардо Феликсом, единственным персонажем пьесы, у которого есть имя. Жених со своей родней и родней Невесты бросаются в погоню, завершающуюся гибелью и Леонардо, и Жениха.

Пьеса начинается с напряженного, подчеркнуто немногословного диалога между Матерью и Женихом. Столь же лаконична и авторская ремарка («комната, окрашенная в желтый цвет»). Об обстановке не сказано больше ничего. В отличие от ремарок натуралистической пьесы, скрупулезно описывающих среду обитания персонажей, ремарки «Кровавой свадьбы» ориентированы не на жизнеподобие места действия, а на создание атмосферы, настроения конкретной сцены. Так, цвета начинают приобретать аллегорический смысл (белый — свадьба, красный — кровь). Намекая на символическое измерение происходящего, они также взаимодействуют с другими сценическими эффектами (свет, звук). Ночная тьма, окутывающая встречу Невесты и Леонардо в 1-й картине II действия; сменяется рассветом наступающего дня свадьбы, но уже 2-я картина (заканчивающаяся побегом Невесты и Леонардо) решена в холодных серых, синих и серебристых тонах, словно предвещающих зловещее голубое свечение Луны в роковом III акте.

Сцена в желтой комнате полна дурных предчувствий и предзнаменований. Потеряв мужа и сына, Мать с тревогой спрашивает, зачем берет с собой нож ее последний сын. Она с гневом ополчается против всякого оружия — «всего, что может убить мужчи-

ну». Стремительно намечаются основные оппозиции пьесы. По одну сторону — виноградники, оливковые деревья, земля, материнство, мир женщин; по другую — ружья и пистолеты, гордость и родовая честь, мир мужчин. И между этими мирами — кровь, как неразрывно и навеки связывающая (родство), так и навсегда, «до гроба», разъединяющая (кровная месть).

Душевному состоянию персонажей вторят явления природы: жара, «кровь зари на небе», стремительный поток, темные рощи, луна, принимающая облик молодого дровосека с бледным лицом (одного из персонажей пьесы). Также и Смерть, в обличи Ницшеки, принимает участие в происходящем. Природа не просто соответствует переживаниям и поступкам персонажей, но ими управляет. Гибель Леонардо и Жениха — результат сговора между Лунной и Смертью. Откликнувшись на зов крови, Невеста и Леонардо неизбежно оказываются во власти неумолимых космических сил.

Закономерность их гибели очевидна для трех дровосеков, появляющихся в 1-й картине III действия под звуки скрипок и играющих роль античного хора. С одной стороны, они защищают законы рода, с другой — над человеческими законами ставят закон природы, крови («Надо следовать велению крови») и, сочувствуя влюбленным, заклиная смерть: «Смерть печальная! Оставь им / Для любви приют зеленый». Но частое упоминание смерти — это и призыв к ее явлению. «Вот и луна восходит», — говорит третий дровосек, и тогда, как бы откликнувшись на его призывы, лунный свет понемногу заливает сцену. Роль дровосеков парадоксальна. Они и притягивают беду и плачут над ней.

Сходно свойство колыбельных песен в пьесе. Они проникнуты предчувствием грядущей беды и скорбью о ней, неминуемой в жизни каждого человека. Таким образом, происходящее в трагедии помимо своей конкретной стороны имеет и общечеловеческий характер (любовь, смерть, необратимый ход времени, одиночество). Поэтому персонажи «Кровавой свадьбы» (за исключением Леонардо) лишены индивидуальных имен — Мать, Жених, Невеста. Они суть «поэтические варианты душ человеческих» (Лорка). И хотя язык и напевы Андалузии придают этим «душам» национальное своеобразие, местный колорит для драматурга второстепенен. «Этот миф души человеческой, — говорил Лорка о “Чудесной башмачнице”, — я мог бы воплотить и в эскимосском колорите».

В конце жизни Лорка (он был расстрелян во время гражданской войны в Испании) приходит к идее «театра социального действия», способного указать как на упадок нации, так и на пути возрождения страны.

В 1930-е годы позицию об общественном назначении театра наиболее последовательно отстаивал **Бертольт Брехт** (Bertolt Brecht, 1898 — 1956). Если Лорка полагал, что спектакль способен пере-

менить «образ чувств» зрителей, заставив публику и актеров объединиться в едином душевном порыве, то Брехт делает ставку не на чувство, а на разум, пробужденную театром работу мысли.

Б. Брехт — немецкий драматург, поэт, публицист и театральный деятель — родился в Аугсбурге, изучал медицину в Мюнхенском университете, работал санитаром в военном госпитале. Заявив о себе как поэт, обратился к театру: «Ваал» (Baal, 1918, пост. 1923), «Барабаны в ночи» (Trommeln in der Nacht, 1919, пост. 1922), «В джунглях городов» (Im Dickicht der Städte, 1921 — 1924). В 1924 г. Брехт переехал в Берлин, в течение двух лет работал в «Дейсес театер» под руководством Макса Рейнхардта. Сотрудничество (1927 г.) с Эрвином Пискатором (1893—1966), одним из выдающихся постановщиков, повлияло на дальнейшие драматургические поиски: «Трехгрошовая опера» (Die Dreigroschenoper, 1928), «Святая Иоанна скотобоен» (Die heilige Johanna der Schlachthöfe, 1929 — 1930).

С именем Брехта традиционно связывается понятие «эпическо-го театра». В 1920-е годы Пискатор противопоставил современный театр «аристотелевскому», а иначе говоря — драматургии, основанной на драматическом напряжении, создании сценической иллюзии и зрительском сопереживании чувствам и поступкам героя. Брехт усиливает этот тезис Пискатора. Он отрицает аристотелевское учение о катарсисе. Как известно, трагедия, согласно «Поэтике» Аристотеля, должна возбуждать в зрителе попеременно страх и сострадание, вести к высшей эмоциональной напряженности, с тем чтобы разрешиться в финале гармоническим примирением этих страстей. Это, по Брехту, и сообщало древнегреческой трагедии сценическую привлекательность. Трагедия начинала казаться зрителю «красивой», эстетически оправданной. Соответственно несчастье, страдание, поражение были мифологизированы театром и в этом «позолоченном» виде выставлены как облагораживающая публику сила. «Знаете ли вы, как создается жемчуг в раковине Margaritifera? — комментирует эту ситуацию брехтовский Галилей. — Эта устрица смертельно заболевает, когда в нее проникает какое-нибудь чужеродное тело, например песчинка. Она замыкает эту песчинку в шарик из слизи. Она сама едва не погибает при этом. К черту жемчуг, я предпочитаю здоровых устриц».

Подобное наблюдение Брехта было не единичным.

К примеру, немецкий философ-экзистенциалист К. Ясперс в работе «Об истине» (Von der Wahrheit, 1947) обращает внимание на то, что зрительское сопереживание персонажу ведет к двойственному ощущению — причастности к происходящему и отстраненности от него. Эта отстраненность рождает приятное чувство безопасности, превращает зрителя не в участника, а лишь в свидетеля трагедии, которая, по большому счету, его «не касается».

Брехт стремится вернуть театру своего рода просветительские функции. Театр должен стать школой зрителя, пробуждать его социально-критическую активность. Публика призвана не наслаждаться иллюзорными радостями или страданиями, но через спектакль определять свое отношение к актуальным событиям общественной и политической жизни. «Эпический», в этом смысле, значит охватывающий обширный социально-исторический материал. Не довольствуясь фрагментом реальности, «эпический театр» стремится показать ее всеохватно, «философски». Авторская мысль должна провоцировать мысль зрительскую. Брехт ставит целью превратить зрителя из «потребителя» спектакля в его создателя. Для этого он вводит прием, получивший название «очуждения» (*Verfremdungseffekt*). Смысл этого приема — в презентации хорошо знакомого зрителю явления с неожиданной стороны. Развенчания «прописных», или «удобных», истин Брехт добивается различными способами.

Во-первых, посредством проекции различных фотографий и надписей, а также смены декораций на глазах у зрителей он разрушает иллюзию изображаемых на сцене событий. «Документализация» театра — ответ на вызов современности с ее культом кинематографа и газетных новостей. Во-вторых, Брехт снижает драматическое напряжение, вводя в пьесу особые функциональные сцены. Драматурги и до Брехта прибегали к эффектам, позволяющим создать дистанцию между рассказом о событиях и их «показом». Таковы вестник, глашатай, «директор театра» у Гёте, «объявляющий» П. Клоделя. Брехт особо подчеркивает вмешательство автора в развитие действия, то есть акцентирует внимание на определенной точке зрения. Для фиксации внимания зрителя на важнейших для себя мыслях Брехт вводит в пьесу «зонги» (как в современных драматургу политических кабаре), хоры, непосредственные обращения актеров к зрителям.

Пьеса *«Матушка Кураж и ее дети»* (*Mutter Courage und ihre Kinder*, 1941) может рассматриваться как яркий пример эстетики «эпического театра». Успех пришел к ней после постановки на сцене «Дейчес театер» (1949); он еще более возрос после постановки 1951 года, осуществленной Брехтом в созданном им театре «Берлинер ансамбль». Пьеса представляет собой хронику путешествий маркитантки Анны Фирлинг, по прозвищу Матушка Кураж, и ее троих детей (Катрин, Эйлиф, Швейцеркас) во время Тридцатилетней войны (1616 — 1648). Чтобы прокормить семью, она следует в обозе сначала армии протестантов, а затем католиков. Время действия пьесы, написанной Брехтом в эмиграции, особо значимо для немецкой аудитории: Тридцатилетняя война была одной из самых разрушительных для Германии.

Двенадцать сцен «Матушки Кураж» представляют собой своеобразную свободную композицию, нестройный хор голосов. Об-

шее действие в ней, хотя и просматривается, но нигде не достигает кульминации, что соответствует замыслу автора. Его иллюстрирует, к примеру, 3-я сцена. «Честного сына» Кураж Швейцарца расстреливают католики. Когда его труп выносят на опознание матери и сестре, они, чтобы спасти свою жизнь, вынуждены отказаться от сына и брата. Сцена заканчивается словами Фельдфебеля: «Бросьте его на свалку. Его никто не знает». Однако уже в следующей, 4-й сцене матушка Кураж предстает в несколько комическом виде. Возмущенная незаконным штрафом в пять талеров, она требует встречи с ротмистром. В этой же сцене она в «Песне о Великом смирении» воспекает терпимость и умение идти на компромисс, которым ее научила жизнь. Так смерть сына превращается всего лишь в один из практических уроков войны.

Кураж одновременно и героиня и псевдогероиня. Это раскрывается в пьесе как через столкновение характеров (говорливая Кураж / безмолвная Катрин), так и посредством «зонгов» — главного оружия брехтовской иронии. Философия Кураж, основанная на мудром принятии жизни как она есть (зонг «Песня о Великом смирении» в 4-й сцене), доводится драматургом до гротеска, до понимания уязвимости и гибельности компромиссов. Иными словами, благодаря «Песне» Брехту удается вскрыть фальшь тех ценностей, которые, на первый взгляд, представлены в пьесе как положительные. Матушка Кураж, подчеркивает российский исследователь А. А. Федоров, «не прозревает, пережив потрясение, она узнает “о его природе не больше, чем подопытный кролик о законе биологии” Трагический (личный и исторический) опыт, обогатив зрителя, ничему не научил ее... Катарсис, пережитый ею, оказался совершенно бесплодным». Мудрость Кураж — ее невежество. Подлинное познание трагедии войны и трагичности жизни в целом, по Брехту, требует не эмоциональных реакций (они относительны), не опоры на общепринятые нормы, не религиозной веры, а работы интеллекта, свободной мысли. Имеется у этого сценического решения и собственно театральный аспект. Брехт, создавая и разрушая иллюзию, борется именно с неуправляемой зрительской эмоцией, как Г. Крейг и А. Я. Таиров боролись с неуправляемой эмоцией актера в своих концепциях «сверхмарионетки» и «сверхаактера».

Итак, зритель в некоторых эпизодах может сочувствовать Кураж, но никогда с ней себя не отождествляет. Героиня пьесы непредсказуема: она то прокликает войну, то вновь принимает в ней участие. Однако важно в конечном счете не то, что выносит из опыта войны Кураж, а реакция на ее метаморфозы зрителя.

К образцам брехтовского «эпического театра» относятся пьеса-парабола «Добрый человек из Сезуана» (*Der gute Mensch von Sezuan*, 1939—1941, пост. 1943), драма «Жизнь Галилея» (*Leben des Galilei*, 1938—1939; пост. в ранней ред. — 1943; пост. англ. версии —

1947), пьеса-притча «Кавказский меловой круг» (Der Kaukasische Kreidekreis, 1943 — 1944, пост. 1948). Согласно своей эстетической программе Брехт переработал «Антигону» Софокла (Antigone, 1948), «Бобровую шубу» Г. Гауптмана (Der Biberpelz, 1951), «Кориолана» У. Шекспира (Coriolanus, 1952).

Пьеса «Жизнь Галилея» состоит из 15 сцен, охватывает 1609 — 1637 годы. Размышляя о гении Возрождения, отрекшемся от своего открытия, Брехт размышляет и о материях, актуальных в XX веке, — противоречии между высоким теоретическим знанием и его зачастую преступным практическим применением, между научно-техническими открытиями и философскими выводами из них. Тематический пласт пьесы поэтому чрезвычайно богат: в ней сталкиваются знание и вера, «зоркость» и «слепота», долг и соблазн, истина и отречение от нее.

С I сцены главной добродетелью мыслящего человека признается умение видеть. В мире, в котором путь к знанию лежит через освоение мертвого языка (это важная деталь: неоднократно подчеркивается, что шлифовальщик линз, «практик» Федерцони латыни не знает), в котором на новое открытие смотрят сквозь призму учения «божественного» Аристотеля и Священного писания, — в этом мире остается лишь верить своим глазам. В IV сцене флорентийские придворные, сомневающиеся в существовании спутников Юпитера, предлагают Галилею провести диспут на тему, могут ли таковые существовать. На это Галилей отвечает: «Я полагаю, вы просто поглядите в трубу и убедитесь». Звезды, согласно Галилею, не могут быть нужными и ненужными, существующими и несуществующими, если они в действительности есть. Если новые открытия нарушают картину вселенной, начертанную Аристотелем, это не значит, что они несут дисгармонию. Напротив, они придают этой картине подлинные, а не вымышленные очертания. Это стремление к более тонкому пониманию вселенной связывается в сознании Галилея с поэтическим творчеством. Как в восьмой сатире его любимого поэта Горация (придворного поэта) нельзя изменить ни слова, так и в его, галилеевской, картине мироздания невозможно изменить фазы Венеры. Против этого, утверждает Галилей, восстает его «чувство прекрасного».

Образ ученого подвергается обычному для Брехта «оуждению». Борец за торжество истины начисто лишен героических качеств. Галилей, напоминает драматург метафору одного из современников ученого, не лев, а лиса. Он немного гурман, немного эгоист и немного трус. «Страдальцы нагоняют на меня скуку»; «Когда имеешь дело с препятствиями, то кратчайшим расстоянием между двумя точками может оказаться кривая» — таковы запомнившиеся Андреа максимы учителя.

Считавший отречение от истины преступлением, Галилей тем не менее отказался от своего открытия, испугавшись пыток. Он

сам строго судит себя за это — за предоставленную государству возможность манипулировать научной истиной. Трагедия Галилея и в том, что его знание, оказавшись отчужденным от него, стало бесчеловечным. Сам же Брехт мечтал о гармонии науки и прогресса, высокого знания и нравственности.

Но осуждение Галилея в изображении Брехта обладает ровно такой же художественной убедительностью, как и его оправдание. В конце XIII сцены звучит цитата из галилеевских «Бесед»: «Разве не ясно, что лошадь, упав с высоты в три или четыре локтя, может сломать себе ноги, тогда как для собаки это совершенно безвредно...<...> Общепринятое мнение, что большие и малые машины одинаково прочны, очевидно, является заблуждением».

Брехтовская теория «эпического театра», оказавшая значительное воздействие на драматургов XX века, стала не единственной концепцией «неаристотелевской» драматургии. Оригинальную ее интерпретацию предложил американский драматург и прозаик **Торнтон Уайлдер** (Thornton Wilder, 1897—1975). На эстетику его творчества повлияла, с одной стороны, традиция китайского театра, с другой, эксперименты Пиранделло — увиденная им в 1921 году в Риме пьеса «Шестеро персонажей в поисках автора». Важнейший уайлдеровский прием — обыгрывание рампы, наличие в пьесе комментирующего действие Ведущего (или «помощника режиссера»). Эта фигура принадлежит одновременно двум мирам: «вымышленной» пьесе и реальному представлению. Уайлдер прибегает к технике монтажа, свободному обращению со сценическим временем, на ход которого указывает не развитие интриги, а повторы. Так, одноактная пьеса «*Долгий рождественский обед*» (Long Christmas Dinner, 1931) представляет девяносто рождественских обедов семейства Бэйярд, сменяющих один другой в ускоренном темпе. Построенная на воспроизведении приблизительно одних и тех же ситуаций и речевых оборотов, пьеса, действие которой охватывает девяносто лет, начинается с первого рождественского обеда в новом доме и заканчивается покупкой другого нового дома молодым поколением семьи.

Осуждению подвергается само представление о времени. Если в «Долгом рождественском обеде» обыгрывается мысль, что время «не стоит на месте», то в «*Нашем городке*» (Our Town, 1938), напротив, ставится под сомнение необратимость времени, невозможность вернуть прошлое. С одной стороны, это полемика с традиционным построением пьесы, предполагающей развитие от завязки к финалу. С другой — взгляд на удел человеческий с позиции таинственного наблюдателя, которому известен исход любых событий.

Для Брехта осуждение заключало в себе способ художественного осмысления общественных противоречий. Цель Уайлдера иная — постижение вечных законов универсума. В то же время Уайлдер идет по этому пути, используя комические эффекты.

В пьесе «На волосок от гибели» (*Skin of Our Teeth*, 1942) обыгранна нелепость тех расхожих представлений об истории, которые укоренились в сознании современного американца.

Искания Т. Уайлдера приходятся на пору расцвета американского театра, представленного, прежде всего, именами **Юджина О'Нила** (*Eugene O'Neill*, 1888 — 1953) и Теннесси Уильямса (*Tennessee Williams*, наст. имя — Томас Ланир, *Thomas Lanier*, 1911 — 1983), автора многих драм, среди которых — «Трамвай “Желание”» (*A Streetcar Named Desire*, 1947), «Орфей спускается в ад» (*Orpheus Descending*, 1957).

О'Нил дебютировал как драматург еще в 1910-е годы; первой была поставлена его одноактная пьеса «Курс на восток, в Кардифф» (*Bound East for Cardiff*, 1916), сыгранная труппой «Провинстаун-плейерс», принципиально противопоставлявшей себя Бродвею. О'Нил оказался чутким к европейским театральным веяниям, особенно на него повлияли Х. Ибсен, Ю. А. Стриндберг, которого он считал «провозвестником всего современного в нашем театре», а также Г. Кайзер. О'Нил внимателен к конкретным деталям, к «среде», к психологической разработке характеров в традиции «новой драмы». Вместе с тем в 1920-е годы американского драматурга захватывает экспрессионизм («Император Джонс», *The Emperor Jones*, 1921, пост. 1920; «Косматая обезьяна», *The Hairy Ape*, 1922) и поэтика гротеска, символического обобщения. В поздний период творчества (1930 — 1940-е годы) О'Нил добивается редкого в театре XX века синтеза конкретики и условности, что сказалось на его вкусовых пристрастиях (Эсхил, Софокл, елизаветинцы) и опыте переработки античного мифа — «Граур — участь Электры» (*Mourning Becomes Electra*, 1931). Однако главный материал О'Нила — действительность родной Америки, которая, в его интерпретации, столь же богата подлинно трагическими коллизиями (вина, искупление), как и древнегреческая драма.

Пьеса «*Долгий день уходит в ночь*» (*Long Day's Journey into Night*, 1940, опубл. 1956) была опубликована и поставлена только после смерти драматурга: эта «семейная драма» написана на автобиографическом материале. Выведенное в ней семейство Тайронов носит имя ирландского королевского рода. Однако это обстоятельство подчеркивает не славу Тайронов, а переживаемую ими трагедию.

В августовский день 1912 года, пока местность за окнами дома постепенно заволакивается туманом, каждый из четырех Тайронов (Джеймс, его жена Мэри, их сыновья Джейми и Эдмунд) сталкивается с новым знанием о себе, своих близких. Джеймс Тайрон признает, что растратил свое актерское дарование, играя в коммерческих постановках; Мэри вновь начинает принимать морфий, лишая мужа и сыновей надежды на свое выздоровление.

Старший сын, неудавшийся актер, пытается смягчить свое разочарование в жизни алкоголем. Младший, начинающий поэт, узнает о том, что болен туберкулезом.

О'Нил фокусирует внимание на постепенном раскрытии характеров персонажей, охваченных ненавистью и любовью, обиженных и прощающих, живущих в настоящем и не способных избавиться от наваждений, «легенд» прошлого. Подробно описанные, обладающие речевой индивидуальностью, Тайроны уникальны. Но их затаенные обиды, ссоры и примирения понятны каждой семье. Дети и родители, не оправдавшие ожиданий друг друга, взаимная ревность, несбывшиеся ожидания (блестящая карьера, собственный дом) — таков крест семейного идеализма.

Пьеса состоит из четырех актов, каждый из которых — четко обозначенная фаза в «размыве контуров», выведении трагедии на авансцену. Ее ожидание подчеркнуто различными деталями: разговорами о некоей таинственной нежилой комнате, о возможном диагнозе доктора Харди. На непрочность и даже эфемерность семейной гармонии в первом действии намекают суетливые движения рук Мэри, кашель Эдмунда, звук шагов в пустой комнате. Все эти намеки во втором действии становятся реальностью, и Тайронам не остается ничего другого, как предпринять долгое путешествие в ночь — заглянуть в себя самих и души любимых людей.

Каждый из Тайронов — носитель особого взгляда на жизнь. Мэри не скупится на упреки мужу, но тем не менее верит, что человек в полной мере над собой не властен, что жизнь исподволь «коверкает» каждого, «покуда между тем, какие мы есть, и тем, какими мы хотели бы быть, не вырастает непреодолимая стена, и мы навсегда теряем подлинное свое “я”». Джейми, по контрасту, ни во что не верит: он было понадеялся на выздоровление матери, но вновь обманулся. Его фатализм наталкивается на неожиданное неприятие Эдмунда, который находит в себе силы «плыть против течения», несмотря на болезнь воевать с судьбой. Из всей семьи именно у младшего Тайрона, отмеченного печатью поэта, есть будущее. Однако и он по-своему уязвим, так как имеет комплекс вины, связанный с прошлым. Мэри первый раз дали морфий после тяжелых родов, поэтому Эдмунд считает себя ответственным за наркоманию матери. Как «без вины виноватый», Эдмунд, по мысли О'Нила, схож с героями древнегреческих трагедий.

Что противопоставляют Тайроны неумолимому приближению «ночи»? — Иллюзии, сны, творчество. В конце пьесы наркотические галлюцинации возвращают Мэри Тайрон к дням юности, когда она была воспитанницей женского монастыря. Ее финальный монолог посвящен знакомству с Джеймсом — первой любви. О том, что было в ее судьбе дальше, Мэри вспоминать отказывается. Лишь в прошлом, по ее мнению, можно обнаружить то, чего настоящее навсегда лишилось, — невинность, счастье, веру.

Один августовский день — вся жизнь Тайронов в миниатюре. Она балансирует на грани реальности и сна, грозит обернуться абсурдом. И все же долгий день не проходит для четырех действующих лиц бесследно. Любовь и ненависть, не позволяющие им расстаться, заставляют Тайронов каждый день заново идти навстречу друг другу в почти безнадежной попытке взаимопонимания.

По сравнению с драмами О'Нила театр **Жана-Поля Сартра** (Jean-Paul Sartre, 1905 — 1980) и **Альбера Камю** (Albert Camus, 1913 — 1960) предстает в первую очередь как театр идей, а также как своеобразный комментарий к прозаическому и философскому творчеству этих писателей. Несмотря на подчеркнутый интеллектуализм пьес Сартра («За закрытой дверью», *Huis clos*, 1944; «Мертвые без погребения», *Morts sans sépulture*, 1946; «Дьявол и Господь Бог», *Le Diable et le Bon Dieu*, 1951; «Затворники Альтоны», *Les séquestrés d'Altone*, 1959) и Камю («Калигула», *Caligula*, 1938, пост. 1945; «Недоразумение», *Le Malentendu*, 1944; «Осадное положение», *L'État de siège*, 1948), их тематика весьма разнообразна, связана с использованием и мифологических сюжетов, и современной образности.

При своем возникновении экзистенциалистская драматургия встречается преимущественно политическую интерпретацию. Поставленные в оккупированном Париже, «Мухи» (*Les Mouches*, 1943) Сартра и «Антигона» (*Antigone*, 1943) Жана Ануя (Jean Anouilh, 1910 — 1987) воспринимались в качестве манифестов Сопротивления. И действительно, Сартр видел в театральной постановке средство ярко выраженного морального и политического воздействия. Ануй же был в первую очередь драматургом, никогда не забывавшим о специфике театра. В свою очередь Камю искал на сцене синтез философских и художественных идей. «Миф о Сизифе» (*Le Mythe de Sisyphe*, 1942) стал своеобразным манифестом экзистенциалистской драмы, а позднее и «драмы абсурда».

«*Театр ситуаций*» — так Сартр обозначил тип своей драматургии, подчеркивая важность исключительных обстоятельств, в которые он помещает персонажей. Именно эти обстоятельства (смертельная опасность, преступление) дают представление о том, чем является «свободный выбор». Иными словами, «ситуация» — не постепенно складывающееся психологическое измерение, но некая изначально существующая площадка. На ее подмостках экзистенциалистские герои борются прежде всего с самими собой. Заряженные на действие, они как бы не имеют души.

В «*Мухах*» Сартр обращается к античному сюжету об Оресте. Пьеса начинается с его возвращения в родной Аргос. Вместе с сестрой Электрой он мстит матери и дяде за убийство отца. Электра раскаивается в содеянном. Орест берет ответственность за кровопролитие на себя, но, освободив, по мысли Сартра, своих подданных от вины в смерти Агамемнона, отказывается от трона и покидает Аргос.

Его поступок — укор соотечественникам. Жители Аргоса покорились своей судьбе. Они раскаялись в своих преступлениях (как Эгисф и Клитемнестра раскаялись в убийстве Агамемнона) и тем самым переложили свою вину на богов. Такой отказ от ответственности равнозначен отказу от личной свободы. Это раскаяние угодно олимпийцам, о чем Юпитер сообщает царю Эгисфу: «Мучительный секрет богов и царей: они знают, что люди свободны. Люди свободны, Эгисф. Тебе это известно, а им — нет».

Разоблачая эту ложь богов, Орест постепенно познает, кто он, на что способен. Скептически оценивая прежнюю жизнь, герой говорит своему наставнику: ты дал мне свободу нитей, оторванных ветром от паутины и парящих высоко над землей: я вешу не больше паутинки и плыву по воздуху. <...> Ах, до чего же я свободен. Моя душа — великолепная пустота». Встреча с Электрой, ее танец на празднике мертвых, признание в ней сестры — все это приводит Ореста к пониманию того, что он должен делать. Столкнувшись с невозможностью подчиниться божественному провидению (Юпитер), Орест вынужден создать собственную, глубоко личную, шкалу ценностей. И ценности эти, по логике пьесы, тем истинней, чем меньше соответствуют привычным для жителей Аргоса представлениям о добре и зле. «Я должен взвалить на плечи тяжкое преступление, которое потянет меня на дно — в самые глубины Аргоса», — говорит Орест сестре. Он намерен нести личную ответственность за все грехи Аргоса, но это вовсе не означает, что Орест жаждет быть искупителем чужих грехов. Соответственно, совершив преступление, брат и сестра ведут себя по-разному. «Я совершил свое дело, — признается Орест — ... в нем — моя свобода. ... Мне остался только один путь, и Бог знает, куда он ведет, — но это мой путь». Орест-изгнанник был лишен родины, матери, сестры, воспоминаний; Орест-убийца сразу же все это обретает. Окруженный мухами-эриниями, он наконец-то чувствует себя царем своего народа. Электра не чувствует себя свободной. В отличие от Ореста, она не может не раскаиваться в содеянном, что превращает ее в убийцу.

Кульминацией третьего акта является спор Ореста и Юпитера, в ходе которого громовержец открывает в Оресте того смертного, что пришел «возвестить его сумерки». «Я не вернусь в твой естественный мир: тысячи путей проложены там, и все ведут к тебе, а я могу идти только собственным путем», — говорит творение творцу. Бог и свободный человек Сартра больше не нуждаются друг в друге. И вот Орест зовет сестру покинуть Аргос — познать подлинную цену жизни. Однако она не готова последовать за ним и остается, чтобы посвятить свою жизнь искуплению греха.

Подобно Брехту, экзистенциалисты требуют от зрителя умения размышлять. Но на поставленные ими вопросы персонажи зачастую сами и отвечают в пространных монологах, тогда как

Брехт предпочитает посредством дискуссии лишь задавать вопросы и не делить действующих лиц на однозначно положительных и отрицательных. В связи с этим следует заметить, что поступки экзистенциалистского героя скорее объяснимы не на рациональном, а на эмоциональном уровне. Деяние, нередко приводящее к трагедии (у Ануя добровольная смерть Антигоны становится причиной гибели Гемона и царицы Эвридики), совершается героем бескорыстно, ведь трагедия, как с иронией сказано в «Антигоне», — «это для царей». Брехту же героические порывы неинтересны. Перед его персонажами — долгая череда будней, заставляющая их взять на вооружение здравый смысл. У Сартра подобное здравомыслие получает однозначно негативную трактовку.

Европейский театр 1950-х годов — точка скрещения различных тенденций. Вновь, в связи с постановками ранее написанных пьес и гастролями в Лондоне труппы «Берлинер ансамбль» (1956), привлек к себе внимание Брехт. Его пьесам противопоставляет себя принципиально «неангажированная» *драма абсурда*. Вместе с тем Брехт весьма значим для нового поколения драматургов, так называемых «рассерженных молодых людей».

Абсурдность человеческого существования была непременным фоном действия пьес и романов Сартра, Камю. У Эжена Ионеско (Eugène Ionesco, 1909—1994), Артюра Адамова (Arthur Adamov, 1908—1970) и Сэмюэла Бекетта (Samuel Beckett, 1906—1990) она получила новое осмысление. В 1947 г. были написаны «Пародия» (La Parodie, пост. 1952) Адамова и «В ожидании Годо» (En attendant Godot, 1952, пост. 1953) Бекетта, а в 1948 г. — «Лысая певица» (La Cantatrice chauve, 1954) Ионеско. Последняя из этих пьес была поставлена в 1950 г. в парижском театре «Ноктамбюль». Термин «театр абсурда» предложил в 1961 г. английский критик М. Элин. Однако он не принимался самими «абсурдистами». Так, например, Ионеско предпочитал называть свой театр либо «театром насмешки», либо «театром парадокса».

Подобный акцент весьма значим. Абсурдисты не только воспроизводят ряд положений экзистенциализма, но и пародируют их, делают объектом театрального розыгрыша. Поэтому сартровская трагедия в их интерпретации становится трагикомедией, чем-то специфически театральным.

Отсюда — та роль, которую в драме абсурда играют эффекты цирковых представлений (фокусы, акробатика, клоунада), а также манера игры комедийных ролей в кино. Суммируя парадоксальное соединение фарса, черного юмора и философских размышлений в пьесе Бекетта «В ожидании Годо», Ж. Ануй охарактеризовал ее как «скетч “Мыслей” Паскаля, сыгранный на сцене мюзик-холла клоунами Фрателлини». Обращает на себя внимание и связь языка абсурдистских пьес с английской и немецкой «поэзией нонсенса» (Э. Лир, К. Моргенштерн).

В эссе «Театр абсурда будет всегда» (1989) Ионеско дает понять, что его театр противопоставил себя как бульварным пьесам, так и театру Брехта. Театр бульваров, по мнению Ионеско, занимается всем тривиальным — репрезентацией повседневных забот и адюльтера. Брехт же слишком политизирован. Ионеско не приемлет ограниченность такого рода жизнеподобия, проходящего мимо наших наиглавнейших реальностей и наваждений — любви, смерти, ужаса.

На становление драмы абсурда повлияла сюрреалистическая театральность (использование причудливых костюмов и масок, нарочито бессмысленных стишков, провокативных обращений к зрителям). У А. Жарри, Г. Аполлинера, А. Арто абсурдистов в особенности привлекала поэтика разрыва логических связей между означаемым и означающим.

Вместе с тем их стилистика довольно оригинальна. «Абсурдное» подается в форме игры, грубого фарса, бессмысленных ситуаций. Сюжет пьесы, поведение персонажей непонятны, алогичны и призваны подчас эпатировать зрителей. Отражая абсурдность взаимопонимания, общения, диалога, пьеса всячески подчеркивает отсутствие смысла в языке, а тот в виде своего рода игры без правил становится главным носителем хаоса.

Ионеско признавался, что идеей своей пьесы «Лысая певица» обязан самоучителю английского языка. Соответственно, его персонажи механически повторяют неестественные фразы-клише, напоминающие о двуязычных разговорниках, и тем самым помещают себя в мир доведенных до предела банальностей. По мысли автора, таковы все буржуа, «замороженные лозунгами, не умеющие мыслить самостоятельно, а повторяющие готовые, то есть мертвые, истины, навязываемые другими» («Разговор о моем театре и о чужих разговорах», *Propos sur mon théâtre et sur les propos des autres*, 1962). У Ионеско не столько персонажи играют словами, сколько чужие слова манипулируют ими.

Для одних драматургов абсурд являлся философским кредо: «мрачные» пьесы С. Бекетта и В. Хильдесхаймера (1916 — 1991) демонстрируют, сколь кошмарно человеческое существование во вселенном хаосе. Для Ионеско же абсурдность бытия — не трагедия, а фарс, заключающий в себе неисчерпаемые возможности для сценического эксперимента. В драмах Макса Фриша и Фридриха Дюрренматта (1921 — 1990) можно найти элементы того, что критики определили как сатирический абсурд.

Один из наиболее оригинальных абсурдистских драматургов — **Сэмюэл Бекетт** родился в Фоксроке (недалеко от Дублина), в семье ирландских протестантов. В 1927 г. закончил Тринити Колледж, где изучал французскую и итальянскую литературу. В 1929 г. познакомился в Париже с Джойсом, стал его литературным секретарем, участвовал в переводе на французский язык фрагмента «Поминок по Финнегану». В 1934 г. вышел первый сборник рассказов

Беккетта «Больше замахов, чем ударов» (*More Pricks than Kicks*), а в 1938 г. — роман «Мэрфи» (*Murphy*). Из его франкоязычной прозы следует упомянуть трилогию: «Моллой» (*Molloy*, 1951), «Мэллон умирает» (*Malone meurt*, 1951), «Безымянный» (*L'Innommable*, 1953). Из драматургических произведений Беккетта назовем «Конец игры» (*Fin de partie*, 1957), радиопьесу «Про всех падающих» (*All that Fall*, 1957), «Последняя лента Крэппа» (*Krapp's Last Tape*, 1958), «Счастливые дни» (*Happy Days*, 1961). В 1969 г. Беккетту присуждена Нобелевская премия.

Пьеса «*В ожидании Годо*» принадлежит к числу тех произведений, которые повлияли на облик театра XX века в целом. Беккет принципиально отказывается от какого-либо драматического конфликта, привычной зрителю сюжетности, советует П. Холу, режиссировавшему первую англоязычную постановку пьесы, как можно больше затянуть паузы и буквально заставить зрителя скушать. Жалоба Эстрагона «ничего не происходит, никто не приходит, никто не уходит, ужасно!» является и квинтэссенцией мироощущения персонажей, и формулой, обозначившей разрыв с предшествующей театральной традицией.

Персонажи пьесы — Владимир (Диди) и Эстрагон (Гого) — похожи на двух клоунов, от нечего делать развлекающих друг друга и одновременно зрителей. Диди и Гого не действуют, но имитируют некое действие. Этот перформанс не нацелен на раскрытие психологии персонажей. Действие развивается не линейно, а движется по кругу, цепляясь за рефрены («мы ждем Годо», «что теперь будем делать?», «пошли отсюда»), которые порождает одна случайно оброненная реплика. Вот характерный образец диалога: «Что я должен сказать?/ Скажи: я рад./ Я рад./ Я тоже. / Я тоже./ Мы рады./ Мы рады. (Пауза.) А теперь, когда все рады, чем мы займёмся?/ Будем ждать Годо». Повторяются не только реплики, но и положения: Эстрагон просит у Владимира морковь, Владимир и Эстрагон решают разойтись и остаются вместе («Как с тобой тяжело, Гого./ Значит, надо разойтись. / Ты всегда так говоришь. И всегда возвращаешься»). В конце обоих действий появляется присланный мифическим Годо Мальчик и сообщает, что месье придет не сегодня, а завтра. В результате персонажи решают уйти, но не трогаются с места.

Принципиальное отличие беккеттовской пьесы от предшествующих драм, порвавших с традицией психологического театра, заключается в том, что ранее никто не ставил своей целью инсценировать «ничто». Беккет позволяет пьесе развиваться «слово за слово», притом что разговор начинается «ни с того ни с сего» и ни к чему не приходит, словно персонажи изначально знают, что договориться ни о чем не получится, что игра слов — единственный вариант общения и сближения. Так диалог становится самоцелью: «Пока давай поговорим спокойно, раз уж мы не можем помолчать».

Тем не менее в пьесе есть определенная динамика. Все повторяется, изменяясь ровно настолько, чтобы невольно «подогревать» нетерпеливое (зрительское) ожидание каких-то значительных изменений. В начале II акта дерево, единственный атрибут пейзажа, покрывается листьями, но суть этого события ускользает от персонажей и зрителей. Это явно не примета наступления весны, поступательного движения времени. Если все-таки дерево и обозначает смену времен года, то только с тем, чтобы подчеркнуть ее бессмысленность, ложность каких-либо ожиданий.

В поздних пьесах Беккетта начинает преобладать лирическое начало и одновременно убывают собственно драматические элементы. Герой монодрамы *«Последняя лента Крэппа»* привык в день своего рождения подводить итоги прошедшего года и записывать свой монолог на магнитофон. Слушая пленку тридцатилетней давности, старик Крэпп вступает в разговор со своим былым «я». От персонажей программной драмы абсурда его отличает стремление как-то структурировать время своей жизни. С одной стороны, Крэпп, человек бесконечно одинокий, нуждается в записях собственного голоса для подтверждения того, что прошлое не химера. С другой, пленка, которую можно перемотать назад и вперед, позволяет Крэппу режиссировать спектакль собственной жизни, повторяя один эпизод и пропуская другой. Так, отделяя, по его собственным словам, «зерно от мякины», он интуитивно ищет смысл там, где он, возможно, поначалу и отсутствовал.

«Театр абсурда» выстраивает свою мифологию на метафорах. В их основу положены бытовые мелочи, показанные крупно и подробно, повторяющиеся банальные фразы. Абсурдисты так обыгрывают ситуацию семейного ужина, ожидания, встречи, общения двух людей, что персонажи их пьес приобретают свойства индивидуумов без индивидуальности — некой ходячей карикатуры, в которой в то же время заключено нечто неотторжимо человеческое, одновременно смешное и грустное.

Молодые английские драматурги, так называемые **«рассерженные»**, Джон Осборн (John Osborne, 1929 — 1994), Роберт Болт (Robert Bolt, р. 1924), Арнолд Уэскер (Arnold Wesker, р. 1932), впервые громко заявившие о себе постановкой пьесы Осборна *«Оглянись во гневе»* (Look Back in Anger, пост. 1956), напротив, интересуются индивидуальным человеческим характером, а не универсальным символическим обобщением, интеллектуальной драмой. Неонатюралистические эксперименты Уэскера получили название *«китчен-синк драмы»* («драматургия кухонной раковины»). Быт, повседневность стали у «рассерженных» столь важными мотивами потому, что они решили противопоставить обанкротившимся идеалам старшего поколения «настоящую» жизнь. Кухня показалась им во всех отношениях подлинней салонов и гостиных. Вернувшись к опыту «новой драмы» (в особенности немецкой), молодые анг-

лийские драматурги отыскивают крайние, по-своему экспрессивные, проявления быта: вместо разговорной речи в их пьесах слышатся профессиональный жаргон, областные диалекты, а действие нередко разворачивается в трущобах, тюрьмах, публичных домах.

Обратились к опыту прошлого не только «рассерженные» и абсурдисты (элементы символистского театра марионеток). Драматургия швейцарца **Макса Фриша** (Max Frisch, 1911 — 1991) испытала влияние и экспрессионистской драмы, и «эпического театра» Б. Брехта, и философии экзистенциализма (особенно в интерпретации, которую ей дал К. Ясперс). С экспрессионизмом Фриша роднит поэтика его «пьес-моделей» («Граф Эдерланд», *Graf Öderland*, 1951, посл. ред. 1961; «Бидерман и поджигатели», *Biedermann und die Brandstifter*, 1958; «Андорра», *Andorra*, 1961), цель которых — представить сущность явления, отвлекшись от всего случайного. На это работают монтаж различных временных пластов («Санта Крус», *Santa Cruz*, 1944), свободные переходы от внешних событий к внутреннему миру персонажей. Пользуясь же брехтовским приемом очуждения, Фриш ставит перед собой иные задачи, чем его предшественник. От действительности необходимо дистанцироваться, чтобы осмыслить не столько социально-политические парадоксы, сколько трагические парадоксы сознания современного человека, главный из которых — утрата самоидентичности. Герой Фриша вынужден примерять различные маски, но в каждой из них ему некомфортно.

В комедии *«Дон Жуан, или Любовь к геометрии»* (*Don Juan, oder Die Liebe zur Geometrie*, 1953, вторая ред. 1962) проблема «маски» и «лица» связана с самой стихией театра: место действия — «театрализованная Севилья», время действия — «эпоха красивых костюмов». В центре пьесы — Дон Жуан, пленник театральной традиции, идущей еще от Тирсо де Молины.

Именно в споре с традиционными зрительскими ожиданиями строится образ Дон Жуана у Фриша. Он знать не хочет женщин, его возлюбленная — геометрия, поэтому в публичном доме фришевский герой играет в шахматы. Гипертрофированная чувственность для него — навязанная обществом роль. Любовь к геометрии — найденная им формула для чисто рационального, подчеркнуто ироничного противостояния ей. «Я верю, Сганарель, — говорит мольеровский Дон Жуан своему слуге, — что дважды два — четыре, а дважды четыре — восемь». Тогда Сганарель провозглашает религией своего господина арифметику. Продолжив мысль Мольера на свой манер (Дон Жуан признается своему другу Дону Родеригу: «Я трезв и бодр и весь охвачен единственным чувством, достойным мужчины, — любовью к геометрии.<...>Я поклонник совершенства, мой друг, трезвого расчета, точности. Я страшусь трясины наших настроений»), Фриш трансформировал образ «севильского озорника» в «геометра», рефлексирующего скептика

и эстетика. Рационалист и «эстетический человек» — таков Дон Жуан и в «Или — или» (1843) С. Киркегора, — фришевский герой бежит от любых ограничений своей свободы.

Тема роли, которую, не желая того, приходится играть, также центральная в пьесе англичанина **Тома Стоппарда** (Tom Stoppard, р. 1937) *«Розенкранц и Гильденстерн мертвы»* (Rosencrantz and Guildenstern are Dead), первоначально написанной как одноактный фарс и сыгранной в 1966 году на Эдинбургском фестивале. Главные действующие лица, Рос и Гил, развлекаются в начале пьесы игрой в орлянку, словно пародируя бекеттовскую пару Диди и Гого. В отличие от персонажей Бекетта, они не томятся в ожидании неизвестного, а как актеры заняты в постановке «Гамлета». Рос и Гил нашли своего автора и вынуждены подчиняться его литературной воле, не подозревая, куда это их приведет. Казалось бы, Розенкранц и Гильденстерн, которых путают король с королевой и которые сами в результате запутываются, всего лишь нелепы. Но к концу пьесы их судьба приобретает характер притчи о трагизме неизвестности и наказания без вины. Диди и Гого не задумывались над вопросом «быть или не быть», а стоппардовские персонажи вдруг со всей отчетливостью сознают, что «не быть» — страшно. «Мы же ничего дурного не сделали? Никому! Правда?» — кричит Розенкранц. «Я не помню», — отвечает ему Гильденстерн. Их исчезновение-смерть ничего не меняет: последняя сцена «Гамлета» благополучно сыграна без них.

Пьеса Стоппарда недвусмысленно указывает на то, что маска или роль давно перестали быть убежищем от безумного мира. Персонажи Пиранделло стремились на сцену, чтобы «жить». Розенкранц и Гильденстерн со сцены не сходят уже несколько столетий и давно забыли, «к чему было все это», «когда началось».

Из более поздних пьес драматурга назовем следующие: «Настоящий инспектор Хаунд» (The Real Inspector Hound, 1968), «Ночь и день» (Night and Day, 1978), «Настоящее» (The Real Thing, 1982), «Аркадия» (Arcadia, 1993), «Берег Утопии» (The Coast of Utopia, 2002).

Несмотря на расцвет во второй половине XX в. политического театра (драматургия француза А. Гатти, англичанина Х. Брентона, эксперименты американского театра «Ливинг тиэтер», поздние пьесы Э. Олби), обращенного к актуальным проблемам сегодняшнего дня, многих драматургов продолжают интересовать вневременные темы. Ощущению хаотичности и абсурдности окружающего мира персонажи их пьес пытаются противопоставить поиски абсолюта.

Эта проблематика занимает, в частности, английского драматурга **Питера Шеффера** (Peter Levin Shaffer, р. 1926). Он прославился постановкой своей первой пьесы «Упражнение для пяти пальцев» (Five Finger Exercise, 1958), в течение двух лет не сходившей со сцены, сначала в Лондоне, потом в Нью-Йорке и несколько позже экранизированной.

Значительным явлением мирового театра 1970-х годов стала пьеса Шеффера «Эквус» (Equus, 1973), где запечатлены метания и раздвоенность юного Элена Стрэнга. Необычная коллизия стоит в центре пьесы «Летиция и дурман» (Lettice and Lovage, 1988), где иллюзия и реальность, игра и жизнь сплетаются в одно нерасторжимое целое, одновременно и вдохновенно театральное, и психологически достоверное. В пьесе «Дар Горгоны» (The Gift if the Gorgon, пост. 1992) Шеффер обращается к стилистике ритуального театра, который, по мнению драматурга, должен привести зрителя через переживание ужаса к правде и единению. Подобное восприятие театра как некоего религиозного культа подспудно ощущалось уже у раннего Шеффера.

Центральный персонаж драмы *«Королевская охота за солнцем»* (The Royal Hunt of the Sun, 1964) — испанский генерал Франсиско Писсаро. Он одержим поисками посястороннего земного бога, способного вернуть миру смысл и гармонию. Мотив богоискательства вплетен автором в исторический сюжет — завоевание испанцами в начале XVI века империи инков. В I акте пьесы («Охота») Писсаро, отправившийся со своей армией за золотом, узнает о короле Атахуальпа, которому инки поклоняются как божеству солнца. Конквистадоры берут его в плен, расправившись с тремя тысячами индейцев. Во II акте («Убийство») инки собирают выкуп за своего короля, а Писсаро, для которого христианские ценности давно стали пустыми словами, готов уверовать в бессмертие «сына солнца», Атахуальпа. Однако эта вера перечеркнута. Разоблачая языческие суеверия, испанцы убивают Атахуальпа, и Писсаро лишается своего личного бога.

Начинаясь как историческая пьеса, «Королевская охота за солнцем» оказывается чрезвычайно многоплановой. Важнейшая ее коллизия — столкновение европейской культуры с миром инков, не разучившихся свято чтить законы природы, сохранивших поэтичность взгляда на бытие. Больше всего европеец Писсаро страшится беспощадного времени, неумолимо приближающего его к смерти. Он одержим идеей остановить время и таким образом обрести «вечную» земную жизнь. Обещание устойчивого, неизменного порядка Писсаро увидел в самом жизненном укладе инков, существование которых находится в согласии с величавыми природными ритмами. У инков все вовремя: сбор урожая, свадьба, смерть. Францисканский священник, сопровождающий армию и обращающий язычников в христианство, видит в этом ритуализованном мире «жалкую копию вечности». Он указывает Писсаро на то, что раз и навсегда установленный распорядок лишает человека права выбирать, а значит, любить. Францисканец не верит, что Писсаро готов уподобить себя «кукурузному побегу». Для генерала же необходимость выбора, заложенная в христианстве, ассоциируется с неудовлетворенностью собой, голодом, заботой о завтрашнем дне.

В Европе он постоянно искушаем надеждой, обратная сторона которой для него — отчаяние. Если францисканец проникательно усматривает в «порядке» и коллективизме инков дьявольский искус, то Писсаро — последнюю надежду на счастье.

Выходец из низов общества, росший без отца, Писсаро с детства познал, что означает быть изгоем. Он не умеет ни читать, ни писать. Лишенный наставников, он, тем не менее, рос мечтателем, грезы которого, как выяснилось позднее, близки пантеизму язычников. Именно поэтому, очутившись в Новом Свете, он потянулся к «сыну солнца».

Пьеса Шеффера выполнена в той пестрой стилистике, которая к концу XX века доминирует в европейской драматургии. Элементом эпического театра можно считать наличие в «Королевской охоте за солнцем» ведущего, старого солдата Мартина (в молодости он — переводчик Писсаро). Точнее, зритель знакомится с двумя Мартинами: старик комментирует действие, а молодой человек участвует в нем. Мартин — пример еще одной судьбы, связанной с утратой надежд, низвержением кумиров.

Более мощно заявляет о себе у Шеффера традиция, ассоциирующаяся с театром Арто. Драматург добивается сильного эмоционального воздействия пьесы, прибегая к многообразию театральных средств. Звуковой ряд включает индейские песни, католические молитвы, крики птиц, звон колокольчиков. Орган соседствует с многообразием ударных, песни — с инструментальной музыкой. Основой сценографического решения, предметом-символом, является огромное кольцо с двенадцатью лепестками, помещенное в центре задника. Когда лепестки закрыты, кольцо представляет собой медальон с эмблемой конквистадоров, когда они открыты — гигантское золотое солнце, эмблему инков. Разграбление Перу завершается, когда испанцы растаскивают золотые пластины, и солнце «закатывается», превращается в невзрачный темный каркас. Символичность происходящего подчеркнута также посредством пантомимы (жесты и движения инков; сцена «Великого восхождения», во время которой армия Писсаро преодолевает один из хребтов Анд), неотъемлемого элемента латиноамериканского театра.

«Королевская охота за солнцем» — яркий пример взаимодействия разных театральных культур. Во второй половине XX века интерес к традиционным театрам Востока, Африки, Латинской Америки находит отражение в творчестве постановщиков (А. Мнушкина, П. Брук), порой сообщающих экзотический колорит и комедиям Шекспира, и греческим трагедиям. В пьесе Шеффера экзотика — следствие выбранного сюжета и способ заворожить зрителя экспрессией ритуального действия.

Поиски абсолюта связаны в «Королевской охоте за солнцем» с богоискательством, этической проблематикой. В пьесах австрийского драматурга **Томаса Бернхарда** (Thomas Bernhard, 1931 — 1989)

предложено иное направление этих поисков (и иной сценический язык): хаосу мира противопоставлен «порядок» искусства, классицизирующих усилий творчества.

Наиболее выразительно эта тема представлена в пьесе *«Сила привычки»* (Die Macht der Gewohnheit, 1974), персонажи которой — цирковые артисты, колящие по Европе в автофургоне. Директор цирка Карибальди репетирует квинтет Ф. Шуберта «Форель» со своей Внучкой, Жонглером, Клоуном, а также племянником (Укротитель львов). Карибальди проникся идеей артистического перфекционизма. «Только совершенства хочу / и ничего другого, — говорит он Жонглеру и Укротителю, — точность должна войти в привычку». Но его пыльный фургон, медленно движущийся по направлению к нелюбимому им Аугсбургу (родной город Брехта), едва ли служит «площадкой» для реализации дерзновенного замысла. Фраза «завтра в Аугсбурге», являющаяся лейтмотивом пьесы, показательна для ситуации, превращающей безумное исполнение квинтета в несбыточную мечту. Репетиции то и дело срываются.

Германский и романский дух в пьесе явно противопоставлены друг другу. Германию Карибальди презирает, превознося итальянские музыкальные инструменты, испанского виолончелиста и дирижера Пабло Касальса. Ему вторит галломан Жонглер, получивший приглашение в Бордо, в цирк Саразани. Атмосфера современной Германии, утверждается в пьесе, губительна для искусства: виолончели Карибальди совсем иначе звучат к северу от Альп.

Ставят под угрозу творчество и сами «рабы» искусства. Именно сцена репетиции (она напоминает пьесу в пьесе) суггестирует образ беспорядка и дисгармонии. В повседневной жизни четверо артистов всецело зависят от Карибальди. Но во время репетиции сила оказывается на их стороне. Из-за капризных и недисциплинированных исполнителей вот уже двадцать два года «репетициям оркестра» (знакомым европейской публике и по фильму Ф. Феллини) не видно конца. Жонглер спорит с директором, Внучка постоянно смеется, Укротитель опаздывает, а когда артисты, наконец, готовы играть, у самого Карибальди начинается ревматизм. Он всегда напоминает о себе в германском мире, попадая в который, директор неизменно «расстроен», как расстроены и его инструменты, с которыми он сроднился. Показателен эпизод в конце I сцены: втайне от Жонглера, Карибальди водит смычком виолончели по своей деревянной ноге. И как в северном климате изменяется звучание итальянских инструментов, так, вероятно, в немецкой речи оглушается звонкое итальянское имя «Гарибальди».

Своих артистов Карибальди опасается не меньше, чем Укротитель — львов. Никто из них ни квинтет, ни свои инструменты не любит. Но выбор Карибальди ограничен. И пытаюсь сделать из циркачей музыкантов, он сохраняет верность своей мечте о концерте. Но та же мечта делает Карибальди несчастным и даже вы-

зывает ненависть к музыке. ... мы и жизнь не приемлем / но ведь жить надо / Мы ненавидим квинтет “Форель” / но играть надо», — бубнит он. Этим словам о любви-ненависти к творчеству вторит один из эпиграфов к пьесе, взятый у Арто: ...но племя пророков угасло... Иначе говоря, Бернхард сомневается в возможностях классического искусства. Не противопоставляет ли оно лжи современного мира другую, куда более тонкую ложь? Тогда почему же Карибальди наперекор всему цитирует (а значит, читает) Новалиса и играет Шуберта? С одной стороны, он уступает «силе привычки», тяге к совершенству, прикасается к красоте если не в качестве творца, то хотя бы как исполнитель-виртуоз. С другой — Карибальди вполне по силам возвести сами репетиции в ранг искусства, той беспощадной борьбы с самим собой, которая в один прекрасный день все же будет вознаграждена.

Драматургу принадлежит ряд пьес, в центре которых — австрийская общественно-политическая жизнь: «Президент» (Der Präsident, 1975), «На покой» (Vor dem Ruhestand, 1979), «Площадь героев» (Heldenplatz, 1988). Современность — не предмет философских размышлений или критики, это материал, подвергающийся Бернхардом деформации, карикатурному изображению.

Судьба искусства в современном мире несколько под другим углом зрения рассматривается в драматургии немца **Бото Штрауса** (Botho Strauss, р. 1944). Персонажи его пьес мучаются от одиночества, страхов, ипохондрии. Их попытки вырваться из собственного «я», найти способы общения с окружающими оборачиваются или заурядной неудачей, или приобретают гротескно-уродливые очертания. Героиня пьесы «Такая большая — и такая маленькая» (Groß und klein, 1978), обойдя знакомых, «от мала до велика», остается всем чужой и ненужной и к тому же довольно нелепой особой. Ей невдомек, что каждый одиноко проживает свою жизнь. Драму «Парк» (Der Park, 1983) Штраус снабжает весьма красноречивым авторским вступлением, проясняющим замысел пьесы: «Представим себе: прилежное современное общество, почти одинаково далекое как от святых идеалов, так и от нетленных красот поэзии (да к тому же еще порядком подуставшее), вместо очередного мифа или идеологии подпало вдруг магии великого произведения искусства. ...персонажи да и само действие этой пьесы вдохновлены и одержимы, вознесены и одурочены духом “Сна в летнюю ночь”». Так по воле Штрауса шекспировский материал становится рамкой современного сюжета. Шекспировские Оберон и Титания заброшены из леса в современный парк, почти как квинтет Шуберта у Бернхарда — в действительность второй половины XX века. Однако этот парк оказывается куда более жестоким и бесчеловечным, чем «дикая природа» старой комедии...

В основу пьесы «**Итака**» (Ithaka, 1996) положены последние двенадцать песен гомеровской «Одиссеи». Немецкая театральная

критика назвала ее одной из современных «драм о царях». Согласно ремарке, предваряющей пьесу, ««Итака» — это “переложение *чтения* классики в драматическую форму”». Соответственно материалом театральных решений делаются мысли и ассоциации, рождающиеся при знакомстве с Гомером. Отсюда — включение в текст отрывков из Гомера в переводе на немецкий язык. Роль античного хора доверена Штраусом трем «фрагментарным» женщинам (Колено, Ключица, Запястье). Так, кровавая расправа Одиссея с женихами подана в основном в пересказе этого нестройного ансамбля, косвенно ставящего под сомнение справедливость царского деяния.

Опираясь на античный эпос, Штраус создает современную утопию. Возвращение гомеровского Одиссея становится у него метафорой восстановления утраченного единства. Государство, пережив период безвластия, возрождается законным монархом. Но «Итака» — это не государственная утопия, это утопия поэтическая. Современность можно преобразить подобно Итаке. Влюбленная, помолодевшая Пенелопа — это сама поэзия, противопоставляющая хаосу мироздания закон гармонии. Штраус вновь, как в «Парке», пытается заморозить современников магией произведения искусства.

В финале пьесы мир на Итаке водворен благодаря божественному вмешательству Афины. Использование приема *deus ex machina* предстает некоторым анахронизмом. Однако применительно к обсуждаемой теме он не лишен эффектности. По велению богини «из памяти народов сотрутся смерть и преступления царя». Афина, лишая жителей Итаки памяти, упраздняет историю и устанавливает мир. Такова, в трактовке Штрауса, единственная возможность гармонии.

Пессимистическим картинам Штрауса, весьма показательным для драматургии 1990-х годов, уместно противопоставить другое восприятие современности. Оно, например, представлено в пьесе Тома Стоппарда «*Аркадия*» (*Arcadia*, 1993). Действие в ней разворачивается то в начале XIX, то в конце XX века. Это, с одной стороны, продиктовано сюжетом: наши современники пытаются открыть неизвестные страницы из жизни Байрона. С другой — свидетельствует об определенном авторском намерении: ограниченность исторического кругозора персонажей компенсируется «всевидением» зрителя. Соответственно, действующие лица «Аркадии» говорят о невозможности вернуться к прошлому, но композиция пьесы (временные «скачки») позволяет в этом усомниться. Благодаря авторскому «произволу» былое удается повторить, и оба временных пласта пьесы оказываются тесно взаимосвязаны.

Взаимосвязь эта, на первый взгляд, нелогична. Томазина («байроновская» линия), узнав на уроке латыни о том, что Александ-

рийская библиотека сгорела, сокрушается о пропаже трагедий Эсхила и Софокла. Учитель Септимус успокаивает ее, сравнивая человечество с путниками, которые вынуждены нести с собой свой скарб. То, что потеряно в дороге одними, подберут идущие следом. Его слова подтверждаются, когда уже в XX веке находят тетрадку самой Томазины, в которой она предвосхищает современные математические открытия.

Этот эпизод — иллюстрация парадоксальности человеческой судьбы и важной для драматурга мысли: неизбежность утраты — не повод для печали, ведь именно знание о ней придает ценность каждому мгновению. Об этом размышляет после смерти сына Герцен из драматической трилогии Стоппарда «Берег Утопии» (The Coast of Utopia, 2002): «Из-за того, что дети вырастают, мы думаем, что задача ребенка — стать взрослым. Но ребенок должен быть ребенком. Природа не пренебрегает и тем, что живет лишь сутки. Она отражается целиком, без остатка, в каждом мгновении. Мы бы не ценили лилию больше, будь она сделана из кремня и потому прочна. Щедрость жизни в ее потоке... Прелесть быстротечной жизни — таков один из лейтмотивов последних пьес Стоппарда.

«Аркадия» изобилует библейскими и литературными аллюзиями, допускающими неоднозначные трактовки. Так, образ запретного плода из Эдемского сада едва ли призван напомнить о грехопадении, об утрате идиллической Аркадии. Содержание пьесы, далекое от морализаторства, позволяет увидеть во вкушении яблока с древа познания символ начала новой жизни, а не потерянного рая. Неоднозначен и образ огня, несущего разрушение. Когда ученый XX века (Бернард) реконструирует сгоревшее письмо Байрона, перед зрителем разворачивается сюжет о возможности воссоздания «безвозвратно» утраченного прошлого. Впрочем в огне, во время пожара, гибнет Томазина. Но зритель подготовлен к этому событию. Поэтому та сцена пьесы, в которой, не замечая друг друга, танцуют две пары — из прошлого (XIX в.) и настоящего (XX в.), художественно оправдана. Ритм вальса, по логике Стоппарда, неподвластен времени, в танце примиряются смерть и жизнь, конец и начало.

Подведем итог. В драматургии конца XX века взаимодействуют самые разные тенденции. В 1960—1970-е годы приходилось отстаивать автономность пьесы от ее театрального воплощения (французы М. Винавер, М. Дейч, Ж.-П. Венцель). В последние же десятилетия драма вновь упрочила свои позиции. В новейших пьесах велика роль монологического слова, многие из них (поздняя драматургия немца Х. Мюллера) не поддаются осмыслению в традиционных категориях (персонаж, конфликт, развитие действия). Своеобразной приметой XX века стал жанр «адаптаций», то есть вольных авторских переводов иноязычных пьес (Т. Уайл-

дер пишет «Сваху» по мотивам пьесы австрийского драматурга XIX века Й. Нестроя, Ж. Кокто переводит «Трамвай “Желание”» Т. Уильямса, Ж.-К. Грюмбер — «Смерть коммивояжера» А. Миллера).

Литература

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

Молодцова М. М. Луиджи Пиранделло. — Л., 1982.

Силюнас В. Ю. Федерико Гарсиа Лорка: Драма поэта. — М. 1989.

Коренева М. М. Творчество Ю. О'Нила и пути американской драмы. — М., 1990.

Макарова Г. В. Сцена сбывшихся пророчеств // Западное искусство: XX век. Между Пикассо и Бергманом. — СПб., 1997.

Рудницкий М. По ту сторону видимости // *Бернхард Т.* «Видимость обманчива» и другие пьесы: Пер. с нем. — М., 1999.

Проскурникова Т. Б. Театр Франции: Судьбы и образы. — СПб., 2002.

Diebold B. Der Denkspieler Georg Kaiser. — Frankfurt a. M., 1924.

Ferrante L. Pirandello. — Firenze, 1958.

Esslin M. The Theatre of the Absurd. — L., 1961.

Lima R. The Theatre of Garcia Lorca. — N. Y., 1963.

Raleigh J. H. The Plays of Eugene O'Neill. — Carbondale (Il.), 1965.

Serreau G. Histoire du «nouveau théâtre». — P., 1966.

Dumur G. Le Théâtre de Pirandello. — P., 1967.

Denkler H. Drama des Expressionismus. Programm, Spieltext, Theater. — München, 1967.

Hecht W. u. a. Bertolt Brecht. Sein Leben und Werk. — Berlin, 1969.

Lugnani L. Pirandello. Letteratura e teatro. — Firenze, 1973.

Styan J. L. Modern Drama in Theory and Practice. V. 1 — 3. — Cambridge, 1981.

Mignon P.-L. Le Théâtre au XX siècle. — P., 1986.

Petersen J. H. Max Frisch. — Stuttgart, 1989.

Klug C. Thomas Bernhards Theaterstücke. — Stuttgart, 1991.

The Cambridge Companion to Samuel Beckett / Ed. by J. Pilling. Cambridge, 1994.

The Cambridge Companion to Tennessee Williams / Ed. by M. Roudané. — Cambridge, 1997.

The Cambridge Companion to Eugene O'Neill / Ed. by M. Manheim. Cambridge, 1998.

Worth K. Samuel Beckett's Theatre: Life Journeys. — Oxford, 1999.

Bigsby C. W. E. Modern American Drama. 1945 — 2000. — Cambridge, 2000.

Deutsche Dramatiker des 20. Jahrhunderts / Hrg. von Alo Allkemper u. Norbert Otto Eke. — Berlin, 2000.

The Cambridge Companion to Tom Stoppard / Ed. by K. Kelly. — Cambridge, 2001.

XV

ФРАНЦУЗСКАЯ ЛИТЕРАТУРА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Социокультурная ситуация во Франции после 1945 года. Понятие «ангажированной литературы». — Сартр и Камю: полемика между двумя писателями; художественные особенности послевоенного экзистенциалистского романа; развитие экзистенциалистских идей в драматургии («За закрытой дверью», «Грязные руки», «Затворники Альтоны» Сартра и «Справедливые» Камю). — Этическая и эстетическая программа персонализма; творчество Кейрولا: поэтика романа «Я буду жить любовью другими», эссеистика. — Концепция искусства как «антисудьбы» в позднем творчестве Мальро: роман «Орешники Алтенбурга», книга эссе «Воображаемый музей». — Арагон: интерпретация «ангажированности» (роман «Гибель всерьез»). — Творчество Селина: своеобразие автобиографических романов «Из замка в замок», «Север», «Ригодон». — Творчество Жене: проблема мифа и ритуала; драма «Высокий надзор» и роман «Богоматерь Цветов». — «Новый роман»: философия, эстетика, поэтика. Творчество Роб-Грийе (романы «Резинки», «Соглядатай», «Ревность», «В лабиринте»), Саррот («Планетарий»), Бютора («Распределение времени», «Изменение»), Симона («Дороги Фландрии», «Георгики»). — «Новая критика» и понятие «текста». Бланшо как теоретик литературы и романист. — Французский постмодернизм: идея «новой классики»; творчество Ле Клезио; роман «Лесной царь» Турнье (особенности поэтики, идея «инверсии»); языковой эксперимент Новарина.

Французская литература второй половины XX века во многом сохранила свой традиционный престиж законодательницы мировой литературной моды. Ее международный авторитет оставался заслуженно высоким, даже если взять такой условный критерий, как Нобелевская премия. Ее лауреатами стали Андре Жид (1947), Франсуа Мориак (1952), Альбер Камю (1957), Сен-Жон Перс (1960), Жан-Поль Сартр (1964), Сэмюэл Бекетт (1969), Клод Симон (1985).

Наверное, было бы неверно отождествлять литературную эволюцию с движением истории как таковой. Вместе с тем очевидно,

что ключевые исторические вехи — май 1945 г. (освобождение Франции от фашистской оккупации, победа во Второй мировой войне), май 1958 г. (приход к власти президента Шарля де Голля и относительная стабилизация жизни страны), май 1968 г. («студенческая революция», движение контркультуры) — помогают понять направление, в котором продвигалось общество. Национальная драма, связанная с капитуляцией и оккупацией Франции, колониальные войны, которые Франция вела в Индокитае и Алжире, левое движение — все это оказалось фоном творчества многих писателей.

В этот исторический период ключевой фигурой для Франции стал генерал Ш. де Голль (1890—1970). С первых дней оккупации его голос зазвучал на волнах Би-Би-Си из Лондона, призывая к сопротивлению силам Вермахта и властям «нового французского государства» в Виши, возглавляемого маршалом А.-Ф. Петеном. Де Голлю удалось претворить позор бесславной капитуляции в осознание необходимости борьбы против врага, придать движению Сопротивления в годы войны характер национального возрождения. Программа Национального комитета Сопротивления (так называемая «хартия»), содержащая в перспективе идею создания новой либеральной демократии, требовала глубинного преобразования общества. Ожидалось, что идеалы социальной справедливости, разделяемые участниками Сопротивления, будут реализованы в послевоенной Франции. В определенной степени так и произошло, однако для этого понадобилось не одно десятилетие. Первое послевоенное правительство де Голля просуществовало всего несколько месяцев.

В Четвертой республике (1946—1958) де Голль как идеолог национального единства оказался во многом невостребованным. Этому способствовали и «холодная война», вновь поляризовавшая французское общество, и болезненно переживавшийся многими процесс деколонизации (отпадение Туниса, Марокко, затем Алжира). Эпоха «великой Франции» наступила лишь в 1958 году, когда ставший наконец полновластным президентом Пятой республики (1958—1968) де Голль сумел положить конец алжирской войне, утвердить линию независимой военной политики Франции (выход страны из НАТО) и дипломатического нейтралитета. Относительное экономическое процветание и промышленная модернизация привели к становлению в 1960-е годы во Франции так называемого «общества потребления».

В годы войны французские писатели, как и их соотечественники, были поставлены перед выбором. Одни предпочли коллаборационизм, ту или иную степень признания оккупационных властей (Пьер Дриё Ля Рошель, Робер Бразийяк, Луи-Фердинан Селин), другие — эмиграцию (Андре Бретон, Бенжамен Пере, Жорж Бернанос, Сен-Жон Перс, Андре Жид), третьи присоеди-

нились к движению Сопротивления, видную роль в котором играли коммунисты. Андре Мальро под псевдонимом полковник Берже командовал бронетанковой колонной, поэт Рене Шар сражался в маки (партизанское движение; от фр. *maquis* — заросли кустарника) Прованса. Стихи Луи Арагона цитировал Ш. де Голль по радио из Лондона. Листовки со стихотворением «Свобода» Поля Элюара сбрасывали над территорией Франции английские самолеты. Общая борьба заставила писателей забыть о былых разногласиях: под одной обложкой (например, подпольно издававшегося в Алжире журнала «Фонтен») печатались коммунисты, католики, демократы, — «те, кто верил в небо» и «те, кто в него не верил», как писал Арагон в стихотворении «Роза и резеда». Был высок моральный авторитет тридцатилетнего А. Камю, ставшего главным редактором журнала «Комба» (*Combat*, 1944—1948). Публицистика Ф. Мориака на время затмила его славу как романиста.

Очевидно, что в первое послевоенное десятилетие на первый план выдвинулись литераторы, участвовавшие в вооруженной борьбе против немцев. Национальным комитетом писателей, созданным коммунистами во главе с Арагоном (в те годы убежденным сталинистом), были составлены «черные списки» писателей-«изменников», что вызвало волну протеста со стороны многих участников Сопротивления, в частности Камю и Мориака. Наступил период жесткой конфронтации между авторами коммунистического, прокоммунистического толка и либеральной интеллигенцией. Характерными публикациями этого времени стали выступления коммунистической печати против экзистенциалистов и сюрреалистов («Литература могильщиков» Р. Гароди, 1948; «Сюрреализм против революции» Р. Вайана, 1948).

В журналах политика и философия преобладали над литературой. Это заметно по персоналистскому «Эспри» (*Esprit*, гл. ред. Э. Мунье), экзистенциалистскому «Тан модерн» (*Les Temps modernes*, гл. ред. Ж.-П. Сартр), коммунистическому «Леттр франсез» (*Les Lettres françaises*, гл. ред. Л. Арагон), философско-социологическому «Критик» (*Critique*, гл. ред. Ж. Батай). Самый авторитетный предвоенный литературный журнал «Нувель ревью франсез» (*La Nouvelle revue française*) на некоторое время прекратил свое существование.

Художественные достоинства литературных произведений словно отодвинулись на второй план: от писателя ждали прежде всего моральных; политических, философских суждений. Отсюда понятие *ангажированной литературы* (*littérature engagée*, от фр. *engagement* — обязательство, поступление на службу добровольцем, политическая и идеологическая позиция), гражданственности литературы.

В серии статей в журнале «Комба» Альбер Камю (Albert Camus, 1913—1960) утверждал, что долг писателя — быть полноправным

участником Истории, неустанно напоминать политикам о совести, протестуя против всякой несправедливости. Соответственно в романе «Чума» (1947) он попытался нащупать те моральные ценности, которые могли бы объединить нацию. **Жан-Поль Сартр** (Jean-Paul Sartre, 1905—1980) пошел «еще дальше»: согласно его концепции ангажированной литературы, политика и литературное творчество нераздельны. Литература должна стать «социальной функцией», чтобы «помочь изменить общество» («Я думал, что отдаюсь литературе, а принял постриг», — писал он с иронией по этому поводу).

Для литературной ситуации 1950-х годов весьма показательна полемика между Сартром и Камю, приведшая к их окончательному разрыву в 1952 году после выхода эссе Камю «*Бунтующий человек*» (*L'Homme révolté*, 1951). В нем Камю сформулировал свое кредо: «Я бунтую, следовательно, мы существуем», но тем не менее осудил революционную практику, ради интересов нового государства узаконившую репрессии над инакомыслящими. Камю противопоставил революции (породившей Наполеона, Сталина, Гитлера) и метафизическому бунту (де Сада, Ивана Карамазова, Ницше) «идеальный бунт» — протест против недолжной действительности, который фактически сводится к самоусовершенствованию личности. Упрек Сартра Камю в пассивности и примиренчестве обозначил границы политического выбора каждого из этих двух писателей.

Политическая ангажированность Сартра, ставившего себе целью «дополнение» марксизма экзистенциализмом, привела его в 1952 году в стан «друзей СССР» и «попутчиков» коммунистической партии (серия статей «Коммунисты и мир», «Ответ Альберу Камю» в «Тан модерн» за июль и октябрь—ноябрь 1952 г.). Сартр участвует в международных конгрессах в защиту мира, регулярно, вплоть до 1966 года, бывает в СССР, где с успехом ставятся его пьесы. В 1954 г. он даже становится вице-президентом Общества дружбы «Франция—СССР». «Холодная война» заставляет его сделать выбор между империализмом и коммунизмом в пользу СССР, подобно тому, как в 1930-е годы Р. Роллан видел в СССР страну, способную противостоять нацистам, дающую надежду на построение нового общества. Сартру приходится идти на компромиссы, которые он до этого осудил в своей пьесе «Грязные руки» (1948), в то время как Камю остается непримиримым критиком всех форм тоталитаризма, в том числе и социалистической действительности, сталинских лагерей, ставших после Второй мировой войны достоянием гласности.

Характерным штрихом в противостоянии двух писателей стало их отношение к «делу Пастернака» в связи с присуждением автору «Доктора Живаго» Нобелевской премии (1958). Известно письмо Камю (Нобелевского лауреата 1957 г.) Пастернаку с выражением

солидарности. Сартр же, отказавшись от Нобелевской премии в 1964 г. («писатель не должен превращаться в официальное учреждение»), высказал сожаление, что Пастернаку дали премию раньше, чем Шолохову, и что единственное советское произведение, удостоенное такой награды, было опубликовано за границей и запрещено в своей стране.

Личность и творчество Ж.-П. Сартра и А. Камю оказали огромное влияние на интеллектуальную жизнь Франции 1940—1950-х годов. Несмотря на их разногласия, в сознании читателей и критиков они олицетворяли собой *французский экзистенциализм*, взявший на себя глобальную задачу решения главных метафизических проблем бытия человека, обоснования смысла его существования. Сам термин «экзистенциализм» был введен во Франции философом Габриэлем Марселем (1889—1973) в 1943 г., а затем подхвачен критикой и Сартром (1945). Камю же отказывался признать себя именно экзистенциалистом, считая отправной точкой своей философии категорию абсурда. Однако несмотря на это, философско-литературное явление экзистенциализма во Франции обладало целостностью, что стало очевидно, когда ему на смену в 1960-е годы пришло другое увлечение — «структурализм». Историки французской культуры говорят об этих феноменах как об определяющих интеллектуальную жизнь Франции на протяжении тридцати послевоенных лет.

Реалии войны, оккупации, Сопротивления подтолкнули писателей-экзистенциалистов к разработке темы человеческой солидарности. Они заняты обоснованием новых основ человечности — «надежды отчаявшихся» (по определению Э.Мунье), «бытия-против-смерти». Так становятся возможными программное выступление Сартра «Экзистенциализм — это гуманизм» (*L'Existentialisme est un humanisme*, 1946), а также формула Камю: «Абсурд есть метафизическое состояние человека в мире», однако «нас интересует не само по себе это открытие, а его следствия и правила поведения, из него извлекаемые».

Пожалуй, не стоит переоценивать вклад французских писателей-экзистенциалистов в развитие собственно философских идей «философии существования», имеющей глубокие традиции в немецкой (Э. Гуссерль, М. Хайдеггер, К. Ясперс) и русской (Н. А. Бердяев, Л. И. Шестов) мысли. В истории философии французскому экзистенциализму не принадлежит первое место, но в истории литературы оно, несомненно, остается за ним. Сартр и Камю — оба выпускники философских факультетов — уничтожили пропасть, существовавшую между философией и литературой, обосновали новое понимание литературы («Хотите философствовать — пишите романы», — говорил Камю). В связи с этим Симона де Бовуар (*Simone de Beauvoir*, 1908—1986), единомышленница и спутница жизни Сартра, в своих мемуарах приводит ост-

роумные слова философа Реймона Арона, адресованные в 1935 г. ее мужу: «Видишь ли, если ты занимаешься феноменологией, ты можешь говорить об этом коктейле [разговор происходил в кафе], и это уже будет философия!». Писательница вспоминает, что Сартр, услышав это, буквально побледнел от волнения («Сила возраста», 1960).

Влияние экзистенциализма на послевоенный роман шло по нескольким линиям. Экзистенциалистский роман — роман, решающий проблему существования человека в мире и обществе обобщенно. Его герой — «весь человек, вобравший всех людей, он стоит всех, его стоит любой» (Сартр). Соответствующий сюжет в достаточной мере условен: герой блуждает (в прямом и переносном смысле) по пустыне жизни в поисках утраченных социальных и естественных связей, в поисках самого себя. Тоска по подлинному бытию имманентна человеку («ты не искал бы меня, если бы уже не нашел», — заметил Сартр). «Человек-скиталец» («*homo viator*», по терминологии Г. Марселя) испытывает состояние тревоги и одиночества, ощущение «затерянности» и «ненужности», которое может быть в той или иной степени наполнено общественным и историческим содержанием. Обязательно наличие в романе «пограничной ситуации» (термин К. Ясперса), в которой человек вынужден сделать нравственный выбор, то есть стать собой. Болезнь века писатели-экзистенциалисты лечат не эстетическими, а этическими средствами: обретением чувства свободы, утверждением ответственности человека за свою судьбу, права на выбор. Сартр заявлял, что для него главной идеей творчества было убеждение в том, что «от каждого произведения искусства зависит судьба вселенной». Он устанавливает особые отношения читателя с писателем, интерпретируя их как драматическое столкновение двух свобод.

Литературное творчество Сартра после войны открывает тетралогия «*Дороги свободы*» (*Les Chemins de la liberté*, 1945—1949). Четвертый том цикла «Последний шанс» (*La Dernière chance*, 1959) так и не был завершен, хотя публиковался в отрывках в журнале «Тан модерн» (под названием «Странная дружба»). Это обстоятельство можно объяснить политической ситуацией 1950-х годов. Каким должно быть участие героев в Истории с началом «холодной войны»? Выбор становился не столь очевиден, как выбор между коллаборационизмом и Сопротивлением. «Своей незавершенностью произведение Сартра напоминает о том этапе развития общества, когда герой осознает свою ответственность перед историей, но не имеет достаточной сил, чтобы делать историю», — заметил литературовед М. Зераффа.

Трагедия существования и непреодолимые идеологические противоречия получают у Сартра не только прозаическое, но и сценическое воплощение (пьесы «Мухи», *Les Mouches*, 1943; «За за-

крытой дверью», Huis clos, 1944; «Почтительная потаскушка», La Putain respectueuse, 1946; «Мертвые без погребения», Morts sans sépultures, 1946; «Грязные руки», Les Mains sales, 1948). Пьесы 1950-х годов отмечены печатью трагикомедии: анатомия государственной машины (примитивного антикоммунизма) становится темой пьесы-фарса «Некрасов» (Nekrassov, 1956), моральный релятивизм всякой деятельности на ниве Истории и общества постулируется в драме «Дьявол и Господь Бог» (Le Diable et le Bon Dieu, 1951).

Пьеса «*Мухи*», написанная Сартром по просьбе режиссера Шарля Дюлена и поставленная в период оккупаций, объясняет причины, по которым Сартр обратился к театру. Его влекла не страсть к сцене, а возможность непосредственного воздействия на аудиторию. Ангажированный писатель, Сартр влиял на Историю, устами Ореста призывая соотечественников (униженный народ Аргоса) к сопротивлению оккупантам.

Однако созданный свободным, человек может так и не обрести свободу, оставшись пленником собственных страхов и неуверенности. Боязнь свободы и неспособность к действию свойственны главному герою драмы «Грязные руки» Гуго. Сартр считает, что «экзистенция» (существование) предшествует «эссенции» (сущности). Свобода как априорный признак человека в то же время должна быть обретена им в процессе существования. Имеются ли границы свободы? Ее пределом в этике Сартра становится ответственность. Следовательно, можно говорить о кантианской и христианской сущности экзистенциалистской этики (ср. с известными словами Ж.-Ж. Руссо: «Свобода одного человека кончается там, где начинается свобода другого»). Когда Юпитер предупреждает Ореста, что открытие им правды не принесет счастья народу Аргоса, а лишь погрузит его в еще большее отчаяние, Орест отвечает, что он не имеет права лишать народ отчаяния, так как «жизнь человека начинается по ту сторону отчаяния». Лишь осознав трагизм своего существования, человек становится свободным. Каждому требуется для этого собственное «путешествие на край ночи».

В пьесе «*За закрытой дверью*» (1944), которая в ходе работы над ней поначалу называлась «Другие», трое мертвых (Инес, Эстель и Гарсен) осуждены вечно пребывать в обществе друг друга, познавая смысл того, что «ад — это другие». Смерть положила предел их свободе, «за закрытой дверью» у них нет выбора. Каждый — судья другого, каждый старается забыть о присутствии соседа, но даже молчание «кричит им в уши». Присутствие другого отнимает у человека его лицо, он начинает видеть себя глазами другого. Зная, что его мысли, которые «тикают, как будильник», могут быть услышаны, он становится провокатором, не только марионеткой, жертвой, но и палачом. Подобным же образом Сартр рассматривал проблему взаимодействия «бытия-для-себя» (осо-

знания себя как свободной личности с проектом собственной жизни с «бытием-для-других» (ощущением себя под взглядом другого) в книге «Бытие и ничто» (1943).

Пьесы «*Грязные руки*» и «*Затворники Альтоны*» (Les Séquestrés d'Altona, 1959), отстоящие друг от друга на десятилетие, являются осмыслением коммунизма и нацизма. В пьесе «*Грязные руки*» Сартр (имевший перед глазами советский опыт построения социалистического общества) противопоставил личную мораль и революционное насилие. В одном из государств Центральной Европы накануне окончания войны коммунисты стремятся захватить власть. Страна (возможно, Венгрия) будет занята советскими войсками. Мнения членов компартии разделились: вступить ли ради успеха во временную коалицию с другими партиями или опереться на силу советского оружия. Один из лидеров партии, Хёдерер, выступает за коалицию. Противники подобного шага решают ликвидировать оппортуниста и поручают это Гуго, который становится секретарем Хёдерера (Сартр обыграл здесь обстоятельства убийства Л. Троцкого). После многих колебаний Гуго совершает убийство, но и сам погибает как ненужный свидетель. Он готов принять смерть.

Пьеса строится в виде размышлений Гуго о происшедшем — он ждет товарищей, которые должны объявить ему приговор. Рассуждения Гуго о морали Хёдерер называет буржуазным анархизмом. Он руководствуется принципом, что «чистые руки — у тех, кто ничего не делает» (ср. с революционной формулой Л. Сен-Жюста: «Нельзя править безвинно»). Хотя Сартр заявлял, что «Гуго никогда не был ему симпатичен» и сам он считает позицию Хёдерера более «здоровой», по сути пьеса стала обличением кровавого сталинского террора (зарубежной деятельности советской разведки), и именно так она была воспринята зрителями и критикой.

Пьеса «*Затворники Альтоны*» — одна из самых сложных и глубоких пьес Сартра. В ней Сартр пытался изобразить трагедию XX века, как века исторических катастроф. Можно ли требовать личной ответственности от человека в эпоху коллективных преступлений, какими были мировые войны и тоталитарные режимы? Иначе говоря, вопрос Ф. Кафки о том, «может ли вообще человек считаться виновным», Сартр переводит в историческую плоскость. Принять свой век со всеми его преступлениями пытается «с упрямством побежденного» бывший нацист Франц фон Герлах. Пятнадцать лет после окончания войны он провел в затворе, преследуемый страшными воспоминаниями военных лет, которые он изживает в бесконечных монологах.

Комментируя пьесу «*За закрытой дверью*», Сартр писал: «Как бы ни был круг ада, в котором мы живем, я думаю, что мы свободны его разрушить. Если люди его не разрушают, значит, они остаются в нем добровольно. Так добровольно они заключа-

ют себя в ад». Ад Франца — его прошлое и настоящее, так как историю нельзя повернуть вспять. Сколько Нюрнбергский суд ни говорил бы о коллективной ответственности за преступления, каждый — по логике Сартра, одновременно и палач и жертва, — будет переживать их по-своему. Ад Франца — не другие, а он сам: «Один плюс один равняется один». Единственный способ разрушить этот ад — саморазрушение. Франц ставит себя на грань безумия, а затем прибегает к самому радикальному способу самооправдания — кончает с собой. В финальном монологе, записанном перед самоубийством на магнитофонную ленту, он говорит о бремени своего выбора следующее: «Я вынес этот век на своих плечах и сказал: я за него отвечаю. Сегодня и всегда». Пытаясь оправдать свое существование перед лицом будущих поколений, Франц утверждает, что он — дитя XX века и, следовательно, не вправе никого осуждать (в том числе отца); тема отцовства-сыновства также одна из центральных в пьесе).

«Затворники Альтоны» со всей очевидностью демонстрируют разочарование Сартра в ангажированной литературе, в жестком разделении людей на виновных и невиновных.

Не менее напряженно, чем Сартр, работал после войны А. Камю. Поэтика его «*Постороннего*» (1942) дает понять, отчего он не готов был назвать себя экзистенциалистом. Кажущаяся циничность повествования имеет двойную направленность: с одной стороны, вызывает ощущение абсурдности земного бытия, но, с другой стороны, за этой манерой Мерсо кроется простодушное приятие каждого мгновения (к этой философии автор приводит Мерсо перед казнью), способное наполнить жизнь радостью и даже оправдать человеческий удел. «Можно ли придать физической жизни моральные основания?», — спрашивает Камю. И сам же пытается ответить на этот вопрос: человек обладает естественными добродетелями, которые не зависят от воспитания и культуры (и которые общественные институты лишь искажают), такими, как мужественность, покровительство слабым, в частности женщинам, искренность, отвращение ко лжи, чувство независимости, любовь к свободе.

Если существование не имеет смысла, а жизнь — единственное благо, во имя чего рисковать ею? Рассуждение на эту тему привело писателя Жана Жионо (1895 — 1970) в 1942 г. к мысли о том, что лучше быть «живым немцем, чем мертвым французом». Известна телеграмма Жионо французскому президенту Э. Даладьё по поводу заключения Мюнхенского соглашения (сентябрь 1938 г.), отсрочившего начало Второй мировой войны: «Мне не стыдно за мир, каковы бы ни были его условия». Мысль Камю двигалась в ином направлении, как это следует из эссе «*Миф о Сизифе*» (*Le Mythe de Sisyphe*, 1942). «Стоит ли жизнь труда быть прожитой», если «чувство абсурда может поразить человека в лицо на поворо-

те любой улицы»? В эссе Камю решает «единственную действительно серьезную философскую проблему» — проблему самоубийства. Вопреки абсурду бытия он строит свою концепцию морали на рациональном и позитивном видении человека, который способен привносить порядок в изначальный хаос жизни, организовать его в соответствии с собственными установками. Сизиф, сын бога ветров Эола, за свою изворотливость и хитроумие был наказан богами и осужден вкатывать на крутую гору громадный камень. Но у самой вершины горы каждый раз камень срывается вниз, и «беспольный труженик преисподней» снова принимается за свою тяжелую работу. Сизиф «учит высшей верности, которая отрицает богов и поднимает обломки скал». Каждое мгновение Сизиф возвышается духом над своей судьбой. «Надо представлять себе Сизифа счастливым» — таков вывод Камю.

В 1947 г. Камю публикует роман «*Чума*» (La Peste), имевший оглушительный успех. Как и «Дороги свободы» Сартра, он выражает новое понимание гуманизма как сопротивления личности катастрофам истории: ... выход — не в банальном разочаровании, а в еще более упорном стремлении к преодолению исторического детерминизма, в «лихорадке единения» с другими. Камю описывает воображаемую эпидемию чумы в городе Оране. Аллегория прозрачна: фашизм, как чума, расползлся по Европе. Каждый герой проходит свой путь, чтобы стать борцом против чумы. Доктор Риё, выражающий позицию самого автора, подает пример великодушия и самоотверженности. Другой персонаж, Тарру, сын богатого прокурора, на основе своего жизненного опыта и в результате поисков «святости без Бога» приходит к решению «во всех случаях становиться на сторону жертв, чтобы как-нибудь ограничить размах бедствия». Эпикурец журналист Рамбер, стремящийся уехать из города, в конце концов, остается в Оране, признав, что «стыдно быть счастливым в одиночку». Лаконичный и ясный стиль Камю не изменяет ему и на этот раз. Повествование подчеркнуто безлично: только к концу читатель понимает, что ведется оно доктором Риё, стоически, подобно Сизифу, выполняющим свой долг и убежденным в том, что «микроб — это естественно, а остальное — здоровье, честность, чистота, если хотите, — это результат воли».

В свбем последнем интервью Камю на вопрос, можно ли его самого считать «посторонним» (по видению мира как всеобщего страдания), ответил, что изначально он и был посторонним, но его воля и мысль позволили ему преодолеть свой удел и сделали его существование неотделимым от времени, в которое он живет.

Театр Камю (драматургией писатель занялся одновременно с Сартром) насчитывает четыре пьесы: «Недоразумение» (Le Malentendu, 1944), «Калигула» (Caligula, 1945), «Осадное положение» (L'État de siège, 1948), «*Справедливые*» (Les Justes, 1949). Осо-

бенно интересна последняя пьеса, созданная по мотивам книги «Воспоминания террориста» Б. Савинкова. Камю, который пристально изучал проблему революционного насилия, обратился к опыту русских эсеров-террористов, пытаясь выяснить, как благие намерения, самоотверженность могут сочетаться с утверждением права на убийство (позднее он анализирует эту ситуацию в эссе «Бунтующий человек»). Основой морали террористов является их готовность отдать свою жизнь взамен отнятой у другого. Лишь при соблюдении этого условия индивидуальный террор ими оправдан. Смерть уравнивает палача и жертву, иначе любое политическое убийство становится «подлостью». «Начинают с жажды справедливости, а кончают тем, что руководят полицией», — доводит эту мысль до логического конца начальник департамента полиции Скуратов. Планируемое, а затем и осуществленное убийство великого князя Сергея Александровича сопровождается спором революционеров о цене революции, ее жертвах. Бомбометатель Каляев нарушил приказ Организации и не бросил бомбу в карету великого князя, так как в ней были дети. Каляев хочет быть не убийцей, а «творцом правосудия», ведь если пострадают дети, народ «возненавидит революцию». Однако не все революционеры думают так. Степан Федоров убежден, что революционер имеет «все права», в том числе и право «переступить через смерть». Он считает, что «честь — роскошь, которую себе могут позволить лишь владельцы карет». Парадоксальным образом любовь, во имя которой действуют террористы, тоже оказывается непозволительной роскошью. Героиня пьесы Дора, которая любит «благородного» террориста Каляева, сформулировала это противоречие: «Если единственный выход — смерть, мы не на правильном пути... Сначала любовь, а справедливость потом». Любовь к справедливости несовместима с любовью к людям, таков вывод Камю. Бесчеловечность грядущих революций уже заложена в этой антиномии. Камю считает иллюзорной всякую надежду на то, что революция может стать выходом из ситуации, которой она вызвана. Закономерным в связи с этим было обращение Камю к опыту Ф. М. Достоевского. Помимо оригинальных пьес Камю написал сценический вариант романа «Бесы» (1959). В Достоевском, высоко ценимом им, писателя восхищала способность распознать нигилизм в самых разных облициях и найти пути его преодоления. «Справедливые» Камю — один из лучших образцов театра «пограничных ситуаций», столь плодотворного в 1950-е годы.

Последний роман Камю «*Падение*» (La Chute, 1956), несомненно, наиболее загадочное его произведение. Оно и имеет глубоко личный характер, и, вероятно, обязано своим появлением полемике автора с Сартром по поводу эссе «Бунтующий человек» (1951). В споре с левой интеллигенцией, «уличавшей» Камю в пре-краснодушии, он вывел в «Падении» «лжепророка, которых так

много развелось сегодня», — личность, охваченную страстью к обвинению других (разоблачению своего века) и самообвинению. Однако Кламанс (его имя взято из выражения «*vox clamans in deserto*» — «глас вопиющего в пустыне») воспринимается, по мнению биографов писателя, скорее как некий двойник самого Камю, чем как карикатура на Сартра. Одновременно он напоминает племянника Рамо из одноименного сочинения Д. Дидро и героя «Записок из подполья» Ф. М. Достоевского. В «Падении» Камю виртуозно использовал театральную технику (монолог героя и имплицитный диалог), превратив своего героя в трагического актера.

Одним из вариантов экзистенциалистского романа стал *персоналистский роман*, образов которого довольно мало, так как вокруг главного теоретика этого философского течения Э. Мунье объединились в основном философы и критики, а не писатели. Исключение составляет **Жан Кейроль** (Jean Cayrol, р. 1911). Сартр, думается, не без оснований заметил, что «в жизни каждого человека есть уникальная драма», которая составляет суть его жизни. Драма, пережитая Кейролем, участником Сопrotивления, узником концлагеря Маутхаузен, имела измерение, позволяющее вспомнить о ветхозаветном Иове. Писатель попытался ответить на вопросы, порожденные его жизненным опытом: «Узник вернулся, хотя казался обреченным. Почему он вернулся? Почему именно он вернулся? В чем смысл смерти других?»

Ответом на эти вопросы стала трилогия *«Я буду жить любовью других»* (Je vivrai l'amour des autres, 1947 — 1950). Первые два тома трилогии «С вами говорят» (On vous parle) и «Первые дни» (Les Premiers jours, 1947) были удостоены премии Ренодо (1947) и принесли писателю широкую известность.

Роман *«С вами говорят»* написан от первого лица и представляет собой монолог безымянного персонажа. Кейроль первым показал «человека толпы» (в отличие от Рокантена и Мерсо, отмеченных печатью исключительности), так как из опыта войны вынес убеждение в том, что «обыкновенный человек — это и есть самое необыкновенное». Из сбивчивой исповеди повествователя мы узнаем о некоторых фактах его детства, юности, о заключении в концлагере, о подробностях его теперешней жизни, проходящей в поисках работы и в вечном страхе потерять крышу над головой, — словом, о его внутренней жизни, сотканной из воспоминаний и размышлений.

Сюжетный стержень романа — блуждания рассказчика по городу. Встречи с людьми на улицах, разговоры с соседями по квартире, в которой он снимает угол, — этим ограничивается внешняя канва романа. Вместе с тем за счет евангельских реминисценций Кейроль придает субъективным переживаниям персонажа почти космический масштаб: он не только «первый встречный», но представляет собой весь человеческий род.

«Моя жизнь — открытая дверь» — таков принцип существования персонажа Кейроля. Вот он встречается своего бывшего товарища по заключению Робера, который зарабатывает себе на жизнь увеличением фотографий, и берет его перед лицом читателя под защиту: «Имейте в виду, если вам встретится тип, который предложит увеличить фотографии, не отказывайте ему. Ему нужно это не для того, чтобы выжить, но чтобы верить, что он живет». Готовность сочувствовать человеку — это то, что, по мнению писателя, делает человека человеком, и подобное качество присуще его герою.

Проблему выбора жизненного пути герой Кейроля решает не в пользу общества. Включиться в жизнь общества для него означает предать себя, утратить человеческое достоинство: «Упряжь не разговаривает, и с ней не разговаривают». Символичен эпизод, когда герой находит на мостовой стофранковый билет. При его нищенском существовании банкнота кажется ему пропуском в новую жизнь, но «представьте себе, я так и не потратил те деньги; никогда... Может быть, придет день, когда я перестану бояться стать одним из вас... Я не хочу есть, слишком велик мой голод». То, что в плане событийном выглядит неправдоподобным, в плане философии поступка полно смысла. Ценности, предлагаемые герою окружающим обществом (личный и материальный успех), не являются в его глазах подлинными. Чего же он жаждет? «Он в поисках жизни, которая была бы Жизнью», — говорит Кейроль о своем повествователе в предисловии. Кейролевский герой живет интенсивной духовной жизнью, ищет высокий смысл в повседневности. «Нас сжигает огонь, не нами зажженный» — подобное духовное беспокойство сдает протагонистов Ф. Мориака и Ж. Бернаноса, они отказываются принять мир таким, каков он есть. В романе предложены два пути противостояния недолжному миропорядку и верности идеалам человечности и сострадания. С одной стороны, это творчество. Кейролевский герой мечтает написать «роман, в котором одиночество взорвется, как солнце». С другой — это страдание. Оно перерождает человека, принуждает его к большой, и не только эстетической, внутренней работе. Таким образом, автор ищет возможность подлинного самоосуществления личности, что соответствует персоналистской концепции «заново рожденного человека». (Ср.: «Произведение искусства вовлекает личность в "продуктивное воображение"; художник, соперничая с миром и превосходя его, сообщает индивидам новые ценности, заставляет человека как бы заново родиться — таков наиболее важный — демиургический аспект художественного творчества», Э. Мунье.)

Само заглавие трилогии: «Я буду жить любовью других», явно противостоит тезису Ж.-П. Сартра о том, что «ад — это другие» (1944). Кейроль настаивает на «открытой позиции» по отношению к «другому», как это было характерно для персонализма

Э. Мунье, усвоившего круг тем и проблем, обсуждаемых в нерелигиозных философиях, прежде всего в экзистенциализме и марксизме. Однако пути преодоления кризиса предполагались принципиально иные. В их основе — проповедь нравственного самосовершенствования, воспитание окружающих личным примером «открытости» людям, отрицание «безответственности и эгоизма», индивидуализма.

Важный документ творческой биографии Кейроля — эссе *«Лазарь среди нас»* (Lazare parmi nous, 1950). История воскрешения Лазаря (Евангелие от Иоанна, гл. 12) увязана автором с собственным опытом «воскресения из мертвых». Задумываясь над тем, почему он смог выжить в нечеловеческих условиях концлагеря, Кейроль приходит к убеждению, что объяснить это можно только неуязвимостью человеческой души, ее многообразной и бесконечной способностью к творчеству, к воображению, которое он называет «сверхъестественной защитой человека».

С экзистенциалистской точки зрения, существование концлагерей было аргументом в пользу признания абсурдности мира, как об этом свидетельствует Давид Руссе (1912—1919). Вернувшись из заключения в концлагере, Руссе опубликовал два эссе: «Концентрационный мир» (L'Univers concentrationnaire, 1946) и «Дни нашей смерти» (Les Jours de notre mort, 1947). В них он сделал попытку философского анализа «мира концлагерей», ввел в послевоенную французскую литературу понятие «концентрационнота», «концентрационной повседневности», увидев в событиях Второй мировой войны подтверждение абсурдности истории.

Кейроль возражал Руссе. Абсурд не всевластен, пока существует человек: «Он борется и нуждается в помощи». Поэтому писатель искал точку опоры для этой борьбы, взяв за основу тезис о нацеленности человека на должное бытие, на *«доразвитие» реальности*, которая «не замыкается в себе самой, а находит свое завершение за пределами себя, в истине». Тоска «по бытию «высшего порядка» выявляет черты романтического мировосприятия, свойственного Кейролю и персонализму в целом: «Наше ближайшее будущее — почувствовать концлагерь в душе. Нет концентрационного мифа, есть концентрационная повседневность. Мне кажется, настало время засвидетельствовать эти странные толчки Концентрационата, его робкое еще проникновение в мир, рожденный великим страхом, на нас его стигматы. Искусство, рожденное прямо из человеческой конвульсии, из катастрофы, должно было бы называться «лазаревским» искусством. Оно уже формируется в нашей литературной истории».

Писатели-экзистенциалисты не создали нового типа дискурса и использовали традиционные разновидности романа, эссе, драмы. Не создали они и литературной группы, оставаясь некими «одиночками» в поисках солидарности (solitaire et solidaire — клю-

чевые слова в их мировоззрении): «Одиночки! скажете вы презрительно. Быть может так, сейчас. Но как одиноки вы будете без этих одиночек» (А. Камю).

В 1960-е годы со смертью А. Камю наступает заключительный этап эволюции экзистенциализма — подведение итогов. Большим успехом пользуются «Мемуары» **Симоны де Бовуар** («Воспоминания благовоспитанной девушки», *Mémoires d'une jeune fille rangée*, 1958; «Сила возраста», *La Force de l'âge*, 1960; «Сила вещей», *La Force des choses*, 1963), автобиографический роман Сартра «**Слова**» (*Les Mots*, 1964). Давая оценку своему творчеству, Сартр замечает: «Я долго принимал перо за шпагу, теперь я убедился в нашем бессилии. Неважно: я пишу, я буду писать книги; они нужны, они все же полезны. Культура никого и ничего не спасает, да и не оправдывает. Но она — создание человека: он себя проецирует в нее, узнает в ней себя; только в этом критическом зеркале видит он свой облик».

В последние годы жизни Сартр в большей степени занимался политикой, чем литературой. Он руководил крайне левыми газетами и журналами, такими, как «Ла Коз дю пёплъ» (*La Cause du peuple*, «Дело народа»), «Либерасьон» (*Libération*, «Освобождение»), поддерживая все движения протеста, направленные против существующей власти, и отвергая альянс с коммунистами, ставшими к этому времени его идеологическими противниками. Пораженный слепотой в 1974 году, Сартр умер весной 1980 года (см. воспоминания о последних годах жизни Сартра в книге Симоны де Бовуар «Церемония прощания», *La cérémonie des adieux*, 1981).

Отличным от сартровского вариантом философии экзистенциализма в действии стало творчество **А. Мальро** (*André Malraux*, 1901 — 1976). Андре Мальро — человек-легенда, автор прогремевших до войны романов «Королевская дорога» (*La Voie royale*, 1930), «Удел человеческий» (*La Condition humaine*, 1933), «Надежда» (*L'Espoir*, 1937). Один из руководителей Сопротивления на юге страны, полковник маки, командир бригады «Эльзас-Лотарингия», Мальро был неоднократно ранен, попадал в плен. В 1945 г. он познакомился с де Голлем и с этого момента остался до конца жизни его верным соратником. В первом послевоенном правительстве стал **министром информации**, четыре года спустя — генеральным секретарем деголлевской партии, в 1958 г. — министром культуры.

Хотя после 1945 года Мальро романов больше не публикует, он продолжает активную литературную деятельность (эссеистика, мемуары). Отчасти меняются его жизненные установки: независимый сторонник социализма в 1930-е годы, после войны он ведет борьбу против сталинского тоталитаризма; прежде убежденный интернационалист, теперь он возлагает все свои надежды на нацию.

Свой последний роман «*Орешники Альтенбурга*» (*Les Noyers de l'Altenburg*, швейцарское изд. — 1943, фр. изд. 1948) Мальро представил как первую часть романа «Битва с ангелом», который был уничтожен фашистами (автор считал невозможным писать его заново). В нем отсутствует единство места и времени, характерное для предыдущих произведений Мальро, имеются черты разных жанров: автобиографии, философского диалога, политического романа, военной прозы. Речь в романе идет о трех поколениях респектабельной эльзасской семьи Берже (под этим псевдонимом воевал сам Мальро). Дед рассказчика Дитрих и его брат Вальтер, друзья Ницше, накануне 1914 года организуют философские коллоквиумы в монастыре Альтенбург, в которых участвуют известные немецкие ученые и писатели, решая вопрос о трансцендентности человека (прообразом этих коллоквиумов послужили беседы самого Мальро с А. Жидом и Р. Мартен дю Гаром в аббатстве Понтийи, где в 1930-е годы проводились встречи европейских интеллектуалов). Отец рассказчика Винсен Берже, участник войны 1914 года, на русском фронте познал ужас первого применения химического оружия. Сам же рассказчик начинает свое повествование воспоминанием о лагере французских пленных (в числе которых он был) в Шартрском соборе в июне 1940 года и заканчивает книгу эпизодом военной кампании того же года, когда он, командуя экипажем танка, оказался в противотанковом рву под перекрестным огнем врага и чудом остался жив: «Теперь я знаю, что означают античные мифы о героях, вернувшихся из царства мертвых. Я почти не вспоминаю об ужасе; я несу в себе разгадку тайны, простой и священной. Так, наверное, Бог смотрел на первого человека».

В «Орешниках Альтенбурга» обозначены новые горизонты мысли Мальро. Героическое действие — стержень его первых романов — отходит на второй план. Речь по-прежнему идет о том, как преодолеть тревогу и победить смерть. Но теперь победу над судьбой Мальро видит в художественном творчестве.

Символически один из самых ярких эпизодов романа, когда впавшего в безумие Фридриха Ницше друзья везут на родину, в Германию. В туннеле Сен-Готард, в темноте вагона третьего класса вдруг раздастся пение Ницше. Это пение пораженного безумием человека преобразило все вокруг. Вагон был тот же, но в его темноте заблестело звездное небо: «Это была жизнь — я говорю просто: жизнь... миллионы лет звездного неба показались мне сметенными человеком, как сметает звездное небо наши бедные судьбы». Вальтер добавляет: «Самая великая тайна — не в том, что мы брошены на волю случая в мире материи и звезд, а в том, что в этой тюрьме мы способны вынуть из себя достаточно мощные образы, чтобы не согласиться с тем, что мы ничто» («*niel notre néant*»).

Все послевоенное творчество Мальро — книги эссе *«Психология искусства»* (Psychologie de l'art, 1947 — 1949), *«Голоса безмолвия»* (Les Voix du silence, 1951), *«Воображаемый музей мировой скульптуры»* (Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale, 1952 — 1954), *«Метаморфозы богов»* (La Métamorphose des dieux, 1957 — 1976) — посвящено размышлениям об *искусстве как «антисудьбе»*.

Вслед за О. Шпенглером Мальро ищет черты сходства исчезнувших и современных цивилизаций в едином пространстве культуры и искусства. Мир искусства, созданный человеком, не сводится к реальному миру. Он «обесценивает реальность, как ее обесценивают христиане и любая другая религия, обесценивают своей верой в привилегию, надежду, что человек, а не хаос несет в себе источник вечности» («Голоса безмолвия»). Интересно замечание критика К. Руа: «Теоретик искусства, Мальро не описывает произведения искусства в их многообразии: он пытается собрать их, слить их в одно перманентное произведение, в вечное настоящее, постоянно возобновляющуюся попытку бегства от кошмара истории. <...> В 23 года в археологии, в 32 года в революции, в 50 лет в историографии искусства Мальро ищет религию».

В 1967 году Мальро опубликовал первый том *«Антимемуаров»* (Antimémoires). В них, в соответствии с названием, нет воспоминаний детства писателя, нет и рассказа о личной жизни («разве важно то, что важно только для меня?»), нет воссоздания фактов собственной биографии. Речь же идет в основном о последних двадцати пяти годах его жизни. Мальро начинает с конца. Реальность переплетается с вымыслом, в неожиданных контекстах оживают персонажи его ранних романов, героями повествования становятся вожди наций (де Голль, Неру, Мао Цзэдун). Героические судьбы торжествуют над смертью и временем. Композиционно «Антимемуары» складываются вокруг нескольких диалогов, которые вел Мальро с генералом де Голлем, Неру и Мао. Мальро выносит их за рамки своей эпохи, помещает в своего рода вечность. Разрушительному характеру времени он противопоставляет героику промежуточного начала — деяния человека, «тождественные мифу о нем» (высказывание Мальро о де Голле, приложимое к нему самому).

В 1960-е годы новые тенденции философии, гуманитарных наук и литературы вели в сторону, противоположную заботам экзистенциалистов. Писатель, пытающийся решить все проблемы культуры и истории, вызывает как уважение, так и недоверие. Особенно оно свойственно структуралистам. Ж. Лакан начинает говорить о «децентрировании субъекта», К. Леви-Стросс утверждает, что «цель гуманитарных наук — не конституирование человека, а его растворение», М. Фуко высказывает мнение, что человек может «исчезнуть», как рисунок на песке, смытый прибрежной волной».

Философия удаляется от экзистенциальных тем и занимается структурированием знания, построением систем. Соответственно

новая литература обращается к проблемам языка и речи, пренебрегает философско-нравственной проблематикой. Более актуальным становится творчество С. Бекетта и его интерпретация абсурда как нонсенса.

В 1970-е годы можно констатировать, что экзистенциализм полностью утратил свои ведущие позиции, однако не стоит недооценивать его глубокого опосредованного влияния на современную литературу. Возможно, Бекетт идет дальше в развитии понятия абсурда, чем Камю, а театр Ж. Жене превосходит драматургию Сартра. Очевидно, однако, что без Камю и Сартра не было бы ни Бекетта, ни Жене. Влияние французского экзистенциализма на послевоенную литературу Франции сравнимо с влиянием сюрреализма после Первой мировой войны. Каждое новое поколение писателей вплоть до настоящего времени вырабатывало свое отношение к экзистенциализму, к проблеме ангажированности.

Луи Арагон (Louis Aragon, наст. имя — Луи Андрие, Louis Andrieux, 1897—1982) так же, как Мальро, Сартр, Камю, относится к числу ангажированных писателей. Это вылилось у него в приверженность коммунистическим идеям. Если А. Жид к увлечению коммунизмом привело чтение Евангелия, то Арагона захватила идея социальной революции, к которой он пришел от идеи революции в искусстве, будучи одним из основоположников сюрреализма. Ему понадобилось десять лет художественных экспериментов в кругах «золотой молодежи», чтобы затем освоить метод, названный им «социалистическим реализмом», и воссоздать эпоху 1920—1930-х годов в романах цикла «Реальный мир» («Базельские колокола», *Les Cloches de Bâle*, 1934; «Богатые кварталы», *Les Beaux quartiers*, 1936; «Пассажиры императора», *Les Voyageurs de l'impériale*, 1939, 1947; «Орельен», *Aurélien*, 1944) и «Коммунисты» (*Les Communistes*, 1949—1951, 2-я ред. 1967—1968).

Активный участник Сопротивления, член ЦК компартии Франции, Арагон на страницах газеты «Леттр франсез» старался, хотя и не всегда последовательно (увлекаясь творчеством Ю. Тынянова, В. Хлебникова, Б. Пастернака), проводить линию партии в искусстве. Но после XX съезда КПСС он осуществляет ревизию своих прежних политических взглядов. В романе *«Страстная неделя»* (*La Semaine sainte*, 1958) им имплицитно проводится параллель между смутным временем наполеоновских ста дней и развенчанием сталинского культа личности. Стержнем романа оказываются предательство офицерами Наполеона (и соответственно коммунистами — Сталина) и их чувство вины. В романе *«Гибель всерьез»* (*La Mise à mort*, 1965) особый интерес представляют описание похорон А. М. Горького (в чьей судьбе писатель видел прообраз собственного пути) и размышления Арагона о границах реализма: «За долгую жизнь мне не раз случалось быть очевидцем событий, которые поначалу не казались чем-то особенно значи-

тельным. И когда позднее я постигал их смысл, то чувствовал себя простофилей: ведь видеть и не понять — все равно, что не видеть вовсе. <...> Я только и видел, что роскошные, отделанные мрамором и украшенные скульптурами станции метро. Вот и толкните после этого о реализме. Факты бросаются в глаза, а вы отворачиваетесь от них с прекраснодушными суждениями... Такая нескладная штука жизнь. А мы все тщимся найти в ней смысл. Все тщимся... Наивные люди. Можно ли верить художнику? Художники сбиваются с пути, заблуждаются: “то он спутник, то преступник”».

«Мы пользуемся книгами как зеркалами, в которых пытаемся найти свое отражение», — пишет Арагон в послесловии к роману. Двойник героя Антоан — это Арагон-сталинист, которого как бы хочет убить в себе («гибель всерьез») сам писатель. Он вроде бы способен пойти на такой шаг безнаказанно («Гёте не обвинили в убийстве Вертера, не отдали под суд и Стендаля из-за Жюльена Сореля. У меня, если я убью Антоана, хотя бы будут смягчающие обстоятельства...»). Но оказывается, Антоана-сталиниста нельзя убить. Во-первых, потому что он «давно мертв», а во-вторых, потому, что «пришлось бы вместо него ходить на собрания». Словом, прошлое живет в нас, его не так просто похоронить.

Пражские события 1968 года примирили Арагона с собственным отпадением от коммунизма советского образца. Он перестает заботиться о том, чтобы соответствовать своей роли ортодоксального члена партии — выступает в защиту А. Солженицына, А. Синявского, Ю. Даниэля, ходатайствует перед советским правительством об освобождении из тюрьмы кинорежиссера С. Параджанова. Его газета «Леттр франсез» в начале 1970-х годов закрывается.

Совсем иначе проблема ангажированности предстает на примере творчества **Луи-Фердинана Селина** (Louis-Ferdinand Céline, наст. имя — Луи-Фердинан Детуш, Louis Ferdinand Destouches, 1894—1961). «Это человек, не имеющий никакой значимости в коллективе, он всего-навсего индивид» — эти слова Селина (пьеса «Церковь», 1933), послужившие эпиграфом к «Тошноте» Сартра, приложимы к самому Селину, отказавшемуся признать ответственность человека перед обществом.

Посмертная судьба этого писателя не менее удивительна, чем его жизнь: по мнению критики, ни у кого из французских писателей XX века в настоящее время нет более прочного литературного статуса, чем у него. Его «черный лиризм», сопровождающийся деконструкцией-реконструкцией синтаксиса французского языка, представляет собой художественное достижение, сопоставимое по значимости с сонетами С. Малларме и прозой М. Пруста. Помимо художественных достоинств стиля на многих французских писателей XX века (в их числе Сартр и Камю) повлияла общая интонация селиновских произведений. «Родство Сартра и

Селина бросается в глаза. Очевидно, что “Тошнота” (1938) прямо вытекает из “Путешествия на край ночи” (1932) и “Смерти в кредит” (1936). То же раздражение, предвзятость, желание всюду видеть безобразное, абсурдное, отвратительное. Примечательно, что два самых великих французских романиста XX века, как бы ни были они далеки друг от друга, едины в своем отвращении к жизни, ненависти к существованию. В этом смысле астма Пруста — аллергия, принявшая характер общей болезни, — и антисемитизм Селина сходны, послужили кристаллической основой для двух различных форм неприятия мира», — пишет о Селине писатель-постмодернист М. Турнье.

Во время Первой мировой войны Селин был мобилизован и в двадцать лет оказался на фронте, получил ранение в руку. Участие в войне стало для Селина той самой уникальной драмой, которая определила его дальнейшую жизнь. Врач по образованию, он имел все предпосылки сделать карьеру: в 1924 году блестяще защитил диссертацию, выступал с докладами в Академии наук, ездил в командировки в Северную Америку, Африку и Европу, а в 1927-м открыл частную практику. Однако сфера его подлинных интересов оказалась иной. Не порывая окончательно с профессией врача, Селин начинает писать и сразу же становится знаменитым: его первые романы *«Путешествие на край ночи»* (*Voyage au bout de la nuit*, премия Ренодо 1932) и *«Смерть в кредит»* (*Mort à crédit*, 1936) произвели эффект разорвавшейся бомбы. Эпатирующее содержание романов усиливалось их необыкновенной стилистической самобытностью.

Материалом для «Путешествия...» послужил жизненный опыт писателя: воспоминания о войне, знание колониальной Африки, поездки в США, бурно переживавшие в первую треть века триумф промышленного капитализма, а также врачебная практика в бедном пригороде Парижа. Пикарескный герой романа, Бардаму, рассказывает свою историю от первого лица, рисуя перед читателем безжалостную панораму абсурдности жизни. Provocative идеология этого антигероя, но еще более провокативен его язык. С. де Бовуар вспоминала: «Многие отрывки из этой книги мы знали наизусть. Его анархизм казался нам сродни нашему. Он атаковал войну, колониализм, посредственность, общие места, социум в таких стиле и тональности, которые нас увлекли. Селин отлил новое орудие: письмо такое же живое, как устная речь. Какое удовольствие мы получали от него после застывших фраз Жида, Алена, Валери! Сартр схватил его суть; окончательно отказался от чопорного языка, которым пользовался до сих пор».

Однако предвоенные антисемитские памфлеты Селина и демонстративный коллаборационизм («Чтобы стать коллаборационистом, я не ждал, пока Комендатура вывесит свой флаг над отелем “Крийон”») во время Второй мировой войны привели к тому,

что его имя почти исчезло с литературного горизонта, хотя в 1940—1950-е годы им были написаны и опубликованы роман о его пребывании в Лондоне в 1915 г. «*Марионетки*» (Guignol's Band, 1944), повесть «*Траншея*» (Casse-pipe, 1949), а также записки о бомбардировках 1944 г. и пребывании в политической тюрьме «*Феерия для иного случая*» (Féerie pour une autre fois, 1952) и продолживший их очерк «*Норманс*» (Normance, 1954).

В 1944 году после краха правительства Виши Селин бежит в Германию, затем в Данию. Движение Сопротивления приговорило его к смертной казни. Сартр писал о том, что Селин «был куплен» нацистами («*Портрет антисемита*», 1945). Дания отказалась его выдать, тем не менее в Копенгагене писателя отдали под суд и приговорили к четырнадцати месяцам тюрьмы, проживанию под надзором полиции. В 1950 году Селин был амнистирован, получил возможность вернуться во Францию, что и сделал в 1951-м.

Во Франции Селин много работает и вновь начинает печататься, хотя ему трудно было ожидать непредвзятого отношения к себе и своему творчеству. Только после смерти Селина началось его второе рождение в качестве крупнейшего писателя, проложившего новые пути в литературе. Для литературной Франции конца XX века он оказался такой же знаковой фигурой, как Дж. Джойс для Англии и У. Фолкнер для США.

Селин объяснял свой творческий замысел исключительно как попытку передачи индивидуальной эмоции, которую необходимо изжить. Профетизм, свойственный его произведениям, свидетельствует о том, что писателю доставляла мрачное удовольствие роль Кассандры: один против всех.

Автобиографические хроники «*Из замка в замок*» (D'un château l'autre, 1957), «*Север*» (Nord, 1960) и изданный посмертно роман «*Ригодон*» (Rigodon, 1969) описывают апокалипсическое путешествие Селина в сопровождении жены Лили, кота Бебера и друга-актера Ле Вигана по охваченной огнем Европе. Путь Селина лежал сначала в Германию, где в замке Зигмаринген он присоединился к агонизировавшему вишистскому правительству в изгнании и несколько месяцев работал врачом, леча коллаборационистов. Затем, выхлопотав через друзей разрешение на выезд, Селин под бомбами союзной авиации на последнем поезде сумел добраться до Дании. Объясняя свое намерение изобразить предсмертные дни правительства Петена, Селин писал: «Я говорю о Петене, Лавале, Зигмарингене, это момент истории Франции, хочешь не хочешь; может быть, печальный, о нем можно сожалеть, но это момент истории Франции, он имел место и когда-нибудь о нем будут говорить в школе». Эти слова Селина требуют если не сочувствия, то понимания. В условиях полного военного поражения правительство маршала Петена (национального героя Пер-

вой мировой войны) сумело добиться разделения страны на две зоны, в результате чего многие из желавших покинуть Францию смогли сделать это через юг страны.

«Кружевной» стиль трилогии, написанной от первого лица (как и все селиновские произведения), передает ощущение всеобщего хаоса, неразберихи. Однако герой, прототипом которого является сам автор, одержим желанием выжить во что бы то ни стало, он не хочет признать себя побежденным. Пародийный тон трагикомического повествования скрывает бурю чувств и сожалений в его душе.

Кажущаяся легкость разговорной манеры Селина — результат упорной и продуманной работы («пятьсот печатных страниц равняются восьми тысячам рукописных»). Писатель Р. Нимье, большой поклонник творчества Селина, характеризовал его так: «“Север” преподносит скорее урок стиля, чем урок морали. В самом деле, автор не дает советов. Вместо того, чтобы нападать на Армию, Религию, Семью, он постоянно говорит об очень серьезных вещах: смерти человека, его страхе, его трусости».

Трилогия охватывает период с июля 1944 года по март 1945-го. Но хронология не выдержана: первым должен был бы стать роман «Север», а действие романа «Ригодон» неожиданно для читателя обрывается на самом интересном месте. Нестройное повествование, не вмещающееся в рамки какого-либо жанра, проникнуто ностальгическими воспоминаниями о прошлом. Очутившийся на перекрестке Истории, герой пытается отдать себе отчет в происходящем и подыскать себе оправдание. Селин творит свой собственный миф: он — великий писатель («можно сказать, единственный гений, и не важно, проклятый или нет»), жертва обстоятельств. Изображенная Селином пляска смерти и атмосфера всеобщего безумия работает на создание образа экстравагантного бунтаря-одиночки. Вопрос о том, кто безумнее — непонятый пророк или окружающий мир, — остается открытым: «Каждый человек, который говорит со мной, в моих глазах мертвец; мертвец в отсрочке, если хотите, живущий случайно и один миг. Во мне самом живет смерть. И она меня смешит! Вот что не нужно забывать: мой танец смерти меня забавляет как безграничный фарс... Поверьте мне: мир забавен, смерть забавна; вот почему мои книги забавны и в глубине души я весел».

В противовес ангажированной литературе в 1950-е годы начинается увлечение Селином. Движение контркультуры в 1968 г. также поднимает его на щит как антибуржуазного писателя и своего рода революционера. К концу XX века творчество Селина становится в работах теоретиков постмодернизма (Ю. Кристева) антитезой всей предшествующей словесности.

Подобной же, на первый взгляд, маргинальной, а по сути знаковой литературной фигурой стал **Жан Жене** (Jean Genet, 1910—

1986). Он не принадлежал к какой-либо школе, не следовал установкам экзистенциализма. Тем не менее, когда в 1951 году издательство «Галлимар» начало публиковать собрание сочинений Жене, то краткое предисловие к нему было заказано Сартру. Работа над ним переросла в работу над довольно объемной книгой «Святой Жене, комедиант и мученик» (1952), написанной в русле экзистенциалистского психоанализа (чтение этой книги вызвало у Жене депрессию и творческий кризис). Сартр отнес Жене к кругу писателей, близких к экзистенциализму, на основании того, что он был вечным изгоем — и как человек, с детства оказавшийся на дне общества, и как художник-маргинал. В этой посылке была определенная правда: воспитанник сиротского приюта, несовершеннолетний преступник, завсегда исправительных учреждений, вор, значительную часть жизни проведший в тюрьме, Жене мифологизирует воровское сообщество, сближая его символику (восходящую, как он считает, к первомифам человеческого сознания) с экзистенциалистским видением мира.

Ключом к его драмам и романам может послужить древнегреческая трагедия с ее категориями *необходимости* (ананке) и *судьбы* (мойра). Хотя персонажи Жене принадлежат не к поколению героев, а к самому низшему в общественной иерархии социальному слою (преступившие закон), писатель возвеличивает их, поэтизирует их страсти. Сами названия его романов — «Богоматерь Цветов» (Notre-Dame-des-fleurs, 1944), «*Чудо о розе*» (Miracle de la rose, 1946), «*Погребальный обряд*» (Pompes funèbres, 1948) — свидетельствуют о безудержном стремлении писателя заклясть мир тюрем, преступников и убийц путем *сублимации архетипических человеческих страстей* («увидеть себя таким, каким не сумею или не осмелюсь себя представить, но каким на самом деле являюсь»).

Помимо романов с 1943-го по 1949 год Жене публикует пьесы «Высокий надзор» (Haute surveillance, 1943, опубл. 1949) и «*Служанки*» (Les Bonnes, 1947). Несомненное влияние оказал на творчество Жене блистательный Жан Кокто, его друг и покровитель, встреча с которым в 1943 году сыграла решающую роль в его становлении как писателя. Жене пробовал себя и в других жанрах: писал стихи, киносценарии («Песнь любви», 1950; «Каторга», 1952), либретто для балета («Зеркало Адама») и оперы, философские эссе.

В 1950-е годы Жене работает над пьесами «*Балкон*» (Le Balcon, 1955, опубл. 1956), «*Негры*» (Les Nègres, 1956, опубл. 1959), «*Ширмы*» (Les Paravents, 1957, опубл. 1961). Большой интерес представляют его комментарии к ним: «Как играть “Балкон”» (Comment jouer Le Balcon, 1962), «Как играть “Служанок”» (Comment jouer Les Bonnes, 1963), «Письмо Роже Блэну на полях “Ширм”» (Lettre à Roger Blin en marge des Paravents, 1966). Пьесы Жене имеют счастливую сценическую жизнь, их ставят лучшие режиссеры второй

половины XX века (Луи Жуве, Жан-Луи Барро, Роже Блэн, Питер Брук, Петер Штайн, Патрис Шеро и др.).

Цель трагедии мыслится Жене как ритуальное очищение («изначальной задачей было избавление от отвращения к самому себе»). Парадоксальным образом преступление ведет к святости: «Святость — моя цель... Я хочу сделать так, чтобы все мои поступки вели меня к ней, хотя я и не знаю, что это такое». Стержнем произведений Жене является «некое необратимое действие, по которому нас и будут судить, или, если угодно, жестокое действие, которое судит само себя».

Желая вернуть театру ритуальную значимость, Жене обращается к истокам драмы. Во время погребения в античную эпоху участники этого ритуала (мистерии смерти) воспроизводили *дромен* (греч. слово *drama* имеет тот же корень) покойного, то есть его прижизненные деяния. Первая пьеса Жене **«Высокий надзор»** выводит на сцену дромэн трех преступников, заключенных в камеру. По содержанию она перекликается с пьесой Сартра «За закрытой дверью». «Я» и «другой» оказываются связаны отношениями роковой необходимости, в которых не властны ни «я», ни «другой».

Действующие лица пьесы — семнадцатилетний Морис и двадцатитрехлетний Лефран соперничают между собой за внимание третьего заключенного, двадцатидвухлетнего Зеленоглазого, который приговорен к смерти за убийство. Каждый из заключенных совершил собственный «великий прыжок в пустоту», отделивший его от других людей, и даже в камере продолжает свое падение. Преступление каждого было необходимо, как бы они ни сопротивлялись ему: они были избраны, они «притягивали беду». Их головокружительный путь по ту сторону добра и зла может остановить только смерть. Присутствие смерти, сначала в рассказах Зеленоглазого (о совершенном им убийстве), а затем в реальной жизни (Лефран убивает Мориса) «слишком сладко», ее красота и таинственность завораживают. Смерть неотделима от преступления, она и есть «беда», которая «нужна целиком». («Зеленоглазый. — Вы ничего не знаете о беде, если полагаете, будто ее можно выбрать. Моя, например, выбрала меня сама. Я бы понадеялся на что угодно, только бы ее избежать. Я совсем не хотел того, что со мной приключилось. Все мне было просто дано».)

Поэтизация смерти в рассказах Зеленоглазого («Крови не было. Только сирень»), красота Мориса («дрянь драгоценного, белого металла») и Зеленоглазого («Меня звали “Пауло с цветком в зубах” Кто еще так же молод, как я? Кто остался так же красив после такой беды?»), подчеркнута юный возраст участников драмы, которые могут «превратиться в розу или барвинок, маргаритку или львиный зев», парадоксально служат созданию приподнятой, почти праздничной атмосферы. Стремительно нарастает ощу-

шение катастрофы, участники действия кружатся в хороводе смерти («Вы бы видели, как я плясал! О, ребята, я плясал — так уж плясал!»). В результате провокационного поведения Мориса Лефран, который «послезавтра» выходит на свободу, совершает «настоящее» преступление: убивает Мориса, входя тем самым в круг посвященных в мистерию смерти. На глазах зрителей «беда» выбрала свою очередную жертву. Иными словами, «высокий надзор» осуществляется не старшим надзирателем, появляющимся в последней сцене пьесы, а самой судьбой, обручившей со смертью, ослепительно прекрасной и притягательной, сначала Зеленоглазого («[Дверь камеры открывается, но на пороге никого нет]. Это за мной? Нет? Она пришла»), а затем Лефрана («Я сделал все, что мог, из любви к беде»).

Подобным образом повествование в романах Жене в кульминационные моменты приобретает черты мифа, *действие отождествляется с ритуалом*. В одном из лучших его романов **«Богоматерь Цветов»** (1944) в момент чтения смертного приговора герой перестает быть преступником и становится жертвой для заклятия, «очистительной жертвой», «козлом, быком, ребенком». С ним обращаются как с тем, на кого снизошла «Божья благодать». И когда через сорок дней, «весенней ночью», во дворе тюрьмы он был казнен (появляется образ жертвенного ножа), это событие стало «путем его души к Богу».

Присущая рассказчику ирония (повествование ведется от первого лица) не мешает преобразению реальности в миф — преобразению преступника, «взявшего на себя все грехи мира», в своего рода искупителя. Эта готовность к жертве подчеркивается именами персонажей Жене, говорящими об их особом избранничестве: Божественная, Первое причастие, Мимоза, Богоматерь Цветов, Принц-Монсеньор и т. п. (Нелишне напомнить, что преступивший Закон у Кафки имел совсем иную стилистику имени — Йозеф К.) Совершая преступление, человек переходит в потусторонний мир, законы посюстороннего мира теряют свою власть над ним. Этот момент перехода и изображает Жене как ритуал посвящения в мистерию смерти. Забрав чью-то душу, убийца отдает свою. В определенном смысле Жене обыгрывает ситуацию, к которой обращались как М. Метерлинк («Слепые»), так и А. Стриндберг («Фрёкен Жюли»).

Тема трагического одиночества человека перед лицом судьбы не подводит Жене к тому, что интересовало экзистенциалистов, — к проблеме этического выбора, ответственности индивидуума за свой выбор. Хотя герой Жене заявляет, что он сам приговаривает себя к казни и сам себя освобождает из-под стражи, читатель не забывает, что власть героя над реальностью и самим собой эфемерна. В определенном смысле философия Жене оказывается близка пониманию мира как игры, театра.

По мере падения интереса к ангажированной литературе к середине 1950-х годов все сильнее заявляет о себе кризис традиционных, восходящих еще к романтизму и натурализму форм письма. Надо сказать, что тезис о «смерти романа» не стал чем-то неожиданным. Уже в 1920-е годы символисты (П. Валери) и особенно сюрреалисты (А. Бретон, Л. Арагон) сделали немало, чтобы упразднить «обветшавшее» представление о главном прозаическом жанре. Был «отправлен на свалку» А. Франс, выдвинулся на авансцену М. Пруст. И позднее каждое новое поколение писателей бралось за революционную переделку романного мира. В 1938 году Сартр осудил манеру Ф. Мориака, а в 1958 году такой же разрушительной критике подверглись уже сами Сартр и Камю со стороны «нового романиста» А. Роб-Грийе.

В целом, однако, следует признать, что после Второй мировой войны во Франции не было такого расцвета романа, как в межвоенный период. Война развеяла многие иллюзии, связанные с возможностью противостояния индивида обществу, которое, как думается, составляет суть романного конфликта. Ведь «избрать жанр романа (жанр — сам по себе высказывание о мире) для писателя — значит признать, что существенной чертой действительности является разлад, несоответствие между нормами общества, государства и устремлениями отдельной личности, пытающейся проложить свой собственный путь в жизни...» (Г. К. Косиков).

Реакцией на эту ситуацию стал выход на авансцену французской литературы «нового романа» и «театра абсурда». Послевоенные авангардисты заявили о себе достаточно мощно. В течение шести лет, с 1953-го по 1959-й, были опубликованы романы «Резинки», «Соглядатай», «Ревность», «В лабиринте», а также теоретические статьи (в том числе манифест «Путь для будущего романа», *Une voie pour le roman futur*, 1956) Алена Роб-Грийе, романы «Мартеро» (Martereau, 1953), «Тропизмы» (Tropismes, 1938, 1958), «Планетарий» Натали Саррот, романы «Миланский проезд» (Passage de Milan, 1954), «Распределение времени», «Изменение», статья «Роман как поиск» (Le Roman comme recherche, 1955) Мишеля Бютора, роман «Ветер» Клода Симона.

Большинство этих произведений вышли в свет по инициативе издателя Ж. Линдона в издательстве «Минюи» (Minuit, «Полночь»), основанном в период Сопротивления для публикации подпольной литературы. Критики сразу заговорили о «романистах “Минюи”», о «школе взгляда» (Р. Барт), о «новом романе». «Новый роман» — удобное, хотя и расплывчатое, наименование, введенное для обозначения отказа от традиционных романских форм и смены их повествовательным дискурсом, который призван воплотить особую реальность. Однако каждый из новороманистов представлял ее себе оригинально. Некоторая общность теоретических установок Н. Саррот и А. Роб-Грийе не мешала этим писа-

телям быть глубоко различными по своему почерку. Это же можно сказать о М. Бюторе и К. Симоне.

Тем не менее представителей этого поколения (отнюдь не школы!) объединяло общее стремление к обновлению жанра. Они ориентировались на новаторство М. Пруста, Дж. Джойса, Ф. Кафки, У. Фолкнера, В. Набокова, Б. Виана. В автобиографии «Вращающееся зеркало» (*Le Miroir qui revient*, 1985) Роб-Грийе признавался, что его приводили в восхищение «Посторонний» Камю и «Тошнота» Сартра.

В сборнике эссе «Эра подозрений» (*L'Ège du soupçon*, 1956) Сартр утверждает, что модель романа XIX века исчерпала себя. Интрига, персонажи («типы» или «характеры»), их перемещение в фиксированном времени и пространстве, драматическая последовательность эпизодов перестали, по ее мнению, интересовать романистов XX века. В свою очередь Роб-Грийе заявляет о «смерти персонажа» и примате дискурса (в данном случае — прихотливости письма) над историей. Он требует, чтобы автор забыл о себе, исчез, отдав все поле изображаемому, перестал делать персонажей своей проекцией, продолжением своего социокультурного окружения. Дегуманизация романа, по Роб-Грийе, это гарантия свободы писателя, возможности «взглянуть на окружающий мир свободными глазами». Цель этого взгляда — развенчать «миф о глубине» бытия и заменить его скольжением по поверхности вещей: «Мир не значит ничего и не абсурден. Он крайне прост... Существуют вещи. Их поверхность гладка и чиста, девственна, она ни двусмысленна, ни прозрачна. Вещи есть просто вещи, а человек есть просто человек. Литература должна отказаться ощутить связь вещей через метафору и удовлетвориться спокойным описанием гладкой и ясной поверхности вещей, отрешившись от любой праздной интерпретации — социологической, фрейдистской, философской, взятой из эмоциональной сферы или из любой другой».

Освобождая вещи из плена стереотипного их восприятия, «десоциализируя» их, новороманисты и намеревались стать «новыми реалистами». «Реальность» в их понимании была связана с идеей не репрезентации, а письма, которое, обособляясь от автора, творит свое особое измерение. Отсюда отказ от представления о целостном персонаже. Его заменяют «вещи», в которых он отражается, — далекое от всякой статики пространство предметов, слов.

«Новый роман» также переосмыслил отношения между читателем и текстом. Пассивное доверие, основанное на идентификации читателя и персонажа, должно было уступить место *идентификации читателя с автором произведения*. Читатель, таким образом, втягивался в процесс творчества и становился соавтором. Он вынужден был занять активную позицию, следовать за автором в его эксперименте: «Вместо того, чтобы идти на поводу у очевидного, к которому его приучила из-за его лени и спешки повсе-

дневная жизнь, он должен, чтобы различать и узнавать персонажи, как их различает сам автор, изнутри, по неявным признакам, которые можно распознать, лишь отказавшись от привычки к комфорту, погрузиться в них так же глубоко, как автор, и обрести его видение» (Саррот). Роб-Грийе обосновывает эту мысль не менее настойчиво: «Отнюдь не пренебрегая своим читателем, автор провозглашает сегодня абсолютную необходимость активной, сознательной и творческой помощи читателя. От него требуется не принятие законченного образа мира, целостного, сосредоточенного на самом себе, а участие в процессе созидания вымысла... с целью научиться таким же образом созидать свою собственную жизнь».

«Развоплощение» персонажа усилиями новороманистов привело к тому, что взгляд наблюдателя заменяет действие. Мотивы поступков персонажей часто не названы, читатель может только догадываться о них. Здесь вступает в силу широко применяемый «новым романом» прием *паралипса*, который заключается в том, чтобы дать меньше информации, чем необходимо. Он часто используется в детективной литературе. Ж. Женетт предложил для него следующую формулу: «Опущение какого-либо поступка или важной мысли героя, о которых не могут не знать герой и рассказчик, но которые рассказчик предпочитает скрыть от читателя». По обмолвкам и обрывочным воспоминаниям читатель может, в принципе, восстановить некую «связную» картину событий.

Распространенный прием новороманистов — смещение временных и повествовательных планов (во французской структуралистской критике он назван *приемом металепса*). Ж. Женетт определяет его так: «В повествовании невозможно рационально отделить вымысел (или сон) от реальности, высказывание автора от высказывания персонажа, мир автора и читателя сливаются с миром персонажей» («Фигуры III», *Figures III*). Характерный пример использования металепса — рассказы Х. Кортасара (в частности, новелла «Непрерывность парков»). По мере того как в сознании персонажа *исчезает граница между реальностью и вымыслом*, его мечты, воспоминания становятся «второй жизнью», а прошлое, настоящее и будущее получают новое прочтение. В читателе, таким образом, все время поддерживается сомнение в реальности изображаемого: оно в равной степени может быть фактом биографии героя, проектом будущего или же ложью, которую ее носитель разоблачит на следующей странице. Мы так и не узнаем, действительно ли Матиас из романа «Соглядатай» Роб-Грийе совершил убийство или лишь предавался мечтам о нем. Мы так и не узнаем, как и за что неизвестный убил свою возлюбленную в романе Маргерит Дюрас «Модерато кантабиле» (*Moderato cantabile*, 1958).

Приемы, подобные металепсу, суггестируют представление о бытии как о чем-то иррациональном, прихотливом, всецело от-

носителем: «Все происшествия и факты преходящи, как легкий бриз, как порыв ветра, и исчезают, оставляя лишь мимолетный след, неверно понятый, ускользающий из памяти. Мы так и не смогли ничего разгадать. Мы делаем вывод о непроницаемости существ, эволюционирующих в колеблющемся мире, о некоммуникабельности собеседников; следствие этого — злоупотребление монологом» (Ж. Кейроль). Перед читателем фактически «*descentivная*» модель романа (фр. *désertion* — обманутое ожидание): «Кажется, что повествование стремится к самой большой искренности. Но на самом деле рассказчик только расставляет читателю ловушки, он его все время обманывает, заставляет без конца искать, от кого исходит высказывание, и это не из доверия к нему, а чтобы, злоупотребив его доверием, запутать его... Рассказчик становится неуловимым, увлекая читателя вымыслом, в который прячется сам, становясь еще одним вымыслом. Ожидание полноты правды и, следовательно, ясного изложения обмануто» (П. Эмон). С подобными метаморфозами повествовательной логики тесно связаны метаморфозы художественного времени в романе. Оно «то сокращается (когда герой что-то забывает), то растягивается (когда он что-то выдумывает)» (Р. Барт).

Издательство «Галлимар» отказалось печатать первый роман **Алена Роб-Грийе** (Alain Robbe-Grillet, р. 1922). Изображение города в «*Резинках*» (Les Gomme, 1953) — улиц, канала, домов — торжество очевидности, тогда как персонажи существуют лишь в виде силуэтов и теней, приводимых в движение непонятными нам мотивами. Поражает совершенная механика повествования, создающая повторением одних и тех же жестов и поступков особый масштаб, не совпадающий ни с личным переживанием времени, ни с временем астрономическим. Этот хронотоп, собственно, и приводит детективную интригу «*Резинок*» в действие. В «*Соглядатае*» (le Voyeur, 1955), романе, восхищавшем В. Набокова, действие представляет собой череду жестов и поступков, обрамляющих убийство девушки коммивояжером. Если бы от нас не скрыли это событие и не заменили бы его временным пробелом, повествование бы распалось. Соответственно роман посвящен усилиям убийцы затушевать некую лауну во времени, вернуть миру, порядок которого нарушен преступлением, «ровную и гладкую» поверхность. Убийце для этого нужны вещи, предметы. Восстанавливая их «невозмутимость», он как бы стирает свое присутствие и перекладывает на мир свою вину. Не являясь в силу противоестественности преступления естественной частью универсума, убийца хочет ею стать, свести себя к «поверхности», то есть набору жестов и поступков.

В «*Ревности*» (La Jalousie, 1957) Роб-Грийе обходится не только без сюжета, но и без сколько-нибудь узнаваемых персонажей, и развертывает перед читателем мозаику то ли воображаемых, то

ли реальных действий, накладывающихся друг на друга. В результате возникает фантом любовного треугольника на фоне некоей колониальной страны. Вместо того чтобы заполнить информационные пробелы, Роб-Грийе занимается описанием мест, пространственного расположения вещей, передвижения солнца и тени в разное время дня, постоянно возвращаясь к одним и тем же структурным ядрам (предметам, жестам, словам). Результат необычен: читателю кажется, что он находится в театре теней, которые ему следует материализовать на основании предложенных подсказок. Однако чем больше мы видим мир глазами ревнивого мужа, тем сильнее начинаем подозревать, что все в нем — игра болезненно воображения.

Мир, описываемый Роб-Грийе, был бы совершенно пуст и лишен значений, если бы человек, который введен в его границы, не пытался вступить с ним в сложные отношения. Они связаны как с желанием обжить его, сделать человеческим, так и раствориться в нем. Воля к исчезновению, к растворению, согласно роману *«В лабиринте»* (*Dans le labyrinthe*, 1959), привычно для Роб-Грийе балансирующему на грани реального и ирреального, не менее субъективна, чем воля к созиданию. Фоном «бытия, небытия» становится в романе призрачный город. По его заснеженным улицам, среди ничем не отличающихся друг от друга домов, бродит солдат, который должен передать родственникам одного из своих убитых товарищей коробку с письмами и не имеющими особой ценности предметами. Фонари, двери подъездов, коридоры, лестницы — все это выступает в роли зловещих зеркал... В дальнейших своих произведениях Роб-Грийе (например, киносценарий для ленты А. Рене *«Прошлым летом в Мариенбаде»*, 1961) меняет эстетику «шозизма» (от фр. chose — вещь) на прямо ей противоположную — эстетику «безбрежной субъективности», в основу которой положены навязчивые состояния психики, эротические фантазии.

В отличие от Роб-Грийе, который в 1950-е годы принципиально ограничивает себя фиксацией всего «поверхностного», **Натали Саррот** (*Nathalie Sarraute*, наст. имя — Наталья Черняк, 1902—1999) пытается через банальные детали повседневной жизни дать представление о незримой стороне человеческих отношений. Проникнуть за видимость вещей, показать силовые линии существования, рождающиеся как реакция на социальные и психические раздражители, — цель анализа Саррот. Прежде всего он основан на подтексте (в данном случае это противоречащие словам жесты, умолчания). В *«Планетарии»* (*Le Planétarium*, 1959), пожалуй, самой яркой книге Саррот, «подводный» мир обретает особую рельефность. В нем идентифицируемы молодой глупец, претендующий на артистизм, его маниакальная тетка, развалившаяся семья, а также типаж знаменитой писательницы. Как это косвенно следует из названия романа, автора интересует не интрига, а движе-

ние персонажей-«планет» внутри некой космической системы. Свойство космических тел сближаться по особой траектории, притягиваться друг к другу, а затем отталкиваться лишь подчеркивает их изолированность. Образ закрытости сознания для внешнего мира переходит в другой роман Саррот, *«Золотые плоды»* (Les Fruits d'or, 1963): мы существуем только для самих себя; казавшиеся нам абсолютно верными наши суждения о предметах, произведениях искусства всецело относительны; слова, в целом, не вызывают доверия, хотя писатель и сопоставим с акробатом на трапеции.

От Роб-Грийе отличается и другой новороманист, **Мишель Бютор** (Michel Butor, р. 1926). Он не уверен, что романист должен стать «убийцей» движущегося времени. Время, по Бютору, важнейшая реальность творчества, но не столь сама собой разумеющаяся, как в классическом романе. Его необходимо завоевать, иначе оно окажется сметенным переживаемыми нами событиями: мы являем себя через время и время являет себя через нас. Бютор пытается выразить эту диалектическую связь в форме особой «хроники», через тщательный анализ мельчайших деталей.

Нарратор в романе *«Распределение времени»* (L'Emploi du temps, 1956) — писатель. Он пытается занести на бумагу события семи-месячной давности, связанные с его пребыванием в английском городе Блестоне. Для него это неприятное и трудное занятие. С одной стороны, настоящее вытекает из предшествующих событий. С другой — придает им принципиально иной смысл. Что же такое реальность в свете подобного диалога? — По-видимому, это письмо, которое не имеет ни начала, ни конца, акт постоянно возобновляемого творчества. Обозначив проблематичность времени, роман Бютора неожиданно обрывается.

Эффектность романа *«Изменение»* (La Modification, премия Ренодо 1957) в том, что повествование в нем выполнено в форме вокатива (второе лицо множественного числа, используемое в формулах вежливости). Содержание же его достаточно традиционно. Речь идет о внутренней эволюции человека, отправляющегося в Рим, чтобы забрать оттуда свою возлюбленную; в конце концов он решает оставить все так, как есть, и продолжать жить с женой и детьми, курсируя в качестве торгового агента между Парижем и Римом. Садясь в поезд, он находится во власти порыва начать новую жизнь. Но за время путешествия размышления и воспоминания, в которых смешались прошлое и настоящее, заставили его «модифицировать» свой проект. Использование обращения на «вы» позволило Бютору пересмотреть традиционные отношения романиста со своим произведением. Автор устанавливает дистанцию между собой и своим повествованием, выступая как свидетель и даже арбитр происходящего, избежав в то же время соблазна ложного объективизма и повествовательного всеведения.

Действие романа *«Мобиле»* (Mobile, 1962) разворачивается на американском континенте. Его герой — пространство США как таковое, измеряемое то сменой часовых поясов (при перемещении с восточного побережья США на западное), то бесконечным повторением одного и того же спектакля человеческой жизни, которая становится олицетворением голого числа, надчеловеческой реальности.

Еще один крупный новороманист — **Клод Симон** (Claude Simon, р. 1913). Дебютный роман Симона — *«Обманщик»* (Le Tricheur, 1946), центральный персонаж которого в чем-то напоминает Мерсо Камю. После десятилетия различных исканий (романы *«Гулливвер»*, Gulliver, 1952; *«Весна Священная»*, Le Sacre du printemps, 1954) Симон, прошедший к этому времени увлечение У. Фолкнером, достигает зрелости в романах *«Ветер»* (Le Vent, 1957) и *«Трава»* (L'Herbe, 1958). В названии романа *«Трава»* вынесен образ Б. Пастернака: «Никто не делает истории, ее не видно, как не видно, как растет трава». У Симона он намекает на безличность истории, роковую силу, враждебную человеку, а также на сложность рассказать о чем-либо или реконструировать прошлое. Персонажи романа (умирающая старая женщина, ее племянница, изменяющая своему мужу) не имеют истории в том смысле, что их жизнь крайне заурядна. И тем не менее в подаче Симона эта обреченная на смерть и продуваемая насквозь ветром времени материя начинает «петь», получает артистическую «регенерацию».

В романе *«Дороги Фландрии»* (La Route des Flandres, 1960) сплетены между собой военная катастрофа (сам Симон воевал в кавалерийском полку), заключение в лагере для военнопленных и супружеская измена. Повествователь (Жорж) оказался свидетелем странной гибели своего командира. Ему кажется, что де Рейхак подставил себя под пулю снайпера. Жорж пытается понять причину этого поступка, связанного либо с военным поражением, либо с изменой жены Рейхака. После войны он находит Коринну и, желая разгадать загадку прошлого, сближается с ней, пытается поставить себя на место де Рейхака. Однако обладание Коринной (объектом его эротических фантазий) не проливает дополнительный свет на происшедшее в 1940 году. Попытка понять природу времени и установить хотя бы некую тождественность личности самой себе дублируется в романе переключением повествования с первого лица на третье, воспроизведением одного и того же события из прошлого (гибель Рейхака) посредством внутреннего монолога и прямого рассказа о нем. В результате возникает образ плотной, сумрачной ткани времени, полной различных зияний. Паутина памяти стремится затянуть их, но ее нити, которые несет с собой каждый человек-«паук», пересекаются лишь условно.

Роман *«Отель»* (Le Palace, 1962) воссоздает эпизод Гражданской войны в Испании. Речь в нем идет об убийстве республи-

канца недругами из своих же, республиканских рядов. Особое место в повествовании отведено описанию охваченной революцией Каталонии (Барселона) — калейдоскопу уличных зрелищ, красок, запахов. Роман со всей очевидностью рисует разочарование Симона в марксизме и желании переделать мир на путях насилия. Его симпатии на стороне жертв истории.

Монументальный роман *«Георгики»* (Les Géorgiques, 1981) — одно из самых значительных произведений Симона, где автор вновь обращается к теме столкновения человека со временем. В романе сплетены между собой три нарратива: будущего генерала наполеоновской империи (скрывающегося за инициалами Л. С. М.), кавалериста, участника Второй мировой войны, а также англичанина, бойца интербригад (О.). Любопытно, что все эти персонажи оставили после себя литературный след. Жизнь генерала реконструируется по его письмам и дневникам (в семье Симона хранился подобный архив); кавалерист пишет роман о Фландрии, где фигурирует Жорж; текст О. представляет собой книгу Дж. Оруелла *«Дань Каталонии»*, «переписанную» Симоном. Проблематизируя очень сложные отношения между познанием, письмом и временем, Симон разрушительной стихии войн противопоставляет архетип земли, смены времен года (в конце концов генерал возвращается в родовое имение, чтобы в качестве гаранта преемственности поколений, «предка», наблюдать там за всходами винограда). На это намекает название, взятое у Вергилия. Через весь роман проходит и другой вергилиевский мотив (четвертая книга *«Георгик»*) — миф об Орфее и Эвридике. Симоновская Эвридика — жена Л. С. М., которую он потерял при рождении сына. И без того непростая структура повествования усложнена отсылками к опере Глюка *«Орфей и Эвридика»* (1762).

В то время как новороманисты выясняли свои отношения с экзистенциализмом, постепенно набирала силу полемика между традиционным университетским литературоведением (придерживавшимся преимущественно социологического подхода к литературе) и критикой, которая объявила себя «новой», а все ранее практиковавшиеся методы анализа — «позитивистскими». Под знаменами «новой критики» условно объединились столь разные фигуры, как этнолог Клод Леви-Стросс (р. 1908) и психоаналитик Жак Лакан (1901 — 1981), философы Мишель Фуко (1926 — 1984) и Луи Альтюссер (1918 — 1990), семиотики Ролан Барт (1915 — 1980) и Жерар Женетт (р. 1930), теоретики литературы и коммуникации Цветан Тодоров (р. 1939) и Юлия Кристева (р. 1941) и многие другие гуманитарии, сосредоточившиеся на разработке культурологической проблематики и предложившие для этого особый понятийный инструментарий. Одним из главных органов этого движения, где причудливо сплелись между собой марксизм и формализм, психоанализ и структурная антропология, лингвистика и

обновленная социология, научная методология и эссеизм, наследие Ф. де Соссюра, Московского и Пражского лингвистических кружков, М. Бахтина, Ж.-П. Сартра, стал журнал «Тель кель» (Tel quel, 1960—1982). Его идеологические установки не раз менялись по мере того, как «новая критика» проходила эволюцию от структурализма и нарратологии к постструктурализму и деконструктивизму. Под ее влиянием традиционное понятие художественного произведения уступило место внежанровому понятию *текста* как формы словесного творчества.

В определенной степени это подтверждал опыт самих гуманитариев новой волны. Этнограф К. Леви-Стросс, философ по образованию и теоретик структурализма, успешно применивший в этнологии лингвистические модели, стал автором оригинального автобиографического сочинения «*Грустные тропики*» (Tristes Tropiques, 1955). Сходное наблюдение позволяет сделать и позднее творчество Ролана Барта (Roland Barthes). При исследовании новеллы О. де Бальзака «Сарразин» в книге «*S/Z*» (1970) он, описывая полифонию «чужих», звучащих сквозь ткань бальзаковского нарратива, голосов, превращается из аналитика в гистриона, актера. Эта тенденция еще более заметна в работах «*Удовольствие от текста*» (Le Plaisir du texte, 1973) и, особенно, в «*Ролан Барт о Ролане Барте*» (Roland Barthes par Roland Barthes, 1975), «*Фрагменты речи влюбленного*» (Fragments d'un discours amoureux, 1977), книге о фотографии «*Camera lucida*» (Le Chambre claire, 1980).

Указанная метаморфоза французской прозы в значительной мере связана с именем писателя и философа **Мориса Бланшо** (Maurice Blanchot, 1907—2003), который расширил границы романа до «*пространства литературы*» (L'Espace littéraire, 1955). Творчество для Бланшо — оборотная сторона «ничто», поскольку всякое письмо и речь связаны с дематериализацией мира, молчанием, смертью. Эта идея звучит в самих названиях его работ «*Литература и право на смерть*» (La Littérature et le droit à la mort, 1970), «*Катастрофическое письмо*» (L'Écriture du désastre, 1980). Отношения писателя со своим произведением описываются Бланшо через миф об Орфее и Эвридике. Первые интерпретации этого мифа содержатся уже в его ранних романах («*Темный Тома*», Thomas l'Obscur, 1941; «*Аминадав*», Aminadab, 1942).

Свое понимание литературы как преодоления существующей данности Бланшо возводит к идеям С. Малларме («Кризис стиха»), Ф. Ницше и М. Хайдеггера (видение реальности как отсутствия), создавая своего рода «*негативную диалектику*»: «Если я говорю: эта женщина — нужно, чтобы я отнял у нее так или иначе ее реальное существо, чтобы она стала отсутствием и небытием. В слове мне дается бытие, но дается лишенным бытия. Слово — отсутствие, несуществование предмета, то, что остается от него

после того, как он утратил свое бытие». Писатель не должен «что-то сказать», «создать» подобие мира. «Говорить», согласно Бланшо, значит «молчать», так как писателю «нечего сказать» и он может высказать лишь это «ничто». Образцовым писателем, через которого звучит «ничто», Бланшо считает Ф. Кафку. Реальность же, существующая вне вещей и независимо от писателя, живет по своим собственным законам и не может быть узнана («что-то говорит и говорит, словно говорящая пустота»). Как поэт пустоты, пугающего безмолвия, Бланшо в своих романах близок не только Ф. Кафке (блуждание героя по лабиринту комнат в романе «Замок»), но и экзистенциалистам.

Эволюция художественного творчества Бланшо шла по пути слияния его романов с эссе: убывала сюжетность, а мир его книг делался все более зыбким, приобретая черты философско-художественного дискурса. Повесть *«Ожидание забвения»* (L'Attente l'Oubli, 1962) представляет собой фрагментарный диалог. В 1970—1980-е годы его письмо окончательно становится фрагментарным (*«Шаг по ту сторону»*, Le Pas au-delà, 1973; «Катастрофическое письмо»). Изменяется и атмосфера произведений Бланшо: гнетущий образ всеразрушающей и одновременно творящей смерти уступает место тонкой интеллектуальной игре.

Литературно-философский опыт Барта и Бланшо показывает, насколько размытыми становятся границы жанров и специализаций. В 1981 году (1980 год — год смерти Сартра и Барта, знаковых фигур французской литературы второй половины века) журнал «Лир» («Читать», Lire) опубликовал список наиболее влиятельных, по мнению редакции, современных писателей Франции. На первом месте оказался этнолог К. Леви-Стросс, за ним следовали философы Р. Арон, М. Фуко, теоретик психоанализа Ж. Лакан. Только пятое место было отдано «собственно» писателю — С. де Бовуар. М. Турнье занял восьмое место, С. Бекетт — двенадцатое, Л. Арагон — пятнадцатое.

Однако не следует считать, что 1960-е — середина 1970-х годов во французской литературе прошли исключительно под знаком «нового романа» и тех политических акций (события мая 1968 года), с которыми он себя как явление неоавангарда прямо или косвенно ассоциировал, а также смещения различных модусов письма. Так, продолжала публиковаться **Маргерит Юрсенар** (Marguerite Yourcenar, наст. имя — Marguerite de Straupencour, Маргерит де Крейянкур, 1903—1987), чей роман *«Воспоминания Адриана»* (Mémoires d'Adrien, 1951), воссоздающий атмосферу Рима II века, стал современным образцом жанра философско-исторического романа. Большое влияние на творческое становление Юрсенар оказала, по ее словам, проза Д. Мережковского. Успех имели также роман *«Философский камень»* (L'Oeuvre au noir, 1968) и первые два тома ее автобиографической семейной саги *«Лабиринты мира»*: «Бла-

гочестивые воспоминания» (1974), «Северный архив» (1977). В последние годы жизни писательница, избранная в 1980 году во Французскую Академию, продолжала работу над третьим томом «Что это? Вечность» (Quoi? L'éternité), опубликованным посмертно (1988). Помимо Юрсенар, принадлежавшей к старшему поколению, к сравнительно традиционным по манере писателям относится, к примеру, **Патрик Модьяно** (Patrick Modiano, р. 1945), автор многочисленных романов (в частности «Улица темных лавок», Rue des boutiques obscures, Гонкуровская премия 1978). Однако в его произведениях уже имеются приметы того, что вскоре назовут постмодерном, который многие из революционно настроенных французских «шестидесятников» восприняли как предательство идеалов свободы духа, неоконсерватизм.

К третьему послевоенному (или «постмодернистскому») поколению французских писателей относятся Ж.-М. Г. Ле Клезю, М. Турнье, Патрик Гренвиль («Огненные деревья», Les Flamboyants, Гонкуровская премия 1976), Ив Навар («Ботанический сад», Le Jardin d'acclimatation, Гонкуровская премия 1980), Ян Кеффлек («Варварские свадьбы», Les Noces barbares, Гонкуровская премия 1985).

Жан-Мари Гюстав Ле Клезю (Jean-Marie Gustave Le Clézio, р. 1940), автор романов «*Протокол*» (Le Procès verbal, премия Ренодо 1963), «*Пустыня*» (Le Désert, 1980), «*Искатели клада*» (Le Chercheur d'or, 1985), не размышляет над формой романа: он стремится говорить, быстро, задыхаясь, сознавая, что люди глухи, а время быстротечно. Предмет его тревоги — то, что составляет первичную реальность человечества: быть живым среди живых, подчиняясь великому вселенскому закону рождения и смерти. Истории персонажей Ле Клезю с их проблемами, радостями по сути детерминированы *стихийными силами бытия*, независимо от социальных форм их существования.

С удивительным мастерством Ле Клезю манипулирует объективом воображаемой камеры, то уменьшая предметы, то увеличивая их до бесконечности. Природа безгранична и лишена центра. В космической перспективе человек — всего лишь букашка. С точки зрения букашки, он — всемогущий Бог, распоряжающийся жизнью и смертью. Независимо от того, растворяется ли человек в обществе или принимает себя за центр мироздания, его страсти, приключения, смысл жизни все равно окажутся банальными, предопределенными. Подлинными, по Ле Клезю, являются лишь самые простые ощущения жизни: радость, боль, страх. Радость связана с пониманием и любовью, боль вызывает желание замкнуться в себе, а страх — бегать от него. Все остальные действия — препровождение времени, которое следовало бы употребить с большей пользой, учитывая случайность нашего рождения. Свое видение земной жизни Ле Клезю мог бы сравнить со взглядом жи-

теля Сириуса, вдруг заинтересовавшегося далекими трепыханиями микроскопических существ.

Ле Клезю, иными словами, намерен совершить прорыв там, где «новый роман», по его мнению, не покончил с антропоцентрической картиной мира, экспериментально упразднив традиционный сюжет, характер, но сохранив при этом определенные права за средой обитания человека — его вещными, социальными, вербальными коррелятами. Как писатель времени постмодерна — этот термин укоренился благодаря философу **Ж.-Ф. Лиотару** (Jean-François Lyotard, р. 1924) и его книге *«Ситуация постмодерна. Доклад о знании»* (La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir, 1979), — поколения, пришедшего на смену новороманистам (в литературе) и структуралистам, а также постструктуралистам (в философии), Ле Клезю намерен полностью отказаться от всякого представления о ценности, о структурности мира. В этом он, как и другие постмодернисты, опирается на новейшую физику (И. Пригожин, Ю. Климонтович) и ее концепцию динамического хаоса, взрывного характера эволюции.

Вместе с тем, увидев в своих предшественниках рационалистов, позитивистов, неискоренимых общественных реформаторов, литературный постмодерн (как по-своему и символизм сто лет назад) решил — на сей раз уже на более последовательно неклассических, а также нерелигиозных основаниях — восстановить права искусства, игры, фантазии, которые не создают все впервые, а существуют в лучах уже готового литературного знания (сюжеты, стили, образы, цитаты), как условная аллегорическая фигура, возникающая на фоне «мировой библиотеки». В итоге критика заговорила о «новой классике» — реставрации драматического повествования, цельных персонажах. Однако воскрешение героя не означало апологии ценностного начала в литературе. В центре искусства постмодерна — искусство пародии (здесь и просматривается близость к классицизму, который эксплуатировал мифологические сюжеты ради своих собственных целей), специфических смеха и иронии, несколько ущербная, эротически приправленная барочная изысканность, смешивающая реальное и фантастическое, высокое и низкое, историю и ее игровую реконструкцию, мужское и женское начало, детализацию и абстракцию. Элементы пикарескного и готического романа, детектива, декадентской «страшной новеллы», латиноамериканского «магического реализма», — эти и другие обломки (стихийно перемещающиеся по космосу слов) реинтегрируются на достаточно крепкой сюжетной основе. Возникающая эмблема, ключ к которой утрачен или случаен, претендует на правдоподобие, которое вместе с тем абсолютно неправдоподобно, указывает на непродуктивность «монологического» взгляда на что-либо (от половой принадлежности до трактовки глобальных исторических фигур и событий). Олице-

творением подобной тенденции во французском литературном постмодернизме стало творчество М. Турнье.

Мишель Турнье (Michel Tournier, р. 1924) по образованию философ. Он поздно обратился к литературе, но сразу же приобрел известность своим первым романом *«Пятница, или Круиз Тихого океана»* (Vendredi ou les Limbes du Pacifique, 1967). Член Гонкуровской Академии, он является автором произведений, которые обыгрывают готовый материал — приключения Робинзона Крузо в «Пятнице», историю античных героев братьев-близнецов Диоскуров в романе *«Метеоры»* (Les Météores, 1975), евангельский сюжет поклонения волхвов в романе *«Гаспар, Мельхиор и Бальтазар»* (Gaspard, Melchior et Balthazar, 1980). В 1985 году вышел его роман *«Золотая капля»* (La Goutte d'or), в 1989-м — *«Полночная любовь»* (Le Médianoche amoureux). Как писатель эпохи постмодерна, характеризующейся художественной эклектичностью, Турнье придерживается так называемой *«мягкой» этики*, которая позволяет ему преодолеть свойственную, в частности экзистенциализму, «пугающую тягу к бремени ценностей» (Ж. Делёз). Знакомые читателю образы способны стать у него незнакомыми, что соответствует тотальному ироническому настрою «пострелигиозной» культуры. Это отличает его и от структуралистов, выявлявших в мифе универсальную структуру мира.

Ткань повествования Турнье в меньшей степени эклектична, чем, например, у итальянца Умберто Эко (Umberto Eco, р. 1932), также использовавшего сюжет о Робинзоне (роман «Остров накануне», L'isola del giorno prima, 1994) в качестве архетипа бегства от цивилизации на природу. Но это не отменяет общей для этих писателей стилистики «интертекстуальности» (термин Ю. Кристевой) — вторичного письма, имеющего прототип в виде первичного письма, но переписавшего его с противоположным знаком.

В центре одного из самых известных произведений Турнье, романа *«Лесной царь»* (Le Roi des aulnes, Гонкуровская премия 1970), судьба Абея Тиффожа — некоего современного «невинного», пикарескного героя, «симплиция», чистое око которого (скрытое за очками с толстыми стеклами) прозревает в окружающем мире то, что не способны увидеть другие. Часть романа представляет собой «Мрачные записки» Абея, написанные от первого лица, часть — безличное повествование, куда включены выделенные курсивом фрагменты тех же записок. Поначалу обычный школьник, Тиффож открывает в себе магические способности: одного его желания достаточно, чтобы сгорел ненавистный ему коллеж. Позднее, когда ему грозит суд и тюрьма, начинается война и его спасает призыв в армию. Постепенно Тиффож начинает сознавать исключительность своей судьбы. Депортированный в Восточную Пруссию, он волей судьбы участвует в наборе мальчиков для школы юнгштурмовцев, которая расположена в старинном замке Каль-

тенборн, принадлежавшем когда-то рыцарскому ордену меченосцев. В прошлом хозяин гаража в Париже, он становится теперь «лесным царем» (или «ольховым царем», как в известной немецкой сказке), похищающим детей и наводящим ужас на всю округу. Германия представляется Абелью землей обетованной, магической «страной чистых сущностей», готовой открыть ему свои тайны (сам Турнье, студентом приехав в Германию на три недели, остался там на четыре года). Роман завершается сценой мученической смерти подростков, вступивших с советскими войсками в неравный бой. Сам же Абель погибает в болотах Мазурии с ребенком на плечах (тот спасен им из концлагеря), являясь олицетворением либо невинности, которая даже в условиях войны не знает врагов, к которой не пристаёт никакая грязь, либо поиска правды простых чувств и ощущений (ее фатально не желает знать старческая цивилизация XX века), возможностей инициации в высшее знание, либо контринициации — бессилия личности перед властными мифами.

Размышляя на эти темы, читатель не должен забывать, что их серьезность в рамках постмодернистского мультиверсума едва ли стоит переоценивать. Тиффожа — не из каинова племени, но он и не подлинный Авель, не св. Христофор (взявшийся перенести ребенка через ручей и обнаруживший на своих плечах самого Христа). Ближе он к своим возможным литературным прототипам — вольтеровскому Кандиду, грассовскому Оскару Мацерату («Жестяной барабан») и даже набоковскому Гумберту, личности насколько неординарной (у Тиффожа необычайно тонкий слух), настолько же и шизофренической. Словом, «неоклассическая» реальность в романе она же и абсолютное безумие, парадоксальный мир, где, как в повести Вольтера, «все к лучшему».

Подтверждая условность границы между прекрасным и безобразным, добром и злом, сам Турнье в книге *«Ключи и замочные скважины»* (Des Clés et des serrures, 1978) замечает: «Все прекрасно, даже уродство; все священо, даже грязь». Если теоретики постмодернизма рассуждают о «недифференцированности, гетерогенности знаков и кодов» (Н. Б. Маньковская), то Турнье склонен говорить о «коварной, злонесущей инверсии» (определяющей судьбу Тиффожа). Но какими бы «противоположными самим себе» ни были исповедь безумца в свою защиту и сам роман «Лесной царь», очевидно, что помимо безысходности, возведенной в нем в ранг сказки и высокого искусства, у Турнье дает о себе знать тоска по идеалу, что сообщает его творчеству гуманистическое звучание.

Полемика литературного эксперимента во Франции в самом конце XX века стал, пожалуй, не роман, а некий текст-гибрид. Пример тому — публикации выдвинувшегося на авансцену сегодняшней литературной жизни **Валера Новарина** (Valère Novarina, р. 1947). Его тексты, начиная с 1970-х годов, синтезировали черты эссе,

театрального манифеста, дневников. В итоге появился на свет «театр слов», или «театр для ушей». Такова театральная пьеса Новарина «Сад признания» (Le Jardin de reconnaissance, 1997), воплотившая собой желание автора «создать что-то с изнанки» — вне времени, вне пространства, вне действия (принцип трех единств «от противного»). Тайну театра Новарина видит в акте рождения слова: «В театре надо попытаться по-новому услышать человеческий язык, как его слышат камыши, насекомые, птицы, неговорящие младенцы и погруженные в спячку животные. Я прихожу сюда, чтобы вновь услышать акт рождения».

Эти и другие заявления писателя говорят о том, что он, как и большинство других французских авторов конца XX века, претендуя на новые открытия, берется за «хорошо забытое старое», добавляя к поэтике театра М. Метерлинка философию М. Бланшо («слышать язык без слов», «эхо молчания») и Ж. Делёза.

Литература

Великовский С. Грани «несчастливого сознания»: Театр, проза, философская эссеистика, эстетика А. Камю. — М., 1973.

Зонина Л. Тропы времени: Заметки об исканиях французских романистов (60—70-е гг.). — М., 1984.

Маньковская Н. Б. Художник и общество. Критический анализ концепций в современной французской эстетике. — М. 1985.

Андреев Л. Г. Французская литература и «конец века» // Вопросы литературы. — М., 1986. — № 6.

Кирнозе З. Предисловие // *Турнье М.* Каспар, Мельхиор и Бальтазар: Пер. с фр. — М., 1993.

Ариас М. Лазарь среди нас. — М. 1994.

Бреннер Ж. Моя история современной французской литературы: Пер. с фр. — М., 1994.

Маньковская Н. Б. Париж со змеями (Введение в эстетику постмодернизма). — М., 1995.

Миссима Ю. О Жане Жене // *Жене Ж.* Кэрель: Пер. с фр. — СПб., 1995.

Французская литература. 1945—1990. — М., 1995.

Сартр Ж.-П. Ситуации: Пер. с фр. — М., 1997.

Зенкин С. Преодоленное головокружение: Жерар Женетт и судьба структурализма // *Женетт Ж.* Фигуры: Т. 1—2: Пер. с фр. — М., 1998. Т. 1. ◆

Косиков Г. К. От структурализма к постструктурализму. — М., 1998.

Филоненко А. Метафизическая траектория судьбы Альбера Камю // *Камю А.* Изнанка и лицо: Пер. с фр. — М. 1998.

Гальцова Е. Недоразумения (Первая канонизация Сартра в СССР) // Литературный пантеон. — М., 1999.

Волков А. «Дороги свободы» Сартра // *Сартр Ж.-П.* Дороги свободы: Пер. с фр. — М., 1999.

Кондратович В. Предисловие // *Селин Л.-Ф.* Из замка в замок: Пер. с фр. — М., 1999.

- Косиков Г.К.* «Структура» и/или «текст» (стратегия современной семиотики) // От структурализма к постструктурализму: Французская семиотика: Пер. с фр. — М., 2000.
- Липицкий В.* Подобное подобным // *Бланшо М.* Ожидание забвение: Пер. с фр. — СПб., 2000.
- Исаев С.А.* Нежный // *Жене Ж.* Строгий надзор: Пер. с фр. — М., 2000.
- Дмитриева Е.* Человек-Валер, или *Voie négative* // *Новарина В.* Сад признания: Пер. с фр. — М., 2001.
- Долина Л.* Театр как достижение абсолютной свободы // Театр Жана Жене: Пер. с фр. — СПб., 2001.
- Балашова Т.В.* Бунтующий язык: речь персонажей и рассказчика в романах Селина // Вопросы литературы. — 2002. — № 4.
- Barthes R.* Essais critiques. — P., 1964.
- Jeanson F.* Le Problème moral et la pensée de Sartre. — P., 1966.
- Malraux C.* Le Bruit de nos pas. — P., 1966.
- Charbonnier G.* Entretiens avec Michel Butor. — P., 1967.
- Collin F.* Maurice Blanchot et la question de l'écriture. — P., 1971.
- Morrisette B.* Les Romans de Robbe-Grillet. — P., 1971.
- Pollmann E.* Sartre und Camus? Literatur der Existenz. — Stuttgart, 1971.
- Tisson-Braun M.* Nathalie Sarraute ou La Recherche de l'authenticité. — P., 1971.
- Nouveau roman: hier, aujourd'hui:* T. 1—2. — P., 1972.
- Brémond C.* Logique du récit. — P., 1973.
- Laporte R., Noel B.* Deux lecture de Maurice Blanchot. — Montpellier, 1973.
- Ricardou J.* Le Nouveau roman. — P., 1973.
- Albérés R.-M.* Littérature, horizon 2000. — P., 1974.
- Picon G.* Malraux. — P., 1974.
- Bonnefoy C., Cartano T., Oster D.* Dictionnaire de littérature française contemporaine. — P., 1977.
- Sykes S.* Les Romans de Claude Simon. — P., 1979.
- Waelti-Walters J.* Icare ou l'évasion impossible: étude psycho-mythique de l'oeuvre de J.-M.-G. Le Clézio. — P., 1981.
- Santschi M.* Voyage avec Michel Butor. — Lausanne, 1982.
- Culler J.* Barthes. — L., 1983.
- Cohen-Solal A.* Sartre. — P., 1985.
- Jacquemin G.* Marguerite Yourcenar. Qui suis-je? — Lyon, 1985.
- Gibault F.* Céline. 1944—1961. — P., 1985.
- Valette B.* Esthétique du roman moderne. — P., 1985.
- Roger Ph.* Roland Barthes, roman. — P., 1986.
- Raffy S.* Sarraute romancière. — N.Y., 1988.
- Raimond M.* Le Roman. — P., 1988.
- Lecherbonnier B., Rincé D., Brunel P., Moatti Ch.* Littérature. Textes et documents. XX-ème siècle. — P., 1989.
- Savigneau J.* Marguerite Yourcenar. L'invention d'une vie. — P., 1990.
- Nadeau M.* Le Roman français depuis la guerre. — Nantes, 1992.
- Vercier B., Lecarme J.* La Littérature en France depuis 1968. — P., 1992.
- Almérés Ph.* Céline. Entre haine et passion. — P., 1994.

Bersani J., Autrand M., Lecarme J., Vercier B. La Littérature en France de 1945 à 1968. — P., 1995.

The Cambridge Companion to the French Novel: From 1800 to the Present / Ed. by T. Unwin. — Cambridge, 1997.

Salgas J.P., Nadaund A., Schmidt J. Roman français contemporain. — P., 1997.

Viart D. Etats du roman contemporain. — P., 1998.

Gutting Gary. French Philosophy in the Twentieth Century. — Cambridge, 2001.

Braudeau M., Poguidis L., Salgas J.P., Viart D. Le Roman français contemporain. — P., 2002.

XVI

АНГЛИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА ПОСЛЕ 1945 ГОДА

Периодизация литературного процесса в Великобритании во второй половине XX века. — Рост массовой культуры. — Сдвиг в оценках современной английской литературы. — 1950-е годы: послевоенное творчество Оруэлла, Во, Грина. — Голдинг, Мёрдок. — «Рассерженные молодые люди». Роман К. Эмиса «Счастливчик Джим». — Эксперимент в творчестве Бекетта. 1960-е годы: «Золотая тетрадь» Лессинг, «Женщина французского лейтенанта» Фаулза. — Феномен женской прозы. — Поколение 1970-х: трилогия М. Эмиса, романы Макьюэна. — 1980-е годы: проблема «английскости» в романистике Экройда и Барнса. — «Постколониальный роман». — Состояние английской литературы на рубеже XX—XXI веков.

В 1945 г. Англия закончила войну в числе держав-победительниц, но крайнее напряжение сил в схватке с фашизмом подорвало ее экономическую мощь. В 1939 году она еще была одной из ведущих стран Запада, но к 1945-му утратила былое влияние в мире, поделенном между двумя новыми сверхдержавами, США и СССР. Уже в ходе войны Великобритания начала терять отдельные колонии, и распад колониальной системы в последующие два десятилетия во многом определил динамику развития английской культуры второй половины XX века. Политическая история Британии после окончания Второй мировой войны делится приблизительно на два временных отрезка: первый — так называемый период «послевоенного урегулирования» (postwar settlement), второй наметился в 1979 г. с началом премьерства М. Тэтчер.

Победа лейбористов на выборах 1945 года знаменовала апогей «кейнсианства», осуществление идеала государства «всеобщего благоденствия» (welfare state). Резкое увеличение налогов на богатых, национализация промышленности, демократизация университетского образования, расшатывание классовой структуры происходили на фоне экономических трудностей послевоенных лет — карточная система была отменена в Англии позже, чем в других странах Европы. Выполняя свои предвыборные обещания, правительство Клементы Аттли в 1947 г. предоставило независимость Индии и Пакистану, и это дало толчок потоку иммигрантов из

бывших колоний, устремившихся на Британские острова. Когда в 1951 г. к власти вернулись консерваторы, их попытка затормозить процесс деколонизации привела к обратному эффекту — его ускорению. В 1956 г. Англия ввязалась в так называемую Суэцкую авантюру, желая наказать Египет за национализацию принадлежащего ей Суэцкого канала. Однако это встретило международное осуждение, в том числе ближайшего союзника США, что заставило Англию окончательно отказаться от притязаний на бывшую геополитическую роль. Однако кто бы ни стоял у власти, консерваторы или лейбористы, вплоть до 1979 года внутреннюю политику определяли идеи, восходящие к Дж. М. Кейнсу, — идеи сплоченного, однородного общества равных возможностей, с развитой системой помощи бедным, сильными профсоюзами, национализированной промышленностью. Следуя этой социально-экономической доктрине, Англия все больше проигрывала в экономическом соревновании не только США, но Японии и Германии.

Реакцией на «кейнсианство» стали избрание в 1979 г. премьер-министром Маргарет Тэтчер (р. 1925) и одиннадцать лет ее правления. Под лозунгом оздоровления экономики были разгромлены профсоюзы, свернуты социальные программы в образовании и здравоохранении, проводилась последовательная политика денационализации промышленности, монетаризма, возрождения духа свободного предпринимательства. Правительство Тэтчер не приняло никакие ультиматумы террористов ИРА (Ирландской республиканской армии), взрывавших бомбы на улицах английских городов, а также решительно пошло на военные действия с Аргентиной и одержало победу в битве за Фолклендские острова. Предпринятая в годы «тэтчеризма» реструктуризация экономики (развитие торговли и услуг превзошло рост промышленности) сопровождалась социальной поляризацией общества, ростом безработицы и бедности, насаждением эгоистической морали. Все это вызывало ожесточенную критику слева, но как бы ни пытались дистанцироваться от курса Тэтчер сменившие ее премьеры — консерватор Джон Мейджор, а с 1997 года лидер «новых лейбористов» Тони Блэр, реально они продолжали политику оживления свободного предпринимательства за счет сокращения государственной поддержки малоимущих.

Эти перемены нашли отражение в английской культуре. Как и во всех странах Запада, изменился социальный состав ее носителей: если еще в 1930-е годы тон в культуре, как традиционно для Британии, задавали представители привилегированных классов, то после войны с разрушением классовых барьеров доступ к высокой культуре и образованию получили самые широкие слои общества. В связи с этим писатели старшего поколения вплоть до 1970-х годов не раз высказывали беспокойство по поводу снижения образовательного и культурного уровня британцев. И в самом

деле, параллельно «массовизации» высшего образования в 1950—1960-е годы шел *взрывной рост массовой культуры* (в особенности кинематографической и музыкальной — «битломания», охватившая страну к концу 1960-х годов моментами походила на коллективный невроз), наметились контуры того, что в США на волне контркультуры и движения молодежного протеста назвали «сексуальной революцией».

Стремительное распространение массовой культуры имело как внутриамериканские (шире — общезападные), так и геополитические объяснения. В годы «холодной войны» по обе стороны «железного занавеса» происходили во многом сходные социокультурные процессы. Общим было представление о роли культуры: обосновать противостояние систем, создать убедительный образ врага, предложить образ все более атомизированной и тем самым зависимой от государства личности, а также вызвать иллюзию активной причастности граждан к общественно-политической жизни. Типичным жанром эпохи «холодной войны» в Англии был шпионский триллер, представленный романами Йэна Флеминга (Ian Fleming, 1909—1964) о Джеймсе Бонде, произведениями Фредерика Форсайта (Frederick Forsyth, р. 1938), Лена Дейтона (Len Deighton, р. 1929), Джона Ле Карре (John le Carré, р. 1931). Характерно, что всем этим авторам мировую известность принесли экранизации их романов. Однако массовая литература была не обязательна политизирована.

Приблизительно в то же время, когда читатель по обе стороны Атлантики познакомился с Бондом, оксфордский профессор истории английского языка **Дж. Р. Р. Толкиен** (John Ronald Reuel Tolkien, 1892—1973) опубликовал книгу, которую в последние годы прошлого века англичане поставили на первое место в списке самых важных литературных произведений столетия. Трехтомный роман **«Властелин колец»** (The Lord of the Rings, 1954—1955), поначалу прохладно принятый в Великобритании, заявил о себе как книга, уникальная по силе воздействия на тех, кто в условиях все возрастающего религиозного индифферентизма нуждался пусть в популярно-сказочно, фантастически выраженном, но по сути своей духовном утешении, в оправдании добра. Серия из семи романов для детей «Хроники Нарнии» (Chronicles of Narnia, 1950—1956) Клайва Льюиса и «Властелин колец» стали не только ответом этих христианских писателей (Толкиен в отличие от католика Льюиса свое христианство никогда особо не декларировал) на вызов секулярного общества и абсурдистской литературы, но и возвратом к традиции захватывающего сюжета. «Властелин колец» — сплав самой разной образности: античной, средневековой, вагнеровской; наличие в романе этимологических комментариев, карты Средиземья, псевдонаучного справочного аппарата выдают в авторе ученого, принимавшего участие в ра-

боте над Оксфордским словарем английского языка. История хоббита Фродо, берущего на себя всю тяжесть борьбы с мировым злом, утверждает столь важные для английской культуры ценности, как домашний очаг, малая родина, дружеские верность и взаимопонимание. Однако сколь ни важны были личные мотивы Толкиена, подвигшие его на создание «Властелина колец», восприятие этой книги читателями показало, что выведенное в ней «розовое христианство» становится удобным и вместе с тем политкорректным материалом, который можно легко вписать в сферу широко понимаемой духовности. Ассимилировав сказочный морализм Толкиена, массовая культура фактически вытеснила на обочину английской культуры серьезную религиозную литературу и богословие. К середине 1960-х годов взгляды Т. С. Элиота и И. Во многим начинают казаться старомодными. Г. Грин из автора «Силы и славы» становится прозаиком, часто пишущим на политическую злобу дня.

К 1980-м годам *граница между высокой и массовой культурой была сильно поколеблена* (что и обыграл постмодернизм). Мюзикл «Иисус Христос — суперзвезда» (1971) Тима Райса и Эндрю Ллойд Вебера; «Барселона» — диск, записанный Фредди Меркьюри совместно с Монсеррат Кабалье; популярнейшие экранизации Дж. Остин, Ч. Диккенса, Э. М. Форстера, Г. Джеймса, вновь, как бы в новом качестве, вернувшие их романы в витрины книжных магазинов, — все это говорило о всеядности масскультуры, легко переписывающей тот или иной сюжет в нужном ей направлении. И все же, несмотря на колебания интеллектуальной моды и изменение критериев литературной оценки, вызванное постмодернизмом (примат методик над текстами), серьезная литература в Великобритании в конце XX века не только сохраняла жизнеспособность, но даже моментами выдвигалась на авансцену европейской словесности.

В первые послевоенные десятилетия самыми влиятельными английскими писателями были заявившие о себе еще в 1930-е годы Дж. Оруэлл, И. Во, Г. Грин. Все они в разной степени критиковали государство «всеобщего благоденствия» за урон, который эгалитаризм неизбежно нанес среднему классу и его культурным ценностям; все протестовали против ускорившейся американизации английской жизни. Их послевоенные произведения — горькие размышления о нынешнем положении Англии, а также о перспективах ее будущего развития. Этот литературный ряд открывают произведения **Джорджа Оруэлла** (George Orwell, 1903—1950), принесшие ему мировую славу, — притча «Звероферма» (Animal Farm, 1945) и роман «1984» (1949). В них Оруэлл достигает уровня свифтовской сатиры.

«1984», как и «О дивный новый мир» Хаксли, — антиутопия, роман об опасности тоталитаризма. Жизнь в трансатлантическом

государстве Океания, где Британия является всего лишь «взлетно-посадочной полосой номер один», строится на принципах Антсоца (английского социализма). За их исполнение отвечает своего рода комитет государственной безопасности, Внутренняя Партия, подчиняющаяся главе государства, мифическому Старшему Брату, чьи портреты и риторика напоминают Сталина. Оруэлл, как и Хаксли, показывает, сколь мало значит личность в Океании, но, в отличие от Хаксли, ставит подавление личных свобод в зависимость от грубого насилия и страха, а не от технического прогресса. В «1984» государство контролирует не только настоящее, постоянно подогревая военную истерию и запугивая граждан внешней угрозой; столь же строгому контролю подлежит и прошлое, бесконечным ретушированием которого в соответствии с последними указаниями партии занимается центральный персонаж романа, сотрудник Министерства правды Уинстон Смит. Он — «боец идеологического фронта», тем непростительней его преступление: Смит начинает вести личный дневник, в который заносит свои повседневные впечатления, пытаясь понять, кто он, в чем смысл его жизни. Ради этого он обманывает «всевидящее око» — напоминающее телевизор техническое устройство, размещенное в каждой комнате для тотального контроля за гражданами. Это «мыслепреступление», равно как и запрещенная государством любовь (ее заменяет нормированный секс), приводят Уинстона в застенки Министерства любви, где его учат вместо реальности видеть то, что приказывает партия. Но несмотря на истязания, Уинстон не может увидеть пять пальцев, когда ему показывают четыре. Тем не менее изощренная пытка ломает его, толкает на предательство возлюбленной.

Оруэлл блестяще вскрывает механизмы тоталитарной пропаганды с ее все извращающей ложью, культом насилия, демагогическими лозунгами («война — это мир», «свобода — это рабство», «незнание — сила»). Примитивизации языка в Океании (как одному из важнейших способов контроля за мышлением) и превращению его в «новояз» посвящено завершающее роман Приложение. Роман Оруэлла стал не только неким пособием, по которому европейцы долгие годы составляли представление об СССР, но и, наряду с антиутопиями Е. Замятина («Мы», 1924) и Р. Брэдбери («451° по Фаренгейту», 1953), шедевром жанра, напоминавшим человеку Запада, к чему ведут личная бездуховность, а также равнодушие к разделению социума на «резервации» для немногих богатых и «мир масс», удовлетворяющих только самые примитивные потребности.

Комическому гению **Ивлины Во** (Evelyn Waugh, 1903—1966) послевоенная действительность предоставила множество поводов для изображения современного абсурда и торжества посредственности. Роман «*Незабвенная*» (The Loved One, 1948) основан на впечатлениях автора от поездки в Голливуд, где собирались экрани-

зировать «Возвращение в Брайдсхед». «Незабвенная» весьма точно воспроизводит калифорнийские похоронные обычаи, а именно деятельность похоронных фирм. Для Во-католика смерть — таинство, и отношение общества к смерти есть индикатор его духовного состояния. Когда современное общество делает все, чтобы смерть скрыть, а его члены доверяют свои сокровенные тайны газетам (письмо в газету — подобие исповеди), то это говорит, по логике «Незабвенной», о его квазирелигиозности — религии без Бога.

Свой фронтовой опыт Во воплотил в трилогии *«Меч почета»* (Sword of Honour: *«Люди при оружии»*, Men at Arms, 1952; *«Офицеры и джентльмены»*, Officers and Gentlemen, 1955; *«Безоговорочная капитуляция»*, Unconditional Surrender, 1961). Трилогия стала таким же литературным памятником Второй мировой войне, каким для Первой мировой был «Конец парада» (No More Parades, 1925) Ф. М. Форда. Подобно фордовскому Тетженсу, Гай Краучбек у Во — христианин, своего рода «последний пуританин», который под натиском стихии новейшей истории сталкивается с крушением своих общественных идеалов. В 1939 году он идет добровольцем в новый крестовый поход против мирового зла, но, как некогда и хемингуэевский лейтенант Генри, встречается на войне с абсурдом военной машины, а также политическим предательством. Вдобавок его жена Вирджиния изменяет ему с нелепым Триммером. И все же не все на войне для Гая потеряно. Крест, который в 1939 году (после пакта Молотова—Риббентропа) придавал смысл борьбе с ложью фашизма и коммунизма, превращается для него в «Меч почета» — подарок английского народа простым русским солдатам, выстоявшим и победившим под Сталинградом. Другими словами, война под знаменами идеологий на время становится «народной войной». Однако затем с этими героическими представлениями Гая начинают спорить эпизоды средиземноморской кампании, а также партизанской войны в Югославии, где англичане из политических интересов поддерживали Тито. В финале трилогии Гай вынужден согласиться с тем, что кровавая история XX века далека от христианского «мира всего мира», и стоически берется за воспитание ребенка Вирджинии от Триммера как своего собственного.

«Испытание Гилбета Пинфолда» (The Ordeal of Gilbert Pinfold, 1957) — самый автобиографичный и искренний из романов Во, где в истории стареющего прозаика, которого преследуют галлюциногенные издевательские «голоса», находят выход страхи самого писателя по поводу собственного творчества.

Влияние Во на многих послевоенных сатириков не подлежит сомнению. В особенности это касается Тома Шарпа (Tom Sharpe, p. 1928), а также Мюриэл Спарк (Muriel Spark, p. 1918), автора романов *«Memento Mori»* (1959), *«Мисс Джин Броуди в расцвете лет»* (The Prime of Miss Jean Brodie, 1961).

Не менее важной для послевоенной английской литературы оказалась традиция *Г. Грина*, в отличие от Во пытавшегося найти общее в христианских и коммунистических идеях (отсюда его интерес к латиноамериканской теме). После 1945 года он жил в основном за границей, работал в самых разных жанрах. Многочисленные произведения Грина, надо сказать, не всегда художественно равноценные, образуют несколько циклов. Один из них составляют психологические романы «Суть дела» (*The Heart of the Matter*, 1948), «Конец любовной связи» (*The End of the Affair*, 1951), «Ценой потери» (*A Burnt-Out Case*, 1961), через которые проходит сомнение в человеческой природе. Другой — романы политические: «Тихий американец» (*The Quiet American*, 1955), «Комедианты» (*The Comedians*, 1966), «Почетный консул» (*The Honorary Consul*, 1973). Пародией на типичный шпионский роман эпохи «холодной войны» стал «Наш человек в Гаване» (*Our Man in Havana*, 1958). Роман же «Человеческий фактор» (*The Human Factor*, 1978) обыгрывает биографию друга Грина, знаменитого Кима Филби, завербованного советской разведкой. Подведением идейных и творческих итогов писателя стал роман «Монсеньор Кихот» (*Monsignor Quixote*, 1982), современная версия романа Сервантеса, где Кихот — католический священник, Санчо — коммунистический мэр испанского городка, а ветряные мельницы — разного рода идеологии. Влияние Грина на английскую прозу 1960—1970-х годов не подлежит сомнению; гриновские ситуации и приемы встречаются у столь разных писателей, как, скажем, Энтони Бёрджес (псевдоним Джона Бёрджеса Уилсона, р. 1917) и Кингсли Эмис.

Оруэлл, Во, Грин, Энтони Пауэлл (серия романов «Музыка времени», *The Music of Time*, 1951—1975) обеспечили преемственность послевоенной прозы по отношению к довоенной. В общем и целом она вписывается в традицию социально-психологического «романа характера и обстоятельств». Думается, что ее установке на социальный критицизм соответствует (с поправкой на обновившуюся тематику) в 1950-е годы творчество так называемых «рассерженных молодых людей» (*angry young men*) — поэтов, романистов и особенно драматургов, которые выразили разочарование молодого поколения британцев в «кейнсианском» государстве. Подобно старшему поколению, они прошли мимо опыта писателей 1920-х годов, из всех модернистов отдавая должное лишь Д. Г. Лоренсу, писателю, на их взгляд, близкому (в отличие от элитарных Дж. Джойса и В. Вулфа) к пониманию народной жизни.

Показательно в этом смысле творчество Филиппа Ларкина (*Philip Larkin*, 1922—1985). Он пренебрегает опытом «сложной» модернистской поэзии; его поэзия сюжетна и автобиографична, неотделима от стихии разговорного языка, своеобразного юмора. Главными поэтическими сборниками Ларкина стали «Свадьбы на Тро-

ицу» (The Whitsun Weddings, 1964) и «Высокие окна» (High Windows, 1974).

1954 год — одна из ключевых дат в становлении послевоенного романа. Это год публикации «Повелителя мух» (Lord of the Flies) У. Голдинга, «Под сетью» (Under the Net) А. Мёрдок, «Счастливица Джима» (Lucky Jim) К. Эмиса.

Прошедший Вторую мировую войну, в начале 1950-х годов работавший в провинции школьным учителем, **Уильям Голдинг** (William Golding, 1911 — 1993), в сорок три года опубликовал свой первый и самый известный роман «Повелитель мух», за которым последовали «Наследники» (The Inheritors, 1955), «Воришка Мартин» (Pincher Martin, 1956), «Шпиль» (The Spire, 1964). В этих романах он исследует природу «самого опасного из всех животных — человека». Манере Голдинга свойственна значительно большая мера условности, чем его современникам (в 1950—1960-е годы преимущественно бытописателям), что заставило критику говорить о философичности и притчевом начале его произведений. В отличие от Грэма Грина, также интересующегося «подпольем» человеческой души, Голдинга не увлекает религиозно-психологическая проблематика — мировоззренчески он ближе экзистенциалистам.

«*Повелитель мух*» вырастает из традиции «робинзонады». Мир охвачен войной; самолет, на борту которого находится группа английских школьников, сбит вражеским истребителем, и мальчики попадают на тропический необитаемый остров. Если в классической робинзонаде XVIII — XIX веков герои с честью выходили из испытаний, то во всех многочисленных образцах жанра, созданных в XX веке, — от Голдинга до француза Мишеля Турнье («Пятница, или Тихоокеанский лимб», 1967) и южноафриканского писателя Дж. Кутзее («Фо», 1987), человек, предоставленный самому себе, неизменно встает на путь саморазрушения. Воспитанники английской школы, попав на остров, поначалу подражают взрослым, устанавливая своего рода демократическое правление, однако вскоре темные природные инстинкты берут верх, и положительные персонажи романа (Саймон, Ралф, Хрюшка) не в силах восстановить закон, человеческое согласие. Воплощением подсознательных страхов мальчишек становится «повелитель мух» — кабаньих череп, и эти страхи использует предводитель «охотников» Джек, устанавливая на острове свои диктаторские порядки. 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.

Голдинг продолжает рассмотрение конфликта рационального и иррационального начал в романе «Наследники» (конфликт до-

исторических людей и кроманьонцев). Сходная проблематика намечена и в романе «Шпиль», где на примере строительства шпиля готического собора — он возведен на непрочном фундаменте — автор ставит свой излюбленный вопрос не только о цене прогресса, но и его принципиальной возможности. Во всех этих романах Голдинг лицом к лицу сталкивает добро и зло, свет и тьму; всем им свойственна многозначная символика.

После романа «Пирамида» (The Pyramid, 1967) Голдинг надолго замолчал. Этот кризис прервался только в 1979 году с появлением романа «Зримая тьма» (Darkness Visible). Позднейшие романы Голдинга — «Ритуалы дальнего плавания» (Rites of Passage, 1980), «Бумажные людишки» (Paper Men, 1984), «Огонь внизу» (Fire Down Below, 1989) — не столь ярко выделяются на общем фоне, как его ранние произведения (добавим к ним роман «Свободное падение», Free Fall, 1959).

Наряду с Голдингом Айрис Мёрдок (Iris Murdoch, 1919—1999) долгое время считалась у нас в стране одним из самых известных, самых репрезентативных английских писателей. Испытывавшая, как и автор «Повелителя мух», интерес к возможностям интеллектуальной прозы, к экзистенциализму, Мёрдок более «теплый» (и, добавим, более традиционный по поэтике) художник. Считая себя агностиком, она, в отличие от Голдинга, интересовалась религиозной проблематикой.

Мёрдок, родившаяся в Дублине, долгие годы преподавала философию в Оксфорде. Она автор нескольких сочинений философского характера, двадцати шести романов (наиболее известны — «Под сетью», 1954, Under the Net; «Единорог», The Unicorn, 1963; «Черный принц», The Black Prince, 1972; «Море, море», The Sea, the Sea, 1978), дневников. Романы Мёрдок 1950-х годов могут быть прочитаны как диалог с экзистенциализмом Ж.-П. Сартра с позиций английского сенсуализма; в 1960-е годы писательница переходит к неоплатонизму. В работе 1967 г. «Суверенность добра» Мёрдок разрабатывает категорию абстрактного добра. Это и способ преодоления естественного эгоизма, и основа для превращения любви эгоистической в неэгоистическую, и фундамент справедливости и прекрасного. Соответственно философско-психологические романы Мёрдок иллюстрируют ее излюбленные тезисы о непредсказуемости человека и неисчерпаемости реальности. В то же время романы Мёрдок однотипны, а число интересующих ее психологических типажей невелико. Чаще всего эти произведения связаны с событиями частной, семейной жизни.

Писательницу интересуют желания, порывы, страсти, таящие в душе на первый взгляд ничем не примечательных людей. Она часто изображает мужчин и женщин, чей интеллект изолирует их от окружающих, так что они вынуждены жить в собственном мире,

вести разговоры с самими собой. Один из лучших романов Мёрдок — «Под сетью». Он посвящен поиску подлинности, любви в том обществе, где все критерии либо размыты, либо превратились в безжизненную абстракцию. Герой романа, переводчик с французского Джейк Донахью, пытается отринуть от себя «сеть» собственных иллюзий, традиционного мышления: «Всякое теоретизирование — это бегство. Мы должны жить ситуацией, а каждая ситуация неповторима. В ней заключается нечто такое, к чему мы никогда не можем подойти вплотную...

Сегодня трудно понять, почему произведения К. Эмиса, Голдинга и Мёрдок критики некогда относили к одной школе. Со временем стало очевидно, что Голдинг и Мёрдок в 1950-е продвигались по своему собственному пути литературного развития. Ближе к общим литературным интересам десятилетия Эмис. Неслучайно, что под конец столетия именно «Счастливи́чик Джим» стал считаться произведением, наиболее полно отразившим «дух времени», меркой которого явилось творчество «**рассерженных молодых людей**» — романы «Спешите вниз» (Hurry on Down, 1953) Джона Уэйна (John Wain, 1925 — 1994), «Место наверху» (Room at the Top, 1957) Джона Брейна (John Brain, 1922 — 1986), «Билли-враль» (Billy Liar, 1957) Кейта Уотерхауза (Keith Waterhouse, p. 1929), «Субботний вечер и воскресное утро» (The Saturday Night and Sunday Morning, 1958) Элана Силлитой (Alan Sillitoe, p. 1928).

Идея «молодежной» литературы — назовем здесь также имена прозаиков С. Барстоу и С. Чаплина — окончательно утвердилась в общественном сознании с премьерой пьесы Джона Осборна (John Osborne, 1929 — 1994) «Оглянись во гневе» (Look Back in Anger, 1956), ознаменовавшей начало «новой волны» и в английской драматургии. Так называемая «литература рассерженных» не сводима лишь к теме антибуржуазного протеста. Например, К. Эмис всегда отрицал свою принадлежность к «рассерженным», как, впрочем, и к любому другому литературному движению.

Жизненный путь **Кингсли Эмиса** (Kingsley Amis, 1922 — 1995) напоминает биографию Во. Эмис — выходец из нижних слоев среднего класса; блестящие способности открыли ему дорогу в Оксфорд. В 1950-е годы Эмис преподавал в университете Суонзи, затем в Кеймбридже (1961 — 1963), впоследствии жил на литературные заработки, что являлось несомненным показателем его успеха (очень немногие из английских писателей в те годы обеспечивали себя на гонорары от своих публикаций). Левый радикал в молодости, в зрелые годы Эмис стал, как и Во, записным консерватором. После кончины Й. Флеминга он даже написал продолжение «бондианы» — роман «Полковник Сан» (Colonel Sun, 1968). Думается, что внимательный читатель «Счастливи́чика Джи́ма» если и не мог предсказать подобную эволюцию, то не был ею сильно удивлен.

Первоначально отвергнутый шестнадцатью издателями, роман «Счастливец Джим» по выходе в свет был провозглашен самым смешным дебютом в английской литературе после «Посмертных записок Пиквикского клуба» Ч. Диккенса. Джим Диксон, молодой аспирант истории в провинциальном университете, вступает в конфликт со своими коллегами, студентами, проваливает публичную лекцию о «Доброй старой Англии», но в конце концов все заканчивается для него чудесно: он готовится переехать в Лондон, где его ждет работа в Сити, и женится на девушке, которую отбил у сына своего профессора. Для интеллектуального бунтаря, каким воспринимала Джимми Диксона критика 1950-х годов, он слишком легко принимает ценности буржуазного успеха — деньги, красавицу-жену, необременительную работу. Диксон бунтует не против британского общества в целом, а только против той части культурного истеблишмента, которую представляют профессор Уэлч и его сыновья, — против «высокой культуры», против эстетизма в духе группы «Блумсбери». Враги Джима походят на Литтона Стрейчи (1880—1932, знаменитого критика, реформатора жанра биографии, союзника К. Белла, Э. М. Форстера, В. Вулфа), а также на Андре Жида, а его друзья и он сам — люди обычные, живущие «простой» жизнью, и, несмотря на принадлежность к академической среде, не отличаются особой культурой. Джим, иными словами, продукт послевоенной системы, он воспользовался новыми социальными возможностями, но смысл университетского образования ему так и не открылся. Необходимость вести исследовательскую работу для него — сушая мука. Джимми мучается на концертах классической музыки, слушая «гадкого Моцарта», к восприятию которого его не подготовили ни личная тонкость чувств, ни воспитание и образование. Поэтому его терзания — это мучения человека, попавшего не в свою среду, и его бунтарство сказывается главным образом в гримасах, которые он корчит за спиной своих врагов. Джимми — герой новых, более демократических времен, но действует он в рамках традиционного комического романа и явно принадлежит к числу литературных потомков филдинговского Тома Джонса.

Казалось бы, подчеркнутая английскость, сосредоточенность «рассерженных» на внутренней, «островной» проблематике говорила о сужении горизонтов английского романа, его однотипности. С этой тенденцией спорят не только более раннее творчество Голдинга и Мёрдок, но и произведения **Сэмюэла Бекетта** (Samuel Beckett, 1906—1989), прозаика, драматурга, поэта, в молодости секретаря Дж. Джойса (1935—1937). Бекетт дебютировал еще до войны романом «Мэрфи» (Murphy, 1938). Писавший одинаково легко и по-английски, и по-французски, уроженец Фоксрока (близ Дублина), выпускник Тринити-колледж и экспатриант (с 1937 г.), Бекетт, получивший в 1969 г. Нобелевскую премию, является,

наверное, главным продолжателем в Англии и США традиции изощренного модернистского письма. Живший во Франции, Бекетт сам перевел на английский свою первоначально вышедшую на французском трилогию «Моллой» (Molloy, 1951, англ. 1955, Molloy), «Малон умирает» (Malon meurt, 1951, англ. 1956, Malone Dies) и «Безымянный» (L'Innommable, 1953, англ. 1958, The Unnamable). Хотя трилогия занимает важное место в его творчестве, международное признание писателю принесла пьеса «В ожидании Годо» (En attendant Godot, 1952), написанная в 1949 г., но изданная на английском (Waiting for Godot) лишь в 1954 г. (см. о ней в главе «Драматургия XX века»). Не менее знаменита пьеса «Конец игры» (Fin de partie, 1957, Endgame, 1958).

В прозе и драматургии Бекетта царит представление о человеческом уделе как об абсурде, который надо терпеть и принять, поскольку жизнь не представляет иного выбора. В центре поэтики Беккетта — сведенное к минимуму внешнее действие, речь как способ заполнения пустоты существования, отказ от называния вещей. На этом фоне все усилия персонажей что-то понять или сделать обречены на неуспех, а сами они трансформируются в среду неопределенности, некоего бессвязного бормотания о чем-то таком, что балансирует на грани слова и молчания, памяти и забвения.

Модернистская поэтика свойственна также Мэлкэму Лаури (Malcolm Lowry, 1909—1957), перебравшемуся в 1939 году в Канаду и создавшему там свой лучший, выполненный в технике «потока сознания» роман «У вулкана» (Under the Volcano, 1947) — об агонии умирающего в Мексике от алкоголизма консула, а также Лоренсу Дарреллу (Lawrence Durrell, 1912—1990), близкому другу Г. Миллера и автору «Александрийского квартета» (The Alexandria Quartet, 1957—1960) — тетралогии («Жюстин», «Бальтазар», «Маунтолив», «Клеа»), вызывающей в памяти читателя художественный опыт Г. Джеймса (игра с «точкой зрения») и М. Пруста (вечное и относительное во времени). В 1950—1960-е годы в русле экспериментальной прозы работали Джон Бергер (John Berger, р. 1926) и Кристина Брук-Роуз (Christine Brooke-Rose, р. 1926). Их поиски были близки французским «новым романистам».

1960-е годы в Британии, как и повсюду на Западе, — время молодежного бунта (пацифистское движение, «сексуальная революция», «битники», коммуны хиппи, интерес к йоге и восточным учениям, употребление наркотиков и т. п.). Поначалу встречавшая полное неприятие старшего поколения, после 1968 г. контркультура не только постепенно была ассимилирована, но и утвердилась в обществе терпимостью к различным видам политического, интеллектуального и эстетического инакомыслия, или, как их стали именовать, альтернативному взгляду на жизнь. Более разнообразной становилась и английская проза, причем романы-притчи

у Голдинга («Шпиль», 1964) и А. Мёрдок («Единорог», 1963) при этом воспринимались, скорее, как добротные традиционные — более художественно провокативными казались работы Энтони Берджесса, например, роман «Заводной апельсин» (Clockwork Orange, 1962), и Мюриэл Спарк.

Эта атмосфера социального и интеллектуального брожения способствовала созданию одного из наиболее ярких английских романов второй половины века — «*Золотой тетради*» (The Golden Notebook, 1962) **Дорис Лессинг** (Doris Lessing, р. 1919). Лессинг родилась в Персии, выросла на ферме родителей в Южной Родезии, в пятнадцать лет начала работать медсестрой и писать свои первые рассказы для южноафриканских журналов. В 1937 г. она вышла замуж, но вскоре, став активисткой компартии, оставила первую семью и вторично вышла замуж за лидера местной коммунистической ячейки. В 1949 г. с младшим сыном она переехала в Лондон, где опубликовала свой первый роман на африканском материале «Трава поет» (The Grass is Singing, 1950). Обостренная чуткость к расовому и половому неравноправию проявилась в трилогии 1950-х годов «Дети насилия» (Children of Violence, 1952—1958), написанной довольно простым, идиоматичным языком. Однако по сравнению с центральным персонажем этой серии романов, Мартой Квест, героиня «Золотой тетради» Анна Вулф в силу автобиографичности образа куда более глубока и художественно интересна.

Это произведение создавалось Лессинг в период личного кризиса, и энергия, направленная на выход из него, пронизала повествование. Центральная часть книги, «Свободные женщины», передает историю жизни Анны Фримен Вулф, автора высоко оцененного критикой романа об Африке, женщины, которую перестал удовлетворять как писательский успех, так и личная жизнь. Социологичности современной литературы, которая, с ее точки зрения, скользит по поверхности жизни, избегая философских обобщений, Анна противопоставляет мечту о романе, где «эмоциональный и интеллектуальный накал создадут новый порядок, новое видение мира». Но поначалу она намерена уяснить для себя, как происходит априорное, «долитературное» постижение жизни сознанием и языком, и берется поэтому за фиксацию первоначальных простейших впечатлений без всякой заботы о форме и верности изображаемого «действительности».

Отсюда, наличие у Лессинг «романа в романе» («Свободные женщины»). В нем рассказывается об Анне, ее подруге Молли, их взаимоотношениях с детьми, бывшими мужьями, возлюбленными, об их карьерах. Действие этого повествования отнесено к 1957 году. Хотя он ведется от третьего лица, постепенно делается очевидным, кто его автор. Пятичастная композиция прослоена фрагментами из записных книжек Анны. Каждая из этих вставок

по объему в несколько раз больше предыдущего отрывка из «Свободных женщин» и представляет собой коллаж записей из четырех тетрадей, которые относятся к разным периодам жизни Анны. Черная тетрадь посвящена воспоминаниям о ее жизни в Африке; красная — дневник ее политического развития, членства в компартии и выхода из нее; желтая тетрадь содержит наброски автобиографического романа, где она изображает себя в образе Эллы; синяя — рассказывает о ее психологических проблемах, визитах к психоаналитику. Первая и вторая тетради изобилуют к тому же письмами к Анне третьих лиц, выписками из газет и журналов.

Все эти тексты пересекаются между собой, отражаются друг в друге, заставляя читателя задуматься над разграничением факта и художественного вымысла. Параллельное ведение нескольких тетрадей для Анны — способ справиться с жизненным кризисом, не поддаться хаосу и наметить путь к реальности высшего порядка, к «Золотой тетради». И та наконец заявляет о себе в повествовании. Это история любви Анны и американского писателя Сола Грина. Чуждые друг другу в одном (все отношения Анны с мужчинами перерастают в психологический поединок, войну полов), в другом и главном для себя, в творчестве, они едины. Сол заимствует сюжет у Анны, и сам дарит ей на прощание первую фразу для ее нового романа: «Две женщины были одни в лондонской квартире». С нее начинаются и «Свободные женщины», и сам роман Лессинг. Символическая важность этой фразы подчеркнута курсивом.

Таким образом, повествование, пройдя по кругу, возвращается к исходной позиции. Кризис тождественности самой себе, переживаемый героиней, уступает место искусству романа. Несмотря на усложненную, постдвойсовскую повествовательную форму, «Золотая тетрадь» излучает веру в целостное мировосприятие. Творчество, выполняя терапевтическую функцию, внушая иллюзию, не гарантирует эмансипированной женщине успеха, но даже в жизненных неудачах придает ей цельность. Знакомство с фрейдизмом убеждает Анну в том, что предписываемая женщине традицией общественная и семейная роль исчерпала себя. Анна и ее подруга Молли разведены, обе, воспитывая детей без мужской поддержки, финансово независимы, однако в то же время неудачливы в своих любовных связях. Они догадываются, что в системе ценностей современного мужчины женщина занимает невысокое место — где-то после профессии, карьеры, денежного успеха. Поэтому «свободная женщина» не может найти гармонии в отношениях с мужчиной; как говорит одна из героинь романа, «что толку быть свободной, когда несвободны мужчины?». В трактовке взаимоотношений мужчины и женщины Лессинг следует традиции Д. Г. Лоренса. Пол для нее — витальная основа бытия. При этом ей чужд лоренсовский романтизм, приподнятость в изображении эротической стороны жизни своих персонажей.

Дальнейшее творческое развитие Лессинг пошло по пути освоения новых источников целостного видения мира. Так, она обращается к описанию пограничных состояний сознания («Инструкции по нисхождению в ад», *Briefing for a Descent to Hell*, 1971; «Лето перед тьмой», *The Summer Before the Dark*, 1973; «Мемуары выжившего», *Memoirs of a Survivor*, 1974). Она все меньше интересуется судьбами отдельных персонажей, социальной средой, идейно-политическими спорами. Их место занимают космос, апокалипсические предчувствия.

Второй роман, без которого разговор об английской литературе 1960-х годов будет неполным, — «Женщина французского лейтенанта» (*The French Lieutenant's Woman*, 1969) **Джона Фаулза** (John Fowles, p. 1926).

До этого Фаулз успел опубликовать два романа. Успех первого из них позволил ему оставить преподавание в школе. «**Коллекционер**» (*The Collector*, 1963) — мрачная готическая история мелкого клерка, собирателя бабочек, которому выигрыш в лотерею позволяет организовать кражу объекта его вожделения. Жертвой Клегга, этого нового Калибана, становится молодая художница с шекспировским именем Миранда. В центре романа — взаимоотношения между «пленным духом» Клегга и свободным сознанием его пленницы. После смерти Миранды Клегг планирует новое похищение, на сей раз девушки попроще, с которой ему легче будет удовлетворить свои многочисленные комплексы. «Коллекционер» выстроен как авантюрный роман. Со времен ричардсоновой «Памелы» немалое место в этой разновидности романа было отведено насилию сильного над слабым. Однако Фаулз, в отличие от современных ему авторов, пощадил женское достоинство Миранды. Поэтому образ Клегга можно интерпретировать и как портрет законченного маньяка, и как этюд по социальной психологии: этот выходец из низших классов тянется к свету и свободе, которые для него воплощены в Миранде. Двойственен образ самой Миранды — невинной жертвы, но также и личности, не способной поступиться своими социальными предрассудками. Она заведомо ставит себя выше своего похитителя, не намерена видеть в нем человека, по природе равного себе.

«Коллекционер» способен вызвать у читателя немало ассоциаций. Помимо шекспировской «Бури», это и «Святылище» У Фолкнера, и «Брайтонский леденец» Г. Грина, а также детективы А. Кристи (например, «Убить легко», 1939).

Многозначность свойственна и второму опубликованному роману Фаулза «**Маг**» (*The Magus*, 1966), работу над которым писатель начал еще в 1950-е годы, когда после окончания Оксфорда (1950) работал школьным учителем на одном из островов Греческого архипелага. Николас Урфе, заурядный молодой англичанин, попадает именно на такой остров. Его владелец, крайне оба-

ятельный Кончис, и есть «маг». Он загадывает молодому герою загадки о нем самом, ведет его по извилистому пути самопознания, ставит в самые сложные психологические ситуации. Тема самопознания переходит и в роман *«Женщина французского лейтенанта»*.

Действие в нем разворачивается за сто лет до момента его публикации, в 1867 году. Фаулз воссоздает атмосферу викторианской эпохи. В его героях и стиле узнаются персонажи и приемы Ч. Диккенса, У. Коллинза, Э. Тrolлопа, Т. Харди. Но задача Фаулза не в том, чтобы занять читателя интеллектуальной игрой по разгадке аллюзий — хотя это игровое начало и присуще повествованию, — а в деконструировании (или «деконструкции», согласно терминологии постмодернизма) самого типа викторианского романа. После 1945 г. интерес к викторианству как к своего рода «золотому веку» неизменно возрастал, что было особенно ощутимо на фоне иронического презрения к викторианской литературе модернистов 1910—1920-х годов. Фаулз ни в коей мере не апологет викторианства. Он смотрит и на саму эту эпоху, и, главным образом, на ее мифологию критически. Подобная демистификация, разоблачение викторианской идеологии, опирается как на К. Маркса, Ч. Дарвина, так и на введение в повествование современного автору временного измерения. *«Женщина французского лейтенанта»* — первый опыт саморефлексивного метаповествования (у Лессинг он был лишь намечен) в послевоенной английской литературе. Повествователь по ходу действия свободно вступает в контакт с персонажами, разрушая тем самым иллюзию жизнеподобия, исторической достоверности; главы сюжетные, с повествованием от третьего лица, перебиваются главами эссеистическими, где личный нарратор обращается к читателю, приводя различную, в том числе малоизвестную (например, о распространенности проституции и публичных домов), информацию о британской жизни середины XIX века. К тому же на выбор читателю предлагается несколько вариантов финала. Как же именно идет в романе деконструкция викторианских моделей повествования?

«Женщина французского лейтенанта» начинается как социально-психологический семейный роман (главная жанровая разновидность викторианской литературы). Чарлз Смитсон, ученый-дилетант и джентльмен с видами на титул и наследство, помолвлен с богатой наследницей Эрнестиной. В романтическом Лайм-Риджисе, куда он сопровождает невесту, на том самом моле, с которого упала Луиза Масгроув, героиня *«Доводов рассудка»* (1818) Дж. Остин, он встречает местную «грешницу» Сару Вудраф, и эта встреча меняет жизнь обоих. Долгое время Чарлзу кажется, что в его странно развивающихся отношениях с Сарой роли распределены традиционно: он видит себя рыцарем, спасающим даму из беды. Необычность этой ситуации в его восприятии обусловлена

лишь социальной дистанцией. И Чарлз гордится силой своей любви, толкнувшей его на мужественный шаг — разрыв с невестой. До этого момента содержание романа всего лишь чуть более «рискованное», чем это было принято у писателей-викторианцев. Но понемногу повествование из мелодраматической истории неудачной помолвки переходит совсем в другую модальность, немислимую в романе викторианском. Поворот этот связан с образом Сары. Если Чарлз Смитсон и Эрнестина — персонажи из мира Дж. Остин, то Сара как бы принадлежит 1960-м годам, времени Анны Вулф, «сексуальной революции», террористки Ульрики Майнхоф.

В итоге Чарлзу мучительно открывается, что не он, а Сара всегда была ведущей в их отношениях, что она манипулировала им куда тоньше, чем Кончис манипулировал Николасом Урфе. Сара находится в острейшем конфликте с морально-этическими нормами своей эпохи. Поэтому она сознательно выставляет на общественное обозрение образ женщины, фиктивный по своему происхождению, но соответствующий ей по сути характера. Да, она опасная бунтарка, по сравнению с которой ибсеновская Нора скучно добродетельна. В эпоху, когда общественная мораль допускает половые отношения только в освященной браком форме, Сара намеренно оговаривает себя, чтобы стать изгоем. На самом деле она никогда не была любовницей французского моряка, но эта выдумка придает ей статус исключительности. Яркая индивидуальность Сары накладывает отпечаток на развитие ее отношений с Чарлзом, которого влечение к ней также ставит в положение социально отверженного. В то же время именно эта отверженность заставляет его странствовать по миру, лишает самоуспокоенности. Сара и в свое отсутствие заставляет его осмыслять то, что между ними произошло, прозревать ошибки, рожденные поспешной снисходительностью суждений, предрассудками. В конечном счете Чарлз проходит в своем развитии через все этапы любви. Полнота самопознания — жизненный идеал всех героев Фаулза.

В викторианском романе персонажи после того, как приносят жертвы во имя любви, вознаграждаются личным счастьем. Иное у Фаулза. Когда Чарлз после многолетних поисков находит скрывавшуюся от него Сару в лондонском доме прерафаэлиты Д. Г. Россетти (то есть в утонченно богемной среде, уравнивающей между собой этику и эстетику), эта вполне эмансипированная женщина не спешит вознаградить его за преданность. Из двух финалов романа первый — «счастливым». Чарлз узнает свою дочь, о рождении которой не знал. Этот финал выглядит менее убедительным уже потому, что за ним следует вторая развязка, хотя бы чисто условно воспринимающаяся как окончательная. На этот раз свидание Чарлза и Сары приводит к их расставанию. «Новая женщи-

на», в отличие от викторианских героинь, намерена сохранить свою независимость, руководствуясь в своем выборе ценностями экзистенциального порядка. Сара — автор собственной жизни, и эта ее воля словно бросает вызов авторской воле Фаулза (которая сама по себе есть предмет постоянной рефлексии) или уравнивает ее. Со сходной ситуацией столкнулся еще Г. Джеймс («Женский портрет»).

Последующие романы Фаулза чередуют тип прозы, обретенный им в «Женщине французского лейтенанта» («Дэниел Мартин», Daniel Martin, 1977; «Червь», A Maggot, 1985), с интеллектуальной аллегорией «Мантиссы» (Mantissa, 1982). Однако самым интересным его произведением 1970—1980-х годов стал сборник рассказов «*Башня из черного дерева*» (The Ebony Tower, 1974). Он свидетельствует о широте творческого диапазона Фаулза. В новелле «Башня из черного дерева» удивительно сжато, предельно экономно описывается трехдневный визит художественного критика Дейвида Уильямса на средневековую ферму, где живет и творит последний гениальный художник XX века, англичанин Генри Бресли. Как и в других произведениях Фаулза, «субъект» и «объект» повествования меняются местами. Дейвид вместо того, чтобы выполнить надлежащее задание и собрать материал о Бресли (здесь опять-таки вспоминается повествовательное искусство Г. Джеймса — новеллы наподобие «Дези Миллер» или «Писем Асперна»), открывает о себе ряд самых нелицеприятных истин, которые до поры до времени были затушеваны. По контрасту с Дейвидом старик Бресли кажется весьма цельным. Он, по собственному мнению, открыл главную формулу искусства XX века: ...основываться на традиции и одновременно натягивать ей нос».

Романы Лессинг и Фаулза 1960-х годов заставили критику признать, что в английской прозе, на первый взгляд сделавшейся провинциальной, на деле шли процессы выработки принципов постмодернистского повествования, что ставило ее вровень с новациями французской и американской литературы. Национальная окраска постмодернизма Лессинг и Фаулза сказалась в сохранении у них сюжетной основы, системы узнаваемых персонажей, которую столь решительно отбросили французские «новые романисты», американцы У. Берроуз, Дж. Барт, Д. Бартелми. Это одновременно романы в традиционном, постромантическом, постнатуралистическом понимании, и «антироманы», отразившие «кризис реальности» в литературе. В романах Лессинг и Фаулза ярче, чем у их современников, выразилось стремление к «эстетическому компромиссу» (выражение Д. Лоджа), который выработался в споре между «традиционалистами» и «экспериментаторами». Это новое состояние английского романа называли то «магическим реализмом», то «гиперреализмом», но независимо от терминологических предпочтений отдельных исследователей суть явления

объявлялась той же: противостояние между репрезентацией и символизмом закончилось их постмодернистским синтезом.

Выход английской литературы на новые рубежи, а также желание оказать ей поддержку привели в 1969 г. к учреждению Букеровской премии (the Booker Prize), вручаемой ежегодно за лучший роман года. Хотя за время существования этой быстро приобретшей престиж премии «Букер» обвиняли и в коммерциализации литературы, и в конъюнктурности решений ежегодно меняющегося жюри, ее шортлист служит достаточно надежным перечнем выдающихся произведений, созданных на английском языке за последние тридцать с лишним лет. В этом перечне *едва ли не преобладают женские имена*.

Традиции довоенной женской прозы — К. Мэнсфилд, В. Вулф, Р. Уэст, Э. Боуэн — получили мощное развитие в послевоенный период. В 1966 г. Джин Рис (Jean Rhys, 1890—1979), чьи романы рубежа 1920—1930-х годов были, казалось, навсегда забыты, опубликовала «Большое Саргассово Море» (The Wide Sargasso Sea) — историю первого брака мистера Рочестера, героя «Джейн Эйр» Ш. Бронте, рассказанную с точки зрения его первой жены. Этот роман в плане дальнейшей эволюции женской прозы весьма показателен. Рис мастерски передает хрупкость, уязвимость женского сознания; важное значение для нее имеют психоаналитическая интерпретация характера, сопряжение взаимоисключающих взглядов на историю метрополии и колоний, расовая проблематика (в центре романа Антуанетта, креолка родом из Вест-Индии).

Обратим внимание, что еще до актуализации послевоенного феминизма как общественного феномена печатались М. Спарк (Muriel Spark, р. 1918), поэтесса и автор блестящих католических романов с элементами политической сатиры (в английских университетах студенты, как правило, «проходят» роман «Мисс Джин Броуди в расцвете лет», 1961), А. Мёрдок с ее символическими, поэтическими романами, где английская культурная традиция причудливо смешивается с французским экзистенциализмом, английская ирландская писательница Эдна О'Брайен (Edna O'Brien, р. 1932), а также сестры А. С. Байет (A. S. Wyatt, р. 1936) и Маргарет Дрэббл (Margaret Drabble, р. 1939), дебютировавшие в начале 1960-х годов. Разумеется, своих преданных читателей имели и имеют писательницы, работающие в жанре семейно-психологического и любовного романа. Сегодня продолжательницами традиций Дж. Остин и В. Вулф можно назвать Барбару Пим (Barbara Pym, 1913—1980), одну из самых недооцененных писательниц XX в. Пенелопу Фицджералд (Penelope Fitzgerald, 1916—2000, Букеровская премия за роман 1979 г. «В открытом море», Offshore), Аниту Брукнер (Anita Brookner, р. 1928, Букеровская премия за роман «Отель “У озера”», Hotel Du Lac, 1984), Сьюзен Хилл (Susan Hill, р. 1942). Все эти авторы дистанцируются от феминизма.

Появление таких нашумевших манифестов британского феминизма, как «Сексуальная политика» (Sexual Politics, 1969) Кейт Миллет, «Евнух женского пола» (Female Eunuch, 1970) Жермен Грир, «Размышляя о женщинах» (Thinking about Women, 1979) Мэри Элман, обострило внимание к «женской» прозе. В 1973 г. открылось лондонское издательство «Вираго» (Virago), специализирующееся на репринте женских романов первой половины XX в. и публикации современных писательниц. На волне движения за женское равноправие (Women Liberation) более разнообразными, смелыми, а порой и провокативными стали творческие поиски феминисток. Эту сравнительно новую и весьма политизированную группу авторов представляют Фэй Уэлдон (Fay Weldon, р. 1932), Берил Бейнбридж (Beryl Bainbridge, р. 1934), Пэт Баркер (Pat Barker, р. 1943), не боящаяся скандальной славы Жанетт Уинтерсон (Jeanette Winterson, р. 1959), а также «главная вдохновительница аспирантов, пишущих диссертации по новейшей литературе» Энджела Картер (Angela Carter, 1940—1992).

Это остроумное выражение, взятое из журнальной рецензии 1987 г., не потеряло актуальности сегодня, годы спустя после смерти писательницы. Феминистка «поколения 1968 года», глава «неоготической школы», Картер, подолгу жившая в Америке, Австралии, Японии, успела сделать поразительно много как университетский преподаватель (направив на путь творчества свою студентку Пэт Баркер), критик и особенно как прозаик. Заглавие книги новелл «Фейерверк» (Fireworks, 1974) словно намекает на разнообразие ее творчества. Его ассоциируют с «магическим реализмом», постмодернистской теорией, феминистской трактовкой места мифа, эротики, насилия в западной культуре. И все это действительно имеется у Картер в разных пропорциях. Таковы романы «Адские машины желания доктора Хоффмана» (The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffmann, 1973), «Страсти новой Евы» (The Passions of New Eve, 1977), «Ночи в цирке» (Nights at the Circus, 1984). Картер была и неординарным мастером «малой прозы»: особенно примечательны ее готические вариации на темы сказок Ш.Пьерро из сборника рассказов «Кровавая комната» (Bloody Chamber, 1979). Сценарий фильма «В обществе волков» (The Company of Wolves, 1984), поставленного режиссером Нилом Джорданом, представляет собой перелицовку истории Красной Шапочки. Тексты Картер, виртуоза постмодернистского пастиша и стилизации, предельно литературны, но их зависимость от предшествующих произведений открывается читателю постепенно. Вместе с тем произведения Картер самодостаточны, поражают неожиданностью развязок, арсеналом литературных приемов. В некрологе Картер романист Салман Рашди написал: «Английская литература потеряла свою главную колдунью, свою королевую-кудесницу».

Проза Картер рассматривается некоторыми критиками как приложение к постструктуралистской и постмодернистской теории (М. Фуко, Ж. Деррида, Ж.-Ф. Лиотар). Свообразным комментарием к ней можно считать и другие, более традиционные по своей манере романы, написанные университетскими преподавателями. Так, Мэлкем Брэдбери (Malcolm Bradbury, 1932—2000), профессор университета Ист Энглие, и Дейвид Лодж (David Lodge, р. 1935), профессор Бирмингемского университета помимо того, что опубликовали ряд монографий о литературе и литературной теории XX века, параллельно выступили с художественными произведениями, сочетающими черты «университетского романа» (жизнь на кампусе) с сатирическим обзорением культурной и интеллектуальной моды. Из семи романов Брэдбери лучшими признаны «Есть людей нехорошо» (Eating People Is Wrong, 1959); «Человек истории» (The History Man, 1975); «Уровни обмена» (Rates of Exchange, 1983) — об английском профессоре, приезжающем по обмену в вымышленную восточноевропейскую страну; «Профессор Криминале» (Doctor Criminale, 1992) — о состоянии гуманитарного знания в постмодернистскую эпоху. Приблизительно на том же материале строятся романы Лоджа «Падение Британского музея» (The British Museum is Falling Down, 1965), диалогия «Академический обмен» (Changing Places, 1975) и «Маленький мир» (Small World, 1984), а также «Насколько далеко можно зайти» (How Far Can You Go, 1978) — исследование специфики моральных и социальных норм в современной Британии. В 1980—1990-е годы Лодж работал главным образом для телевидения и театра.

Тенденции, наметившиеся в английском романе рубежа 1960—1970-х годов, нагляднее всего воплотились в творчестве молодых писателей. Это прежде всего Мартин Эмис и Иэн Макьюэн, с 1970-х годов признанные лидеры новой прозы. В 1980-е годы к ним в качестве наиболее заметных прозаиков следующего десятилетия добавились Джулиан Барнс, Питер Экройд, Иэн Бэнкс, Грэм Свифт.

Мартин Эмис (Martin Amis, р. 1949) утвердился в качестве самого спорного, самого броского писателя своего поколения. В литературе XX века это, пожалуй, единственный пример сосуществования отца и сына как двух писателей примерно равного калибра (сын И. Во Оберон был больше известен как журналист; сын Т. Манна Клаус всегда находился в тени отца). Когда начали публиковаться первые романы Мартина, его отец, Кингсли Эмис как бы обрел второе дыхание и создал свои весьма неординарные поздние романы. Мальчишкой Мартин после развода родителей забросил учебу и превратился было в «трудного подростка», но в 1971 г. окончил Оксфорд с дипломом первой степени по английской литературе. Затем с М. Эмисом стало происходить то, что очень редко происходит с английскими писателями, которые, как

правило, ведут довольно приватную жизнь. Публикация почти каждого его романа сопровождалась скандалом — роман «Лондон Филдз» (London Fields, 1989) не вошел в шортлист Букеровской премии, так как некоторые рецензенты усмотрели в нем пренебрежительное отношение к женщине, что непростительно писателю в эпоху «политической корректности»; история публикации предпоследнего его романа, «Информация» (The Information, 1995), закончилась публичной ссорой с Дж.Барнсом и обвинениями Эмиса в жадности (аванс за роман составил полмиллиона фунтов), аморальности (развод с первой женой). Средства массовой культуры нашли в младшем Эмисе почти такую же звезду, какой была принцесса Диана. Его ответом на шумиху, которой сопровождался каждый его шаг в 1990-е годы, стала автобиографическая книга «Жизненный опыт» (Experience, 2000).

Уже в ранних романах Эмиса выразительность языка, поэтическая избыточность метафор противоречиво сочетались с безнадежным взглядом на мир. Так предстают перед читателем половое нетерпение подростков («Бумаги Рейчел», The Rachel Papers, 1973), коммуна хиппи («Мертвые младенцы», Dead Babies, 1975), зависть и инцест («Успех», Success, 1978). Техника Эмиса усложнилась в романе «Другие люди» (Other People: A Mystery Story, 1981), где впервые появилась фигура повествователя.

В центре творчества Эмиса три крупных романа, которые не объединены сюжетно, но представляют собой некий триптих об англо-американской цивилизации конца XX века. Открывают его «Деньги: Записка самоубийцы» (Money: A Suicide Note, 1984). Это яркий комментарий к эпохе М.Тэтчер, яппи (молодых людей, сколотивших себе на волне увлечения всем электронным баснословное состояние), «рейганомики».

Центральный персонаж и повествователь романа — Джон Селф (англ. self — эго, личное «я»). Этот кинорежиссер, сделавший себе имя на откровенно скандальных рекламных роликах, готовится к постановке своего первого голливудского полнометражного фильма, имеющего два рабочих названия: «Плохие деньги» (для английского проката) и «Хорошие деньги» (для американского). Селф не выпускает сигарету изо рта, начинает пить крепкие напитки с самого утра, питается гамбургерами и без особого удовольствия, как профессиональный порнограф, предается всем мыслимым порокам.

Отталкивающий Урия Гип у Диккенса не мог быть показан в таких интимных подробностях, как Селф, который поддерживает свою гонку за деньгами по обе стороны Атлантики наркотиками, алкоголем, посещением массажных салонов. Для человека своей профессии он удивительно невежественен и толстокож, даже не в состоянии разглядеть в своем американском продюсере и «благодетеле» Филдинге Гудни злейшего недоброжелателя. Разоренный

Филдингом, потерявший все, чем чванился, — любовницу, апартаменты, лимузин, — обнаруживший, что человек, которого он всю жизнь считал жестоким отцом, ему даже не отец, Селф в завершающей роман сцене испытывает крайнее унижение, когда прохожий в метро подает ему милостыню. Предельно самоуверенный, мнящий себя «олицетворением двадцатого столетия» (так оно в определенном смысле и есть — двадцатого века как эпохи безудержного потребительства, внушающего тупость телевидения, духовной и телесной лени), Селф становится жертвой всех остальных персонажей романа, которые видят в нем только источник дохода. Персонаж по имени Мартин Эмис также манипулирует Селфом, но его функция в романе особая. По признанию автора, он ввел Эмиса в роман лишь затем, чтобы дистанцировать себя от своего антигероя, способного, в отсутствие в нем какого-либо личностного начала, любить только олицетворение всеобщего равенства, деньги.

Вторая часть триптиха — роман *«Лондон Филдз»*. Это апокалипсическое видение города, в котором хозяйничают циклоны, убивая людей и выкорчевывая деревья, где ходят слухи о том, что в день солнечного затмения над Марбл Арч, на углу Гайд Парка, взорвется атомная бомба, а в Землю врежется комета. Темы западного Лондона, денег, насилия связывают *«Лондон Филдз»* с *«Деньгами»*. Как и многие постмодернистские тексты, роман обыгрывает возможности «чтива» — в данном случае триллера, загадка которого не в механизме убийства главной героини (об этом читателю известно с первой страницы), а в том, кто его возьмет на себя.

Роман начинается с прибытия в Лондон американского журналиста Сэмсона Янга, который временно обменялся квартирами с преуспевающим английским писателем Марком Эспри. Смертельно больной Сэм уже двадцать лет пытается написать роман и наконец находит сюжет в истории, разворачивающейся у него перед глазами. Из окна квартиры он видит, как женщина, которую он раньше встретил в пабе «Черный Крест», выбрасывает в урну свои дневники, и спешит их подобрать. В дневниках Николы Сикс (ее фамилия созвучна слову «секс» и одновременно напоминает о числе Апокалипсиса — 666), пересказанных Сэмом, раскрывается образ антигероини, чье призвание — убивать любовь. Дело в том, что Никола живет в мире, где не осталось любви, «а если смерть Бога еще можно пережить, то смерть любви... Эта женщина «разорвала альфонсов, оскопляла жеребцов, вызывала инфаркт у покорителей сердец». Она олицетворяет бесплодие и пустоту и к тому же обладает даром знать наперед, что с ней произойдет (поэтому она знает, что умрет в день своего тридцатипятилетия). Никола — автор и режиссер собственной смерти, на пути к которой она сталкивает между собой трех мужчин. Сэм Янг не просто наблю-

дает за Николой, но проверяет каждый ее шаг, каждое признание будущей жертвы убийства. Для этого ему надо познакомиться с другими участниками истории, «полную правдивость» которой он всячески подчеркивает. Сэм полагает, что Никола с первого взгляда угадала своего убийцу в Кейте Тэленте. Это завсегда та паба и чемпион игры в стрелы, мелкий уличный мошенник, насильник, «очень плохой парень», но у него для убийства «кишка тонка».

В образе Кейта автор продолжает анализ типа сознания, представленного Джоном Селфом, а также полностью отвечающего бодрийеровской теории симулякра (симулякр — знак, который ничего не обозначает, за которым не стоит никакой реальности, только другие знаки). Симуляция — основа основ культуры постиндустриального общества. Вот и Кейт Тэлент воспринимает жизнь через клише телевидения, таблоидов, как бы в режиме быстрой перемотки видеофильмов, где его интересуют только интимные сцены. Это отлично понимает Никола, поощряющая его страсть к порнографии. Для Кейта все женщины — шлюхи, и в общении с ним Никола играет роль, которую тот только и в состоянии воспринять. Перед влюбленным в нее Гаем Клинчем — «хорошим парнем», богатым, красивым романтиком-идеалистом, Никола предстает возвышенной старой девой, живущей в невозвратно ушедшем мире высокой культуры. Иными словами, перед Гаем она так же хладнокровно, как и в случае с Кейтом, разыгрывает традиционное женское амплуа — на сей раз «ангела чистой красоты». От Кейта не приходится ждать, чтобы он разгадал игру Николы; слепота Гая объясняется не только безумием любви, но и его слабым знанием истории XX века.

Никола вымогает крупные суммы у Гая под предлогом розыска своей подруги детства, выдуманной ею Энолы Гей, которая якобы потерялась где-то в Юго-Восточной Азии. Эта деталь и гротескна, и зловеща. Имя Энолы Гей, матери пилота, носил на своем фюзеляже бомбардировщик, отправившийся с роковым грузом на Хиросиму. Но малышом был когда-то не только пилот. Малышом называлась и атомная бомба, «уничтожившая пятьдесят тысяч людей за 120 секунд». Мотив катастрофической войны лишний раз подчеркивает в романе образ смерти.

Сама Никола, олицетворение энтропии двадцатого столетия, стремится к небытию. Но Сэм поспешил с догадкой, что Никола угадала своего киллера в Кейте. Именно в Сэме она прозрела свое будущее. И вот он, смертельно усталый, страдающий от творческого бессилия и воспоминаний (его отец служил во время войны в лаборатории по производству новых взрывчатых веществ, расплававшейся в районе Лондон Филдз), — такой же живой мертвец, как и сама Никола, — уяснив подлинное положение дел, оказывается способным на последний поступок. Он заключает с Гаем сделку и убивает Николу, после чего кончает с собой.

В своем последнем письме Марку Эспри, завершающем роман, Сэм признает: «Она меня переписала. Ее сюжет сработал. Мой — нет», — и в постскрипуме задает вопрос, который автор подсказывал читателю на протяжении всего повествования, описывая сложные взаимоотношения двух писателей, присутствующего Сэма и отсутствующего Марка (который воспринимается как некая тень автора). Этот вопрос фокусирует метаповествовательную природу романа: «Не ты же меня подставил. Или все-таки ты?» Всякий раз, когда в романе упоминается М. Э., иллюзия правдоподобия дает трещину: и Сэм и Никола, утрачивая «я», обнажают свою чисто литературную природу.

Наконец, третий роман, *«Информация»*, самое многофигурное и изощренное из произведений Эмиса, напрямую обращается к личности писателя как героя (или, точнее, антигероя) нашего времени. Его общая интонация — еще более безнадежная, чем в «Лондон Филдз». Место действия — все те же районы английской столицы Ноттинг Хилл и Ладброк Гроув (с вкраплением эпизодов из американской жизни). Эмис продолжает экспериментировать с формами авторского присутствия, но повествование на сей раз ведется от третьего лица. В центре романа многократно повторенный, начиная с «Успеха», мотив соперничества. Ричард Талл, считающий себя сверходаренным писателем, пишет настолько сложные произведения, что для них не находится читателей и издателя. Но Ричард не унывает, полагая, что время все расставит по своим местам. Единственное, что все-таки приводит его в отчаяние, так это успех его друга Гвина Барри, которого он с Оксфорда привык считать бездарностью и который вдруг опубликовал пару безнадежно плохих, с точки зрения Ричарда, романов, возглавивших, тем не менее, списки международных бестселлеров. Зависть съедает Ричарда, и он клянется отомстить Гвину, лишив его покоя и сна. Но месть Ричарда не удается — оказывается, Гвин давно опередил его по части коварства и предательства. Однако при этом Ричард раскрывается не столько как неудачник, сколько как неважный писатель и заурядная личность с безосновательными претензиями на исключительность.

В мире отрицательных эмоций, «кризиса среднего возраста», заката культуры единственной отдушиной, по Эмису, оказывается взгляд на нашу планету как на далекую звезду. Уже в «Лондон Филдз» повествователь посвятил немало рассуждений космической и ядерной физике. Речь при этом шла и о создании атомного оружия, важнейшем событии XX века, и о космоцентричных концепциях универсума, и о теории динамического хаоса И. Пригожина. В «Информации» эссеистические отступления на астрономические темы выполняют ту же функцию — вводят образ энтропии (он один из центральных и в творчестве американца Т. Пин-

чона). Эмис сочно, хлестко описывает агонию человечества: апокалипсис уже состоялся, но не все отдают себе в этом отчет.

Три романа Эмиса непосредственно посвящены теме современного апокалипсиса. Это «Монстры Эйнштейна» (Einstein's Monsters, 1984) — о ядерном оружии, а также «Стрела времени» (Time's Arrow, 1991) — о холокосте, нацистском истреблении евреев во время Второй мировой войны, и «Коба Ужасный: смех и двадцать миллионов» (Koba the Dread: Laughter and the Twenty Million, 2002) — роман о Сталине.

Самый частый упрек критики Эмису — в том, что он излишне импульсивен и ему отказывает чувство меры. Если эти претензии и имеют право на существование, то, пожалуй, только потому, что параллельно с Эмисом в английской прозе работает **Иэн Макьюэн** (Ian McEwan, p. 1948).

Его ранние романы («Цементный сад», The Cement Garden, 1978; «Чужой покой», The Comfort of Strangers, 1981) выполнены в духе постмодернистской готики. Начиная с романа «Младенец и время» (The Child in Time, 1987), за которым следуют романы «Невинный» (The Innocent, 1987); «Мечтатель» (The Daydreamer, 1990); «Стойкая любовь» (The Enduring Love, 1994); «Амстердам» (Amsterdam, Букеровская премия 1998), Макьюэн все меньше и меньше прибегает к «пиротехническим» эффектам метафизики: «Я отношусь к роману как архитектор. Читатель входит в книгу через своего рода дверь, и дверь эта должна внушать ему уверенность в реальности здания». Последний роман Макьюэна, «**Искупление**» (Atonement, 2001), единодушно признан критиками его лучшим произведением. Это образец акварелизма в прозе, но прозрачность стиля не препятствует роману быть сложным по проблематике.

В первой части романа события разворачиваются в богатом загородном доме в графстве Сарри. Душное лето 1935 года полно предчувствий войны. Тринадцатилетняя Бриони Тэллис становится свидетельницей сцены любовной близости между своей старшей сестрой Сесили и Робби Тернером, сыном служанки. Бриони истолковывает увиденное как насилие, она слишком мала, чтобы понять, что происходит, и когда позже в доме происходит настоящее насилие, обвиняет в нем Робби. Убежденность Бриони в своей правоте стоит Робби свободы, Сесили же порывает отношения с родными. Вторая часть романа описывает эвакуацию англичан из Дюнкерка (конец мая 1940 г.), Робби в канун войны был выпущен из тюрьмы, чтобы пойти в армию рядовым пехотинцем. Раненый, брошенный на произвол судьбы, как и другие солдаты разбитой армии, он пробирается по дорогам Бельгии к морю, руководствуясь одним — выжить ради Сесили. Когда Робби добирается до побережья, он оказывается наблюдателем душераздирающей сцены: видит солдат, стоящих по колени в воде, смотрящих в

сторону пустынного моря — Англии, откуда им никто не придет на помощь.

Тем временем Бриони вслед за сестрой также уходит из дома, также становится медсестрой. Постепенно она осознает, что лже-свидетельствовала и убедила себя в реальности того, чего не видела. Параллельно читателю делается понятно, что первая часть романа, такая тягучая и психологически нюансированная, — это новелла, написанная Бриони в 1940 году (новелла, не опубликованная в журнале «Хорайзон» на том основании, что она слишком похожа на прозу Вирджинии Вулф). И вторая часть теперь уже «романа в романе» также написана Бриони, уже известной писательницей. Завершая искупление своей вины, она ставит в нем точку в 1999 году, в день своего семидесятисемилетия. Описание этого горько-счастливого дня в эпилоге приводит читателя к мысли о том, сколь трагична и неоднозначна борьба человека со временем.

В отличие от романов Эмиса, у Макьюэна в финале речь идет о стойких ценностных ориентирах — ценностях семьи, воспоминаний, писательства, а также (в зависимости от интерпретации читателем последних страниц) о возможности прощения и любви. Как бы то ни было, Макьюэн в «Искуплении» демонстрирует, что современный английский роман не только обращается к тематике, которая выставляет «победоносную Британию» далекой от идеала «офицера и джентльмена» (Дюнкерк), но и психологически тонок. Макьюэн создает образ писательницы. Та, в свою очередь, творит образ Робби. Переходы между мужским и женским взглядом на мир даются настолько плавно, что они не противоречат друг другу.

Материал романов Эмиса и Макьюэна подчеркнуто современен, это история XX века. В 1980-е годы Джулиан Барнс, Питер Экройд, Грэм Свифт обращаются к исторической метафикции — тому типу «саморефлективного», пародийного, в той или иной степени экспериментального романа, который многие критики (например, Линда Хатчен в исследовании «Поэтика постмодернизма: история, теория, фикция», 1988) считают наиболее полным воплощением духа постмодернизма в прозе. История и вымысел («фикция», беллетристика) в рамках этого жанра взаимозаменяемы, творятся в художественном языке, являются постоянно обновляемыми, всегда переменными величинами — версиями «перевода», «переписывания», «диалога», «римейка». От исторического романа XIX в. его отличает прежде всего отказ от веры в смысл истории, в возможность адекватно воспроизвести прошлое. Согласно постмодернизму, историк — всегда романист, так как не существует ни окончательных истин, ни какой-то одной исчерпывающей версии событий.

Отсюда — прихотливость романной манеры Джулиана Барнса («Попугай Флобера», *Flaubert's Parrot*, 1984; «История мира в 10½

главах», A History of the World in 10½ Chapters, 1989) и Питера Экройда («Хоксмур», Hawksmoor, 1985; «Дом доктора Ди», The House of Dr. Dee, 1993). Оба писателя резко критически относятся к формам репрезентации в послевоенном английском романе, считая их безнадежно устаревшими. В книге Экройда «Заметки для новой культуры» (Notes for a New Culture, 1976) утверждается, что «гуманизм» эдвардианской и георгианской литературы, нашедший продолжение в социально ориентированном творчестве Ф. Ларкина, К. Эмиса, Дж. Уэйна, основан на ложной посылке о том, что человека можно познать и закрепить это почти что научное знание в слове. Для Экройда очевидна правота поколения Джойса, открывшего автономность творчества, особую реальность слова, поставленного в зависимость от личности художника, уровня его культурной и словесно-музыкальной чуткости.

В творчестве **Питера Экройда** (Peter Ackroyd, р. 1949) критиков больше всего привлекают взаимоотношения между его историко-литературной прозой (Экرويد с блеском закончил в 1971 г. Кеймбридж по специальности «английская литература») и его романами. В жизнеописаниях Э. Паунда (1981), Т. С. Элиота (1984), Ч. Диккенса (1990), У. Блейка (1995), Т. Мора (1998), в романах об О. Уайлде («Завещание Оскара Уайлда», The Last Testament of Oscar Wilde, 1984), Т. Чаттертоне (Chatterton, 1988), Дж. Милтоне («Милтон в Америке», Milton in America, 1996), Платоне («Бумаги Платона», The Plato Papers, 2000) размыты границы между вымыслом и фактом, между романом и биографией. Автор этих произведений выступает одновременно и как ученый, прекрасно знающий специальную литературу о своем герое и его эпохе, и как поэт, который в нужном направлении ее додумывает, а то и переиначивает.

Заметим, что Экرويد подчеркивает английские корни своего творчества, отказываясь, как и Барнс, называться постмодернистом. (В этом есть определенная логика, ибо жанр литературной биографии в Великобритании получил особую популярность начиная с 1910-х годов, времени публикации книг Л. Стрейчи — «Знаменитые елизаветинцы», 1918, «Королева Виктория», 1921; других «вольных» исторических произведений.) В ряде лекций Экرويد развил концепцию, согласно которой английский дух (или английскость) склонен к визионерству, ритуалу, мифу, к бегству за пределы времени. Идея «вечности, именуемой Альбионом», положена в основу, пожалуй, самого интересного, самого противоречивого экройдовского романа *«Английская музыка»* (English Music, 1992).

Его повествователь Тим Харкомб вспоминает на склоне дней историю своей жизни, одновременно заурядной и совершенно необычной. Образ явно строится на реминисценциях из Диккенса: растущий без матери Тим напоминает Оливера Твиста, Дейвида Копперфилда, Пипа. Мальчиком в начале 1920-х годов он ассистировал отцу, своего рода магу. В маленьком лондонском зале

тот устраивал уроки чудесного — после краткой игры на рояле мог угадывать мысли, исцелять больных. Тим всегда был рядом с отцом, их замкнутая жизнь представлялась ему естественной, и только много позже он осознал, что в той же мере, что и отец, был наделен паранормальными способностями. По мере того, как повествователь взрослеет (бабушка и дед с материнской стороны увозят его из Лондона, он начинает ходить в школу, строить планы на будущее), ухудшается его душевное состояние. Это происходит не только из-за разлуки с отцом, вынужденным снова взяться за свое ремесло циркового клоуна (Тим унаследует эту профессию), но и потому, что он все реже слышит некую таинственно звучащую «английскую музыку».

Соответственно «сюжетные», нечетные главы романа перемежаются бессюжетными, снами-видениями Тима. В этих главах-трансах, данных от третьего лица, герой попадает в Страну Чудес и беседует с Алисой, прогуливается с Диккенсом по Ист Энду, посещает дом живописца Хогарта, проникает в пейзаж Гейнсборо, слушает музыку великих английских композиторов. Это и есть тайная мелодия, духовному постижению которой учил его отец, познакомивший мальчика с лучшими творениями английской культуры. Уроки мудрости дали свои плоды. Тим способен не только победить время (эта линия романа дублируется, как и у Т. С. Элиота в поэме «Бесплодная земля», символикой колоды Таро, используемой для гадания), но и в виде шута-волшебника-«спасителя» создать свою галерею бессмертных, свою версию канона английской культуры. В нее входят друиды, Чосер, Шекспир, Донн, Милтон, Драйден, С. Джонсон, Чаттертон, Китс, Суинберн. Это уже, конечно, не Элиот с его особым, антиромантическим и даже монархическим видением традиции, но это и не «великая» либералистская традиция Ф. Р. Ливиса (автора некогда популярного литературоведческого исследования «Великая традиция: Джордж Элиот, Генри Джеймс, Джозеф Конрад», 1948). Голоса великих мастеров радостно сливаются в едином гимне. Только эта мелодия чистой человечности способна противостоять упадку современного мира.

И в другой части повествования — она разворачивается в повседневности — Экройд проводит ту же мысль: отдельно взятому человеку не вырваться из ограничений материального мира. Только сообщая в финале романа отцу и сыну удаётся исцелить друга Тима. Комментарий рассказчика к этой сцене (она заканчивается смертью старшего Харкомба) гласит: «Сила не в нас по отдельности, а в совместном ее наследовании», что в контексте всего романа призвано обозначать некую трансисторическую преемственность поколений.

Иная, чем у Экройда, трактовка «английскости» дана Дж. Барнсом. Джулиана Барнса (Julian Barnes, p. 1946) называют «хамелео-

ном английской прозы» — ни один из его романов не похож на другой. Исключение составляют лишь опубликованные в 1980-е годы четыре традиционных полицейских романа о детективе Даффи. Правда, тогда Барнс скрывался за псевдонимом Дэн Кэвене (Dan Cavanagh).

Барнс — сын учителей французского языка, что отчасти объясняет его живой интерес к Франции, где он преподавал после окончания Оксфорда. Восемь лет ушло у него на роман «Метроленд» (Metroland, 1980), основанный на воспоминаниях школьных лет, проведенных в северных кварталах Лондона. «Метроленд» был отмечен премией Сомерсета Моэма — ежегодной наградой за лучший романский дебют. Прославился же Барнс романом *«Попугай Флобера»* (Flaubert's Parrot, 1984). Это одновременно и блестящая биография французского писателя, и история его биографа, Джеффри Брейтуэйта. Роман вызвал полемику. Она еще более усилилась после выхода следующего барнсовского произведения — романа «История мира в 10½ главах» (A History of the World in 10½ Chapters, 1989). Многие рецензенты сочли, что Барнс работает в жанре не романа, а особой эссеистической прозы, которой при всем ее интеллектуальном наполнении недостает сюжетной оформленности, полновесных персонажей. Другая часть критиков полагает, что как раз эти свойства барнсовской прозы свидетельствуют о богатых возможностях жанра. На их стороне мнение самого Барнса, находящего роман «очень широкой, всеобъемлющей формой». Хотя экспериментальное начало в творчестве этого автора несомненно, не стоит забывать, что принцип игры часто уступает у него место традиционной поэтике. Таковы романы «До нашего знакомства» (Before She Met Me, 1982), «Глядя на солнце» (Staring at the Sun, 1986), «Любовь и т. д.» (Love, etc., 2000), в которых на первый план выходят традиционные темы Барнса — темы любви и ревности, брака и измены.

Но, пожалуй, главный барнсовский интерес это — соотношение истории и памяти, конфликт между временем и повествованием, прошлым и настоящим. В «Попугае Флобера» повествователь говорит по этому поводу: «Как можно уловить прошлое? Способны ли мы на это? Когда я был студентом-медиком, на вечеринке в честь окончания семестра какие-то шутники выпустили в зал обмазанного жиром поросенка. Он метался между ног, увертываясь ото всех, и страшно визжал. Пытаясь поймать его, люди падали и выглядели смешно. Прошлое часто ведет себя, как тот поросенок».

Этот образ, думается, приложим к одному из лучших романов Барнса *«Англия, Англия»* (England, England, 1998). Действие в нем разворачивается в неопределенном, хотя и недалеком будущем. Начинается роман с воспоминаний Марты Кокрейн о том, как в детстве она играла в головоломку «Графства Англии». Это доста-

точно традиционное лирическое вступление сменяется гротескной картиной — Марта поступает на должность штатного циника к сэру Джеку Питману, самому богатому человеку Англии, который создает на острове Уайт развлекательный комплекс «Англия, Англия». Здесь ультрасовременные отели соседствуют с продуманным набором аттракционов. Копия Букингемского дворца, из окон которого по расписанию туристам машут настоящий король и королева (они польстились на содержание, предложенное им сэром Джеком); копия Парламента с Биг Беном; маленький Шервудский лес, где имеются Робин Гуд и его веселые разбойники; доктор Джонсон, обедающий с туристами в таверне; летчики, ежедневно разыгрывающие в небе «битву за Англию», — все эти подделки прошлого, эти лжезнаки-симулякры представляют собой ходовой товар, который на внутреннем британском рынке не знает конкуренции. И вот симулякры подчиняют себе реальность. Актеры настолько входят в свои роли, что отступают от строжайше предписанного сценария — Робин Гуд идет на грабеж туристов, контрабандисты берутся за контрабанду, а актер, играющий доктора Джонсона, так вживается в свой образ, что сходит с ума.

Тем временем настоящая Англия, известная теперь как Старая Англия, беднеет, приходит в запустение. Туда в конечном счете возвращается Марта, чтобы поселиться в деревне. Но и эта старина не менее призрачна, чем будущее. Здесь обитают люди без корней наподобие бывшего американского юриста из компьютерной фирмы. Джек Ошински меняет свое имя на Джек Харрис и изображает из себя хранителя британских традиций, знатока местного «фольклора».

В романе спрессована — не больше не меньше — двухтысячелетняя история Англии. Ее итогом, по Барнсу, стали усталость и поражение, а также месть внешнего мира за слишком долгое английское высокомерие. Перспектива «духовного возрождения» страны не внушает автору никакого оптимизма.

Это ощущение исчерпанности английской истории и мучительные поиски нового места Британии — тема не только Барнса, но и Грэма Свифта (Graham Swift, р. 1949; романы «Водоземье», *Waterland*, 1983; «Последние распоряжения», *The Last Orders*, 1996), Иэна Бэнкса (Iain Banks, р. 1954; роман «Осиная мастерская», *The Wasp Factory*, 1984).

Но для тех, кто стал британскими подданными недавно (в первую очередь для выходцев из стран Содружества), тот же самый мир нов и удивителен. Неслучайно приток свежей энергии в английскую литературу в последние десятилетия во многом связан с писателями, выросшими либо в бывших колониях, либо в тех кварталах английских городов, где селятся индусы, пакистанцы, уроженцы Карибских островов и т. д. При индивидуальных различиях у всех этих «*постколониальных*» (термин в постмодернистской

эстетике получил также расширительную трактовку, с колониальным прошлым напрямую не связанную) *писателей* есть и нечто общее: склонность к эпичности, эстетике мифа, поэтике своего рода словесного изобилия.

Феномен самого знаменитого из «постколониальных» писателей, **Салмана Рашиди** (Salman Rushdie, р. 1947), связан не только с его литературными заслугами — он пока единственный автор, дважды получивший Букеровскую премию, — но и с политическими обстоятельствами. Родившийся в семье индийских мусульман в Бомбее, позже перебравшихся в Пакистан, Рашиди учился в Рагби и Кеймбридже, работал на пакистанском телевидении. Его первый и до сих пор самый яркий роман «Дети полуночи» (Midnight Children, 1981) — пространная аллегория на тему рождения независимой Индии; он выполнен в манере, напоминающей о прозе Габриэля Гарсиа Маркеса. В своем третьем романе «Сатанинские стихи» (The Satanic Verses, 1988) Рашиди позволил себе вольные высказывания о Коране, в результате чего эта книга была осуждена иранским аятоллой Хомейни как антимусульманская и святоотатственная. В 1989 г. писателю была объявлена «фатва» — смертный приговор, не отмененный и по сей день. Скрываясь в Лондоне, а с 1999 г. в Нью-Йорке, Рашиди опубликовал романы «Последний вздох мавра» (The Moor's Last Sigh, 1995), а также «Земля под ее ногами» (The Ground Beneath Her Feet, 1999). Материал обеих книг — жизнь Востока и Запада.

Преимущественно Восток изображают в своих эпических полотнах индусы Викрам Сет (Vikram Seth, р. 1952), живущий в Канаде Рохингон Мистри (Rohinton Mистри, р. 1952), — оба выдвигались на Букеровскую премию, а также лауреат Букера 1997 г. Арундати Рой (Arundhati Roy, р. 1961; «Бог мира сего», The God of Small Things, 1997). Напротив, жизни национальных меньшинств в Англии посвящены романы Зэди Смит (Zadie Smith, р. 1976) «Белые зубы» (White Teeth, 2000) и Ханифа Курейши (Hanif Kureishi, р. 1954) «Будда из пригорода» (The Buddha of Suburbia, 1990), «Черный альбом» (The Black Album, 1995).

Начиная с середины 1950-х годов стало уже привычно, что активность английских драматургов чуть ли не больше, чем активность английских прозаиков. Поток пьес и сценариев для многочисленных лондонских театров, для телевидения нарастает с каждым годом. Ведущие английские драматурги, как правило, namного раньше получают титул «сэр», чем британские романисты. Их пьесы идут по всему миру. Том Стоппард (Tom Stoppard, р. 1937), Эдвард Бонд (Edward Bond, р. 1935), Питер Шеффер (Peter Shaffer, р. 1926) — признанные классики современной драматургии.

Подведем итоги. Именно в последнюю треть XX века в английском литературном сознании укоренилось представление о субъективности любого текста и, соответственно, о разрушении

всех форм художественной каноничности. Вместо более или менее устойчивого образа «английскости» возникло множество версий того, что значит ощущать себя англичанином, жить в Англии, быть носителем английского языка. В романах шотландцев Алестера Грея (Alastair Grey, p. 1934), Джеймса Келмана (James Kelman, p. 1946), Ирвайна Уэлша (Irvine Welsh, p. 1958), японца Казуо Ишигуро (Kazuo Ishiguro, p. 1954), англичан Хелен Филдинг (Helen Fielding), Джима Крейса (Jim Crace, p. 1946), других писателей 1990-х удивляет сосуществование казалось бы несовместимых черт поэтики, ценностных критериев.

Если считать, что постмодернизм — доминанта английской литературы конца столетия, то можно выделить в ней две тенденции. Сторонники одной пытаются искать свой образ прошлого, «прошлого в прошлом». Сторонники другой склонны расценивать завершение миллениума как «конец истории» и порог радикально новой эпохи. Первая позиция обнаруживает переключку с «высоким модернизмом» 1910—1930-х годов, который в современной перспективе становится чуть ли не эталоном эстетического консерватизма. Вторая ближе к некоему неоавангардизму, исходит из апокалипсического видения настоящего и фантастического взгляда в будущее и поэтому пронизана иррационализмом, релятивизмом.

Литература

Михальская Н. П., Аникин Г. В. Английский роман XX века. — М., 1982.
Английская литература 1945—1980 / Отв. ред. А. П. Саруханян. — М., 1987.

Филлошкина С. Н. Современный английский роман. — Воронеж, 1988.
Каннингем В. Английская литература в конце тысячелетия: Пер. с англ. // Иностранная литература. — М., 1995. — № 10.

Струков В. В. Художественное своеобразие романов Питера Акройда (к проблеме британского постмодернизма). — Воронеж, 2000.

Владимирова Н. Г. Условность, созидающая мир: Поэтика условных форм в современном романе Великобритании. — Великий Новгород, 2001.

Conradi Peter. John Fowles. — L. 1982.

William Golding. The Man and his Books. A Tribute on his 75-th Birthday / Ed. by J. Carey. — L., 1986.

Boyd S. J. The Novels of William Golding. — Sussex; N. Y., 1988.

Onega Susana. Form and Meaning in the Novels of John Fowles. — Ann Arbor (Mich.), 1989.

Massie Alan. The Novel Today: A Critical Guide to the British Novel, 1970—1989. — L.; N. Y., 1990.

Pickering Jean. Understanding Doris Lessing. — Columbia (S. C.), 1990.

Watson George. British Literature since 1945. — L., 1991.

Sage Lorna. Women in the House of Fiction: Post-War Women Novelists. — N. Y., 1992.

- Maslen Elizabeth*. Doris Lesing. — Plymouth, 1994.
- Gasiorek Andrzej*. Post-War British Fiction. Realism and After. — L., 1995.
- Diedrick James*. Understanding Martin Amis. — Columbia (S. C.), 1995.
- Waugh Patricia*. Harvest of the Sixties. English Literature and its Background, 1960 to 1990. — Oxford, 1995.
- Connor Steven*. The English Novel in History. 1950 — 1995. — L.; N. Y., 1996.
- Moseley Merritt*. Understanding Julian Barnes. — Columbia (S. C.), 1997.
- Sinfield Alan*. Literature Politics and Culture in Postwar Britain. — L., 1997.
- Acheson James*. John Fowles. — Basingstoke; N. Y. 1998.
- Jacobs Eric*. Kingsley Amis. — L., 1998.
- Critical Essays on Kingsley Amis / Ed. by Robert H. Bell. — University Press of Mississippi, 1998.
- An Introduction to Contemporary Fiction: International Writing in English since 1970 / Ed. by Rod Mengham. — Cambridge, 1999.
- Nicol Bran*. Iris Murdoch: The Retrospective Fiction. — L., 1999.
- Conversations with John Fowles / Ed. by Dianne Vipond. — University Press of Mississippi, 1999.
- Onega Susana*. Metafiction and Myth in the Novels of Peter Ackroyd. — Columbia (S. C.), 1999.
- Angela Carter / Ed. by Alison Easton. — L., 2000.
- British Culture of the Postwar. An Introduction to Literature and Society 1945 — 1999 / Ed. by Alistair Davies and Alan Sinfield. — L.; N. Y., 2000.
- Gibson Jeremy; Wolfreys Julian*. Peter Ackroyd: The Ludic and Labyrinthine Text. — N. Y. , 2000.
- The Fiction of Martin Amis / Ed. by Nicolas Tredell. — Duxford; Cambridge, 2000.
- Bradbury Malcolm*. The Modern British Novel. — L. 1993; 2-nd rev. ed., 2001.
- Conradi Peter J*. Iris Murdoch. — L., 2001.
- Sauerberg Lars Ole*. Intercultural Voices in Contemporary British Literature: The Implosion of Empire. — L., 2001.
- Sesto Bruce*. Language, History, and Metanarrative in the Fiction of Julian Barnes. — N. Y., 2001.
- Malcolm David*. Understanding Ian McEwan. — Columbia (S. C.), 2002.
- Pateman Matthew*. Julian Barnes. — Tavistock, 2002.

XVII

ЛИТЕРАТУРА США ПОСЛЕ 1945 ГОДА

Социокультурная ситуация в США после Второй мировой войны. — Пьесы О'Нила (позднее творчество), А. Миллера («Смерть коммивояжера»), Уильямса («Трамвай "Желание"», «Орфей спускается в ад»). Военный роман («Нагие и мертвые» Мейлера). Негритянская проза (Эллисон, Болдуин). — 1950-е годы. Движение битников и творчество Керуака; поэзия Гинзберга; проза Берроуза. Конфликт поколений в романе Сэлинджера «Над пропастью во ржи». «Внебродвейский театр» (Олби, Лерой Джонс). — Интеллектуальная (Беллоу, Мейлер, Стайрон) и бытописательная (Чивер, Андайк) проза 1960—1980-х годов; поэзия Плат, Лоуэлла; сатира (Воннегут, Хеллер), становление постмодернизма (Барт, Пинчон, Бартелми); «новый журнализм» в творчестве Капоте, Мейлера; между репрезентацией и пародией (Гарднер, Доктороу). — 1980—1990-е годы: мультикультурализм, этническая и «женская» проза (Моррисон, Силко).

Принятое до недавних пор наименование отрезка времени, который, прирастая годами, отделяет нас от Второй мировой войны, — «послевоенный период» — указывает на ключевое значение этого события для общественной и культурной истории XX века. Для США это справедливо не менее, чем для стран Старого Света. В отличие от предыдущих войн (за исключением Гражданской) Вторая мировая затронула многих: более 16 миллионов граждан США были призваны на военную службу, более полумиллиона погибли, — число погибших сравнительно невелико в сравнении с жертвами, понесенными европейскими союзниками, но в пять раз выше американских потерь в годы Первой мировой войны. Общность цели, жертвы ради ее достижения, победа — все это способствовало консолидации нации, хотя и не отменяло того обстоятельства, что у одних (за океаном) война отнимала жизни, другим (дома) открывала возможность получения сверхприбыли. К середине 1940-х годов Европа лежала в руинах, а Соединенные Штаты усилились как никогда — и политически, и экономически, к тому же получив в свое распоряжение оружие неслыханной разрушительной силы. Америка, еще недавно вынужденная мириться с комплексом провинци-

альности, теперь уверенно притязала на роль центра и авангарда западной цивилизации. И самими американцами, и многими наблюдателями извне страна все чаще воспринималась как своего рода экспериментальная и демонстрационная площадка, где миру являлось его будущее: новый тип общества, для которого социологи взялись наперегонки придумывать этикетки — «массовое», «потребительское», «постиндустриальное», «информационное». В свою очередь XX век, начиная со второй его половины, западные политологи все настойчивее именуют «веком Америки».

«Массовизация» социальных процессов, продолжающаяся революция в средствах коммуникации, нарастающие плотность и активность аудио-визуальной («медийной») среды также способствовали изменению культурного климата и самоощущения личности в нем. Наряду с вновь открывающимися манящими возможностями аналитики фиксировали кризисные явления. Одной из знаковых книг 1950-х годов стала работа социолога Д. Рисмена «Одинокая толпа» (*The Lonely Crowd*): в ней описан процесс «исчезновения», самопотери индивида в традиционном его определении. На смену «человеку, ориентированному внутрь» (с прочным и стабильным внутренним стержнем, применительно к которому был сформулирован важнейший для американского культурного сознания принцип «доверия к себе»), приходит «человек, ориентированный вовне», — тотально зависимый от окружения, не контролируемых им общественных сил.

Европейские интеллектуалы, во время войны нашедшие за океаном убежище от фашизма, привезли с собой то, чего Америке традиционно не хватало: вкус к изощренной и последовательной социальной критике. Работы Х. Арендт, Дж. Оруэлла, А. Кестлера, Б. Брехта позволили увидеть американское общество как демократию, имеющую стойкий иммунитет к соблазнам утопии и силовой политики и являющую поэтому убедительную альтернативу обоим антагонистам кровавой европейской драмы — коммунизму и фашизму, но в то же время — как общество по-своему несвободное, уязвимое и даже подверженное опасности тоталитаризма. На протяжении 1950-х годов в США были переизданы основные труды европейских экзистенциалистов — Ж.-П. Сартра (посетившего США в 1946 г.), А. Камю, П. Тиллиха и др. Сколько-нибудь оригинального развития это направление мысли в США не получило, но интерес литераторов к экзистенциалистской философии в это десятилетие был высок и воздействие ее на преобладающий тип чувствительности ощутимо. Многие писатели послевоенного поколения могли бы повторить слова негритянского прозаика Р. Райта, который, познакомившись в конце 1940-х с идеями Сартра и Камю, изумленно заметил: «Они пишут о том же, о чем я думаю, пишу, что чувствую всю свою жизнь!»

В целом, по сравнению с предвоенным периодом, в культуре США 1940—1950-х годов очень заметна смена мировоззренческих приоритетов. Если прежде интеллектуальную моду диктовал Маркс, то теперь — Фрейд. Соответственно в центре внимания — не классовый конфликт, а Эдипов комплекс, не поиск социальной справедливости, а проблематизация норм общественного бытия как такового. Уход от обсуждения актуальных вопросов политики и идеологии происходил на фоне экономического процветания, «сытого», «самодовольного» десятилетия, как нередко обозначаются в социальной истории США 1950-е годы: сосредоточенность на внутреннем, частном, приватном (как своего рода роскошь) в этих условиях стала доступна даже тем, кто прежде не мог ее себе позволить. Быстрый количественный рост среднего класса создает иллюзию, что никакого другого (других) в Америке просто нет, что *все* американцы обитают в благополучных пригородах, исправно ездят в авто на «беловоротничковую» работу и наслаждаются досугом в кругу «нуклеарных» семей. Эта идиллия была, конечно, во многом иллюзорна и к тому же обнаруживала малопривлекательную психологическую «изнанку».

Вездесущность и навязчивость масскультурного рынка, бессознательный конформизм, но более всего подозрительность и добровольно-принудительная сплоченность, развитию которых способствовали страхи «холодной войны», — все это создавало климат, в котором мыслящий человек, сколько бы он ни охранял и ни культивировал свою приватность, чувствовал себя неуютно, «не дома». Видимое благополучие было чревато неврозом, и симптомы его не замедлили проявиться.

Из всех родов искусства, как и ранее в XX веке, на социальную ситуацию наиболее остро реагировали драматургия и театр. В американской драматургии 1940—1950-х доминировали три яркие фигуры, становление которых относилось еще к довоенному периоду. Общая тема Ю. О'Нила, А. Миллера и Т. Уильямса — личность в конфликте с миром, господствующими в нем ценностями, а также с проекциями-конструктами собственного воображения, — личность, необратимо разрушаемая временем и безнадежной внутренней борьбой.

Юджин О'Нил (Eugene O'Neill, 1888—1953), переживающий в послевоенные годы тяжелый жизненный кризис и болезнь, грозившую лишить его способности писать вообще, в поздних пьесах обращается к воспоминаниям о собственной юности, к теме трагизма человеческой жизни. Написанные во время войны, эти произведения — «Продавец льда грядет» (The Iceman Cometh, 1939), «Долгий день уходит в ночь» (Long Day's Journey into the Night, 1941), «Луна для пасынков судьбы» (A Moon for the Misbegotten, 1943) и «Душа поэта» (A Touch of the Poet, 1942) — до публики доходят не сразу (театральные премьеры соответственно 1946, 1956,

1957, 1957) и, даже дойдя, не вызывают живого отклика. Мир позднего О'Нила — герметичный мир, пронизанный внутренними эхо и повторами. Его обитатели живут воспоминаниями, как бы загипнотизированы ими и более всего страшатся движения времени. Эти пьесы сочетают в себе приемы натуралистического письма и символического обобщения, они интроспективны и лиричны. По словам самого драматурга, душа человека обнажается в них «не из жестокости и не с чувством морального превосходства, но с состраданием к нему как к жертве иронии судьбы и самого себя».

Сходный пафос характерен и для более молодой американской драматургии. Одна из лучших пьес **Артура Миллера** (Arthur Miller, р. 1915) — *«Смерть коммивояжера»* (Death of a Salesman, 1949) — первоначально называлась «В его голове»: почти все, что мы видим на сцене, происходит в сознании главного героя, пожилого коммивояжера Вилли Ломена. У смертной черты, растерянный, заблудившийся между прошлым и настоящим, воспоминаниями и реальностью, он бьется над загадкой собственной жизненной неудачи. Олицетворение классического типа янки — обаятельный, оборотистый, хваткий торговец, — он строил жизнь в соответствии с национальной моделью личного самоутверждения, но что-то в ней дало сбой. Под привычно и профессионально жизнерадостной миной Вилли Ломен прячет смятение и боль. Невозможный по сути выбор, перед которым драматург оставляет своего героя, выглядит так: сохранить видимость достоинства, упрямо веруя в иллюзию собственной исключительности, или, отвергнув «возвышающий обман», сломаться, смириться с фактом, что таких, как ты, «тринадцать на дюжину».

Театр Миллера — прежде всего театр идей. Трактую их весьма широко, он определяет свой метод как «абстрактный реализм». Например, в пьесе *«Тяжкое испытание»* (The Crucible, 1953) драматург обращается к печально известному историческому эпизоду (Новая Англия, город Сейлем, 1692 год — пик «охоты на ведьм»), который слишком легко проецируется на актуальную злобу дня. Главный герой, фермер Джон Проктор, должен изобличить соседей в «ведовстве» или, в случае отказа запятнать свое имя ложным доносом, быть повешен. Ситуация осмысливается Миллером как универсальная: власть в пуританской или маккартистской¹ Америке (и не только в Америке) ставит индивида перед необходимостью играть роли, ему не соответствующие. Этой необходимости, однако, можно и нужно сопротивляться, беслично-общеобязатель-

¹ В 1956 году сам Артур Миллер был судим и приговорен условно к тридцатидневному заключению за отказ сотрудничать с комиссией по расследованию антиамериканской деятельности, которую возглавлял сенатор Дж. Маккарти и жертвами которой оказались многие видные деятели культуры США по преимуществу «левой» политической ориентации.

ным представлениям о жизни противопоставляя собственное «авторское право». Тема жертвенного деяния как единственно подлинной формы героизма развивается Миллером и в позднейшей драматургии — таких пьесах, как «Вид с моста» (A View from the Bridge, 1955), «Случай в Виши» (Incident at Vichy, 1964) и др.

Теннесси Уильямс (Tennessee Williams, подлинное имя — Томас Ланир, Thomas Lanier, 1911 — 1983) по характеру дарования яркий лирик, он создает пьесы-воспоминания, пьесы-настроения, пьесы-грезы. Лучшие из них относятся к раннему периоду творчества: «Стекланный зверинец» (The Glass Menagerie, 1945) и «Трамвай “Желание”» (A Streetcar Named Desire, 1947). Не уступают им написанные и поставленные в 1950-х годах «Кошка на раскаленной крыше» (Cat on a Hot Tin Roof, 1955), «Орфей спускается в ад» (Orpheus Descending, 1957), «Сладкоголосая птица юности» (Sweet Bird of Youth, 1959).

Характерные для Уильямса темы — красота, слишком хрупкая, уязвимая и потому обреченная, роковое одиночество, непонимание людей. Бланш Дюбуа в «Трамвае “Желание”», нищая наследница аристократического южного рода, как последнюю фамильную драгоценность хранит и лелеет свои идеалы, которые, впрочем, в ее повседневном существовании вырождаются в жеманное позерство. Ее антагонист в пьесе — Стэнли Ковальски, плебей, человек плоти, «человек будущего», — трактует жизнь грубо материально, не признает драгоценных эфемерностей Бланш, но чувствует в ней потенциально сильного противника. Не умея победить другими средствами, он насилует ее, превращая в объект безликой похоти. Из дома Ковальски Бланш попадает в дом умалишенных, чтобы навсегда укрыться от жизни, для нее явно непосильной. Таковы протагонисты всех пьес Уильямса: неудачники, сломленные жизнью, или романтические идеалисты, от нее отстранившиеся. Всех их подразумевает музыкант Вэл Ксавье в пьесе «Орфей спускается в ад», когда рассказывает притчу о птицах, лишенных лапок и потому способных жить лишь в небе, в полете, — на землю они спускаются умирать. Противостояние обыденности служит героям и героиням Уильямса источником творческой энергии, но одновременно жизненной трагедии. По признанию драматурга, на сцене он разыгрывал метафоры собственной жизни: «У меня всегда были те же проблемы, что и у персонажей моих пьес: отсутствие связи с внешним миром. Я оказался пойман своим внутренним я».

Основную нагрузку в театре Уильямса несет не слово, а пластический образ: «Текст пьесы — лишь тень спектакля, к тому же весьма нечеткая... Цвет, изящество, легкость, искусная смена мизансцен, быстрое взаимодействие характеров, прихотливое, как узор молнии в тучах, — вот что составляет пьесу». Творческое развитие драматурга отмечено печальной иронией: сначала он «об-

гонял» время, а потом оно — его. В Америке 1960-х годов фигура бунтаря, маргинала, принципиального аутсайдера выходит на культурную авансцену, зато сам Уильямс с нее удаляется: впадает в самоповторы, теряет аудиторию, занимаясь по большей части переработкой старых пьес.

В области художественной прозы война четко и жестко обозначила смену поколений. Многие из корифеев литературы США предвоенного периода ушли из жизни: Т. Вулф (1939), Ф. С. Фицджералд и Н. Уэст (1940), Ш. Андерсон (1941), Т. Драйзер (1945), Г. Стайн (1946). У. Фолкнер, Э. Хемингуэй, Дж. Стейнбек, напротив, продолжали писать и даже пребывали в зените славы: все трое удостоились Нобелевских премий (соответственно в 1949, 1954 и 1962 годах). Однако процесс творческого поиска и роста для всех трех художников явно закончился, созданные ими художественные миры обрели завершенность и инерцию. Все три мэтра чувствуют себя — заслуженно — кумирами молодого поколения писателей, живыми классиками. Возможно, этим обусловлена их тяга к эксплуатации уже опробованных ходов и художественных ситуаций, а также к широкому обобщению, использованию элементов многозначительной условности, символического иносказания. «Притча» (A Fable, 1954) Фолкнера, «Старик и море» (The Old Man and the Sea, 1952) Хемингуэя, «Заблудившийся автобус» (The Wayward Bus, 1947), «Жемчужина» (The Pearl, 1947), «К востоку от рая» (East of Eden, 1952) Стейнбека трактуют жизнь с несколько дежурным оптимизмом, отлившимся в знаменитую формулу из Нобелевской речи Фолкнера: «Человек не только выстоит: он победит». «Изнанкой» этой гуманистической веры были, однако, ощущения растерянности, кризисности, приведшие Хемингуэя к самоубийству, а Стейнбека в 1960-х годах к горькому признанию: «У меня не осталось ничего, чем я мог или желал бы поделиться».

Война — тема, на которой пробуют силы молодые романисты 1940-х, ученически воспринимая традиции социального романа 1930-х годов и намечая пути их возможного обновления. Войне посвящены романы **Джеймса Джонса** (James Jones, 1921 — 1977), с годами оформившиеся в трилогию: «Отныне и вовек» (From Here to Eternity, 1951), «Тонкая красная линия» (The Thin Red Line, 1962), «Только позови» (Whistle, 1978). Герой первого из них, сержант Прюитт, разрывается между преданностью армии, кодексу мужской чести и неспособностью подчиниться жесткой, часто несправедливой дисциплине-насилию. Считая себя «архиреволюционером», Прюитт не знает по-настоящему ни своего врага, ни своих союзников и бунтует без надежды на успех, не утверждая, а растрачивая себя в бунте.

Норман Мейлер (Norman Mailer, р. 1923), вчерашний выпускник Гарварда (1943), успел застать в 1945 году лишь финальный

эпизод кампании на Филиппинах, но дебютировал в 1948-м военным романом *«Нагие и мертвые»* (The Naked and the Dead). Основу сюжета составляет описание локальной операции по захвату американской морской пехотой островка в Тихом океане. Молодым прозаиком блестяще усвоены уроки натуралистического письма: рутина солдатских будней, динамика рукопашного боя, самоощущение смертельно рискующего человека переданы с пронзительной психологической рельефностью. В то же время у него дает о себе знать влияние отечественной романтической классики (Г. Мелвилл) и Ф. М. Достоевского. Сам Мейлер не склонен был характеризовать свой роман как «военный» или даже «политический» (имея в виду то очевидное обстоятельство, что взвод солдат, посланный на особое задание, изображается в нем как Америка в миниатюре — жесткая иерархия господства и подчинения). С его точки зрения, это скорее «символический» роман, заглавная тема которого определяется как «борьба между животным и провидческим в человеке». «Животное» ассоциируется с привычкой большинства к пассивному подчинению и бездумной экономии жизненных сил, а «провидческое» — с волей к индивидуально-властному самоутверждению, бунту несмотря ни на что. Альтернативность трактовки основного конфликта приводит к тому, что почти демонические генерал Каммингс и сержант Крофт оказываются исполнены осязаемого отрицательного обаяния (неслучайно Мейлер будет позже говорить о них как об экзистенциалистских героях), а позиция мировоззренчески близкого автору лейтенанта Хирна, либерального гуманиста и интеллектуала, предстает как несостоятельная.

Дальнейшая эволюция военного романа в Америке весьма показательна. По мере того как события Второй мировой отодвигались в прошлое, они все чаще интерпретировались сквозь призму позднейшего опыта (страх перед ядерным уничтожением, нарастающая «массовизация» жизни и т. д.). «Хорошая» война (какой в американском культурном сознании традиционно представлялась Вторая мировая) становится поводом для сомнения в оправданности любой войны и в смысле жизни. Преобладавшая поначалу патетическая и драматическая тональность замещается стихией абсурдного, («черного») комизма. В «Пункте 22» (1961) Джозефа Хеллера армия — вполне виртуальная структура, а война напоминает грандиозную PR-кампанию и/или деловую операцию спекулятивного толка. Томас Пинчон в «Радуге земного притяжения» (1973) изображает войну как детище новейшей технологии: она воспроизводит самое себя за счет людей, превращенных в цифирь. Если Мейлер и Джон пытались писать войну как историю (военный эпизод в романном описании имел начало, середину и конец, мыслился как часть более масштабного целого), то в позднейшем военном романе исчезает ощущение причинно-след-

ственной детерминированности и внутренней связности повествования. Персонажи — не «действующие лица», а пешки или условные фигурки из комиксов, передвигаемые силами, не подлежащими человеческому разумению и тем более контролю. Эта традиция будет унаследована «вьетнамским романом» 1970—1980-х годов. Например, в романе Тима О'Брайена (Tim O'Brien) «Следуя за Каччато» (Going After Cacciato, 1974) взвод солдат, исполняя приказ, преследует товарища-дезертира по всему Вьетнаму, потом Индокитаю, пересекает Азию и Европу, заканчивая свою миссию в Париже. Идея «сепаратного мира», в драматическом варианте воплощенная еще у Хемингуэя, а затем иронически разыгранная Хеллером в «Пункте 22», здесь возводится в степень пародии и абсурда.

Одна из самых ярких и в то же время характерных книг первого послевоенного десятилетия — единственный роман негритянского прозаика **Ралфа Эллисона** (Ralph Ellison, 1914—1994) «**Человек-невидимка**» (Invisible Man, 1952). Одиссея, переживаемая его безымянным героем, довольно типична, но Эллисона мало интересует исследование социального типа. В этом он откровенно полемичен по отношению к роману 1930-х годов. История становления политика-радикала (школьник-отличник в провинциальном городке на Юге — студент в негритянском колледже — фабричный рабочий в большом городе на Севере — один из лидеров левой общественной организации) довольно неожиданно завершается его превращением в «подпольного человека». В финальной и одновременно исходной ситуации герой предстает обитателем подвала (залитого ослепительным электрическим светом): здесь он пишет автобиографию (или, может быть, роман?), сиюсь осмыслить прошлое как опыт поисков себя, своей идентичности. Изначально герой ощущал себя «никем» или «неизвестно кем»: человек с черной кожей в мире белых «невидим», окружающие видят в нем лишь то, что им привычно, угодно или удобно видеть. Отсюда — отчаянные усилия стать «видимым», выразить свое «я» посредством предлагаемых обществом ролей. Всякий раз они заканчивались крахом — обретение себя сводилось к разыгрыванию предписанного сценария. После ряда болезненных уроков эллисоновский протагонист принимает решение «выпасть» из общества, открывает для себя отверженность не как обделенность, а как парадоксальное благо: возможность сбересть потаенную, экзистенциальную свободу духа, ощутить сопричастность стихии жизни, которая чужда всем видам социальной муштры. К воплощениям этой стихии в черном фольклоре, музыке, искусстве апеллирует эллисоновский роман, ставший в 1970—1990-х годах своего рода моделью для многих афроамериканских прозаиков.

Джеймс Болдуин (James Baldwin, 1924—1987), также дебютировавший в 1940-е годы, входит, подобно Эллисону, в плодотвор-

ный конфликт с традицией социального реализма, одновременно наследуя ей и от нее отталкиваясь. В статье 1949 г. он пишет: «Существование человека как социального существа не является единственной формой его существования. Художник, который вынужден трактовать личность исключительно в социальных категориях, задохнется от недостатка воздуха». Проза Болдуина лирична, его герой — не столько борец, сколько беглец, которому важно сохранить свою свободу от давления социальной среды, свободу создавать и пересоздавать собственную личность. Именно таков Джон Граймз, четырнадцатилетний обитатель черного гетто в Нью-Йорке, герой первого романа Болдуина *«Иди вещей с горы»* (*Go Tell It on the Mountain*, 1953). В противоречивых усилиях отстоять свою автономию и в то же время обрести связь с семьей, общиной и традицией он приходит к вере в искупительную силу любви, которая одна способна «покончить с расистским кошмаром, отвоевать для нас нашу страну и изменить историю мира». Тема любви как единственно действенного «лекарства» будет развиваться в позднейшей прозе Болдуина, например в романах *«Комната Джованни»* (*Giovanni's Room*, 1956), *«Другая страна»* (*Another Country*, 1962), *«Если Бийл-стрит могла бы заговорить»* (*If Beale Street Could Talk*, 1974).

Движение битников (*beat movement*), возникшее в начале 1950-х, также повлияло на проблематизацию образа социального маргинала — оно быстро обрело общекультурный резонанс и косвенно способствовало обновлению форм литературного выражения. «Битническое» умонастроение — одновременно воинственное (родившееся на перекрестье трех войн: «холодной», «горячей», в Корее в 1950—1953 гг. и «полицейской») и пораженческое: не столько бунт, сколько способ обособления, «выпадения» из системы (*dropping out*). Битники ощущали себя «усталыми», «разбитыми» (*beaten*) и вместе с тем вдохновенными носителями благодати (*beatitude*), потаенного творческого ритма (*beat*) жизни среди духовно омертвелых обывателей. В противоположность «потерянному» поколению своих отцов они предпочитали именоваться поколением «верующим» (исповедуя в большинстве своем нетрадиционные для Америки верования, например дзен-буддизм).

Ставка на преодоление буржуазных табу и эксперимент в жизни и в искусстве; культ «новой чувствительности», эмоциональности, непосредственности; усилия соединить выразительные возможности слова, звука, визуального образа и изменить художественное восприятие реальности посредством наркотиков, в частности галлюциногенов, — все это позволяет увидеть в битниках предтеч «контркультуры», которая чуть позже, в 1960-е годы, заговорит на языке рок-музыки, психоделического, а потом и политического бунта. «Битническому» стилю жизни (добровольная бедность, свобода самовыражения и любви, самососредоточенность,

общинность) наследовали и «хиппи», движимые в своем протесте ощущением не столько социальной обделенности, сколько вины и скуки, рожденной процветанием. Классовые конфликты, занимавшие поколение их родителей, для них отходят на второй план или вообще исчезают из поля зрения. В целом общественный климат 1950—1960-х годов определяется парадоксальным сочетанием благополучия и «тревожности» (anxiety), — это время относительно мирное (если не считать Вьетнамской кампании), но переживаемое изнутри как непрерывная череда конфронтаций.

Джека Керуака (Jack Kerouac, 1922—1969) не зря называли «Великим Воспоминателем»: свою жизнь он последовательно обращал в материал творчества. Лучший его роман «*На дороге*» (On the Road) был создан в начале 1950-х годов, но опубликован только в 1957 году. Всего Керуак написал почти два десятка книг (в их числе «Бродяги Дхармы», Dharma Bums, 1958; «Подземные», The Subterraneans, 1958; «Биг Сур», Big Sur, 1962 и др.), в конечном счете составивших автобиографическую «Легенду о Дюлузе». «На дороге» лишь условно можно назвать романом, в основном это протокольно-подробное описание автомобильных путешествий через континент, предпринятых Керуаком в обществе Нила Кэссиди в 1947 и 1950 годах. Личность легендарная в кругах битнической богемы, Кэссиди¹ изображен у Керуака под именем Дин Мориарти. Он — живая противоположность всякой осёдлости и умеренности, полон необузданной энергии, жаждет всего разом: свободы, любви, приключений, общения, новизны. Писателю Сэлу Пэрадайзу, с которым автор отождествляет себя, Дин служит образцом и учителем жизни. Сэл поначалу — изверившийся циник, преследуемый ощущением, что «все мертво». Уроки Дина и жизнь «на дороге» одаряют его радостно-романтическим чувством свободы. Однако на смену ему вскоре опять приходят усталость и разочарование. Мир то распахивается гостеприимно, то сжимается до тесной коробки автосалона, и тогда паломничество в поисках откровения — «мгновения, когда все понимаешь и все навеки решается» — начинает напоминать отчаянное бегство в никуда. Это противоречие воплотилось и в судьбе самого Керуака: при жизни став легендой как «король битников», он провел свое последнее десятилетие затворником, почти ничего не писал и умер от алкоголизма.

В истории литературы Керуак остался как первооткрыватель битнической темы (успешно развивавшей мотив «великого американского путешествия») и как создатель нового стиля — «спонтанной», или «джазовой», прозы. Рукопись романа «На дороге»

¹ Он послужил также отдаленным прообразом центральных персонажей мейлеровского эссе «Белый негр» (The White Negro, 1957) и романа Кена Кизи «Над кукушкиным гнездом» (One Flew Over the Cuckoo's Nest, 1962).

представляла собой тридцатиметровый рулон бумаги, единожды заправленный в пишущую машинку, чтобы запечатлеть поток из 120000 слов (знаки препинания сводились почти исключительно к тире). В разрушении логического строя речи Керуак видел возможность сообщить слову новую энергию, импровизационную свободу. Этому у него учились позднейшие американские прозаики и особенно поэты — от Аллена Гинзберга до Боба Дилана.

Поэтическим манифестом битнического авангарда считается поэма **Аллена Гинзберга** (Allen Ginsberg, 1926 — 1997) «*Вопль*» (Howl, 1956). При первом публичном чтении (в 1955 году в художественной «Галерее Шести» в Сан-Франциско) она вызвала шок и скандал, а после публикации стала предметом громкого судебного разбирательства в связи с обвинениями в непристойности. Сам автор назвал свое произведение «огромной печальной комедией из безумных фраз и бессмысленных образов». Первая из четырех частей поэмы (78 строк) составляет одно предложение, читаемое «на одном дыхании» и, соответственно, предельном напряжении нервов и голосовых связок. Это крик боли, проклятие «молоху» Америки, противостоящему личности как некий монолит: война, газетная ложь, политическая бюрократия, обывательская конформность выглядят «взаимозаменяемыми» проявлениями современного зла. Настроения молитвенного экстаза и уныния, гнева и усталости лихорадочно сменяют друг друга, — впрочем, помимо патетики в палитре поэта находится место и для иронии, игры, юмора, трогательных любовных интонаций.

В 1960-х годах Гинзберг становится культовой фигурой, «гуру», почитаемым в университетских кампусах, но широко известным и вне их. Более тридцати изданных им книг, в том числе «Каддиш» (Kaddish and Other Poems, 1961), «Сгустки реальности» (Reality Sandwiches, 1963), «Падение Америки» (The Fall of America, 1973), «Мозг дышит» (Mind Breathes, 1977) и «Собрание стихотворений» (Collected Poems 1947—1980, 1984), сам он считал побочным продуктом пожизненных поисков «просветления».

Программно исповедуемые битниками и их наследниками «новая чувствительность» и «революция сознания» провоцируют подозрительное отношение к словесности: в слове, организованной речи видится помеха искомому высвобождению спонтанного чувства из-под ига «тоталитарного» рассудка. Ведущими формами творчества в рамках нарождающейся контркультуры становятся рок-музыка, театральный хэппенинг, экспериментальное кино, способные провоцировать «экстатическое», принципиально чуждое рефлексии соучастие воспринимающего в творческом акте. Внесла вклад в становление новой поэзии и проза.

Уильям Берроуз (William Burroughs, 1914 — 1997) на протяжении 1950-х, а частью и 1960-х годов оставался в Америке писателем непримиримо «подпольным». Широкую известность ему при-

несла книга *«Голый завтрак»* (The Naked Lunch), опубликованная в Париже в 1959 г., а в США только в 1966-м. «Голый завтрак», по определению автора, это «момент остолбенения, когда каждый видит, что у него надето на вилке», — момент скандальной, невыносимо мучительной, но и открывающей путь к блаженству встречи с жизнью без лживых покровов. Берроуз — парадоксальный пример литератора, считавшего слово своим врагом, видевшего в нем род опасного наркотика. По его мнению, оставаясь частью социального «мейнстрима», человек обречен существовать в рабстве у слов-образов, как бы внутри нескончаемого «кино». Освободиться можно только порвав киноленту, для чего Берроузом используется шоковая техника в духе сюрреалистских или дадаистских практик. Ножницы и клей становятся рабочим инструментарием писателя, поскольку его излюбленный композиционный прием — произвольная фрагментация как будто «готового» текста и произвольный монтаж фрагментов. «Кто сказал, что поэты должны думать? — вопрошал Берроуз. — Поэты должны освобождать слово».

С устремлением к свободе, искренности, «аутентичности» связана одна из основных линий развития послевоенной американской поэзии, которую помимо Гинзберга представляют другие «барды» так называемого «сан-франциского Возрождения» (Лоренс Ферлингетти, Грегори Корсо), а также Гэри Снайдер, Роберт Блай, Эйдриэнн Рич и др. Доминирующую в 1960-е годы поэтическую манеру определяют свободный стих, обращенность к сугубо личной, автобиографической, часто семейной тематике, репортажность в сочетании с вызывающей откровенностью. Все это резко противоположно идеалу иронической анонимности, деперсонализированной, строгой метрической формы, который исповедовали многие поэты межвоенных десятилетий. Теперь их авторитет поколеблен: кумирами нового поколения становятся У. Уитмен, У. К. Уильямс, С. Крейн. Поэзия в очередной раз ищет вдохновения в обыденной речи, пытается апеллировать к повседневности, к опыту максимально широкой аудитории. Едва ли не впервые в XX веке — и, надо сказать, ненадолго — американский поэт перестает чувствовать себя аутсайдером в обществе: поэтические чтения, происходящие в университетах, кафе, джаз-клубах и даже на стадионах, собирают как никогда многолюдные аудитории.

Параллельно продолжает развиваться авангардистский формалистический эксперимент — его примерами могут служить «школа Черной Горы» (по названию колледжа, где в 1950-х годах учились или преподавали Чарлз Олсон, Роберт Данкен, Роберт Крили, а также близкий им по взглядам композитор Джон Кейдж) и «Нью-йоркская школа» (Фрэнк О'Хара, Джон Эшбери и др.). Усилия тех и других направлены, хотя и по-разному, на достижение синтеза слова, жеста и голоса. Вдохновляют молодых поэтов джаз

1940-х годов (Чарли Паркер, Диззи Гиллеспи, Телониус Монк) и абстрактный экспрессионизм 1950-х (Джексон Поллок, Марк Ротко). Общая идея произведения-как-действия, или «перформанса», была еще в 1952 году выражена в манифесте художника Хэрролда Розенберга: «В некий момент полотно предстает американскому живописцу как арена для действия, а не пространство, на котором можно воспроизводить, перевоспроизводить, анализировать или “выражать” объект, реальный или воображаемый. На полотне должна явиться не картина, а событие». «Событием», «прямым действием» стремится стать и стихотворение. Отсюда — отказ от романтического лиризма, риторичности в духе английского поэта Дилана Томаса, исключительно популярного в Америке в 1950-е годы, тяга к концептуальности в парадоксальном сочетании с тоской по непосредственности ощущений и ставкой на автономию «самоценного» слова. Все это делает авангардистскую поэзию сложной, эзотеричной, — она бросает вызов академической культуре, будучи в то же время адресована по преимуществу университетской аудитории.

Джером Дейвид Сэлинджер (Jerome David Salinger, р. 1919) не принадлежал ни к одному из контркультурных или авангардистских анклавов, хотя по духу был им безусловно родственен. *«Над пропастью во ржи»* (The Catcher in the Rye, 1951) — один из самых влиятельных романов послевоенного периода, в нем воплотился острейший культурный конфликт 1960-х годов, оформляющийся в Америке как конфликт поколений.

В отличие от героев Керуака персонажи Сэлинджера внешне ведут вполне обычную, благополучную жизнь и только внутренне обитают «в другом измерении»: используя дзенский образ, Сэлинджер сравнивает их с «перевернутым лесом», все листья которого — под землей. Святые, безумцы, а может быть, уродцы, несущие бремя неразделенной любви к людям, они составляют нечто вроде тайного братства.

Главный герой романа Холден Колфилд в 16 лет — уже не ребенок, но еще и не взрослый. Свободный от опеки, но и не связанный обязанностями, он бродит по родному Нью-Йорку, как по пустыне; совсем рядом с собственным домом он по-сиротски неприкаян. Роман повествует не столько о воспитании-взрослении, сколько об отказе взрослеть, об отчаянном желании уклониться, спастись от испорченности взрослого мира. Эта тема, не новая для Америки (восходящая к твеновскому Геку Финну), становится специфически актуальной для 1950-х — на фоне популяризированного психоаналитиками культа «зрелости» и «приспособленности». В глазах Сэлинджера растерянный подросток, странник, чужак, пребывающий на грани или за гранью нервного срыва, воплощает бескомпромиссную мудрость-невинность. В жизни «как она есть» герой не видит для себя никакого призвания, кро-

ме разве одного: «стеречь детей над пропастью во ржи», спасти их от падения в убожество взрослой конформности.

Проза Сэлинджера резко выделялась на фоне преобладавшей в 1950-е годы сдержанной манеры в духе Хемингуэя, представляя собой нарочито «непричесанное» лирическое словоизлияние, напоминающее дневниковую запись или, словами самого писателя, «узкоплечный любительский фильм в прозе» (излишняя, на первый взгляд, детализация, обилие отступлений, автокомментариев и т. д.). Общение с читателем приобретает предельно непосредственный, доверительный, интимный характер. Эта манера окажется близка новому поколению писателей: ценности личностной самореализации, индивидуальной выразительности для них предпочтительнее канона «крутой» мужественности.

В 1950—1960-х годах яркий расцвет переживает «внебродвейский» театр (off Broadway theater). Уже самим своим названием он противопоставил себя коммерческой сцене. Драматурги нового поколения — Эдвард Олби, Артур Копит, Джек Гелбер, Джек Ричардсон и др. — делают ставку на «Необычное. Невероятное. Неожиданное», стремятся разбудить зрителя от привычной полудремы и на свой лад накормить «голым завтраком», соединяя на сцене вызывающую натуралистичность с не менее провокативным гротеском, абсурдом, «черным юмором». «Назначение литератора, — утверждал, в частности, Эдвард Олби (Edward Albee, р. 1928), — быть своего рода демоническим социальным критиком. Он должен показать мир и людей, какими он их видит, и спросить: “Вам это нравится? Если не нравится, измените это!”».

Человек, замкнутый в своем одиночестве, как зверь в клетке зоопарка, — ключевой образ в первой пьесе Олби, почти мгновенно его прославившей, «*Случай в зоопарке*» (The Zoo Story, пост. 1959). На парковой скамейке случайно оказываются рядом благополучный, солидный, семейный Питер и отчаявшийся, одинокий гомосексуалист Джерри. Последний агрессивен, провокативен, нахален в своих попытках проломить стену безразличия, отделяющую его от собеседника, — тот, со своей стороны, изо всех сил охраняет крепость собственного душевного уюта. Не в силах пробудить в душе собеседника расположение, Джерри пытается разбудить хотя бы ненависть: он сам вкладывает в руки Питера нож и сам на этот нож бросается. Олби предлагает увидеть в поступке своего героя акт жертвоприношения, хотя сценическое действие дает немного оснований для такой трактовки: Питер бежит с места происшествия, не то чтобы не понимая, — отказываясь понимать его смысл.

В не менее знаменитой пьесе Олби «*Кто боится Вирджинии Вулф?*» (Who's Afraid of Virginia Woolf?, 1962) две интеллигентные четы проводят время в изысканных и жестоких словесных играх. Правила диктуют старшие по возрасту Джордж и Марта, которые

истязают друг друга последовательно, виртуозно и привычно, как два гладиатора, на потеху гостям. Те поначалу обескуражены, но постепенно сами втягиваются в невеселую забаву, смысл которой в том, чтобы скрыть от себя и других бесплодие собственной жизни. В камерной драме из частной жизни как в зеркале отражается, по замыслу Олби, внутренняя опустошенность западной цивилизации в целом, отчаянная тоска по обновлению-взрыву и неверие в его спасительную возможность.

В середине 1960-х годов, «убегая» от вездесущей коммерциализации, обращающей любую, даже заведомо бунтарскую, форму выражения в товар, возникает театр «вневнебродвейский» (off off Broadway) — поначалу в виде небольших студий, актреских лабораторий, ютящихся по кафе и подвалам. В общем русле контркультурного движения театр идет по пути дальнейшего разрушения грани между жизнью и искусством. Так, например, хэппенинг (впервые поставлен в Нью-Йорке в 1959 г. художником и искусствоведам Э.Кэпроу) представлял собой ряд вызывающе бессистемных сцен, в которых участники, в их числе зрители, произвольно взаимодействовали друг с другом и с окружающими предметами.

Драматургическое творчество **Лероя Джоунза** (Leroi Jones, р. 1934; в 1965 г., после сближения с движением «черных мусульман» принял имя Иمامу Амири Барака, Imamu Amiri Baraka) питается энергией расового протеста. Действие его лучшей пьесы «**Голландец**» (Dutchman, 1964) происходит в вагоне нью-йоркской подземки — в преисподней гигантского города. Белая женщина провоцирует негра, пытаясь его соблазнить, оскорбляет и под конец убивает ножом. Преступление, едва ли вообще замеченное окружающими, остается безнаказанным и обещает повториться снова — повторяться бесконечно (отсюда аллюзия к Летучему Голландцу). Шоковая эстетика Джоунза близка «театру жестокости»: пьеса должна быть написана так, утверждал он в манифесте «Революционный театр», чтобы «когда занавес падает в последний раз, по креслам и полу был расплескан мозг».

Особое направление движения литературы 1960-х годов, и звучное вышеописанным экспериментам, и дополняющее их, связано с интеллектуализацией прозы — с тягой к рефлексии, к испытанию модных философских идей в контексте либо жизнеподобного, либо резко условного художественного повествования, с интересом к новому типу героя, пытающемуся сквозь марево идеологических построений прорваться к «аутентичности» переживания жизни.

«**Херзаг**» (Herzog, 1964), одно из самых характерных произведений этого ряда, — едва ли не лучший роман **Сола Беллоу** (Saul Bellow, р. 1915, Нобелевская премия по литературе 1976). Преуспевающий интеллигент, университетский профессор Мозес Херзаг переживает жизненный кризис, почти опереточный (ушла

жена), но с последствиями самыми радикальными. Вдруг открыв для себя тщету привычных занятий и способа существования в целом (он — плохой муж и отец, никудышный ученый и учитель, недостойный гражданин и т. д.), герой пытается восстановить и утвердить связь с миром на новой основе. До поры все сводится, впрочем, к тому, что он строчит письма: бессвязные, отрывочные, адресуемые, но не отправляемые известным политикам, философам, теологам, психиатрам, родным и знакомым, живым и покойным, бывшей жене и даже Господу Богу. В глазах самого героя эти писания имеют огромный смысл как последнее, крайнее средство доказать незрячность интеллектуальной деятельности как таковой. Проведя смотр умозрительным концепциям, ставшим для его современников повседневной духовной пищей, Херзаг приходит к мысли о необходимости отречься от большей их части как от «мусора и чепухи». Он вплотную приближается к безумию, что оценивается им самим и читателем как процесс одновременно разрушительный и созидательный: поиск на ощупь нового понимания себя. Финал романа ироничен и благостен, оптимистичен и печален: Херзаг не намерен более спасать мир путем написания задуманной им было «истории революций и катаклизмов двадцатого столетия». Отныне он связывает свои надежды с простейшим желанием жить (по Спинозе: *aviditas vitae*). Возможно, что только именно оно и есть условие нравственной крепости человека и готовности действовать хорошо (опять-таки по Спинозе: *bene agere*). В мире, где бесконтрольно господствуют стихии насилия и абсурда в сочетании с многослойностью, многогоречивостью лжи, «минималистский» рецепт спасения выглядит единственно продуктивным.

Норман Мейлер в 1960-х годах также предпринимает попытку нарисовать образ современного героя, приходящего к мысли о необходимости отречься от наследия традиционной культуры. Жизнь современной Америки видится писателю как унылый кошмар тоталитаризма — засилье заведомо «полых» идеологических форм. Единственно свободным и творческим человеком в этой ситуации, по его мнению, оказывается «философ-психопат», «хипстер» (тип, впервые выведенный в эссе «Белый негр», 1957), чья оппозиция обществу основывается на насилии — отказе от любых теоретических авторитетов, беззаветном доверии к голосу плоти и подсознания, готовности «в таинственных безднах убийства и самоубийства, инцеста, оргии и оргазма» искать и обрести очищение от конформизма. Самому Мейлеру «хипстер» представляется аналогом «бунтующего человека» европейских экзистенциалистов.

Роман *«Американская мечта»* (An American Dream, 1965) оправдывает свое название тем, что моделирует традиционный для американской мифологии путь внутреннего возрождения и обретения свободы явно нетрадиционным, нарочито эпатирующим об-

разом. Модный нью-йоркский интеллектual, профессор Стивен Роджак — воплощение «американской мечты» о личном успехе. Тем не менее свою жизнь он ощущает несостоявшейся, зашедшей в тупик, а потому решает по примеру первопроходцев американского континента отправиться «на новую территорию». Это путешествие представляет собой цепь эпизодов, откровенно шокирующих: экстравагантные сексуальные подвиги и кулачные бои, убийство и хождение по парапету на высоте тридцатого этажа. Основную часть действия можно трактовать как род сновидения (слово «dream» в названии романа переводимо и как «мечта», и как «сон»), в котором высвобождается все «стыдное» и незаконное, что спрятано под спудом общественной морали. Живя в обществе, рассуждает Мейлер, человек не принадлежит самому себе, он как бы пребывает во власти колдовства и даже не пытается противостоять злым силам. Роджак, прозрев, вступает в борьбу с «черной магией»: снова и снова противопоставляет ей свои своеволие и нигилизм. Надежд на победу, впрочем, мало: «Слишком поздно спасать страну», — признает Роджак. Подобно Херзагу, он ищет скорее индивидуального, чем общественного спасения. И опять-таки, подобно Херзагу, избирает путь интеллектуального самоотречения. Спасительный выход из духовной изоляции представляется в романе достижимым лишь постольку, поскольку герой находит доступ к ресурсам подсознания или мистического сверхсознания.

В отличие от персонажей Беллоу и Мейлера, Нэт Тёрнер в нашумевшем романе **Уильяма Стайрона** (William Styron, p. 1925) «Признания Нэта Тёрнера» (The Confessions of Nat Turner, 1967) имеет прототипом историческое лицо. Так звали негритянского проповедника, возглавившего восстание рабов в штате Вирджиния в 1831 году. Восставшие потерпели поражение, Нэт Тёрнер был казнен. Накануне казни в тюрьме с его слов были записаны «Признания», которые и использовал Стайрон. Интерпретируя исторический документ, он сосредоточивает внимание на двух обстоятельствах, которые представлялись загадочными еще современникам Тёрнера. Мало кто понимал, почему взбунтовался чернокожий раб, чья жизнь была относительно благополучна, по своему даже завидна. Еще более непонятным было то, что, встав во главе кровавого бунта, он сам последовательно уклонялся от убийств, хотя это явно вредило ему в глазах сподвижников. Версии ответов, предложенные Стайроном, убедили далеко не всех. Духовные коллизии, в которые погружен романтический Нэт Тёрнер, скорее характерны для современного «неврастенического гамлетизирующего белого интеллектуала», как раздраженно писали негритянские публицисты. Автор, впрочем, и не скрывал того, что пишет не «исторический роман», а «размышление» на материале истории. Он изображал бунтаря-философа, который вос-

стает против рабства, понятого обобщенно — как форма отчуждения, — и неминуемо попадает в ловушку противоречий. Нэт хочет быть и полководцем, и учителем нравственности, ассоциирует себя одновременно с Наполеоном и Христом, но роли эти оказываются несовместимы: с одной стороны, он приближается к своей цели, с другой — удаляется от нее. Утопический пыл руководителя восстания иссякает раньше, чем энтузиазм его соратников, но это отречение от социального активизма толкуется в романе как свидетельство духовной зрелости. (Здесь, как и в предшествующих произведениях Стайрона — «Сойди во тьму», *Lie Down in Darkness*, 1951; «Долгий марш», *The Long March*, 1956; «И поджег этот дом», *Set This House on Fire*, 1960, — ощутимо влияние экзистенциализма.)

Двенадцать лет спустя в романе *«Выбор Софи»* (*Sophie's Choice*, 1979) Стайрон вновь поставит своего героя лицом к лицу с опытом рабства — в новейшем, ужасающем воплощении. Жарким летом 1947 г. в третьеразрядном ньюйоркском пансионе встречаются начинающий писатель-южанин Стинго и иммигрантка-полька Софи Завистовска, пережившая Освенцим. Худшее, что оставило Софи ее прошлое, — чувство неизбывной вины за унижение в себе человека, за рабскую неспособность противостоять обезличивающей силе зла. Роман поднимает вопросы, которые бурно дебатировались в 1960—1970-е годы: стоил ли Парфенон страданий одного-единственного раба? Можно ли после Освенцима писать стихи? Усилия понять Софи приводят Стинго (образ в значительной степени автобиографический) к убеждению, что искусство не должно умолкнуть перед лицом «ужаса и отказа», что миссия писателя, осознающего свою несостоятельность в роли спасителя, тем не менее состоит в усилении «спасать» жизнь и человека.

К интеллектуальному роману 1960—1970-х годов применима следующая характеристика, данная критиком Ихабом Хассаном: «Эта форма дает герою больше свободы, чем позволяет обыкновенно трагедия, но меньше, чем комедия. Форма становится... иронической маской, выражающей одновременно скорбь и насмешку над невеселием человеческого разума. Сама эта гримаса служит мерой человеческого достоинства».

За Дж. Апдайком и Дж. Чивером в 1960—1970-е годы прочно утвердилась репутация современных бытописателей. Их сдержанная по тональности, неброская сюжетно, изящная стилистически проза адресована «среднелобой» аудитории, вездесущему в Америке среднему классу, которому оба прозаика близки по рождению и мировоззрению. О заурядных, невыдающихся своих соотечественниках Апдайк и Чивер пишут критически, но без отчужденности, — с иронией, но и с сочувствием к человечности, мало себя сознающей и почти совсем не уважающей. Из «микроскопических доподлинностей» (Апдайк) быта плетется сеть, в которой персона-

жи чувствуют себя пойманными, но за которую они отчаянно цепляются в отсутствие иной, более прочной жизненной опоры.

Проза **Джона Апдайка** (John Updike, р. 1932) охотно откликается на злобу дня, исследуя американскую жизнь в разных хронологических срезах, притом всегда — в интимно-домашнем, семейном измерении. Апдайк — дотошный наблюдатель жизни, пытающийся в то же время (особенно в раннем творчестве) выявить ее внутреннюю природу в свете неожиданной метафоры. Романы его продолжают один другой, разматывая единую или сходную сюжетную нить; в отношениях с собственными персонажами писатель лирически-доверителен, но несентиментален. «Мои произведения, — заметил однажды Апдайк, — говорят: “да, но...” Я думаю, что быть личностью — значит пребывать в напряженной ситуации, в диалектической ситуации. Вполне устроенная личность — это не личность вовсе. Адам до грехопадения — всего лишь обезьяна».

В романе **«Кентавр»** (The Centaur, 1963) писатель предлагает читателю род игры, уподобляя заурядный провинциальный городок Олинджер мифическому Олимпу. *Как будто* школьный учитель Колдуэлл — кентавр Хирон, а сын его Питер — Прометей, учительница физкультуры Вера Гаммел — Венера, а директор Зиммерман — громовержец Зевс и т. д. Сходство обозначается как дразнящий намек, оно есть и его как бы нет. Воображение вольно бродит в пространстве между Олинджером и Олимпом, точной исторической датой (зима 1947 г.) и вечностью, землей и небом, бытом и мифом, которые то оттеняют друг друга контрастом, то переливаются друг в друга, как двуединое тело кентавра. Суть романа сам автор видел в том, что отец ради сына жертвует «и своей совестью, и своей индивидуальностью, и своим бессмертием — речь идет о философском смысле этого понятия. Только такой ценой он может внести свой вклад в поступательное движение жизни». Не слишком ли дорога, однако, цена? Оправдана ли жертва? Вопросы эти роман оставляет открытыми по принципу «да, но...

К числу наиболее ярких произведений Апдайка принадлежит тетралогия о Гэрри Энгстроме — **«Кролик, беги»** (Rabbit Run, 1960), **«Кролик возвращается»** (Rabbit Redux, 1972), **«Кролик разбогател»** (Rabbit is Rich, 1982), **«Кролик на покое»** (Rabbit at Rest, 1990). Перед читателем проходит целая жизнь заурядного человека, наиболее примечательной чертой которого является его прозвище, данное еще в детстве, Кролик. С этим прозвищем сопряжен широкий спектр ассоциаций — от кролика Питера, пугливого простодушного зверушки из английской сказки, до апостола Петра, бросившего дом и семью, чтобы идти за Христом. В первом романе тетралогии 26-летний герой то и дело устремляется в бегство — импульсивно, неведомо куда и без особой цели: прочь от неумолимой серьезности жизни и удручающей второсортности собствен-

ного существования. Во втором романе, став старше на десять лет, он демонстративно противопоставлен себе «бегущему», поскольку берется за выполнение традиционно отцовских функций — учить, покровительствовать, приказывать и наказывать. Увы, готовые образцы и правила подводят Кролика. Униженный и обезкураженный, он страдает и именно через страдание обретает некоторую меру свободы от «коллективного бессознательного». «Разбогатевший» и, соответственно, постаревший Кролик из следующих двух романов достигает пика жизненного успеха. В то же время он сознает истощение жизненных сил, как личных, так и в мире вокруг («энергетический кризис» — центральная метафора третьего из романов тетралогии). Его сын Нелсон, в отличие от отца, ни к чему не стремится, он заранее устал жить и даже быть молодым: «Это такая зряшная трата энергии». В психологическом дуэте отца и сына раскрывается разный и общий для всех, по Апдайку, опыт «приспособления к несовершенному».

Джон Чивер (John Cheever, 1912—1982) известен в США как мастер короткого рассказа, осознанно работающий в чеховской традиции. К числу его лучших романов принадлежит *«Буллет-парк»* (Bullet Park, 1969). В нем живописуется благополучно «никакая» жизнь в мирном пригороде с неожиданно диссонирующим названием («bullet» — пуля). Здесь живут по соседству два человека, похожие и друг на друга, и на безликое множество себе подобных — отцов семейств, мелких служащих, прихожан местной церкви. По странной случайности их фамилии дополняют одна другую — Хэммер («молоток») и Нейлз («гвозди»). Чивер искусно анализирует сложный сплав чувств — жалости и ненависти, сочувствия и презрения, притяжения и отталкивания, которые каждый из персонажей испытывает к соседу-близнецу и к самому себе. Отчаянная попытка Хэммера взорвать рутинное существование посредством символического варварского жеста — принесения себя в жертву — тщетна: гладкая поверхность застойных, ничего не отражающих вод даже не взбудоражена.

Герой романа *«Фолконер»* (Falconer, 1977) идет по пути Нейлза и библейского Каина: он убивает старшего брата «Авеля». И здесь убийство переживается как акт бессознательной мести за попрание человеческого достоинства. С высот успеха профессор Фэррагат спускается на дно — в тюрьму под названием «Фолконер» (англ. — «Сокольничий»), где обретается мусор общества, жалкие, даже себе уже не нужные люди. Мрак натуралистического бытописания, как лучиком света, пронзен лирическим лейтмотивом: в человеке, по Чиверу, живет «почти ботаническая» тяга к любви и свободе.

Как мастер современной сатирической прозы, **Курт Воннегут** (Kurt Vonnegut, р. 1922) приобрел широкую популярность в 1960-е годы. Писать он начал существенно раньше, но его рома-

ны и рассказы критика долгое время оставляла без внимания, относя к разряду легковесного научно-фантастического чтива. Замечен Воннегут был только после публикации *«Колыбели для кошки»* (Cat's Cradle, 1963), а прославился благодаря роману *«Бойня № 5, или Крестовый поход детей»* (Slaughterhouse-Five; or The Children's Crusade, 1969).

Каждый его роман в своей основе — трагикомедия, обусловленная ощущением исчерпанности и нежизнеспособности идеалов традиционного гуманизма. Перед лицом зла, принявшего тотальный характер, нелепы общепринятые меры справедливости и добра. Примечателен эпизод из «Бойни № 5»: на пепелище подвергнутого бомбардировке Дрездена, над братской могилой трехсот тысяч мирных жителей немецкие солдаты «вершат правосудие» — расстреливают американского военного за украденный им чайник. Очевидно, что взять на себя ответственность за совершающееся в мире зло отдельный человек не может. Причиной страданий слишком часто оказывается не чей-то злой умысел, а отсутствие смысла. Укрыться от зловещего абсурда, от непредсказуемых сопряжений псевдопричин и псевдоследствий можно разве что поселившись отшельником на планете Меркурий, как герой раннего романа Воннегута «Сирены Титана» (The Sirens of Titan, 1959), или путем отказа от действия вообще. Таков герой романа «Малый Не Промых» (Deadeye Dick, 1982), решающий «никого и ничего на этой планете трогать — ни мужчину, ни женщину, ни ребенка, ни вещь, ни животное, ни камень, ни растение, — ибо весьма вероятно, что оно соединено с кнопкой детонатора и взрывным зарядом».

В романе «Колыбель для кошки» противопоставлены ученый-физик Хёниккер и самозванный пророк, вероучитель Боконон. Истина, кумир Хёниккера, лежит по ту сторону нравственности; мораль, исповедуемая Бокононом, фиктивна — это не более чем сладкая ложь. Конец света, описываемый в романе, происходит случайно, но с роковой неизбежностью. Очевидно, что человеческий разум бессилён спасти людской род, хотя легко может стать орудием его самоуничтожения. Ситуация резюмируется почти бессмысленной фразой «Такие дела», которую повествователь в «Бойне № 5» использует по самым разным поводам — от мировой катастрофы до «гибели» бутылки шампанского. «Шутовство, — комментирует свое творчество Воннегут, — моя реакция на беды, которым я не в силах помочь».

В «Бойне № 5» дрезденскую трагедию переживают двое — ровесники и соотечественники, совсем юные солдаты Второй мировой войны. Один из них, Билли Пилигрим, становится процветающим оптометристом в провинциальном городке Илиум: поставившись обо всем забыть, он приспособливается к жизни. Другой, Курт Воннегут, впоследствии прозаик со спорной репутацией

(в данном случае персонаж собственного романа), ни о чем забыть не может и долгие десятилетия вынашивает в себе мучительный опыт войны, чтобы воплотить его в «антивоенной книжке». Билли совершает «путь пилигрима» наоборот — от главного, самого страшного в жизни события все глубже в духовное небытие и дальше — на фантастическую планету Тральфамадор, где культивируется возвышенно-циническая философия ни-во-что-невмешательства и ко-всему-равнодушия. Воннегут, напротив, идет от события, частного опыта к его осмыслению в широком контексте современной жизни. В одном из интервью он называет писателей «эволюционными клетками общества»: их назначение — нащупывать и вводить в обиход новые идеи в оболочке невероятного вымысла.

Джозеф Хеллер (Joseph Heller, 1923—1999), как и Воннегут, прошел через войну совсем молодым человеком. Его первый и самый известный роман «*Пункт 22*» (Catch-22, 1961) тематически обращен к опыту войны, но одновременно, по словам самого автора, — к «Америке 50-х, и 60-х, и 70-х... к тому, как мы живем сегодня».

Армия в изображении Хеллера — странный мир, где все держится на буквоедских уловках и ритуалах, не имеющий иного смысла, кроме воспроизводства и увековечения собственной бессмыслицы. Там, где царствует «Пункт 22» (в чем именно он состоит, никому неизвестно), человек замещен цифрой, параграфом устава. Главный герой романа, капитан Йоссариан, живет в одной палатке с мертвецом: солдат давно погиб, но его не признают погибшим, ибо отсутствует соответствующий документ. Другой персонаж не может, как ни старается, доказать, что он жив, с тех пор, как был по случайности упомянут в списке убитых. Пребывая в стихии бюрократического неразумия, люди необратимо утрачивают разум, волю, даже инстинкт самосохранения. «Нужно иметь мозги, чтобы быть трусом», — говорит Йоссариан, вынужденный напоминать окружающим о том, что умопомрачительная чехарда, творящаяся вокруг (на которой иные, вроде ловкого дельца Мило Миндербиндера, греют руки), это война, а на войне убивают. С точки зрения высших армейских чинов Йоссариан — безумец, трус и симулянт. На посторонний взгляд (автора и читателя), он — единственный здравомыслящий, честный и отважный человек в романе. Человек, который, не желая быть слепой жертвой обстоятельств, решает «жить вечно или умереть при попытке к тому». По мысли Хеллера, дезертирство для его героя — способ спасения не просто жизни (этой цели он мог бы достичь и путем лицемерия, компромисса), но драгоценного качества жизни. Природа последнего, правда, неясна: герою, в сущности, нечего спасать, кроме права на элементарное физическое выживание.

В языке и в композиции романа неслучайно преобладает прием навязчивого повтора. Например, снова и снова описывается сцена гибели бомбардира Сноудена. Хеллер, по собственным его словам, стремился передать читателю ощущение, что «Сноуден умирает на протяжении всей книги». Авторская концепция войны как дурной бесконечности дублируется «провокационной» тактикой общения с читателем, предполагающим и в жизни, и в литературе уютную линейность, логическое развитие событий.

1950-е и особенно 1960-е годы — время становления в литературе США направления, которое задним числом будет наиболее непосредственно ассоциироваться с постмодернизмом. В свое время его окрестили «школой черного юмора» (также: «апокалиптический роман», «проза кошмаров», «металитература» и т. д.). Корифеем этой весьма условной «школы» можно считать **Джона Барта** (John Barth, р. 1930). Не только прозаик, но и литературовед, преподаватель, критик (как, впрочем, большинство современных писателей США), он пишет книги, адресованные «высоколобой» университетской аудитории. Перед героем его первого романа *«Плавучая опера»* (The Floating Opera, 1956) встает вопрос, заимствованный у Камю: убить себя или остаться жить? По размышлении герой решает не принимать никаких решений. Для человека нет большой разницы, жить или умереть, если противопоставление жизни и смерти лишено смысла.

Эта тупиковая ситуация в следующем романе *«Конец пути»* (The End of the Road, 1958) предстает как исходная. Герой заболевает таинственной болезнью, именуемой «космопсис», основной симптом которой — чувство полнейшего равнодушия ко всему на свете. На помощь ему приходит странный лекарь, предлагающий как метод лечения «суперпрагматизм», или «мифотерапию». «Я не советую вам обращаться к Богу, — говорит он больному, — религия в вашем положении навряд ли поможет. Впрочем, неплохо хотя бы на время подобрать для вас какую-нибудь философию. Почему бы вам не почитать Сартра и не стать, пока суд да дело, экзистенциалистом? А мы тем временем подыщем вам что-нибудь более подходящее». Серьезность в осмыслении жизненных проблем, сочувствие к попыткам личности отстоять себя перед лицом пустоты и абсурда присутствовали у классиков экзистенциалистского философствования — у черных юмористов эти мотивы демонстративно осваиваются в пародийном ключе.

В рассказе Барта *«Потерянный в лабиринте смеха»* (Lost in the Funhouse, 1968) центральный персонаж блуждает в ярмарочном балагане среди сотен кривых зеркал, в каждом из которых вместо собственного лица видит монстра. Искаженное отражение отражается в других зеркалах, множится, меняется, как бы обретает самостоятельную жизнь, необратимо отчуждаясь от лица-оригинала. Классическое «cogito ergo sum» выворачивается наизнанку:

усилие мысли не созидает личность, а разоблачает ее условность как социального конструкта.

Искусство, утверждал Барт в эссе «*Литература истощения*» (The Literature of Exhaustion, 1969), вступило в пору истощения, все формы его отработаны, и продлить свое активное существование они могут лишь ценой де- и реконтекстуализации. Творческое усилие современного композитора, к примеру, может свестись к переписыванию, нота за нотой, «Шестой симфонии» Бетховена: достаточно представить ее в «рамке» культуры XX в. (века, по Барту, «концов и последних решений»), чтобы она превратилась в новое произведение пронзительно иронического звучания. Соответственно предметом литературных амбиций становится «роман, имитирующий форму романа, написанный автором, разыгрывающим роль автора».

В романе Барта «*Козлоюноша Джайлз*» (Giles Goat-Boy, 1966) имеется герой, разыгрывающий роль героя. Дитя природы и электронной цивилизации, он, наподобие героев древнего эпоса, отправляется в путь с целью узнать тайну своего рождения и подарить человечеству свет истины. Мир, в котором путешествует козлоюноша, представлен как Универсум-Университет, расколотый на Западный и Восточный кампусы и сотрясаемый время от времени Смутами, то «горячими», то «холодными». Разница между кампусами иллюзорна: и тот и другой находятся под контролем гигантских компьютеров, непомерно разросшихся бюрократий. Пестрые персонажи романа имеют различное происхождение (история, мифология, попкультура). Роман кажется насквозь аллегоричным, но расшифровке не поддается — слишком подвижны и неуловимы подразумеваемые значения. В итоге Джайлз обнаруживает, что в мире нет ни истины, ни лжи, ни добра, ни зла — точнее, они тождественны и взаимозаменяемы.

Заглавный персонаж романа **Джона Хокса** (John Hawkes, 1925—1998) «*Вторая оболочка*» (Second Skin, 1964) перебирает в памяти события собственной жизни, по преимуществу горькие и страшные (война, потери близких, унижения, насилие), но представляющие ему в свете «не знающего пределов спасительного комизма». Злой, издевательский смех судьбы пронизывает его жизнь, следует за ним по пятам. Зато в «настоящем» он как будто недостижим для страданий: он наслаждается любовью на райском тропическом острове. Кошмар абсолютной зависимости от обстоятельств чередуется с грезой о свободе от всяких уз. В этом мире, абсолютно статичном, всякое движение иллюзорно и всякий опыт призрачен. Вопрос о мере реальности встающих перед нами картин лишен смысла: жизнь одета во «вторую оболочку» языка и фантазии, увидеть ее «нагой» человеку не дано. Чередование нарочито контрастных эпизодов рождает у читателя сложное переживание

художественной реальности, в котором соединяются сострадание, ужас, смех и цинизм.

Широкая известность в 1960—1970-х годах пришла к **Томасу Пинчону** (Thomas Pynchon, р. 1937), автору романов «*V*» (1963), «*№ 49 на аукционе*» (The Crying of Lot 49, 1966), «*Радуга земного притяжения*» (Gravity Rainbow, 1973), «*Мейсон и Диксон*» (Mason & Dixon, 1997). Основной закон его художественного мира сродни второму закону термодинамики — закону ускорения энтропии в изолированной системе, истолкованному в смысле универсально-метафорическом. Повсюду в природе и в обществе Пинчон видит действие сил энтропии — смерть, распад, обездушивание, обезличивание. Противоположную тенденцию к поддержке порядка и организованности обнаруживает только человеческое сознание. Но настойчивое стремление человека создавать на основе хаоса умозрительные конструкции можно понимать и как упорствование в самообмане — род параноидального психоза. Чем активнее проявляется творческое начало, чем дальше мы проникаем (как нам кажется) в суть вещей, тем более очевидными становятся глухое равнодушие и враждебность вселенной. Впрочем, временами и парадоксальным образом энтропия предстает у Пинчона как живительная сила, разрушающая закрытые (и в силу закрытости — обреченные) системы.

Чтение пинчоновских романов подобно перемещению в сверхплотной медийной среде — почтовых систем, шрифтов, кодировок, текстов, карт и т. д., где все вовлечены во все, но никто ни на что не влияет, где фикция и «факт» неразличимы. Обнаруживается явный параллелизм между художественными мотивами Пинчона и идеями Н. Винера и М. Маклюэна — при этом интересно, что перспективы информационного общества художник трактует куда пессимистичнее, чем его знаменитые теоретики. В «светском чуде коммуникации», с его точки зрения, заложена возможность установления связи, но полноценного общения «глобальная деревня» не гарантирует. Контакты (равно индивидов и культур) здесь обретают все более виртуальный, иллюзорный и «неаутентичный» характер.

Герой романа **Доналда Бартелми** (Donald Barthelme, р. 1931—1989) «*Белоснежка*» (Snow White, 1967) трудится на фабрике, вырабатывающей заведомо абсурдный продукт — буйвольи горбы из пластика, и благодаря этому сознает себя идущим во главе прогресса. Со временем, рассуждает он, быстро растущее производство мусора в расчете на душу населения должно достичь 100 %, и тогда вопрос встанет не о том, как от него избавляться, а о том, как научиться ценить его свойства. Мусор, то есть все, что культура отбрасывает, полагая лишенным ценности, в своей очевидной неутилитарности сродни произведениям высокого искусства (опыт живописного авангарда показывает, что дистан-

ция от свалки до элитарного выставочного зала совсем невелика). В современной культуре высокое и низкое перемешаны, и Бартелми увлеченно экспериментирует именно с речевым мусором — с языком клишированным, стертым повседневным употреблением, омертвелым, пытаясь его воскресить к новой жизни, возвести в степень искусства. Роман «Белоснежка» иными критиками оценивается как самый смелый и оригинальный филологический опыт в литературе со времен «Поминок по Финнегану» Дж. Джойса.

Попытка пересказать роман, написанный в духе «черного юмора», заведомо обречена на неуспех. Сюжет, образованный алогичным сцеплением диковинно фантастических эпизодов, в сущности, не важен: главное в повествовании — изобретательная и изощренная образно-языковая игра. Персонажи нарочито условны — напоминают рисованные фигурки из комиксов, психологическое отождествление с которыми в принципе невозможно. Так же условна, усложнена, декоративна и стилистика «метапрозы». Пародия — сквозной и наиболее употребительный прием — позволяет представить «правду жизни» как бесконечную множественность равно сомнительных о ней представлений. Автор заставляет нас на каждом шагу смеяться над вещами отталкивающими или страшными, создавая неоднозначный, но явно шоковый по воздействию эстетический эффект.

В последние десятилетия XX века все чаще из разных уст звучит суждение, что жизнь стала насыщеннее, ярче, фантастичнее любых литературных вымыслов. Интеллектуальной модой этого времени становится идея языка в структуралистской и постструктуралистской трактовке: язык наделяется всепроникающей властью, рассматривается то как пространство творчества, то как тюрьма духа, авторитарное начало. Не только литература, но и сама жизнь состоит из слов, смыслы которых не «даны», а созидаемы в актах коммуникации, интерпретации, перевода. Соответственно граница между вымыслом и реальностью, беллетристикой и документальной прозой оказывается как никогда проблематичной.

Жанр романа который раз в своей истории демонстрирует гибкий и «странноприимный» характер, открываясь широкому спектру нехудожественных дискурсов (газетный репортаж, рекламный текст, бытовое письмо, исторический документ). Одновременно проблематизируется и традиционное историческое повествование: увиденная сквозь призму художественных тропов, история предстает как продукт рассказывания, сочинения (коллективного или индивидуального)¹. В качестве конструктора, артефакта прошлое существует, по определению, как множественность, причем кри-

¹ Этот подход был развит, в частности, в известной работе Х. Уайта «Метаистория» (1973).

терий различения его художественных и нехудожественных версий размывается до крайности.

В литературной жизни Америки 1970-х годов модной новинкой становится так называемый «новый журнализм» (также: «паражурнализм» или «литература сырого факта»), возникший как реакция, с одной стороны, на пестроту и сенсационность социальной реальности и, с другой, — на увлеченность литераторов лингвистическими и «внутричерепными играми». Последняя — явно ироническая — формула принадлежит **Тому Вулфу** (Tom Wolfe, p. 1931), который призвал собратьев по перу вернуться к опыту литературы XIX века, стать, вслед Бальзаку, хрбниками, «секретарями» своей эпохи. Традиционная журналистика, утверждал Вулф, не способна справиться с этой ролью: «объективность» средств массовой информации есть всего лишь скрытая приверженность корпоративной лжи. Вместе с тем ничто не мешает журналистике «использовать любые литературные приемы от традиционного диалогического эссеизма до потока сознания... с целью интеллектуального и эмоционального возбуждения читателя». «Новые журналисты» охотно пишут о современных знаменитостях и субкультурах, шоу-бизнесе и преступном мире, коммунах хиппи и студенческом движении. При этом субъективность авторской позиции не скрывается, а подчеркивается посредством драматизации повествования, максимального воспроизведения спонтанной живой речи; изощренность, с которой описываются манеры, привычки, одежда и прочие «говорящие» мелочи современной жизни и культуры, не идет ни в какое сравнение с тем, что умела и к чему чувствовала себя обязанной традиционная журналистика.

Если газетчики, влекомые художественностью, бунтуют против цеховых правил, то прозаики, в том числе и уже известные, отрекаются от сложившихся условностей романического повествования и демонстративно обращаются к документальному или псевдодокументальному жанру.

Одним из первых успешных опытов в этом духе стала книга **Трумена Капоте** (Truman Capote, 1925—1984) «*Совершенно гладнокровно*» (In Cold Blood, 1966). Капоте прославился как писатель «южной традиции», тонкий психолог (роман «Луговая арфа», The Grass Harp, 1951; новелла «Завтрак у Тиффани», Breakfast at Tiffany's, 1958). Обращение к жанру «нехудожественного романа» знаменовало для него выход за пределы камерного, субъективного повествования. На протяжении нескольких лет Капоте собирал материал, относящийся к нашумевшему делу об убийстве двумя бродягами фермерского семейства в штате Канзас в 1959 г. Достоинство и точность репортерского отчета писателю удастся соединить с художественным проникновением в психологию преступников и их жертв. Документальный рассказ о необъяснимо

жестоким, ничем не спровоцированным убийстве прочитывается в итоге как притча об Америке, внешне благополучной, но внутренне взрывоопасной или, иначе, о столкновении двух Америк: «отчаявшейся, озверевшей, кипящей насилием» и «обеспеченной, уютно-самодовольной».

Ставшая уже классической книга Капоте перекликается через полтора десятилетия с «романом из настоящей жизни» **Нормана Мейлера** «*Песнь палача*» (The Executioner's Song, 1979). Речь в нем идет о сенсационном деле некоего Гэри Гилмора, который в 1970-е годы, будучи приговорен к пожизненному заключению за несколько убийств, упорно добивался, и добился, для себя смертной казни. Сведя вместе множество фактов и свидетельств (письма, дневники, воспоминания, интервью с непосредственными участниками событий, их знакомыми, соседями), Мейлер воссоздает тот человеческий тип, который его интересовал всегда. Этот «белый негр» на сей раз не сконструирован автором, а взят из жизни, представляет собой натуру энергичную, страстную, взрывную и, по сути, изначально обреченную. Характерным образом последний, едва ли не самый захватывающий акт новейшей «американской трагедии» выдержан в духе рыночного фарса, протекает при свете софитов, в атмосфере ажиотажа и репортерских склок вокруг сенсации, сулящей большой барыш.

«Песнь палача» венчает более чем десятилетний период в творческой биографии Мейлера, когда он выступал исключительно в «гибридной» документально-художественной манере. Примером может служить книга «*Армии ночи*» (The Armies of the Night, 1968) об антивоенном марше на Пентагон в марте 1967 года. Подзаголовок к ней гласит: «История как роман, роман как история». В первой части Мейлер описывает свои личные впечатления непосредственного участника и наблюдателя «битвы за Пентагон». Во второй — использует традиционный инструментарий историка: статистические данные, газетные отчеты, свидетельства очевидцев. И в том, и в другом случае он опирается на «инстинкт романиста», чтобы разобраться в множественности противоречивых фактов и «фактоидов», выстроить из них связную картину. Поэтому вторая часть отличается от первой не как «история» от «романа», но как роман коллективный, многоголосый от романа субъективно-лирического. Лиризм, впрочем, также не исключает многоголосия. В качестве героя собственного произведения Норман Мейлер един во многих лицах: он и маститый романист, и уличный клоун, и пламенный оратор, и трусливый обыватель. К тому же его повсюду сопровождает британская съемочная группа: снимается фильм о Мейлере, который выступает перед камерой как актер, играющий самого себя. Исторические события отражены, таким образом, в дробно-мозаичном зеркале индивидуального сознания и именно в этом качестве более всего интересны. Для

американской культуры в целом, по мысли Мейлера, характерна «шизофреническая раздвоенность»: культ машины и культ индивидуального самоутверждения, вездесущность технологически опосредованной информации и потребность «исходить из собственного впечатления, сколь бы ни было оно несовершенно». В романе-как-истории, романе-как-автобиографии Мейлер ищет «новый американский способ» свести вместе предельную субъективность видения и выражения и предельную же объективность.

До некоторой степени параллельный процесс наблюдается в американской поэзии: в 1960-е годы возникает феномен так называемой исповедальной лирики. Интимный личный опыт (семейные распри, разрывы, экстремальные, кризисные состояния, душевные недуги) с откровенностью и жестоким буквализмом выносятся на всеобщее обозрение. Впрочем, по-настоящему эта поэзия одушевляется стремлением не столько «обнажить душу», сколько постичь природу современного зла, выделить вирус страдания и страха, используя в качестве лаборатории собственную жизнь поэта.

Трагический конец недолгой жизни **Сильвии Плат** (Sylvia Plath, 1932 — 1963) создал ей (отчасти сенсационный) имидж поэтессы-мученицы. Личный психологический опыт в ее стихах (сборники «Колосс», *The Colossus*, 1962; «Ариэль», *Ariel*, 1966) фиксируется с редкой прямоотой и непосредственностью, но одновременно мифологизируется. Биографический Папочка, исторический Наци и мифический Дьявол в одном из самых знаменитых ее стихотворений («Daddy») предстают как единое в трех лицах воплощение зла, жизнененавистничества. Лирическая исповедь Плат вопиет о хрупкой незащищенности живой природы и человеческой души, но также и о страшном соблазне саморазрушения.

Иную роль сыграло исповедальное начало в творчестве **Роберта Лоуэлла** (Robert Lowell, 1917 — 1977). Он рано (уже в 1940-х — 1950-х годах) получает признание как автор «ученой», формально изощренной, проникнутой апокалиптическими мотивами лирики, едва ли не самый сильный продолжатель элиотовской традиции в послевоенной поэзии. Переломным в эволюции поэта стал сборник «Этюды о жизни» (*Life Studies*, 1959), где стих становится почти вызывающе раскованным, герой яростно соскребает с себя шелуху условностей в жажде абсолютной открытости, откровенности. «Исповедальность», по наблюдению Лоуэлла, сыграла в его творческом развитии роль «спасательного каната» — помогла освободиться от инерции неокритических догм. Она же, впрочем, грозила обернуться «виселичной веревкой», иного рода ограниченностью. С начала 1960-х годов Лоуэлл тяготеет к медитативной лирике, где автобиографичность сочетается с широтой историко-философского обобщения. Он явно пытается возродить в контексте фрагментарной, мозаичной современной культуры тра-

диционный образ поэта-пророка, поэта-критика и наставника нации. Глубоко и лично прочувствованный опыт американских 1960-х находит выражение в лучших сборниках Лоуэлла — «За Союз павшие» (For the Union Dead, 1964), «Записные книжки» (Notebooks: 1967 — 1968, 1969), «История» (History, 1973).

Размышляя над тенденциями, обозначившимися в литературе на рубеже 1980-х годов, рецензент «Нью-Йорк таймс бук ревью» формулировал их в виде вопросов: «Что же, по мере того, как мы выдвигаемся в 80-е, происходит с художественной литературой? Разве не похоже, что она становится все более реалистической и все менее экспериментальной? Разве не озабочены писатели все более историческим и документальным материалом и все менее — “самореферентностью”, письмом о письме? Неужели мы и впрямь возвращаемся в Золотой век американского романа?».

Упования на наступление «Золотого века» не оправдались, но, по крайней мере в одном отношении, своеобразие момента схвачено точно. Воспринимавшееся до определенной поры — и в 1960-е, и в 1970-е годы — как само собой разумеющееся противопоставление традиционной и экспериментальной литературы, а также литературы массовой и элитарной, развлекательной и серьезной в последние два десятилетия XX века явно утрачивает смысл. Наследованный авангардом 1950-х модернистский (восходящий к началу XX века) комплекс элитарности по большей части отвергнут. Широкая публика все более активно заявляет свои права, противопоставляя собственные предпочтения и оценки суждениям высоколобых «экспертов» от культуры, граница высокого и низкого становится размытой и неопределенной.

В это же время словосочетание «виртуальная реальность» даже и на бытовом уровне перестает восприниматься как оксюморон: слишком актуален повседневный опыт изменения «окружающей среды» путем манипуляции знаками (например, в области рекламы или политического PR). В осознании этого обстоятельства особенно драматическую роль сыграла вьетнамская война, ставшая, как ни одна из прежних, предметом освещения в массмедиа. Отчеты генералов и журналистов слишком часто не совпадали, что сталкивало рядового читателя и телезрителя на каждом шагу — на уровне вполне бытового переживания, а не эстетического эксперимента — с головокружительной неопределенностью.

В 1980-е годы в литературу приходит новое поколение писателей: Раймонд Карвер (Raymond Carver, 1939 — 1988), Джоан Ди-дион (Joan Didion, р. 1934), Бобби Энн Мейсон (Bobbie Ann Mason, р. 1940), Энн Тайлер (Ann Tyler, р. 1941). Если не все, то многие из них фигурируют в рецензиях под этикеткой «новые реалисты» или «минималисты». Подразумевается сдержанно-нейтральная поверхность повествования, подчеркнутая невыразительность тем и сюжетов, приглушенность, почти незаметность сложной ирони-

ческой смысловой игры и в целом отрицательное отношение к чисто головным забавам недавно модных «металитераторов». Эти последние, с точки зрения Р. Карвера, «ничего не говорят о мире или же описывают некий пустынный ландшафт... где интересно только ученым специалистам». Прозаики «новой волны» куда более оптимистично оценивают коммуникативный потенциал искусства. Этот вдруг возродившийся оптимизм отражен уже в названиях «знаковых» для 1980-х статей и книг — таких, как «Восполнение романа» (*The Literature of Replenishment*, 1980) Джона Барта или «Смерть и возрождения романа» (*The Death and Rebirths of the Novel*, 1982) критика и культуролога Л. Фидлера. Сакрализация искусства, трактовка его как квазирелигиозного опыта, абсолютизация значений и ценностей, якобы имманентных самому произведению, — эти модернистские аксиомы в глазах обоих теоретиков выглядят безнадежно устаревшими. Впрочем, и прокламируемый ими возврат к домодернистскому культурному наследию чужд наивности, исполнен скептической самоиронии.

«Я непрестанно заимствую, краду, откликаюсь на сказанное другими», — заметил о себе в интервью Джон Гарднер (John Gardner, 1933 — 1982). Осознанная экспериментальность, литературность, «филологичность» его прозы не противоречат репутации «реалиста» и моралиста. Гарднер не соглашался с теми из своих коллег, кто считал, что принцип миметического подражания в искусстве изжил себя. Посредством интуитивного сопереживания, утверждал он в эссе «О нравственной литературе» (*On Moral Fiction*, 1978), художник проникает в логику поведения персонажей и жизни вообще. Приобщая к этому процессу читателя, литература воспитывает терпение, терпимость, стремление понимать и сочувствовать. «Моралистический» подход сочетается у Гарднера со стилизацией, игрой, обыгрыванием штампов массовой беллетристики.

Роман Гарднера «*Осенний свет*» (*October Light*, 1976) строится в подчеркнуто «интертекстовом» режиме. Основное повествование выдержано в духе традиционного бытописательства. «Книжонка», с которой читатель знакомится «между делом» вместе с героиней Книги, — не менее искусная стилизация под бестселлер, крепко скроенный по популярному трафарету. В Книге живописуется ссора двух стариков, брата и сестры, Джеймса Пейджа и Сэли Эббот, проживающих на ферме в глухом уголке штата Вермонт. В пародийно-сниженном виде этот конфликт дублируется в «Книжонке» — элементы сходства подчеркиваются различия эстетических систем, между которыми устанавливается игровое взаимодействие. Персонажи «Книжонки» похожи на рисованные фигурки из комикса — марионетки-аллегии, олицетворяющие каждая свою идею. Герои Книги — со вкусом, в манере классического реализма выписанные характеры, которым читатель готов со-

переживать, «как живым людям». Сквозь комическую нелепость бытовой ссоры и лихие пируэты авантюрной фабулы проглядывает философско-психологический сюжет романа — нелегкий поиск контакта с другим человеком и с самим собой.

Эдгар Лоренс Доктороу (Edgar Lawrence Doctorow, р. 1934) в своих романах обращается к разным периодам и событиям американского прошлого, при этом каждый раз из-под его пера выходит нечто, на традиционную историю вызывающе не похожее. «Ложные документы», создаваемые интуицией художника, с точки зрения Доктороу, «более реальны, более насыщены, более истинны, чем “подлинные” документы политиков и журналистов».

Роман *«Рэгтайм»* (Ragtime, 1975), принесший Доктороу широкую известность, — изящный коллаж в стиле ретро, где хрестоматийные факты трактуется с озорной свободой, носители известных имен — Фрейд, Юнг, Джон Пирпонт Морган и др. — переселяются из области строгой истории в область капризной фантазии. Сквозной, организующий повествование ритм — рэгтайм, модная в начале XX века (время действия) «жизнерадостная музыка, пробуждающая чувства, ни на минуту не застывающая в покое». Как бы подчиняясь ритмам рэгтайма, мир — вначале упорядоченный, уважаемый, самодовольно стабильный — на наших глазах приходит в движение, быстрота и сложность которого нарастают: почтенная матрона превращается в голливудскую львицу, нищий социалист — в киномагната, смиренный буржуа — в экстремиста-бомбометателя. Автор менее всего стремится придать своим персонажам субстанциальность: плоские фигурки оживают на киноэкране времени в ярком луче воображения и живут ровно столько, сколько звучит «мелодия на механическом пианино». Среди персонажей романа нет недостатка в бунтарях и революционерах, но единственно истинный среди них — знаменитый артист, фокусник Гудини, творящий все новые чудеса (из которых каждое — тонко срежиссированный трюк), играющий со смертью, доказывая себе и людям, что нет таких сейфов, замков, оград и пределов, перед которыми спасовала бы освобождающая сила искусства. Сходным образом — как высокий иллюзионизм — мыслит свою миссию и писатель. В мире, как его рисует современный американский роман, «у человека нет истинного дома» (Доктороу), нет центра, нет единственной и безусловной Истины — есть лишь хрупкие создания нашего воображения и есть другие люди, контакт с которыми бесконечно насыщен и столь же труднодостижим.

В прозе 1980—1990-х годов значение личных интонаций, свидетельстве от первого лица только усиливается, сочетаясь, впрочем, с элементами стилизации и пародии. Литературной модой становятся автобиографии, биографии, воспоминания и мемуары, подлинные или вымышленные, запечатлевающие или моде-

дирующие опыт выживания обыкновенного человека в необыкновенных, подчас травматических, обстоятельствах.

Одновременно 1980—1990-е годы — пора распространения «мультикультурализма». И теоретиками-гуманитариями, и писателями (многие из которых преподают в университетах и успешно подвизаются в массмедиа в качестве «публичных интеллектуалов») этническая и гендерная составляющая личности осознаются как центральная доминанта, предмет всепоглощающего интереса. Характерные для культуры модернизма апелляции к общечеловечности воспринимаются как подозрительные и заведомо скомпрометированные. Для субкультурных и иных маргинальных групп (так называемых меньшинств), традиционно растворенных в «мейнстриме» и лишенных права самостоятельного голоса, литература становится полем поиска и утверждения идентичности. «Первую скрипку» в литературе этого десятилетия играют «этническая» и «женская» проза».

Блестяще представляя и ту, и другую разом, негритянская писательница **Тони Моррисон** (Tony Morrison, р. 1934, Нобелевская премия по литературе 1993) исследует природу уз, соединяющих людей в пространстве и во времени, а также природу разрывов, обрекающих их на непонимание. Герой «*Песни Соломона*» (Song of Solomon, 1977) по прозвищу Молочник, дожив до тридцати с лишним лет, не видит в своем существовании ни цели, ни смысла. Зажиточный отцовский дом безрадостен и мертв, привязанности близких людей кажутся докучными. Единственное желание — порвать все связи, стать абсолютно независимым, улететь, убежать прочь. Для этого нужны деньги, и герой отправляется на поиски клада, память о котором хранит семейное предание. Путешествие в поисках клада оборачивается для Молочника духовным странствием в поисках себя. В обход общеизвестной, «официальной» истории он выстраивает свою, сугубо частную, семейную и от объективности весьма далекую. Где в ней проходит граница между реальностью и легендой, определить невозможно: герой и вместе с ним читатель склонны в равной мере доверять факту и пророческому сну. Но именно эта необъективная, поэтическая история-миф оживляет увядшую до времени душу Молочника. Путешествие в прошлое награждает героя не золотом, а новым самосознанием. Где раньше громоздились стены тюрьмы, распаивается простор для самореализации.

Для произведений Моррисон характерна сложное художественное устройство. В них взаимодействуют история и миф, традиции литературной «готики» и сказочный фольклор (как европейского, так и африканского происхождения). Путешествие в глубины собственной памяти, предпринимаемое ее героинями, мучительно, порой смертельно опасно, но всегда спасительно. Толща прошлого опыта, индивидуального и коллективного, лежащая тягостным,

инертным грузом, приходит в движение вовлекается в процесс личностного самопознания, который только благодаря этому становится процессом утверждения жизни.

Завязка сюжета в романе *«Возлюбленная»* (Beloved, 1987) — ужасный момент, когда чернокожая рабыня, истерзанная белыми насильниками, убивает собственную дочь, желая избавить ее от худших мук. Годы спустя призрак убитой возвращается в образе молодой женщины: болезненный психологический комплекс, аллегория неотвязного воспоминания воплощены в объемном и убедительном человеческом характере — эгоистическом, деспотичном, жадном. Боль вины и мука памяти ищут разрешения в бесконечности рассказывания, выговаривания, вновь обретаемая на этом пути свобода самовыражения открывает человека будущему.

Близка по проблематике проза **Глории Нейлор** (Gloria Naylor, р. 1950) и **Элис Уокер** (Alice Walker, р. 1944) — автора одного из самых успешных романов 1980-х годов *«Цвет багряный»* (The Color Purple, 1982), удостоенного Пулитцеровской и Национальной книжной премий и послужившего основой популярного фильма С. Спилберга. Героиня романа Селия пытается вспомнить, казалось бы, безнадежно забытое, вернуть отнятых у нее когда-то детей, а также способность к контролю над собственной жизнью и к наслаждению собственным телом. История в романе Уокер осмысливается как область реализации и интимно-личного, и общинного начала — последнее в Америке традиционно считалось не заслуживающим внимания.

Максин Хонг Кингстон (Maxine Hong Kingston, р. 1940), уроженка Калифорнии китайского происхождения, успешно выступает в 1970-х со сложными по жанру, скорее нехудожественными книгами, в которых соединяются автобиография, культурная история и мифология (например, *«Воительница: воспоминания о детстве среди привидений»*, The Woman Warrior: Memories of a Girlhood Among Ghosts, 1976), Позже она обращается к романтике (*«Китайцы»*, China Men, 1980). Для писательницы неприемлем характерный для культуры американского «мейнстрима» индивидуализм, утверждающий первичность отдельной личности по отношению к общности любого рода. Чтобы быть успешным американцем, пишет Кингстон, необходимо подчиниться жесткому императиву: «Оставь свое племя, свой караван, свою кампанию, своего товарища, свою деревенскую родню, свою нездешнюю семью, для которой зарабатываешь деньги, — оставь их, брось». Но аксиомы индивидуалистического этоса не универсальны. Этнически и культурно иные американцы имеют равные с другими права на общее культурное пространство нации.

Лесли Мармон Силко (Leslie Marmon Silko, р. 1948) родилась в резервации индейцев пуэбло, в ее роду были и индейцы, и мексиканцы, и белые. Внутренняя принадлежность этим разным мирам

и в то же время маргинальность в них определяют ее личный опыт и творческую позицию. Главные темы Силко в поэзии, автобиографической прозе («Рассказчица», *The Storyteller*, 1981) и в романистике («Церемония», *The Ceremony*, 1977) — «гибридность» как залог индивидуального и общекультурного развития, а также противопоставление творчески-целительной «женской» силы, «силы земли» преобладающим в современном социуме отчуждению и насилию. Властным мифам западной цивилизации Силко предпочитает свои, в рамках которых белый человек предстает, неожиданным образом, как индейское «изобретение» — плод колдовства, свершившегося когда-то на заре времен, когда еще не было «ничего европейского». Индейские шаманы, по версии Силко, состязались когда-то в рассказывании историй, и один из них поведал историю о белокожих людях, которые, глядя на мир, «видят только объекты», и поэтому мир для них — «мертвая вещь». Рассказчик выиграл состязание, но слушатели стали просить его забрать историю назад: «То, что ты рассказал, совсем не смешно». Увы, было поздно: у слов и историй есть власть творить реальность, и история осуществилась роковым для индейцев образом. Надежду на будущее Силко связывает с тем, что любую историю можно все-таки «перерассказать», «перепридумать», задавая тем самым реальности новые рамки и новое направление развития.

Современная этническая литература, активно апеллирующая к обаянию мифа и бессознательного, создается по преимуществу интеллектуалами, у которых напряженный интерес к «примитиву», этническим «корням» сочетается, как правило, с университетским способом существования, академическими степенями и высоким уровнем теоретической изощренности. Многих из них объединяет стремление противопоставить бинарному мышлению, логике «или-или» (подразумевающей неравенство, иерархическое отношение между элементами) — мышление плюралистическое и комбинаторное («и-и»), культ «гибридности», сочетания несочетаемого. Именно творческой энергией маргиналов, последовательно переиначивающих внешние и внутренние границы американской культуры, во многом определяется центральный вектор движения литературы США на исходе столетия и тысячелетия.

Литература

- Зверев А. М.* Модернизм в литературе США. — М., 1979.
Писатели США о литературе: В 2 т. / Сост. А. Н. Николюкина: Пер. с англ. — М. 1982.
Мулярчик А. С. Спор идет о человеке. — М., 1985.
Писатели США / Сост. Я. Засурского, Г. Злобина, Ю. Ковалева. — М. 1990.
Американская литература в русской критике: Библиографический указатель. 1986—1990. — М. 1992.

- Aldridge J.* After the Lost Generation: A Critical Study of the Writers of Two Wars. — N. Y., 1951.
- Klein M.* The American Novel Since World War II. — Greenwich (Cn.), 1969.
- Tanner Tony.* City of Words: American Fiction, 1950—1970. — N. Y., 1971.
- Alter R.* The Novel as a Self-Conscious Genre. — Berkeley (Cal.), 1975.
- Harvard Guide to Contemporary American Writing / Ed. by D. Hoffman. Cambridge (Mass.), 1979.
- Hendin J.* Vulnerable People: A View of American Fiction Since 1945. — N. Y., 1979.
- Holder A.* The Imagined Past: Portrayals of Our History in Modern American Literature. — Lewisburg (Pa.), 1980.
- Hassan Ihab.* The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature. — Madison (Wi.), 1982.
- Caramello Ch.* Silverless Mirrors: Book, Self and Postmodern American Fiction. — Tallahassee (Fl.), 1983.
- Karl F. R.* American Fictions, 1940—1980: A Contemporary History of Critical Evaluation. — N. Y., 1983.
- Hutcheon L.* Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox. — L.; N. Y., 1984.
- Postmodernism in American Literature: A Critical Anthology / Ed. by Put M., Peter F. — Darmstadt, 1984.
- Newman Ch.* The Post-Modern Aura: The Act of Fiction in an Age of Inflation. — Evanston (Il.), 1985.
- Sollors W.* Beyond Ethnicity: Consent and Descent in American Culture. — N. Y., 1986.
- McHale B.* Postmodernist Fiction. — N. Y., 1987.
- Bauer B.* Diminishing Fictions: Essays on the Modern American Novel and Its Critics. — Saint Paul, 1988.
- Gates H. L.* The Signifying Monkey: A Theory of Afro-American Literary Criticism. — N. Y., 1988.
- Lauter P.* Canons and Contexts. — N. Y., 1991.
- Limon J.* Writing After War: American War Fiction: From Realism to Postmodernism. — Philadelphia, 1994.
- The Cambridge History of American Literature / Ed. by Sacvan Bercovitch. — Cambridge (Mass.), 1996—1999. — V. 7 (Prose Writing, 1940—1990). — V. 8 (Poetry and Criticism, 1940—1995).
- Dickstein M.* Gates of Eden: American Culture in the Sixties. — Cambridge (Mass.), 1997.
- The Cambridge History of American Theatre. V. 3: Post-World War II to the 1990s / Ed. by Don B. Wilmeth, Ch. Bigsby. — Cambridge (Mass.), 2000.
- Tanner Tony.* The American Mystery: American Literature from Emerson to DeLillo. — Cambridge (Mass.), 2000.

XVIII

НЕМЕЦКАЯ ЛИТЕРАТУРА ПОСЛЕ 1945 ГОДА

Развитие экспрессионистской традиции. «Левый экспрессионизм» и драма Борхерта «На улице перед дверью». — «Группа 47». Творчество Бёлля: нравственная проблематика («жизнь не по лжи»), «поэтика сопричастности»; романы «Бильярд в половине десятого», «Глазами клоуна», «Групповой портрет с дамой». Социальный критицизм литературы 1960-х годов. — «Магический реализм» и роман Казака «Город за рекой»; творчество Юнгера. — Осмысление истории в литературе ФРГ (Закс) и ГДР (Бобровский, Фюман); психологизм прозы Вольф (романы «Размышления о Кристе Т.», «Образы детства», повести «Кассандра», «Что остается»). — Грасс: очерк творческой биографии; данцигская тема; «эффект очуждения», «игра» (роман «Жестяной барабан»), кризис языка (повесть «Встреча в Тельтте»), соотношение конформизма и нонконформизма (роман «Под местным наркозом»). — Тщета истории в драматургии Хайна, альтернативной литературе ГДР. — Немецкий постмодернизм в прозе (романы Микеля, Зюскинда, Хайна) и драматургии (Мюллер).

Двадцатый век в целом — время интенсивной политизации немецкой литературы. В этих условиях писатели часто даже помимо своей воли вовлекались в борьбу различных партий, групп, идеологий. Но даже если они пытались остаться в стороне от этой борьбы, смертоносные вихри столетия выискивали свои жертвы и насильственно втягивали их в свой круговорот. Три драматических события определяли судьбу Германии и ее литературы в прошедшем веке: Первая мировая война, годы фашистской диктатуры (1933—1945), раскол страны сначала на четыре оккупационные зоны (1945—1949), а затем на два государства — ФРГ и ГДР (1949—1990). Немецкая литература запечатлела эти события, используя всю палитру стилей XIX—XX веков: от натуралистической поэтики «кусков жизни» до воссоздания мира через символ, абстракцию, автономию формы.

Пожалуй, самым мощным литературно-художественным движением в Германии XX века стал экспрессионизм, после некоторого перерыва (он пришелся на вторую половину XIX века) выведший немецкую (и австрийскую) литературу на авансцену евро-

пейской литературной жизни. Поэтому и обзор немецкой литературы после 1945 г. (попробуем взглянуть на нее в единстве литератур ФРГ и ГДР — в единстве самых главных их художественных достижений) целесообразно начать с анализа модификаций позднего экспрессионизма.

Как известно, в 1910-е — начале 1920-х годов произошла дифференциация экспрессионизма. Левая, «активистская» группа связала свои утопические искания «нового человека» с верой в возможность радикального обновления мира на основе коммунистических идей. Эти писатели (то есть те из них, кому удалось пережить национал-социализм, эмиграцию или заключение) составили после Второй мировой войны костяк литературы ГДР (Йоганнес Р. Бехер, 1892 — 1958; Бертольт Брехт, 1898 — 1956; Анна Зегерс, 1900 — 1983; Фридрих Вольф, 1886 — 1953). К ним можно добавить и более молодых авторов, сохранивших верность экспрессионистической традиции (Петер Хухель, 1903 — 1981; Эрих Арендт, 1907 — 1984; Стефан Хермлин, 1915 — 1997). В ФРГ завершил свое творчество Леонгард Франк (1882 — 1961), давший своему последнему роману весьма характерное название «Слева, где сердце» (*Links, wo das Herz ist*, 1952).

Экспрессионизм получил свое развитие и в Западной Германии. Его наиболее ярким представителем стал **Вольфганг Борхерт** (*Wolfgang Borchert*, 1921 — 1947). В его творчестве, хотя и причудливо, но достаточно органично опыт нового «потерянного поколения» (Борхерт воевал) и самостоятельно выработанная антифашистская позиция (в годы Третьего рейха он неоднократно подвергался арестам и гонениям) соединились с активным освоением экспрессионистского опыта (Э. Толлер, Б. Брехт). Основное в творческом наследии В. Борхерта — драма *«На улице перед дверью»* (*Draußen vor der Tür*, 1947) и два сборника рассказов и эссе (всего около семидесяти) — создано им за два с половиной послевоенных года, когда писатель был уже смертельно болен. Но именно эта драма и эти рассказы дали некоторым критикам основание говорить о «часе нуля», когда и страна, и литература должны были все начинать заново. Голос Борхерта оказался одним из тех немногих, что были не только услышаны и восприняты, но и долгое время сохраняли роль некоего камертона: «Нам не нужны поэты с хорошей грамматикой... Нам нужны поэты, чтобы писали жарко и хрипло, навзрыд. Чтоб называли дерево деревом, бабу бабой, чтобы говорили “да”, говорили “нет”: громко и внятно, дважды и трижды, и без сослагательных форм... Мертвые мертвы не для того, чтоб живые жили, как прежде, в уютных своих квартирах... не для того, чтобы их детей дурачили те же гнусавые штудиенраты, которые так ловко обрабатывали для войны их отцов» (из эссе «Вот — наш манифест», 1945, пер. А. Карельского).

Драма Борхерта «На улице перед дверью», в феврале 1947-го озвученная как радиопьеса, а в ноябре поставленная гамбургским «Камерным театром», была затем с успехом инсценирована на многих площадках Германии и Европы. Изломанная психика солдата, вернувшегося с войны, но не способного забыть о ее шоке; по-экспрессионистски напряженные, «кричащие» сцены, сжимавшие самые характерные приметы военной и послевоенной действительности до общедоступных символов, яркий, метафорически насыщенный язык персонажей — все это не могло не вызвать соответствующего отклика.

На почве нравственного осмысления «немецкой вины» в Западной Германии в 1947 году возникла «**Группа 47**» (Gruppe 47) — объединение писателей, не желавших возрождения милитаризма и национализма. У ее истоков — деятельность журнала «Призыв» (Der Ruf, 1946—1947). Основоположники «Группы 47», Ганс Вернер Рихтер (Hans Werner Richter, 1908—1993), Альфред Андерш (Alfred Andersch, 1914—1980), Вальтер Кольбенхоф (Walter Kolbenhoff, 1908—1993), — при всем различии их жизненного опыта — тяготели к конкретному анализу общественных отношений в Германии (на Андерша, автора романов «Занзибар, или Последняя причина», *Sansibar oder Der letzte Grund*, 1957; «Эфраим», *Efraim*, 1967; «Винтерспельт», *Winterspelt*, 1974; автобиографической книги «Вишни свободы», *Die Kirschen der Freiheit*, 1952, значительное влияние оказал также экзистенциализм). Социально-критическая, антимилитаристская и даже порой пацифистски окрашенная литература была востребована той частью немецкого общества, которую в «эпоху Аденауэра» (Конрад Аденауэр, Konrad Adenauer, 1876—1967, был федеральным канцлером ФРГ в 1949—1963 гг. и председателем партии Христианских демократов в 1946—1966 гг.) настораживал взятый правительством курс на поддержку «холодной войны», ремилитаризации ФРГ. Кроме того, «Группа 47» своевременно вписалась в издательскую политику и книжный рынок ФРГ, искавших после разгрома национал-социализма новые ориентиры. Присуждаемые с 1950 года премии «Группы 47» были одними из самых престижных в ФРГ. Их получили Гюнтер Айх (1950), Генрих Бёлль (1951), Ильзе Айхингер (1952), Ингеборг Бахманн (1953), Мартин Вальзер (1955), Гюнтер Грасс (1958), Йоханнес Бобровский (1962) и некоторые другие известные литераторы.

Наиболее творчески последовательным из этой группы писателей был **Генрих Бёлль** (Heinrich Böll, 1917—1985). Он не только приобрел всемирную известность, но и стал своеобразной «совестью нации», возрождению и сбережению которой неустанно способствовал как художественным творчеством, так и многочисленными публицистическими выступлениями. Свой трагический жизненный опыт, во многом схожий с опытом миллионов немцев

фронтového поколения (родившись в Кёльне в большой и благополучной семье столяра-краснодеревщика, убежденного католика, Бёлль стал свидетелем разорения семейного дела во второй половине двадцатых годов, успел проучиться семестр в Кёльнском университете, изучая германистику и классическую филологию, шесть лет был солдатом на разных фронтах, пережил все тяготы войны, четыре ранения, американский плен и послевоенную разруху), он сумел удержать в памяти и возвысить до искусства. Немецкие боль, стыд, вина наряду с глубоко личным переживанием «заброшенности в историю» сделали сквозными лейтмотивами его творчества, претендовавшего на роль своего рода нравственного камертона. Казалось, он способен выявить малейшую фальшь в состоянии западногерманского общества. Национальное возрождение немцев, «жизнь не по лжи» возможны лишь при условии их постоянного обращения к исторической памяти, вобравшей (особенно в XX веке) в себя все взлеты и падения немецкого духа, — таков основной лейтмотив творчества и общественной деятельности Бёлля.

В *«Франкфуртских лекциях»* (Frankfurter Vorlesungen, 1966), где идейно-эстетическое кредо писателя представлено в наиболее продуманной и систематизированной форме, Бёлль утверждает: «Слишком много убийц открыто и нагло разгуливают по этой стране, и никто не докажет, что они убийцы. Вина, раскаяние, покаяние, прозрение так и не стали категориями общественными, уж тем более — политическими. На этом фоне образовалось и существует нечто, что сейчас — через двадцать лет и с некоторыми оговорками — можно назвать послевоенной немецкой литературой» (пер. А. Карельского).

В 1947 году был опубликован первый рассказ Бёлля «Весть» (Die Botschaft), за ним последовали повесть «Поезд прибывает по расписанию» (Der Zug war pünctlich, 1949), сборник из 25 рассказов «Путник, придешь когда в Спа...» (Wanderer, kommst du nach Spa..., 1950). После выхода в свет романов *«Где ты был, Адам?»* (Wo warst du, Adam?, 1951), *«И не сказал ни единого слова»* (Und sagte kein einziges Wort, 1953) Бёлль стал в глазах уже многочисленных своих читателей лидером «Группы 47» и по сути до конца творческого пути продолжал высоко нести ее знамя. Пожалуй, он не столько открывал при этом новые художественные горизонты, сколько варьировал, углублял свою главную тему — осмысление путей защиты человечности в жестоком и бесчеловечном мире. Тема эта представлялась Бёллю кардинально важной, он осознанно стремился вынести ее в центр своей «прозы идей». Выстрадава на личном опыте унижительность насилия государства и идеологии над личностью, писатель всегда оставался неконформистом. Это касалось вопросов веры («Письмо молодому католику», Brief an einen jungen Katholiken, 1958, 1961; критика папской энцикли-

ки «Humanae Vitae»), духовной жизни общества (критика феномена «экономического чуда» и соответствующего ему филистерского материализма), политики, защиты гонимых (поддержка А. И. Солженицына, которого Бёлль приютил в своем доме в 1974 г. после изгнания автора «Архипелага ГУЛАГа» с родины). Не пощадил Бёлль и «святая святых» западного мира — прессу. Ее информационный террор он особенно наглядно вывел в романе *«Потерянная честь Катарины Блум, или Как возникает насилие и к чему оно может привести»* (Die verlorene Ehre der Katharina Blum oder: Wie Gewalt entstehen und wohin sie führen kann, 1974).

И действительно, разоблачительный пафос свойствен всему творчеству Бёлля. Но он вовсе не исчерпывает его. В какие-то моменты писатель оказывается близок экзистенциализму. Порой он, несмотря на свою критику церкви, напоминает о себе как автор несомненно католический. Если говорить о влияниях на его творчество, то это естественный для бывшего фронтовика (в силу шока войны не находящего себе места в послевоенной действительности) интерес к опыту «потерянного поколения» (Э. Хемингуэй, Р. Олдингтон, Э. М. Ремарк). Пожалуй, заметно знакомство Бёлля с поздним экспрессионизмом, но в отличие от прошедших увлечение «новой деловитостью» Г. Айха, В. Борхерта, В. Кёппена он стилистически гораздо более прозрачен. Впрочем, по мере необходимости он может быть и сложным (например, используя технику «потока сознания» в духе фолкнеровских «Шума и ярости»), но без ущерба для главной цели — выполнения того или иного нравственного задания. «Я исхожу из убеждения, что человека делают человеком язык, любовь, сопричастность; это они связывают его с самим собой, с другими людьми, с Богом — монолог, диалог, молитва» («Франкфуртские лекции») — так определил сам Бёлль основное содержание своего творчества. Ключевым в этой автохарактеристике является слово «сопричастность». Именно *поэтика сопричастности*, которую всю жизнь разрабатывал и культивировал Бёлль, придает его произведениям неповторимое своеобразие. Его персонажи вступают в контакт с миром в силу неких изначальных свойств своей природы — они просто не могут быть другими. В этой заданности глубинных свойств личности заключен определенный схематизм, но есть и своя художественная выпуклость. Это относится как к положительным, так и к отрицательным персонажам: ни один из них не может «выпрыгнуть из себя», истинная натура все равно одерживает верх. Наконец, для многих произведений Бёлля характерен лиризм, который делает его не столько бытописателем, сколько носителем экзистенциально выстраданной правды.

Ранние рассказы, повести, романы Бёлля, как правило, охватывают какой-то один ключевой эпизод из жизни главного героя, от которого протягиваются более или менее зримые нити к про-

шлomu. Этот эпизод так или иначе связан с военным опытом — рассказ обычно ведется от лица молодого человека, либо покалеченного на передовой, либо неотвратно («по расписанию») приближающегося к своей неизбежной гибели. Но уже начиная с романов *«Дом без хозяина»* (Haus ohne Hüter, 1954) и *«Бильярд в половине десятого»* (Billard um halbzehn, 1959), значительно расширяется как временная структура повествования, так и круг действующих лиц. Эти романы — одни из лучших у Бёлля — при желании в них можно увидеть подобие семейной хроники, хотя она и не столь упорядоченная, как, скажем, «Будденброки» (1901) Т. Манна, классический роман данного типа. Частая смена повествовательных ракурсов, скачки во времени призваны передать поврежденность естественного хода жизни. Роковым образом повернутая в прошлое, она имеет весьма проблематичные шансы на продолжение. Особенно показателен в этом смысле роман «Бильярд в половине десятого».

Немецкая история XX века представлена в нем тремя поколениями семьи архитекторов. В 1907 году Генрих Фемель, выиграв конкурс, строит католическое аббатство; его сын Роберт во время Второй мировой войны по приказу (он соответствует его личному желанию) аббатство взрывает; внук же Фемеля Йозеф после войны берется за восстановление обители. Нить повествования переходит поочередно к каждому из Фемелей, которые — в силу своего возраста, а также способности «помнить» или «не помнить» (сохранившие память в романе получают символическое обозначение «агнцев», тогда как утратившие принадлежат к принявшим «причастие буйвола») — воссоздают ключевые эпизоды истории семьи, пытаясь вписать ее в контекст первой половины XX века.

Композиция этого многоголосого романа (Бёлль называл подобную технику «Facetten-Technik») выстроена таким образом, что организующим событием становится празднование 80-летия Генриха Фемеля 6 сентября 1958 года, а конфликт разворачивается вокруг бильярдной комнаты в отеле «Принц Генрих», где Роберт Фемель, заключивший, как и хемингуэевский лейтенант Генри, свой «сепаратный мир», не желающий быть «попутчиком» истории, ежедневно играет в бильярд с половины десятого до одиннадцати. Немного найдется произведений в немецкой литературе XX века, где раскол немецкой нации на приверженцев войны и насилия и на тех, кто несмотря на свою беззащитность не может смириться с войной и насилием (такова в романе Иоганна Фемеля, стреляющая в министра), изображен с такой же ненарочитой масштабностью, психологической тонкостью. Если попытаться найти ключевую фразу для характеристики этого многослойного романа (ставящего вопрос о сопротивлении злу прежде всего на глубоко личном уровне), то она варьируется в мыслях и разговорах Роберта и Шреллы, учившихся в тридцатые годы в одной гим-

назии и вместе начинавших свое «тихое» сопротивление фашизму. Шрелла, сумевший ускользнуть от гестапо, живет в эмиграции и до сих пор боится окончательно вернуться в родные места: «Я бы с удовольствием жил по соседству с тобой, но только не здесь. Здесь мне страшно; не знаю, может, я ошибаюсь, но люди, которых я вижу в этом городе, кажутся мне ничуть не лучше тех, от которых я когда-то бежал». О том же, по сути, думают Роберт и его отец, которые не хотят присутствовать на празднике освящения восстановленного аббатства, поскольку оба убеждены в том, что вместе с этим событием из памяти большинства жителей города способно стереться еще одно напоминание о прошлом, которое, в принципе, не должно стираться.

Наиболее значительные из последующих романов Бёлля — *«Глазами клоуна»* (Ansichten eines Clowns, 1963) и «Групповой портрет с дамой». Они по-новому развивают привычную для Бёлля тему неконформизма. При анализе романа «Глазами клоуна» нельзя не вспомнить «Жестяной барабан» (1959) Г.Грасса. Бёлль словно заимствует тематику и проблематику скандального романа своего младшего современника, но при этом освобождает повествование от модернистских «кунштюков» Грасса, переводя его тем самым в русло общего правдоподобия. Ганс Шнир, безусловно, своеобразный двойник Оскара Мацерата. Оба — художники (артисты), аутсайдеры. Оба добиваются успеха и любви в презираемом ими обществе и добровольно отказываются от своего успеха, устав тянуть ляжку неизбежного при успехе конформизма... К обоим романам, думается, приложимо наблюдение А. В. Карельского, сделанное, правда, по поводу одного только Ганса Шнира: «Тема непреодоленного прошлого вступает в многозначительное соприкосновение с темой “шута”: здесь не только последовательно отсекаются какие бы то ни было возможности индивидуального счастья в мире социального неблагополучия, но и сам бунт против этого мира осознается как трагическая клоунада» (на наш взгляд, правда, не столько трагическая, сколько трагикомическая).

В романе *«Групповой портрет с дамой»* (Gruppenbild mit Dame, 1971) рассказывается история жизни Лени Груйтен (Пфайфер). Она родилась в 1922 г., стала современницей прихода нацистов к власти, войны, послевоенного восстановления Германии. Лени отнюдь не «дама». Эта женщина (недолго состоявшая в браке; полюбившая русского военнопленного Бориса Колтовского; воспитывающая внебрачного сына Льва; испытывающая жизненные трудности — судебные исполнители могут отнять у нее квартиру), не оценивая свои поступки как героические или антифашистские, живет и любит по естественным человеческим законам *сопричастности*, а не по волчьим законам нацистской идеологии, сытого буржуазного общества. Поэтому Лени — *святая*, святая-грешница, — единственная святая, которая только и возможна в совре-

менном падшем мире. Ее христианство далеко от требований церковной морали, но для Бёлля это не столь важно, так как он характерно противопоставляет истинное католичество своих агнцев католической церкви как общественному и в особенности политическому институту. Образ Лени Пфайфер соткан из осколков. За составление «жития» новой «святой» берется анонимный «авт.» (Verf.), собирающий о ней различные сведения как фактического, так и «чудесного» рода (Лени полагает, что на экране телевизора ей является Богоматерь). Добро, выведенное в романе, несколько чуждаково. Тем не менее на фоне современности и ее всепроникающей грязи оно показано чистым, возвышенным, балансирующим на грани были и легенды.

Образ Лени Пфайфер получил развитие в *«Потерянной чести Катарины Блюм»* (1974), романе о женщине, затравленной шпрингеровской прессой и убивающей из пистолета бесовственного журналиста. Как и Лени, Катарина — простая женщина. Эта экономка нравственно чиста от природы, и если и совершает проступок (помогая скрыться террористу), то по неведению, полюбив незнакомца с первого взгляда. Ее выстрел в Тетгеса сродни выстрелу Иоганны Фемель. Правда, на сей раз это знак полного отчаяния человека, который бессилен перед произволом прессы и отвечает на насилие организованное насилием инстинктивным, anarchическим. Откликнувшись на события, связанные с немецким ультраевым терроризмом (группа Баадера—Майнхоф), Бёлль в несколько нехарактерной для себя манере написал роман в жанре «документальной прозы». Он одновременно фактографичен и сатиричен. Теме узаконенного насилия, лишаящего личность какой-либо приватности, посвящен и роман *«Заботливая осада»* (вариант перевода — «Под конвоем заботы», Fürsorgliche Belagerung, 1979) о Фрице Тольме, главе газетного концерна. Уже после смерти Бёлля были опубликованы романы *«Женщины с берегов Рейна»* (Frauen vom Flußlandschaft, 1986), *«Ангел молчал»* (Der Engel schwieg, 1992).

Помимо Бёлля активными участниками заседаний (до 1957 г. — дважды, а затем один раз в год) «Группы 47» были также прозаик и журналист-сатирик **Вольфдитрих Шнурре** (Wolfdietrich Schnurre, 1920 — 1989), автор романов, новелл, пьес для радио и телевидения **Пауль Шаллюк** (Paul Schallück, 1922 — 1976), прозаик и поэт **Вольфганг Вейраух** (Wolfgang Weyrauch, 1907 — 1980), драматург и прозаик **Вольфганг Хильдесхаймер** (Wolfgang Hildesheimer, 1916 — 1991), прозаики **Вальтер Йенс** (Walter Jens, p. 1923), **Зигфрид Ленц** (Siegfried Lenz, p. 1926), **Мартин Вальзер** (Martin Walser, p. 1927), поэт **Ганс Магнус Энценсбергер** (Hans Magnus Enzensberger, p. 1929); полный перечень участников заседаний группы в 1947 — 1967 гг. насчитывает более 200 имен. Эта по-своему ангажированная литература воплощала высокое нравственное начало, так или иначе

разрабатывала проблематику «непреодоленного прошлого» и составляла по преимуществу левоцентристскую оппозицию право-экстремистским и националистическим тенденциям в общественной жизни ФРГ 1950—1960-х годов.

Условно ее можно назвать немецкой «шестидесятичной» литературой (причем независимо от того, какая манера, сравнительно традиционная или экспериментальная, ориентированная на Кафку, экспрессионизм или мифопоэтику, ей была свойственна). Памятники этой литературы — прежде всего романы. Помимо бёллевских произведений это «*Голуби в траве*» (Tauben in Gras, 1951) и «*Смерть в Риме*» (Der Tod in Rom, 1954) Вольфганга Кёппена (Wolfgang Köppen, 1906—1996), «*Дело д'Артеза*» (Der Fall d'Arthez, 1968) Ганса Эриха Носсака (Hans Erich Nossack, 1901—1977), «*Межвременье*» (Halbzeit, 1960) и «*Единорог*» (Das Einhorn, 1966) Мартина Вальзера, «*Урок немецкого*» (Deutsch-stunde, 1968) Зигфрида Ленца.

Авторитет писателей-«шестидесятников» (а иногда и прямая их агитация) во многом способствовал приходу к власти социал-демократической партии во главе с Вилли Брандтом (В.Брандт — федеральный канцлер ФРГ в 1969—1974 гг., председатель СДПГ в 1964—1987 гг.). Когда же на арену общественной жизни и литературы во второй половине 1960-х годов вступило послевоенное поколение молодежи в лице «новых левых» (в искусстве они заявили о себе как неоавангард), то даже Г.Грасс, которого в 1950-е годы единодушно называли левым авангардистом, многократно призывал молодежь «образумиться», «остепениться»: в его художественной прозе это запечатлено в романе «Под местным наркозом» (1969), публицистической книге «Из дневника улитки» (1972).

В 1940—1950-е годы наряду с социально-критической прозой, тяготевшей то к натурализму, то к экзистенциалистскому осмыслению мира, а также с авангардистской поэзией (самый яркий ее представитель — Г.М.Энценбергер, автор поэтических книг «защитаволков», *verteidigung der wölfe*, 1957; «языкстраны», *landessprache*, 1960; «шрифтелепых», *blindenschrift*, 1964) в западногерманской литературе активно развивался и «*магический реализм*». Термин был предложен искусствоведам Ф.Роо еще в 1923 г. по аналогии с формулой Новалиса «магический идеализм» (1798). Он обозначал одну из версий позднего экспрессионизма, а позже стал распространяться не только на немецкую, но и на латиноамериканскую литературу. В первые послевоенные годы «магический реализм», переживший Веймарскую республику и Третий рейх, успешно конструировал с «Группой 47». Критики сопоставляли и противопоставляли оба явления, хотя сами писатели все же редко вступали в полемику: их объединяла антитоталитаристская позиция. Вместе с тем они различались в понимании смысла творче-

ства. «Магические реалисты» крайне редко обращались к проблемам текущей общественно-политической жизни. Они полагали, что общественное бытие в конечном итоге подчиняется космическим законам, а не человеческому своеволию, и человек никогда не сможет рационализировать Жизнь и преобразить ее по своему разумению. Отсюда и «магическая» («внерациональная», по определению Г. Казака) поэтика их произведений, отражающих хаотическую суету и бессмысленность большинства человеческих деяний и в то же время стремящихся уловить в этом Хаосе проявление непостижимой для обычного разума вселенской необходимости. Разумеется, философия и поэтика этих писателей была обусловлена социальным опытом XX века — все они представляют так называемую «внутреннюю эмиграцию» (отсюда активное, а зачастую и безапелляционное неприятие их «внешними» эмигрантами, например, Т. Манном).

«Магические реалисты», поодиночке пережившие немецкий позор в годы нацизма, не составили единой группы и после войны. Наиболее яркими представителями «магического реализма» в послевоенной Германии были Эрнст Кройдер (Ernst Kreuder, 1903—1972), автор романа «Неуловимые» (Die Unauffindbaren, 1948), вызывающего в памяти читателя «Замок» Ф. Кафки; Элизабет Ланггессер (Elisabeth Langgässer, 1899—1950) с ее поэзией, романом «Неизгладимая печать» (Das unauslöschliche Siegel, 1939—1944, опубл. 1946), сборником новелл «Лабиринт» (Das Labyrinth, 1949), а также Герман Казак (Hermann Kasack, 1896—1966), из послевоенных произведений которого наибольшую известность получил роман «Город за рекой» (Die Stadt hinter dem Strom, 1947).

В центре романа — наблюдения и переживания историка-искусствоведа д-ра Линдхофа в «городе мертвых», промежуточном звене между миром действительным (откуда Линдхоф приглашен в «город за рекой» для исполнения должности хрониста) и Небытием, куда направляются почти все жители города после изучения их «дел» служителями городского Архива. Если «промежуточный город» показан как слепок реального мира с его повседневными проблемами и противоречиями (они описаны обобщенно, во вневременном, сущностном аспекте, сводящем вместе различные исторические эпохи), то Архив представлен как инстанция, призванная олицетворять хотя и не религиозный, но некий несомненно высший смысл универсума. Он исключает предопределение и делегирует людям самостоятельность мысли и поступков, право выбора. Линдхоф оказывается в уникальном положении. В Архиве ему открыта вся накопленная тысячелетиями мудрость человечества, при желании он может вступать в личный контакт с теми или иными «бессмертными»; в городе же ему доступна вся повседневная канва современной истории, здесь он встречает умерших друзей, родных, знакомых, пытается исчерпать с ними не-

разрешенные при их жизни конфликты и споры. Линдхоф — единственный живой человек среди «мертвых», который к тому же по своему желанию может вернуться в мир действительный, что он в конце концов и делает. Мир действительный — это метафорически поданная, но реально узнаваемая послевоенная Германия, где Линдхоф пытается в качестве странствующего проповедника распространять свет Истины, открывшейся ему за время пребывания в «городе за рекой».

Особняком и от «магического реализма» и от социально-критического творчества писателей «Группы 47» стоит Эрнст Юнгер (Ernst Jünger, 1895—1997), убежденный антикоммунист, автор романа-антиутопии «Гелиополис» (Heliopolis, 1949), многочисленных и весьма оригинальных эссе («Прогулка по лесу», 1951; «У порога времени», 1959; «Боги и числа», 1974), многотомного «Дневника». Еще в молодости этот кадровый военный, проявив исключительную храбрость во время Первой мировой войны, стал кавалером высших немецких военных наград и опубликовал нашумевшую книгу «В стальных грозах» (In Stahlgewittern, 1920). По-ницшевски прославив войну как форму существования сильной личности, Юнгер не поддержал затем нацистов (хотя и служил в армии, воевал на Восточном фронте), противопоставив их «вульгарности» «аристократичность» своего стиля жизни и письма. В 1950-е годы героика и проповедь национальной идеи у Юнгера уступают место критике цивилизации (здесь чувствуется его зависимость от Ф. Ницше, О. Шпенглера), осмыслению мифологем «земли» и «космоса», разработке того, что можно было бы назвать оригинально юнгеровской вариацией атеистического экзистенциализма (она имеет точки пересечения с поздней эссеистикой М. Хайдеггера).

28 августа 1949 года, в день 200-летия со дня рождения И. В. Гёте во Франкфурте-на-Майне было торжественно объявлено о создании Немецкой Академии языка и литературы (Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung), которая затем обрела свое постоянное местопребывание в Дармштадте. С 1951 года Дармштадтская академия начала присуждать *Литературную премию имени Георга Бюхнера*, которая стала — наряду с премией «Группы 47» — самой престижной литературной премией ФРГ. В 1953—1963 годах во главе Дармштадтской академии стоял Г. Казак; этот факт, а также перечень лауреатов первых лет свидетельствуют, что Академия и «Группа 47» изначально были в оппозиции по отношению друг к другу, но уже к концу 1950-х годов эта оппозиция практически нивелировалась. В число лауреатов академической премии попали самые яркие представители немецкой, австрийской, швейцарской литератур: Готфрид Бенн (1951), Эрнст Кройдер (1953), Мария-Луиза Кашниц (1955), Карл Кролов (1956), Эрих Кестнер (1957), Макс Фриш (1958), Гюнтер Айх (1959), Пауль Целан (1960), Ганс Эрих Носсак (1961), Вольфганг Кёппен (1962), Ганс Магнус

Энценсбергер (1963), Ингеборг Бахманн (1964), Гюнтер Грасс (1965), Вольфганг Хильдесхаймер (1966), Генрих Бёлль (1967), Голо Манн (1968), Хельмут Хайсенбюттель (1969), Томас Бернхард (1970), Уве Йонзон (1971).

Огромный массив послевоенной немецкой литературы составляла так называемая аутентичная литература, стремившаяся с максимальной достоверностью передать чувства и переживания немцев: узников концлагерей; солдат, прошедших через тяготы войны; боль, отчаяние и надежду тех, кто пытался противостоять фашизму. Именно эта литература могла бы служить подтверждением известного тезиса Т. Адорно о невозможности литературного творчества после Освенцима. Но на практике оказалось, что пережитые страдания при попытке вербализовать их словно бы сами начинали требовать эпитетов, сравнений, метафор, и стремившийся к аутентичности текст непроизвольно, как бы помимо воли автора, трансформировался в художественный. В 1946 г. увидели свет «Моабитские сонеты» (Moabiter Sonette) Альбрехта Хаусхофера (Albrecht Haushofer, 1903—1945), тогда же в Мюнхене была издана антология «De Profundis», объединившая стихи 65 поэтов, переживших ужасы нацизма. В 1947 году Г. Казак издал сборник «Миры» (Welten) — избранные стихотворения Гертруд Кольмар (Gertrud Kolmar, 1894—1943?), талантливой поэтессы, погибшей в концлагере. Выходят сборники «Песок из урн» (Der Sand aus den Urnen, 1948) и «Память и забвение» (Mohn und Gedächtnis, 1952) Пауля Целана (Paul Celan, настоящее имя — Пауль Лео Анчель, Paul Leo Antschel, 1920—1970)¹ — первый из них содержит знаменитое стихотворение «Фуга смерти» (Todesfuge, 1946), а также «Танец смерти» (Totentanz und Gedichte zur Zeit, 1947) Марии Луизы фон Кашниц (Marie Luise von Kaschnitz-Weinberg, 1901—1974). Одним из самых заметных примеров аутентичной поэзии является творчество Нелли Закс (Nelly Sachs, 1891—1970), удостоенное в 1966 году Нобелевской премии.

Жизнь Нелли Закс оказалась поделенной между Германией и Швецией. Родилась будущая поэтесса в Берлине, в зажиточной еврейской семье, училась в привилегированной школе, увлекалась музыкой и танцами. С восемнадцати лет она стала писать

¹ Помимо названных этому выдающемуся поэту, выпустившему свой первый сборник в Вене, а затем жившему с 1948 года в Париже, принадлежат следующие книги стихов: «От порога к порогу» (Von Schwelle zu Schwelle, 1955), «Решетка языка» (Sprachgitter, 1959), «Роза никому» (Die Niemandrose, 1963), «Смена дыхания» (Atemwende, 1967), «Нити солнца» (Fadensonnen, 1968), «Неизбежность света» (Lichtzwang, 1970). В отличие от позднего Бенна, с которым его нередко сравнивают, Целан воспринимает поэтическое слово не как изошренную эмблематику, скрывающую пустоту мира, а в качестве источника высшей ценности («Среди всех утрат достижимым, близким и непотерянным осталось лишь одно: язык»), который он именует «Ты».

стихи. С приходом к власти нацистов жизнь немецких евреев предельно осложнилась. В 1940 году Закс с помощью Сельмы Лагерлёф, с которой переписывалась многие годы, вместе с матерью эмигрировала в Швецию, ставшую ее второй родиной. Судьба избавила малоизвестную в то время немецкую поэтессу от концлагеря. И, пожалуй, лишь в Швеции, осмысляя события Второй мировой войны, Нелли Закс по-настоящему осознала смысл этого события как подарок свыше, как срок, отпущенный ей для исполнения определенной миссии: запечатлеть, выразить, передать боль и страдания умерших и погибших, всех тех, кому жизнь не предоставила такого же счастливого шанса, как ей.

Этот огромный груз боли и страдания она взвалила на себя и несла до конца жизни, не сетуя на его непомерность. Поэтому в зрелом поэтическом наследии Закс нет стихотворений легких или развлекательных, шуточных или ироничных — бремя прошлого с годами не становилось легче и даже, напротив, угнетало все сильнее. Такая поглощенность одной идеей встречается в поэзии не столь уж часто, но именно это жертвенное призвание породило в поэзии Нелли Закс элементы визионерства, заставило ее искать для выражения своей боли особую символику, не всегда легкую для понимания. В стихотворениях Закс не только совершенно естественно говорят мертвые и погибшие, но и вся природа оживает, активно участвуя в мистерии Жизни и Смерти: «ветер смерти», «гнезда ужаса», «судорога веток», «прах тоски», «боль заката», «нож прощания», «двери ночи». Эмоции, абстрактные понятия — все персонифицируется, обретает плоть: «страх сосут малыши вместо материнского молока», «черви страха все еще поедают нас», «смерть уже изготовила флейты из наших полых костей», «запах страдания». Подобные образы не терпят скорочтения. Не будучи совершенно новаторскими в истории мировой поэзии (поскольку встречаются уже у символистов, экспрессионистов, имажистов), они в то же время включены в контекст космического круговорота, где все связано со всем: «Сквозь / ночную лаву / словно тихие / веки / подмигивает первый крик / вулканов творения. / Среди ветвей тела твоего / вьют предчувствия / свои щебечущие гнезда. / Дояркою / в сумерках / ты тянешься пальцами / к сокровенному вымени / света» («Плясунья», *Die Tänzerin*, пер. В. Мукушевича).

Прочитированные строки взяты из стихотворения о «плясунье», балерине, чье искусство Нелли Закс истолковывает одновременно в естественно-природном и духовном плане. Так возникает двойная оптика ее поэзии, развернутые метафоры которой («дояркою в сумерках ты тянешься пальцами к сокровенному вымени света») упраздняют всякий налет случайности в мироздании. То, что отдельно человеку может представиться частным, не имеющим под собой никаких оснований, не может быть тако-

вым, согласно Закс, во вселенском масштабе. Но как понять и оправдать в таком случае бесчисленные преступления и убийства, совершаемые на Земле? Как неизбежную составную часть несовершенной космической круговерти?

Задавая эти важнейшие для себя вопросы во всех своих сборниках — от ранних книг *«В обителях смерти»* (In den Wohnungen des Todes, 1947), *«Затмение звезд»* (Sternverdenklungen, 1949) до самых последних, где усилены мистические акценты, — Закс сама же на них косвенно и отвечает. «Жертвенность» — не только состояние еврейской души, прошедшей через холокост, но и страдание от зла всего человечества. Вместе с тем признание себя «жертвой», по Закс, говорит о несколько упрощенном человеческом истолковании своего места в мире, где ничто не совершается просто так, все имеет не только материальные, но и духовные (всегда непростые для человеческого понимания) следствия.

По интенсивности переживания опыта военных лет рядом с Закс можно поставить не только ее западногерманских современников, но и писателей из Восточной Германии.

Одним из самых оригинальных поэтов и прозаиков ГДР был **Йоханнес Бобровский** (Johannes Bobrowski, 1917 — 1965), успевший при жизни выпустить всего два сборника стихотворений — *«Время сарматов»* (Sarmatische Zeit, 1961) и *«Земля теней»* (Schattenland, 1962). Он был, однако, сразу замечен во всем немецкоязычном регионе, получил литературные премии ФРГ, Австрии, Швейцарии, ГДР. О своей особой историко-культурной миссии Бобровский в 1961 году выразился так: «Я начал писать стихи о русской природе в 1941 году у озера Ильмень, но как чужой, как немец. Отсюда выросла примерно следующая тема: немцы и европейский Восток, ибо я родом из местности близ Мемеля, где жили рядом поляки, литовцы, русские, немцы, и среди них всех — евреи. Это очень длинная история горя и вины, со времен немецкого Ордена лежащая тяжким грехом на моем народе. Ее нельзя ни устранить, ни искупить, но нельзя отнимать у нее надежду — она стоит того, чтобы написать о ней немецкими стихами». Почувствовав в юности интерес к славяно-балтийской культуре, Бобровский смог в годы войны, а затем и в советском плену углубиться в свою главную тему. С середины 1950-х годов он начал публиковать стихи в журнале «Зинн унд форм», сразу же выступив как самобытный поэт. Его свободный стих-размышление берет свои истоки в античности, но становится самим собой благодаря тем интерпретациям, которые дала ему немецкая поэзия в лице Клопштока и Гёльдерлина.

Создав в своем воображении страну Сарматию, простирающуюся от Балтийского до Черного моря, Бобровский использовал мифологическое и фольклорное наследие народов, проживающих преимущественно в балтийском регионе. Стихотворения, посвя-

щенные истребленному славяно-балтийскому племени пруссов, став своего рода организующим центром всего творчества Бобровского, объясняли смысл его постоянного обращения к истории. Прошлое — неотъемлемый составной элемент культуры, оно не мертво, продолжает жить. И эту сокровенную жизнь нужно почувствовать сердцем, включить в свой ежедневный опыт — без такого духовного, даже молитвенного отношения к прошлому у человека нет ни настоящего, ни будущего.

Религиозное начало свойственно не только поэзии, но и прозе Бобровского — романам «Мельница Левина» (Levins Mühle, 1964), «Литовские клавиры» (Litauische Klaviere, опубл. 1966),⁴ сборнику рассказов «Бёлендорф и мышиный праздник» (Boehlendorff und Mäusefest, 1965). Значение творчества Бобровского состояло прежде всего в том, что в условиях ГДР этот писатель в высшей степени художественно дал понять, что классовые конфликты, хотя и важны, но составляют лишь часть огромных проблем, которые стоят перед человечеством на пути его духовного совершенствования. Он показал, что духовные ценности сберегаются и передаются от поколения к поколению не одним классом, но лучшими представителями всех слоев общества. Приняв социализм как альтернативную фашизму гуманную идею, Бобровский никогда не был настолько наивен, чтобы предполагать, будто идея эта уже реально осуществилась в ГДР, как утверждали восточнонемецкие партаппаратчики и многие ангажированные государством писатели.

Весьма продуктивным для восточнонемецкой литературы оказался жанр документально-автобиографической прозы, в котором писатели старшего поколения подводили итоги своей жизни. Некоторые из этих книг, быть может, и сегодня не потеряли своего значения. К жанру аутентичной хроники относится роман Бруно Апица (1900—1979) «Голый среди волков» (1958), переведенный на более чем 30 языков мира. Секрет успеха Апица — в фактографичности повествования (восемь лет, проведенные в Бухенвальде, спасение родившегося в концентрационном лагере польского ребенка). Потребностью тогдашнего читателя в правдоподобных жизненных картинах легко объясняется и успех «Приключений Вернера Хольта» (т. 1—2, 1960—1963) Дитера Нолля (р. 1927) и ряда других произведений, обычно причисляемых к жанрам «романа воспитания» и военного романа. К их авторам, в частности, принадлежит Эрвин Штриттматтер (Erwin Strittmatter, 1912—1994). Самый известный его роман, в общем и целом написанный с позиций социалистического реализма, — «Оле Бинкоп» (Ole Bienkopp, 1963). Он задуман под влиянием Шолохова и посвящен коллективизации в ГДР

К числу наиболее интересных писателей ГДР относился **Франц Фюман** (Franz Fühmann, 1922—1984). Призванный в ряды вермахта, он во время войны оказался в советском плену. Эти годы

(1945—1949) сделали его из наци коммунистом. Впоследствии Фюман говорил: «Я принадлежу к поколению, которое пришло к социализму... через осознание человеконенавистнических преступлений национал-социалистов». Главная тема произведений Фюмана — разоблачение фашизма во всех его проявлениях (повесть «Однополчане», 1955; цикл новелл «Еврейский автомобиль», 1962; повести «Барлах в Гюстрове», 1963; «Эдип-царь», 1966; повесть в новеллах «Жонглер в кино, или Остров грез», 1970). Надежда на то, что решения XX съезда КПСС приведут к оздоровлению общественной ситуации в ГДР, позволила Фюману обратиться к современной тематике и создать повесть о непростой судьбе переселенцев «Богемия у моря» (1962).

Эволюцию Фюмана можно проследить по трем автобиографическим книгам, охватывающим период немецкой истории, начиная с 1929 года, — «Еврейский автомобиль», «Двадцать два дня, или Половина жизни» (1973) и «Над огненной пучиной» (1982). Если в первой книге писатель раскрывает растлевающий душу характер фашизма, те идеологические мифы, с помощью которых нацисты вербовали своих сторонников в Германии и за ее пределами (детство писателя прошло в Судетских горах в Богемии), а во второй пытается понять и хотя бы фрагментарно выразить саму сущность мифа как формы человеческого сознания, то книга «Над огненной пучиной» являет собой уже синтез всех прежних поисков: «До сих пор я воспринимал становление человека как последовательную смену свойств и качеств, хотя бы и в развитии, теперь же... я понял, что это становление есть также и одновременность: ты ничего не утрачиваешь от того, кем ты когда-то был, и ты уже был тем, чем ты когда-то станешь. Мое детство было удалено от меня на пятьдесят лет и стало мне, столь непостижимо иное, теперь вдруг ближе, чем мое сегодня, из которого я вступил в прошлое...

Осмысление и освоение «мифического элемента» (этой теме был посвящен программный доклад писателя перед студентами Берлинского университета в 1974 г.) принимало в творчестве Фюмана самые разнообразные формы. Это пересказы-переработки мифологических сюжетов (с элементами ненавязчивой модернизации) — «Рейнеке-Лис» (1964), «Деревянный конь. Сказание о гибели Трои и о странствиях Одиссея» (1968), «Песнь о нибелунгах» (1971); эссе, посвященные самым различным проблемам языка, литературы и культуры, — «Дымящиеся крупы лошадей в Вавилонской башне» (1978), «Фрейлейн Вероника Паульман из предместья Пирны, или Кое-что о страшном у Э.Т.А. Гофмана» (1979), эссе о Тракле (1981—1982), «Моя Библия» (1983); сказки.

Обращение к прошлому у писателей ГДР сопровождалось обновлением поэтики исторической прозы. Заметное место среди авторов, работавших в этом жанре, заняли Мартин Штаде (Martin

Stade, p. 1931, романы на темы прусской истории XVIII века — «Король и его шут», 1974; «Дурацкая война», 1981), а также Стефан Гейм (Stefan Heym, наст. имя — Хельмут Флигель, Hellmuth Fliegel, 1913—2002), выпускавший свои произведения в английской и немецкой версиях («Агасфер», Ahasver, 1981). В «Сообщение короля Давида» Гейма (Der König David Bericht, 1972) «вкраплена» критика сталинизма, что цензура уяснила лишь после публикации романа, пародирующего «Краткий курс истории ВКП(б)».

Заметной фигурой в литературе ГДР 1950—1960-х годов была Анна Зегерс (Anna Seghers, 1900—1983), с 1952 г. возглавлявшая Союз писателей ГДР. Волей или неволей Зегерс — известность ей принесли романы «Седьмой крест» (Das siebte Kreuz, 1942) и «Транзит» (Transit, 1944) — должна была «служить примером», быть проводником линии компартии в литературе. Таковы романы «Решение» (1959), «Доверие» (1968) — панорамные произведения, выполненные согласно установкам социалистического реализма. И все же историческая повесть на тему французской революции «Свет на виселице» (1961), документальная книга рассказов «Сила слабых» (1965), построенная на автобиографическом материале, повесть «Настоящий голубой цвет» (1967) свидетельствовали о том, что Зегерс не прекратила творческий поиск.

Зегерс оказала определенное влияние на молодых писателей. Оно заметно в романе **Кристы Вольф** (Christa Wolf, p. 1929) «Расколотое небо» (Der geteilte Himmel, 1963). Изображая, казалось бы, частный сюжет, трагическую любовь Риты Зайдель и Манфреда Герфурта, К. Вольф сумела вплести ее в контекст «расколотого неба» — трагедии «двух Германий», хотя она и осмысливается в русле официального понимания событий. Отметим, что в 1960-е годы в ГДР начала постепенно заявлять о себе психологическая проза, исследование противоречивости человеческой природы (официальная установка допускала только «позитивный» подход к ней). Первыми крупными произведениями этого плана стали романы К. Вольф *«Размышления о Кристе Т.»* (Nachdenken über Christa T. 1968) и Г. де Бройна «Буриданов осел» (1968).

К. Вольф рассказывает о жизни и судьбе незаурядной женщины, так и не реализовавшей свои таланты. Но только ли потому так случилось, что Криста Т. в 35 лет умерла от рака? Разумеется, писательницу интересовал другой вопрос, вопрос о том, может ли считаться по-настоящему гуманным общество, ставящее перед своими членами какие угодно цели, кроме главной — познания каждым человеком самого себя и смысла жизни? Начиная с этого романа, Вольф все больше укрепляется во мнении, что современный писатель уже не имеет права строить из себя «всезнайку» или вставать в позу незаинтересованного наблюдателя. Стремясь быть предельно честной в передаче своего опыта, писательница разработала теорию «субъективной аутентичности» и попыталась реа-

лизовать ее в романе *«Образы детства»* (Kindsheimutter, 1976). Три ведущих точки зрения пересекаются в каждой из 18 глав. События 1930—1940-х годов читатель видит а) глазами Нелли Йордан, девочки, родившейся в Ландсберге в 1929 году в семье лавочника; б) глазами той же Нелли и ее родственников, ныне граждан ГДР, которые в 1971 году отправляются в Ландсберг (теперь польский городок); в) наконец, глазами самой Кристи Вольф, которая вместе с Нелли пытается связать прошлое и настоящее. Ракурс «постоянно повторяющегося нравственного акта» помогает писательнице поставить вопрос о цене памяти. Память Нелли (как и память многих немцев) ничего не говорит о концлагерях, хотя о них и сообщалось во всех нацистских газетах (их перед сном просматривают родители Нелли). Другими словами, память зачастую действует выборочно — начисто стирает то, что человеку во всех отношениях, в том числе глубинно личных, невыгодно или даже опасно.

Создав этот роман, К. Вольф на время отходит от современной тематики, погрузаясь сначала в историю немецкого романтизма, а затем — в эпоху античности. Повесть *«Кассандра»* (Kassandra, 1983) — произведение исторически-мифологического характера, в котором писательница (идя во многом по стопам Т. Манна) стремится к психологизации и модернизации мифа о троянской войне. Оно построено как воспоминания дочери троянского царя Приама Кассандры, наделенной даром ясновидения. За что ведется война? За призрак, за несуществующий фантом? Кассандра, анализируя предпосылки похода на Трою, постепенно начинает прозревать их суть. Вначале она просто предвидит факты, но не может осознать их причин и следствий и, значит, не может предложить никакой альтернативы неотвратимо надвигающимся грозным событиям. Однако затем, постепенно освободившись от предрассудков своего класса и своего времени, обретает духовную свободу, знание себя как женщины, а также народных чаяний.

Летом 1990 года была опубликована повесть *«Что остается»* (Was bleibt), в которой Вольф воспроизвела эпизоды своей жизни конца 1970-х годов, когда она уже находилась в оппозиции к власти. Не преувеличивая свое личное мужество, она описывает полицейскую слежку, воссоздает атмосферу угроз, прослушивания телефонных разговоров, перлюстрации писем, показывает, как вели себя тогда разные люди, изображает дух и стиль тоталитарного режима, перешагнувшего не только разумные, но и всякие мыслимые пределы. Именно эта повесть, законченная, как помечено в рукописи, в ноябре 1989 года, помогает сегодня понять, почему события в ГДР развернулись столь стремительно, — волна ненависти к партийно-бюрократическому аппарату оказалась сильнее чувства страха, на котором в последние десятилетия (особенно после апреля 1985 г.) держался режим Э. Хонеккера...

Нобелевская премия была присуждена **Гюнтеру Грассу** (Günter Grass) в 1972 г. через двадцать семь лет после Генриха Бёлля. В течение этого немалого срока никто из немцев самой престижной международной премии не удостоился. Бёлль, как известно, в суровые послевоенные годы взял на себя миссию напоминать немцам не только о жестокостях и ранах войны, но еще и о том, что сами же немцы повинны в этих жестокостях, и для них покаяние и очищение не менее важны, чем восстановление разрушенных городов. Грасс на десять лет младше Бёлля, и эта разница сказалась на их творчестве. Бёлль так или иначе религиозен, Грасс индифферентен к христианству и гораздо более ироничен.

Вместе с тем имеются две черты, которые сближают этих писателей: во-первых, это интерес к своим корням, теме «малой родины», и во-вторых, они никогда не боялись высказывать то, в чем были убеждены, и эта твердость убеждений позволяла им говорить горькую правду в 1950-е годы, когда оба входили в зенит славы, и в последующие десятилетия, когда они, словно соревнуясь друг с другом, брались за гротескные и порой весьма раздражавшие политиков и обывателей сюжеты, в которых яркие метафоры соседствовали с натуралистически выписанными подробностями.

Гюнтер Грасс родился в 1927 году. Место его рождения Данциг, в 1793—1918 гг. принадлежавший Пруссии и переименованный из Гданьска в Данциг, по Версальскому мирному договору 1919 г. он получил особый статус «вольного города Данцига» под управлением Лиги Наций; после Второй мировой войны город вновь обрел свое польское имя. Уже этого факта могло быть достаточно, чтобы наложить заметный отпечаток на творчество Грасса. Немало немецких писателей XX века родились и выросли на землях со смешанным (польско-немецким, чешско-немецким, серболужицко-немецким, немецко-французским) населением: К. Вольф родом из Силезии, Ф. Фюман — из Богемии, Э. Штриттматтер из Сербской Лужицы, Й. Бобровский — из балто-славянской «Сарматии». В случае с Грассом ситуация осложняется еще и тем, что на его родине жили не только немцы и поляки, но и кашубы, представляющие особую этническую группу поляков (кашубский язык считается диалектом польского, но сохраняет заметные отличия от него). Кашубы имеют свою историю и свою литературу. Грасс, воспитанный в немецкоязычной среде, приобщенный к немецкой культуре, в то же время оказался причастен к полякам и кашубам — его бабушка по материнской линии была кашубкой. Не поэтому ли так по-особому колоритна фигура бабушки в первом знаменитом романе Грасса «Жестяной барабан»?

Основные вехи грассовского жизненного пути: детство в Данциге в семье среднеобеспеченного владельца продовольственной лавки, школа и прерванная учеба в гимназии, досрочный призыв

в армию, сначала на «трудовой фронт», а потом и на настоящий (1944), ранение в апреле 1945 года и, по выздоровлении, американский плен; затем идет борьба за выживание: Грасс — наемный рабочий в деревне, шахтер на калийном руднике под Дюссельдорфом, помощник каменотеса, изготавливавшего кладбищенские памятники. С детства испытывая тягу к литературе и рисованию, юноша — как только появилась возможность — поступает в художественную академию в Дюссельдорфе, занимается графикой и скульптурой (1949—1952); в 1954—1956 гг. он продолжает художественное образование в Берлине. В 1954 г. Грасс получает свою первую литературную премию за сюрреалистские стихи, оформленные собственными иллюстрациями; в 1956 г. в Штутгарте проходит его первая художественная выставка. В 1950-е годы Грасс много путешествует: Италия (1951), Франция (1952), Испания (1955), Польша (несколько раз в 1958 и 1959 гг.); в 1956—1960 годах он в основном жил в Париже. В парижские годы был написан роман «Жестяной барабан», одну из глав которого Грасс прочитал «на пробу» на собрании «Группы 47» и уже за это был удостоен в 1958 г. премии группы. Сам же роман, опубликованный в 1959 г., стал литературным скандалом, предметом десятилетних ожесточенных споров, обозначив своим появлением радикально новый этап в истории литературы ФРГ

Литература ФРГ первого послевоенного десятилетия, описывая опыт поколения, прошедшего через национал-социализм, войну, переживание собственной вины и раскаяния, апеллировала в большинстве своем к традиционным ценностям (христианство или вера в демократические ценности «добра, красоты и правды», как выразился поэт XIX в. Л. Уланд). Писатели-антифашисты, верившие в перспективность социализма, после эмиграции вернулись в основном в ГДР (Бехер, Брехт, Зегерс и др.). В «Жестяном барабане» и последовавших за ним повести *«Кошки-мышки»* (Katz und Maus, 1961) и романе *«Собачьи годы»* (Hundejahre, 1963) — эти произведения составили так называемую «данцигскую трилогию» — Грасс выказывает демонстративное недоверие какой бы то ни было «идеологии», более того, многим читателям показалось, что для писателя нет ничего святого, ибо он подвергает осмеянию церковь, брачные узы, родину и даже любовь, доводя все формы традиционализма до абсурда.

Надо сказать, что Грасса многое связывает с абсурдистами. Но если «театр абсурда», как правило, исчерпывался моделированием ситуаций утраты смысла, то для Грасса абсурдистское разоблачение — лишь одна из составляющих повествования. Специфика его повествовательной манеры состоит в том, что гротескно-абсурдный, неправдоподобный сам по себе сюжет или эпизод разворачивается на фоне весьма конкретных социально-исторических, политических, географически-топографических обстоя-

тельств. Гротескному натурализму описаний Грасс учился у Рабле, Гриммельсгаузена, а также у своего старшего современника А. Дёблина (в особенности, роман «Берлин, Александерплац»), в отличие от которого он создает гораздо более сильный зазор между тем, *о чем* повествуется, и тем, *как* повествуется. Читатель Грасса постоянно ошущает, что его разыгрывают, но делают это столь тонко, что это приносит ему эстетическое удовольствие.

Повествование в романе «*Жестяной барабан*» (Die Blechtrommel, 1959) ведется от лица главного персонажа, Оскара Мацерата. Он предстает перед читателем сразу в нескольких ипостасях. Все они сходятся в 1954 году, когда Мацерат отмечает свое тридцатилетие. Правда, это событие Оскар «празднует» в сумасшедшем доме: он подозревается в убийстве, но суд признал его психически ненормальным. Однако, как выясняется, герой психически здоров и одиночную камеру организовал себе сам: ему осточертела жизнь в обществе, и свое заключение он использует для того, чтобы написать подробные воспоминания. Они охватывают не только тридцать лет жизни самого Мацерата, но и истории десятков лиц, чьи жизненные пути пересеклись с судьбой главного героя. Автор наделяет Оскара уникальными способностями: он начинает воспринимать мир осознанно уже в утробе матери, а в три года решает остановить свой рост на уровне 94 сантиметров, с тем чтобы остаться «самим собой», освободиться от принуждения играть в «игры взрослых». Оставаясь в глазах «старших» недоразвитым, упрямым ребенком (даже речь и чтение якобы даются ему с трудом), Оскар развивает в себе обостренную наблюдательность, доходящую до ясновидения (так, он способен рассказывать о событиях, случившихся задолго до его рождения). «Ясновидение» Мацерата позволяет автору все время варьировать масштаб повествования, как если бы микроскоп в руках рассказчика в любой момент мог стать телескопом. Но ни микроскопическое, ни телескопическое изображение тех или иных событий не страдает назидательностью — Грасс тщательно скрывает, что умнее своего героя. В три года ему дарят жестяной барабан. С его помощью он научился выражать все свои чувства и эмоции, что позволяет ему впоследствии превратиться в виртуоза, с огромным успехом гастролирующего по стране с сольными концертами.

Оскар же не только гениальный барабанщик. При желании он может издавать звуки определенной частоты, которые разрушают все бьющееся — от стекол и люстр до фарфоровых ваз и стаканов.

Основная задача, которую решает Грасс с помощью своего Симплициссимуса, это знакомый читателю по эстетике Б. Брехта «эффект очуждения». Речь идет о намерении автора освободить сознание читателя от разного рода штампов, расхожих мнений. А они затрагивают в калейдоскопической вязи эпизодов всю историю Германии XX века, отношения разных наций (немцы, по-

ляки, евреи). Но Грасс этим не ограничивается. Достигая с помощью героя-аутсайдера гротескно-сатирического и бурлескно-комического эффекта в разоблачении любых идеологем (национал-социалистической, либерально-демократической, коммунистической и т.д.), Грасс одновременно с этим ставит под сомнение и самого своего героя и его бунт, который на поверку оказывается лишь специфической формой обывательского конформизма. Тем самым он наносит удар по немецкому бюргеру, который, пережив все войны и потрясения, снова уютно устроился в своем «бидермайерском гнездышке», так и не сумев по-настоящему осмыслить уроки немецкой истории.

В годы написания «данцигской трилогии» у самого Грасса едва ли имела позитивная программа. «Жестяной барабан» возник в «эпоху Аденауэра». Она вызывала у Грасса активное неприятие, и как художник он нашел для своего протеста адекватную форму, которая обеспечивала читательский интерес, провоцировала общественное сознание. Неслучайно некоторые правые политики публично требовали запрета первых грассовских романов.

Из последующей прозы Грасса, связанной с разработкой художественных приемов, найденных в «Жестяном барабане» и в данцигской трилогии в целом, наибольший интерес представляет повесть *«Встреча в Тельgte»* (Das Treffen in Telgte, 1979), чей вымышленный сюжет переносит читателя в эпоху Тридцатилетней войны (1618—1648): крупнейшие немецкие писатели собрались, чтобы обсудить «кризис языка», то есть ту трагическую ситуацию национальной катастрофы, свидетелем которой с поправкой на время стал сам Грасс. В этой повести столь же отчетливо, но еще более концентрированно, чем в «Жестяном барабане», проявились два взаимосвязанных качества личности Грасса: живость таланта и интеллектуализм. У Грасса радость фабуляции (нем. *fabulieren* — сочинять, писать, повествовать, рассказывать, выдумывать, фантазировать) неразрывно связана с потребностью в интеллектуальной игре, в привлечении к повествованию всего, что возникает в сознании писателя по мере конструирования сюжета (независимо от сложности этих ассоциативных ходов, доступности их для читателя). В результате повесть живет полнокровной жизнью в отличие от множества других сверхинтеллектуальных, но в то же время безжизненных, вымученных произведений.

Именно в силу своей витальности Грасс, думается, не мог долго удовлетвориться лишь одной постановкой острых общественных вопросов или всепроникающим отрицанием. Будучи в начале своего творческого пути скорее аполитичным, писатель в 1960-е годы активно включается в политическую борьбу, проявив поистине неистощимую энергию в предвыборной пропаганде СДПГ и ее лидера Вилли Брандта. На выборах 1965 года Грасс вдоль и поперек объехал всю Германию, десятки раз выступив

перед избирателями. Основной пафос его выступлений сводился к борьбе против экстремизма в любых его формах, правых и левых. Отражением его нового общественного опыта стали романы «Под местным наркозом» (Örtlich betäubt, 1969), «Из дневника улитки» (Aus dem Tagebuch einer Schnecke, 1972), «Камбала» (Der Butt, 1977). В этот ряд можно включить и «Широкое поле» (Das weite Feld, 1995), роман, в котором осмысляются итоги воссоединения Германии. В первых двух романах из этого списка особенно заметно стремление Грасса изменить свою прежнюю манеру повествования, а также лишить своих персонажей маски «аутсайдерства», сделать их активными участниками общественно-политических баталий. Писатель словно сознательно «заземляет» конфликты и образы, делает их в подлинном смысле обыденными, рискуя опуститься до бытописательства. Гораздо позднее (в Нобелевской речи, в выступлении перед студентами в 1990 г.) Грасс сам подвел итоги своих попыток приблизиться к традиционному письму: «Такая писательская позиция предполагает, что писатель не обособляет и не изолирует себя в вечности, — он предстает современником, более того, он должен подвергать себя превращениям текущего бытия, вмешиваться в происходящее и принимать ту или иную сторону. Риск подобного вмешательства и подобной пристрастности известен: перед писателем возникает угроза потерять выбранную дистанцию; его языку придется жить впроголодь; скудость окружающего может сузить и обуздать приученную к свободному полету силу его воображения; ему ничего не стоит выдохнуться. Этот риск сопровождал меня на протяжении десятилетий. Но чем была бы писательская профессия без риска?» (здесь и далее — *пер. А. Ставинской, С. Сухарева*).

В романе «Под местным наркозом», на первый взгляд, ничего не остается от ранней манеры Грасса. Персонажи обыденны даже в своих лучших проявлениях, более того, все они «закомплексованны», сосредоточены на каких-то малозначимых проблемах. На сей раз повествование ведется от лица учителя немецкого языка и истории в одной из берлинских гимназий Эберхарда Штаруша, уроженца Данцига; биография его удивительно напоминает биографию Оскара Мацерата, но только Штаруш совершенно нормален — это хороший педагог, увлеченный своими предметами, искренне озабоченный судьбой учеников. Нет смысла пересказывать сюжет романа, неоднократно издававшегося на русском языке, гораздо важнее подчеркнуть сейчас то новое, чего удастся достичь Грассу с помощью буднично-заземленного повествования. Пожалуй, для контраста стоит лишь напомнить, что если Оскар Мацерат записывает хронику своей жизни в психолечебнице, то Штаруш рассказывает о своей жизни и о школьных делах зубному врачу, то сидя в зубопротезном кресле, то по телефону, то мысленно (когда «местный наркоз» не позволяет ему шевелить язы-

ком). Важно иметь в виду и исторический фон повествования. С середины 1960-х годов и до начала 1970-х на Западе происходило нарастание левацких движений, достигших апогея в молодежных демонстрациях и бунтах 1968—1969 годов (в странах Варшавского договора по-своему это отразилось на событиях 1968 г. в Чехословакии), трансформировавшихся затем в многочисленные террористические акции следующего десятилетия.

Штудиенрат Штаруш (его фамилия значима: нем. Starusch — «старый, старик», человек, много повидавший на своем веку) стремится занять позицию объективного наблюдателя, то есть пытается понять аргументы леворадикально настроенной молодежи; он не может не признать справедливость ее критики общественной ситуации в ФРГ, критики, обращенной прежде всего против «буржуазного» сознания. Однако на основе длительных занятий историей и собственного опыта Штаруш уяснил, что массовый протест, каким бы справедливым он ни был, приводит к последствиям, диаметрально противоположным чаяниям протестующих. Более того, энергия масс, отводимая после бунта в спокойное русло, может использоваться затем против этих масс. Обывательское сознание (а массовые возмущения и восторги Грасс склонен рассматривать как одно из проявлений обывательского сознания) не идет дальше своих непосредственных нужд и выгод, оно не способно воспринимать события в исторической перспективе. Именно это чувство старается привить своим читателям Грасс, начиная с 1960-х годов и по сегодняшний день. В ряде своих романов он как бы заранее прогнозирует возможное развитие общественно-политической ситуации в ФРГ, и эти прогнозы вступают в конфликт с обывательским сознанием, с целями, которые преследуют отдельные политические партии. В Нобелевской речи Грасс не без горечи заметил: «Книги могут оскорблять, вызывать ярость, даже ненависть. Обвинения, брошенные стране из любви к ней, были восприняты как загаживание родного гнезда».

Центральный вопрос, решаемый Грассом в романе «Под местным наркозом», это вопрос о соотношении конформизма и нонконформизма. Писатель отвергает крайние проявления того и другого, но где и как найти «золотую середину» между этими крайностями? Надеждой Грасса является интеллект, воплощенный в романе гимназистом Филиппом Шербаумом, которого писатель отнюдь не идеализирует, но которому предоставляет — в отличие от других персонажей — возможность духовного роста, анализа (в контексте собственных исканий) исторических событий и различных точек зрения на жизнь. Положительные герои в литературе за редким исключением схематичны. В определенной мере схематичен и Шербаум. Почувствовав это, в своем позднейшем творчестве Грасс снова и снова делает попытки возвращения к «вitalности» своих ранних романов.

Писатель неоднократно подчеркивал, говоря о движущих мотивах своего творчества, что огромное значение для него имела память о своей «малой родине»: «Рассказывая истории, я пытался — нет, не вновь обрести разрушенный, потерянный город Данциг, но хотя бы вызвать его заклинанием». Тема Данцига (Гданьска) и до сих пор не отпускает Грасса, вызывая к жизни наиболее полнокровные эпизоды в фантастических романах-антиутопиях «Камбала» и «*Крысиха*» (Die Rättin, 1986) или захватывая повествовательное пространство целиком, как, например, в романтически трогательной повести о поздней любви двух вдовцов: немца Александра и польки Александры («*Крик жерлянки*», Unkenrufe, 1992). Не обошлось без этой темы и последнее крупноформатное произведение Грасса «*Мой век*» (Mein Jahrhundert, 1999), где в ста новеллах (по одной новелле на каждый год двадцатого столетия) он пытается через историю «в осколках» вылепить объемный образ XX в. в целом. Панорама эта отнюдь не утешительна. В книге назойливо звучит мотив, который кратко можно сформулировать с помощью известного силлогизма: история учит только тому, что она ничему не учит. Особенно сильно он напоминает о себе в нескольких новеллах, где воссоздаются вымышленные разговоры о Первой мировой войне писателей Эрнста Юнгера (1895—1998) и Эриха Марии Ремарка (1898—1970). Тем не менее Грасс считает возможным завершить книгу поэтичным гимном человеческой памяти, «оживив» в последней новелле свою давно умершую мать и заставив ее от первого лица рассказывать о своей жизни, о своем сыне (Гюнтере Грассе), о том, как она собирается праздновать свое столетие в кругу детей, внуков и правнуков.

Мысль о тщете истории, характерная для переживания «конца века», оказалась созвучной исканиям не только прозаическим, но и драматургическим. Таково, к примеру, творчество **Кристофа Хайна** (Christoph Hein, р. 1944), начавшего свой литературный путь в ГДР в качестве штатного автора берлинского театра «Фольксбюне». На его сцене в качестве эксперимента была в 1974 году поставлена его первая драма «Шлетель, или Что бы это значило». За ней последовали «Кромвель» (1978), «Лассаль спрашивает господина Герберта о Соне» (пост. 1980, ФРГ), «Подлинная история А Кю» (1983), «Пассаж» (1988). Хайн отказался от большинства атрибутов модернистского театра и пошел по пути психологической разработки характера, неординарной личности, олицетворяющей собой «переходность».

Неординарные личности предстают в изображении Хайна как люди с непомерными амбициями. Выстроив в своем сознании некую модель мира, они никогда ее не реализуют, становясь, как правило, бессильной игрушкой в руках исторических сил, далеких от всякого идеализма и «пассионарной мощи». В драме о Кромвеле заглавный герой, мечтавший вначале о создании ново-

го и более справедливого общественного устройства, постепенно «обрубают себе крылья» и в конечном итоге борются уже за то, чтобы удержать — неважно какими средствами — власть. Но Хайн не удовлетворяется психологической разработкой этих постоянно повторяющихся в истории казусов: все его пьесы написаны не столько об истории, сколько для современности и для современников, и он очень осторожно дает понять это, вводя в реплики своих персонажей новейшие реалии, которые корректируют восприятие читателя и зрителя. Впрочем, «переходные эпохи» Хайн выводит и в трагикомическом виде. В драме *«Рыцари Круглого Стола»* (Die Ritter Tafelrunde, 1989) «рыцари» изображаются на последней стадии деградации: никто из них не хочет даже и слышать о Чаше Святого Грааля, да и сама Чаша предстает как некий фантом, за которым «рыцари» бессмысленно гонялись всю свою жизнь, постепенно перестав понимать смысл и цели своих подвигов. И лишь король Артур формулирует идею, по-видимому, близкую самому автору драмы: он не столько жалеет уже об утрате идеи Грааля, сколько смотрит в будущее, обещающее новый «переходный период» и идею нового Грааля, на которую нужно работать уже теперь, трезво переосмысляя прошлое.

Альтернативная литература обозначила себя в ГДР уже в 1970-е годы. Затем ее развитие шло «по нарастающей». Западные исследователи склонны трактовать этот процесс как естественное следствие образа жизни индустриального общества, потребительское сознание которого способствует развитию индивидуализма и отчуждения. Но при рассмотрении субкультур, складывавшихся в ГДР, необходимо помнить, что, в отличие от ФРГ, они возникали в полуполюгальных, а чаще всего в нелегальных условиях, что автоматически придавало им политическую окраску, затрудняло интеграцию в господствующую массовую культуру (на Западе эта интеграция, хотя и не без трений, происходила и происходит), а также вело к непримиримой борьбе официоза с «модернизмом», андеграундом и другими формами запрещенного искусства.

При сходстве постмодернизма в ГДР и ФРГ (например, творчество Уве Йонзона, Uwe Johnson, 1934—1984, с 1959 г. жившего в Западном Берлине) — в обеих странах он стал реакцией на очередной кризис рационалистической модели мира — нельзя забывать, что кризис этот увиден и запечатлен с противоположных сторон. Если основными признаками постмодерна признать принципиальный плюрализм (относительность всех ценностей), многообразия языковых игр, интертекстуальность, то очевидно, что проникнутые подобным духом произведения — в том случае, когда они были написаны в ГДР — могли пройти через цензурные рогатки только в 1980-е годы (в частности роман Ф. Р. Фриза «Новые миры Александра», 1983). Роман Фриза «Дорога на Облиа-

дох» (1966, издан в ФРГ), вполне укладывающийся в рамки философии и эстетики постмодернизма, пришел к читателю ГДР в 1989 г.

Попытки легитимизировать хотя бы часть альтернативной литературы в ГДР дали лишь один заметный результат: с 1987 по 1991 год известный критик и писатель Герхард Вольф (р. 1928) сумел выпустить в издательстве «Ауфбау» серию книг под характерным названием «Без очереди», благодаря чему заявило о себе целое поколение молодых поэтов (Б. Папенфус-Горек, Р. Шедлински, Я. Фактор, Г. Кахольд, Ш. Дёринг, У. Пройс, А. Кациоль, И. Эк, Й. Нибельшюц, Т. Кунст). При всей индивидуальности этих авторов их объединяет то, что они стремились как «изъять себя» из политической и культурной жизни ГДР, так и выйти за рамки господствующей в современном мире рациональной ментальности. Г. Вольф, постоянно писавший об этих поэтах, считал, что поиски, которые они вели, ближе всего традициям немецких сюрреалистов (К. Швиттерс, Г. Арп) и В. Хлебникова.

По-видимому, самой яркой демонстрацией художественных возможностей немецкоязычного постмодернизма является роман **Карла Микеля** (Karl Mickel, 1935 — 2001) «*Друзья Лахмунда*» (Lachmunds Freunde). Автор работал над ним в 1968 — 1983 гг., но издательства ГДР боялись его печатать, а «на сторону» передавать свое детище прозаик отказывался. В 1988 г. Микель несколько доработал текст, и роман вышел в 1990 г. в издательстве «Миттельдойчер ферлаг» в шестом томе микелевского собрания сочинений. Характерен эпиграф из «Титана» Жан Поля: «Да, у нас нет настоящего, и прошлое должно без него породить будущее». Начало первой главы содержит уже, по сути, весь замысел: «Будет рассказана история трех мужчин; их жизненные пути растопыриваются, и все же они остаются друзьями. Одного зовут Бэр, другого Гюнтер Хаммер, третий — Эккарт Иммануэль Лахмунд. Удивительные женщины и волнующие образы девушек скользят мимо них, перекрещивают их дороги или заворачивают на них. Каждая из этих персон сама является центром подвижного круга. Где встретятся они, эти трое? Там, где воздушный круг, кажется, начинает сгущаться, в глазу тайфуна, в том месте, где изучаются циклоны». Далее по поводу циклонов, естественно, ничего не разъясняется.

Роман сочетает максимальную конкретику (детальное описание мира предметов), развертывание «потока сознания» многочисленных персонажей, загадочные словесные и синтаксические конструкции. Этим варьированием письма создается повествовательное напряжение, призванное наметить контуры некоего всееленского контекста. Он важен автору для иллюстрации тезиса о том, что все в мироздании текуче, лишено фиксированного места. Поэтому Микель и «запускает» кино, которое не имеет ни начала, ни конца, и где закономерное, естественное (как конец ГДР?) и

случайное, причудливое (прогноз о конце ГДР не приходил в голову даже самым изощренным аналитикам) в любой момент могут поменяться местами. Все алогичное, согласно Микелю, абсолютно логично. Такое глубинное сознание постоянно подталкивает героев к непредвиденным реакциям и непредвиденным действиям. И весь этот пестрый мир, сочетающий рациональную рефлексию и спонтанность порыва, радуется и горюет, делает вид, что способен что-то постичь и сам смеется над этой своей глупостью. Тем не менее почти все рациональное постоянно демонстрирует свою безнравственность. Иррациональное начало на его фоне выглядит естественнее, но при столкновении с рацией не может ничего обосновать.

Роман Микеля — своеобразная экспериментальная площадка, на которой постмодернизм имеет шанс на самоупражнение. Большинство же немецких постмодернистов, не обладая талантом Микеля, представляли собой, так сказать, фрагментарный, а не тотальный постмодернизм. Многие их произведения, даже ставшие международными бестселлерами, несут на себе явный отпечаток вторичности: сюжетной, образной, композиционной. Зачастую их спасает лишь детективная интрига, неоготика, связанная с маниями современных злодеев — то своего рода Дракул, то антихристов. К наиболее шумевшим романам подобного типа относится *«Парфюмер»* (Das Parfüm, 1985) Патрика Зюскинда (Patrick Süskind, р. 1949). Он носит подзаголовок «История одного убийцы» и является римейком новеллы Э. Т. А. Гофмана «Мадемуазель де Скюдери».

Если говорить о немецком театре второй половины XX века в целом, то следует признать, что его эволюция прошла под знаком диалога с идеями Б. Брехта. Поначалу акцент делался на освоении приемов «эпического» и «диалектического» театра — пик европейской и мировой популярности Брехта (труппа «Берлинер ансамбль» во главе с Еленой Вайгель, культивировавшей оригинально брехтовское начало) пришелся на рубеж 1960—1970-х годов. Позднее крупнейшие драматурги в полемике с Брехтом вырабатывают собственную поэтику. В ГДР это было особенно непросто. Большинство остроконфликтных пьес в 1970-е годы не попадало там на сцену, не публиковалось (многие драмы Х. Мюллера сначала ставились на Западе и лишь через годы возвращались в ГДР). Остроконфликтная пьеса могла репетироваться в театре, но так и не дожидаться премьеры. Если же она допускалась до премьеры, то большой успех у зрителей был, как правило, свидетельством против пьесы, и она тут же снималась с репертуара. В то же время драматургия ГДР дала в этот период по крайней мере одного автора с европейской известностью (Х. Мюллер) и нескольких — общенемецкого масштаба (П. Хакс, Ф. Браун, У. Пленцдорф, Р. Штраль, К. Хайн).

Хайнер Мюллер (Heiner Müller, 1929—1995), уже с 1950-х годов заявивший о себе как самый яркий продолжатель «эпического» театра Брехта, в 1960-е годы направил свои усилия на экспериментальный поиск новых форм интеллектуального театра. Прием «очуждения» конфликта в еще большей степени, чем в театре Брехта, используется у него для неожиданного столкновения читателей и зрителей с их повседневным опытом. После резкой критики драм «Переселенка» (1964) и «Стройка» (1965, пост. 1980), в которых официальная критика обнаружила «отсутствие партийности» и «исторический пессимизм», Мюллер отходит от непосредственного изображения современности, обращается к пьесам на античные, мифологические и исторические сюжеты. Таковы «Филоктет» (Philoktet, 1965, пост. 1968), «Геракл 5» (Herakles 5, 1966, пост. 1974), «Эдип-тиран» (Ödipus Tyrann, по Софоклу и Гёльдерлину, 1967), «Прометей» (Prometheus, по Эсхилу, 1968, пост. 1969), «Макбет» (Macbeth, по Шекспиру, 1972), «Маузер» (Mauser, 1970, пост. в США 1975, публ. в ФРГ 1975), «Германия. Смерть в Берлине» (Germania Tod in Berlin, 1971, публ. в ФРГ, 1977, пост. 1979), «Жизнь Гундлинга. Фридрих Прусский. Сон Мечта Крик Лессинга» (Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei, 1977, пост. 1979), «Гамлет-машина» (Hamletmaschine, 1977, пост. 1978), «Задание» (Der Auftrag, по новелле А. Зегерс «Свет на виселице», 1979, пост. 1980) и др.

Отход от современной тематики не означал, что пьесы Мюллера утратили злободневность. Так, в «Филоктете» и других драмах он показывает, каким образом нравственные конфликты обусловлены социально-политическими обстоятельствами. Одиссей, Ахилл, Неоптолем, другие герои, оказавшись втянутыми в политические события своего времени, должны либо умереть, либо поступить безнравственно. Исторические эпохи, в рамках которых политика может быть только безнравственной, Мюллер обозначил как «предысторию» человечества. С наступлением социализма, утверждал он в 1970-е годы (и отчасти в 1980-е), человечество вступило в «историческую» фазу своего развития — в мире появилась реальная возможность сблизить политику и нравственность, но она реализуется не автоматически, а через противоречивые человеческие поступки.

Мюллер никогда не воспринимал послевоенную историю в черно-белом свете и с 1960-х годов начал выступать против брехтовской (в основе своей восходящей к Просвещению) концепции четкого разграничения «добра» и «зла». Если в дидактической пьесе Брехта «Гораций и Куриации» (1934) Горации однозначно воплощают гуманное начало, а Куриации — антигуманное, то Гораций в одноименной драме Мюллера (1969, пост. 1973) — герой и убийца одновременно. В драме «Битва» (Die Schlacht, 1974, пост. 1975), написанной по образцу Брехта («Страх и отчаяние в третьей им-

перии», 1938), показывается, как под влиянием антигуманных общественных условий способны извратиться самые высокие человеческие чувства. Соответственно от пьес с четко выраженным действием или эксплуатирующих поэтику монтажа «дидактических» сцен Мюллер в 1970-е годы пришел к театру метафор и ассоциаций, внешне похожему на модернистский, но никогда не сливающемуся с ним: «*Квартет*» (Quartett, 1981), «*Загаженный берег. Материалы о Медее. Пейзаж с аргонавтами*» (Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten, 1983), «*Описание картины*» (Bildbeschreibung, 1984, пост. 1985), «*Анатомия Тита. Падение Рима. Комментарий к Шекспиру*» (Anatomie Titus Fall of Rome Ein Shakespeare kommentar, пост. 1985, публ. 1986).

Все эти пьесы приобрели большую популярность как единственная в своем роде попытка «синтетического» подхода к современной цивилизации: Мюллер не верит, что решение самых болезненных проблем современности возможно в рамках лишь одной отдельно взятой социальной системы, идеологии. Иногда это подталкивает его к отчаянию, созданию вещей, близких по духу к постмодернизму («Гамлетмашина», «Квартет»). В «Гамлетмашине» Мюллер подвергает деконструкции две традиции восприятия Гамлета: брехтовскую (Гамлет — идеалист, становящийся циником) и ницшевскую (Гамлет как человек, которому открылись разрушительные силы современной истории). «Вряд ли кому удалось создать более мрачную притчу о трагедии сознания восточноевропейского интеллигента... чьи надежды на демократический социализм рушатся после подавления целого ряда антисталинских восстаний», — писал по поводу мюллеровской трагедии один из критиков. Но по сути в этой пьесе, как и в других поздних драмах Мюллера, речь идет, скорее, о другом — о крахе рационалистической модели мировосприятия, модели, от которой человечество пока еще не способно отказаться и которую поэтому будет, по-видимому, пытаться реанимировать.

9 ноября 1989 г. была официально срыта Берлинская стена, с 13 августа 1961 г. не только наглухо разделявшая два Берлина и два государства, но и являвшаяся символом разделения двух враждовавших мировых систем. 3 октября 1990 г. был подписан договор о присоединении ГДР к ФРГ 45-летний эксперимент построения нового общества на немецкой земле был, таким образом, завершен. Началась интеграция литературы ГДР в литературу ФРГ, продолжающаяся еще и сегодня. Но дискуссии о возможности объединения обеих литератур, которые весьма интенсивно велись до середины 1990-х годов, сегодня уже не привлекают немецкое общество. Сами же писатели продолжают осмыслять зигзаги немецкой истории, итоги XX века. К числу наиболее заметных произведений подобного рода относятся роман «Широкое поле» (1995) и эпопея в новеллах «Мой век» (1999) Гюнтера Грас-

са, «шестиголовый» роман Кристи Вольф «*Медea*» (Medea, 1996), автобиографическая проза Германа Канта и Гюнтера де Бройна, эссеистика и проза Мартина Вальзера, Ганса Магнуса Энценсбергера, «зонги» Вольфа Бирмана, а также три романа Кристофа Хайна: «*Игра в Наполеона*» (Das Napoleonspiel, 1993), «*С самого начала*» (Von allem Anfang an, 1997), «*Вилленброк*» (Willenbrock, 2000).

Кристоф Хайн, выступивший в 1970-е годы как драматург, в дальнейшем опубликовал романы «*Чужой друг*» (Der fremde Freund, 1982), «*Смерть Хорна*» (Horns Ende, 1985), сборник рассказов «*Приглашение на утренний прием*» (Einladung zum Levée Bourgeois, 1980), повесть «*Аккомпаниатор*» (Der Tangospieler, 1989), сборники политических, философских и литературных эссе. Хайн — сын священника, не смог получить в ГДР полного среднего образования и окончил гимназию в Западном Берлине, но именно там, по его собственным словам, «лучше понял некоторые особенности жизни в ГДР — стал гораздо больше ценить спокойствие и уравновешенность наших людей, их неподдельный интерес друг к другу — качества, которые гораздо труднее развить в обществе, ориентированном на прибыль». Позднее Хайн увидел, как восточнонемецкое государство также изменяется в направлении, «сориентированном на прибыль». Хайн никогда не скрывал своей критической позиции по отношению к «реальному социализму», но в дискуссиях с западными коллегами не забывал напоминать о своей приверженности социалистическим идеям. В 1983 году, споря с беспринципностью «новых левых», он в одном из гамбургских журналов заявил следующее: «Мы здесь настолько отстали, что даже Сталин для нас все еще не “сдохший пес” — Он остается открытой раной социалистического движения. Все ошибки и преступления, все кровавые деяния социалистической истории были и есть наши ошибки, наши преступления, наши кровавые деяния. У нас нет выбора, ибо это... действительность... не отделимая от нас».

Персонажи произведений Хайна всегда вписаны в конкретную жизненную ситуацию. Критика (в ГДР и на Западе), по преимуществу социологически ориентированная, как правило, ограничивала себя ее анализом. И лишь немногие читатели обратили внимание на более важный для самого писателя пласт его произведений. В их центре — личность, все же не случайно, не без собственной воли попавшая в тот или иной водоворот истории. Хайн с одинаковой глубиной раскрывает как механизм функционирования общества и его институтов (а также воздействие этого мощнейшего механизма на массовое сознание), так и тонкое устройство самой личности. Всю свою жизнь, изо дня в день, она стоит перед тем или иным выбором, на который влияет множество сознательных и бессознательных факторов.

Если бессознательное играет столь важную роль в судьбе каждой конкретной личности, то оно не может не влиять на все общество, на формирование его исторической памяти, где скрещивается предусмотренное и непредусмотренное. Под последним имеются в виду «случайные», альтернативные пути общественной эволюции. Непредсказуемо заявляя о себе, заставляя с собой считаться, они требуют (задним числом) переписывания прошлого, своего рода ложной мотивации. Сталкивая между собой два типа лжи (рациональной и иррациональной), Хайн по сути призывает своих читателей отказаться от противопоставления «двух систем» и сосредоточиться на существенных проблемах человеческого существования. Этот мотив проходит, в частности, через последний роман Хайна «Вилленброк» (в нем рассказывается о судьбе инженера из ГДР, ставшего преуспевающим предпринимателем Федеративной республики).

Литература

- История литературы ФРГ / Отв. ред. И. М. Фрадкин. — М., 1980.
Хотинская Г. А. Романы Зигфрида Ленца. — Саратов, 1985.
Зачевский Е. А. «Группа 47» и становление западногерманской литературы. — Л., 1989.
История литератур Восточной Европы после Второй мировой войны: Т. 1—2. — М., 1995—2001.
Гладков И. В. Проза Кристофа Хайна в контексте немецкой литературы последней четверти XX века. — М.; Новополюцк, 2002.
Райнеке (Виноградова) Ю. С. Исторический роман постмодернизма (Австрия, Великобритания, Германия, Россия). — М., 2002.
Tendenzen der deutschen Literatur seit 1945 / Hrsg. von Th. Koebner. — Stuttgart, 1971.
Kröll F. Gruppe 47. — Stuttgart, 1979.
Schröter K. Heinrich Böll. — Reinbeck bei Hamburg, 1982.
Reich-Ranicki M. Mehr als ein Dichter. Über Heinrich Böll. — Köln, 1986.
Vormweg H. Günter Grass. — Reinbeck bei Hamburg, 1986.
Hilzinger S. Christa Wolf. — Stuttgart, 1986.
Hörnigk Th. Christa Wolf. — Berlin, 1989.
Emmerich W. Kleine Literaturgeschichte der DDR. 1945—1949. — Frankfurt a. M., 1989.
Der deutsch-deutsche Literaturstreit oder «Freunde, es spricht sich schleifht mit gebundener Zunge» / Hrsg. von K. Deiritz und H. Krauss. — Hamburg; Zürich, 1991.
Schnell R. Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945. — Stuttgart; Weimar, 1993.
Neuhaus V. Günter Grass. — Stuttgart, 1993.
Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart / Hrsg. von W. Barner. — München, 1994.
Arnold H. L. Die westdeutsche Literatur 1945 bis 1990. Ein kritischer Überblick. — München, 1995.

Deutsche Literatur seit 1945. Texte und Bilder. Von Volker Bohn. — Frankfurt a. M., 1995.

Deutsche Literatur zwischen 1945 und 1995: eine Sozialgeschichte / Hrsg. von H. A. Glaser. — Bern; Stuttgart, 1997.

The Cambridge History of German Literature / Ed. by H. Watanabe-O'Kelly. — Cambridge, 1997.

The Cambridge Companion to Modern German Culture / Ed. by E. Kolinsky, W. Van der Will. — Cambridge, 1999.

Brockmann Stephen. Literature and German Reunification. — Cambridge, 1999.

XIX

ПРОЗА ЛАТИНСКОЙ АМЕРИКИ: ОТ БОРХЕСА К ВАРГАСУ ЛЬОСЕ

«Магический реализм» и особенности мифотворчества у разных писателей. — Рассказы Борхеса: человек и философская модель вселенной. Творчество Онетти. Роман «Краткая жизнь», рассказы. — Кортасар: борхесовский прием и новая содержательная доминанта в его рассказах. Романы «Игра в классики», «62. Модель для сборки», «Книга Мануэля»: «человек играющий» между одиночеством и единением мира. — Романы Карпентьера «Царство земное» и «Век Просвещения»: «чудесная реальность» континента. Диктаторы и первооткрыватели «барочных» земель. Роман «Весна Священная»: поиски мифологием истории. — Гарсиа Маркес: «Сто лет одиночества», художественное пространство Макондо. Феномен «общей книги» и роман «Осень патриарха». «Хроника объявленного убийства»: детектив, мемуары, трагедия. Парадоксы любви: романы «Любовь во время чумы», повесть «О любви и других демонах». Расставание с идеей: роман «Генерал в своем лабиринте». — Варгас Льоса: роман «Зеленый Дом» и прием «сообщающихся сосудов». Поиски объединяющей идеи («Война конца света» и другие романы). Новое мифотворчество: романы «Тетушка Хулия и писака», «История Майты», «Похвальное слово мачехе».

Небывалый успех «нового латиноамериканского романа» в начале 1960-х годов привлек интерес читающего мира к Латинской Америке в целом. Это «открытие Америки» повлекло за собой и поиски термина, который, условно говоря, явился бы художественным знаменателем ее литературы. Таким термином стал «магический реализм». Как случилось, что словосочетание, которым в 1925 году немецкий поэт Франц Роо обозначил особенности европейского экспрессионизма, было перенесено на совершенно иной культурный феномен, неизвестно. Оно не подходит, во всяком случае, для того, чтобы объединить разные типы «магического» отношения к задачам творчества и репрезентации «реальности». Так, вымыслы (*ficciones*), построение других художественных миров у Борхеса, Онетти, фантастические элементы у Кортасара опираются на совершенно иные законы, нежели, скажем,

«магическое» у Карпентьера, у которого магия зачастую апеллирует к фольклорно-мифологическому сознанию негров или индейцев. То же самое можно сказать и о «реальности». Мифологизированная, стилизованная жизнь Ла-Платы — художественное явление принципиально иного порядка, нежели «чудесная реальность» (*lo real maravilloso*) и баснословная (*fabulosa*) действительность Гаити, Кубы, венесуэльско-колумбийской сельвы у Карпентьера, Маркеса. Это объясняется как разными формами апелляции к старым и новым мифам, так и законами собственного мифотворчества каждого из названных писателей.

При этом нельзя забывать, что осмысление и «магического», и реального в латиноамериканской литературе XX века прошло через несколько стадий. Первая из них — это освоение, а затем и преодоление опыта регионализма. Вторая связана с развитием традиций «индеанистской» литературы 1930—1940-х годов, открывшей мир мифопоэтического сознания. Разумеется, для творчества каждого из создателей «нового латиноамериканского романа» был немаловажен и контекст родной словесности, с которым писатель либо вступал в конфликт, либо отождествлял себя.

Существенно, что литература Латинской Америки открыла свой XX век позже писателей Старого Света. Для прозы континента в 1920-е годы художественный опыт О. де Бальзака и Э. Золя еще не утратил актуальности. Вместе с тем возникавшая в эти годы поэзия «модернизма» (так в Латинской Америке называли явление, сходное с европейским символизмом) свидетельствовала о том, что и латиноамериканская литература уже осваивает актуальную для европейцев проблематику кризиса цивилизации. Это подтверждает деятельность группировок литературного авангарда 1910—1920-х годов (мексиканский эстридентизм, бразильская группа «Антропофагия», аргентинский ультраизм). И все же общая картина латиноамериканской литературы к началу 1930-х годов оставалась — как, отметим, и в Европе — довольно пестрой, причудливо сочетавшей черты традиции и экспериментального начала, что особенно заметно в истории аргентинской литературы.

В 1921 г. молодой **Хорхе Луис Борхес** (*Jorge Luis Borges*, 1899—1986) возвращается из Европы в Буэнос-Айрес и знакомит аргентинцев с испанским авангардом, публикуя в столичной газете статью-манифест «Ультраизм». В эти годы в аргентинской литературе сосуществуют самые разные традиции. Еще не сказано последнее слово в «романах о гаучо» — аргентинском пастухе, национальном герое, воспетом в XIX веке Хосе Эрнандесом (*Jose Hernández*, 1834—1886): в 1926 году Рикардо Гуиральдес (*Ricardo Güiraldes*, 1876—1926) создаст в романе «Дон Сегундо Сомбра» (*Don Segundo Sombra*, 1926) образ-миф, портрет идеального гаучо. Социальные и психологические особенности жизни потомков гаучо опишет в своих романах 1910—1920-х годов Бенито Линч

(Benito Lynch, 1881—1951). Жизнь городского дна, порочную и завораживающую, покажет читателям — не без влияния Золя — Мануэль Гальвес (Manuel Galvez, 1882—1951) в своих знаменитых романах «Нача Регулес» (Nacha Regulez, 1919) и «История предместья» (Historia del suburbio, 1922). Мир этих романов близок к поэтике танго из сборников Эваристо Карриего (Evaristo Carriego, 1883—1912). Совсем в ином ключе развивается творчество Орасио Кироги (Horacio Quiroga, 1879—1937) — автора философских рассказов о мистических, иррациональных силах, управляющих жизнью и смертью людей.

Сориентироваться и найти свой тон в этом многоголосье Борхесу и его единомышленникам помогает прежде всего размежевание с литературой, для которой характерен социальный критицизм. В аргентинской столице в 1920-е годы складываются две литературные группировки — «Флорида» и «Боэдо». Первая получила свое наименование от аристократического района Буэнос-Айреса, вторая — от названия бедного квартала. Во «Флориде» и вокруг Борхеса объединились поэты; в «Боэдо» же в основном входили прозаики. Флоридисты добились признания уже после распада группировки. Издаваемый Борхесом и его соратниками журнал «Мартин Фьерро» (Martin Fierro, 1924—1927) стал заметным событием в аргентинской культуре, свидетельством особого интереса к национальному прошлому (не этнографического, не фольклорного и даже не исторического). Здесь мир гаучо представлял не таким, как в романах Линча и Гуиральдеса, и не таким, каким он был опоэтизирован аргентинским «модернизмом». Скорее, речь шла о поиске аргентинского архетипа, подлинного аргентинизма, о создании мифа. Этим стремлением обусловлено обращение самого Борхеса к экспериментам с художественным пространством, к образности поэзии танго. Но подобная образность не та, что присутствует в лирике Эваристо Карриего, — без бытовых реалий, без подробностей «убогой» жизни.

В стихах Борхеса 1920-х годов воспетые в танго предместье, кафе, шарманка получают характер вневременных символов. Они — декорация для грядущих философских построений писателя, достояние его художественного сознания. Фигуры бесстрашного гаучо (всегда готового к смерти и восстающего против закона) и его потомка-«куманька» из предместья становятся воплощением чистого, «апокрифического прошлого с его невозмутимостью и страстью», — признавался Борхес в своей «Истории танго». И отмечал, что когда мы соприкасаемся с этим миром, то обретаем то прошлое, которого были лишены. Так обретает его скромный книголюб Дальман из рассказа «Юг», то ли в бреду, то ли по чьей-то магической воле оказавшийся вместо собственного имени где-то в «другой жизни», на полустанке, в захолустье, среди одетых в костюмы прошлого века гаучо. Робкий человек по-

ставлен перед необходимостью выбора, ему брошен вызов. Можно поднять с земли нож, а можно попытаться укрыться за спасительной мыслью о нереальности происходящего. Дальман подчиняется логике сна и поднимает нож. Но тем самым перечеркивает другую логику, ту, на которой основывалась вся его предшествующая жизнь. Он примеряет перед гибелью «чужое» — романтическое и героическое — прошлое. Однако неожиданная по интонации, почти торжественная концовка новеллы не должна ввести читателя в заблуждение и предложить одно-единственное прочтение. Может быть, в Дальмане заговорила «генетическая память» аргентинца, потомка воина... А может быть, библиотекарь Дальман, умирая, «вернулся» в вымышленный мир своих любимых книг.

Так или иначе, но вымысел, по Борхесу, обладает магической силой. Мошь воображения порождает целую страну, а затем и планету («*Тлен, Укбар, Третий мир*» из сб. «Вымыслы» (Ficciones, 1944)). Это особая, утопическая форма противостояния повседневности — из вымысла возникает своеобразная сфера гармонии. Но это и антиутопия, ибо вымысел, прорываясь в нашу реальность, способен поработить ее. Рассказчик в финале новеллы вынужден укрыться от наступления реальности Тлена в другом вымысле — в мире своих книг. Подобное представление об альтернативных пространствах предельно усложнено Борхесом. Нелучайно рассказ начинается с разговора о мастерстве повествователя, который может либо о многом умалчивать, либо мистифицировать читателя. Установка на неоднозначность, неполную достоверность — художественный принцип Борхеса. Ведь досказать, исчерпать мир словом, расчислить его, по мысли писателя, невозможно. Но тем сильнее соблазн для его персонажей вывести формулу универсума и своей судьбы, найти нужную «книгу» в переполненной «библиотеке» бытия.

Искушение читать и перечитывать, чтобы познать мироздание как систему, слишком велико. Это хорошо понимает герой рассказа «*Книга песка*», сжимая в ладонях магическую книгу книг. Одновременно он понимает и другое: соприкосновение с универсальным символом бытия может привести к безумию. Избыточность знания разрушительна, поскольку стремится к бесконечности. Поэтому герой избавляется от бесовского фолианта. По этой же причине «чудо памяти» — Фунес из одноименного рассказа — теряет рассудок, не выдержав бремени абсолютной памяти. А герой рассказа «*Алеф*» (из сб. «Алеф», El Aleph, 1949) бежит прочь от точки, где скрещиваются все времена и пространства. Впрочем, отрекаясь от магического Алефа, писатель отказывается и от «шпаргалки», от «недолжного» источника вдохновения. Неполная искренность рассказчика — прием, намеченный еще в «Тлене», — заставляет искать подтекст, дополнительные мотивации. Презре-

ние к графоману Карлосу Архентино приводит к неприятию его творческого метода: рассказчик не хочет «по Алефу» каталогизировать окружающий мир. Но дело не только в этом. В бегстве от абсолютного знания содержится и нежелание повествователя признать его вполне частный аспект — факт измены Беатрис.

Аналогичным образом личное, исповедальное начало у Борхеса, который часто говорит от лица своего alter ego, есть не что иное, как усложняющий всю художественную конструкцию прием. Слепота писателя, его работа в библиотеке, поездки в Европу, как и имена соавторов и друзей, призваны создать атмосферу документальной точности повествования. Именно на ее фоне так поражает вторжение всего фантастического в человеческую жизнь. Документальность дополняется богатством словно бы не относящихся к делу художественных деталей. Как будто вспышками выхватываются из темноты то упаковка серебряного сервиза, то особенности переплета книги, то капли дождя на щеке идущего на расстрел героя, то аллея бальзамических эвкалиптов и розовый дом, куда так и не доберется персонаж. Подобные детали обретают у Борхеса особое значение. Это ни в коем случае не бытописание, не объясняющие что-либо этнографические подробности. Перед читателем свидетельства субъективного — почти лирического видения, благодаря которым философская конструкция начинает приближаться к поэтической.

Для Борхеса важны не столько этические оценки и человеческие эмоции, сколько обстоятельства столкновения его персонажей с неким тайным шифром мироздания. Различные способы его разгадки (анalogии, расчеты и т. п.) — предмет главного борхесовского интереса. Но эта разгадка не дается. Отсюда — смена интонации в концовке большинства рассказов. Бесстрастное философствование сменяется напоминанием то о «неизбывной боли и усталости» рассказчика, то о «зле и злосчастии» персонажа.

Эти заключительные аккорды, однако, не сводят на нет торжество сознания, созидающего особый мир (страна Укбар, планета Тлен) или творящего модель мира и его вариантов («*Сад расходящихся тропок*»). Царство субъективности, воображения, взыскующего интеллекта, по мысли Борхеса, и могущественно, и уязвимо. Оно возвышает над неподлинным и иллюзорным существованием, но от гибели не защищает. Разве что позволит осознать момент гибели как часть эстетической и философской системы. Так, творец сада-лабиринта и его гениальный предшественник предвидят все, даже самые печальные варианты своих судеб. Поэт Яромир Хладик («*Тайное чудо*») выторговывает у неумолимой судьбы срок для завершения своей драмы. Шлифуя свой вымысел, он живет ярко и полноценно. Для Борхеса не столь уж важно, что творческая деятельность его персонажа не получит признания. Хладик сочиняет в уме, не записывая — он стоит у стены в ожи-

даний расстрела. Чтобы он смог завершить свой труд, останавливается само время — время его сознания. При этом мир вовне живет обычной жизнью. Чудо творчества, таким образом, обладает лишь глубоко личной значимостью.

Несмотря на это, вымысел, порожденный талантливой личностью, может, по Борхесу, прорываться за рамки личного времени творца. Так, и казнь, и посмертную славу, и прочтение будущими историками биографии ирландца Килпатрика сочинит и предусмотрит его друг («*Тема предателя и героя*»). Работая над биографией предка, его потомок Райен повторит на свой лад предательство Килпатрика.

Эта конструкция таит в себе у Борхеса некий парадокс. Цикличность времени, обреченность на повторение предательства и подвига, казалось бы, означает торжество фатализма — бессмысленности любой человеческой инициативы. Но нет — момент повторения почти снимается неисчерпаемостью текущего мига, образом точки, из которой расходится великое множество вариантов будущего. «Все на свете к чему-то приводит сейчас, именно сейчас», — ощущает герой «Сада... Неслучайно Райен делает свой выбор «после долгих раздумий», сознательно вписывая свой поступок в задуманный предком сценарий.

Итак, вселенная и история уподобляются Борхесом библиотеке или книге. Образ этой книги варьируется: то ее конец плавно переходит в начало; то она бесконечно порождает дополнительные сюжеты; то перед читателем «книга песка», которую нельзя дважды открыть в одном и том же месте. Разговоры о книге у Борхеса ведутся в интонации стоического смирения, которое позволяет вспомнить о Екклесиасте. Если все не ново под солнцем, а любое слово есть не что иное, как цитата из когда-то созданного текста («*Богословы*»), то что же тогда дает импульс творческому духу, энтузиазму Шехерезады? Ответ Борхеса исполнен веры в слово. Он уверен в том, что один и тот же текст невозможно вербализовать/написать дважды. Повторенный, пусть даже дословно, другим человеком или в другие времена, он будет *другим* текстом. Иначе говоря, повторения неповторимы — таков универсальный парадокс Борхеса.

Блестящая эрудиция писателя, демонстративно «играющего в бисер» смыслами и фактами разных культур, не обязательно предполагает столь же эрудированного читателя. Имена и цитаты — его материал, его язык, знаки его системы. Практически все человеческие деяния, заблуждения и конфликты изображаются Борхесом как цитирование, переименование или субъективная интерпретация когда-либо сказанного. На разных стадиях одно и то же слово «может венчать или, напротив, начинать скрытую для понимания форму... А значит, нет критериев ни нравственных, ни рациональных. Гомер сочинил “Одиссею”, но в бескрайних

просторах времени, где бесчисленны и безграничны комбинации обстоятельств, не может быть, чтобы еще хоть однажды не сочинили «Одиссею»» (*«Бессмертный»*). Поэтому персонажи борхесовского художественного мира, доискиваясь, условно говоря, кто же еще сочинил «Одиссею», оставляют читателю огромное количество сделанных ими по ходу расследования сносок и комментариев. Для Борхеса не особенно значим результат таких поисков — важнее их процесс, сама атмосфера интеллектуальной шарады. Исследователи отмечали, что порой референции у Борхеса сходны с орнаментом, арабеске. Никакая истина не конечна. Смысл каждой книги оспаривается ее антикнигой. Со скрытой или явной иронией писатель множит вереницу этих антикниг, ссылаясь на художественные тексты или ученые записки персонажей других своих рассказов, помещая эти отсылки в контекст выверенно цитат и сносок.

Сходную с книгой роль выполняют у Борхеса и другие его знаменитые символы — зеркала и лабиринты. Это неслучайно. Как можно было убедиться, «отражение», «поливариантность» — основные категории борхесовской философии творчества. Идея комбинаторной бесконечности бытия заложена и в китайском романе-лабиринте Цюй-Пена, и в лабиринте-саде («Сад расходящихся тропок»). Лабиринт становится не только ловушкой, но и метафорой погони за истиной («Богословы»). «Зеркала умножают сущее», — говорит один из персонажей «Тлена». С ними сходна человеческая фантазия, ибо она, по Борхесу, умножает, творит миры.

Созидание своего, альтернативного, мира становится одной из главных тем **Хуана Карлоса Онетти** (Juan Carlos Onetti, 1909 — 1998), аргентино-уругвайского писателя, современника Борхеса. Он стал печататься тогда, когда рассказы Борхеса уже получили известность. Но Онетти освоил свои сюжеты и выработал свою поэтику совершенно независимо от него. Дистанцируясь, как и Борхес, от существовавшей традиции, не примыкая ни к нативистам-бытописателям, ни к натуралистам, ни к эпигонам «модернизма», Онетти заявляет о своей особой позиции в литературе Ла-Платы.

Поглощенность собой — удел большинства героев Онетти, их осознанный выбор. Но этот выбор содержит в себе не только отказ от участия в «псевдожизни» — в нем таится некое созидательное начало.

В повести *«Колодец»* (El Pozo), которой дебютировал в 1939 году в Монтевидео Онетти (он принадлежит к числу тех писателей Ла-Платы, чья судьба связана и с Аргентиной, и с соседним Уругваем), его герой Эладио Линасеро отворачивается от мира. Он приходит к выводу, что для счастья ему, кроме еды и курева, достаточно «грез наяву», собственных переживаний — раздумий в те моменты, когда он лежит «раскрыв глаза в темень ночи». Он «от-

брошен, а время идет мимо». Его любимые вымыслы призваны обезболить этот отказ от жизни с другими, для других и по правилам других.

«Люди думают, что они обречены жить до смерти. Нет, они обречены иметь душу, жить так, а не иначе. Можно жить много раз, прожить много жизней, подлинней и покороче» — это открытие писатель делает вместе со своим героем Браусеном в романе *«Краткая жизнь»* (La vida breve, 1950). Но поделив жизнь на законченные и не связанные между собой отрезки, персонажи Онетти не становятся счастливее: абсолютная завершенность и невозвратность прошлого подобна маленькой смерти. И тут приходит на помощь спасительное воображение, способное творить новые и новые «краткие жизни». Оно позволяет переживать их, то убыстряя, то замедляя время.

Онетти заставляет своего героя манипулировать персонажами-вымыслами. «Короткие жизни» Арсе и Диаса Грея — варианты судьбы Браусена: варианты тех или иных обстоятельств, «недостающие» части браусеновского «я». И в образе Арсе, и в образе Диаса Грея реализуется тоска Браусена по Приключению — тому самому, о котором размышлял сартровский Рокантен, перетряхивая свое прошлое. И, как и у Рокантена, пережитое вдруг предстает мишурой, химерой, неумолимо возвращая персонажей Онетти к самим себе и к стержню их существования — одиночеству.

По сути дела, все персонажи Онетти, будь то вымыслы «первого» или «второго» порядка, — люди отчаявшиеся. Комментарий к уделу современного человека дает в «Краткой жизни» мудрый усталый епископ: мир состоит из сильных и слабых отчаявшихся — слабые утешаются вымыслами, «создают свой мирок и погружаются в спячку», сильные же ждут случая воспротивиться отчаянию, схватиться с ним.

Творческие способности человеческой души, по Онетти, таят в себе неисчерпаемые возможности. Поэтому Диас Грей, один из его любимых «отчаявшихся», не складывая оружия, все ищет и ищет в чужом прошлом, в версиях чужой, затемненной грязью и ложью жизни (*«Для одной безымянной могилы»*, Para una tumba sin pombre, 1959), ускользающие истины и закономерности. И, подобно сартровскому герою с его неудавшимися историческими штудиями, заменяет непроницаемую правду о судьбе «другого» торжеством художественного вымысла, бросая таким образом вызов абсурдному и жестокому миру.

В отличие от того, что происходит в борхесовском «Тлене», где фикция материализуется, персонажам Онетти не удается вызвать взаимопроникновение двух миров — реального и магического. Спектакль, сыгранный по мотивам собственных воспоминаний, позорно проваливается (повесть «Колодец») или стоит жизни героине рассказа *«Сбывшийся сон»* (El sueño realizado, 1944).

Пересоздание реальности при помощи слова, адресованной *другому*, по Онетти, есть высокий «ритуал лжи». Для писателя важна обратная связь вымысла с действительностью. Его персонаж способен почувствовать боль, словно его обокрали, если «возвышающий обман» ненароком окажется правдой («*Альбом*», *El album* 1944). Или, подивившись абсурдной смелости вымысла — как священник в рассказе «*Араукария*» (*Araucaria*, опубл. 1992), — чуть ли не пожалеть о том, что грехи, придуманные на исповеди умирающей старухой, не есть истинная правда.

Мир Ла-Платы у Онетти не лишен национального колорита хотя и стилизованного. В отличие от Борхеса, он едва ли способен сказать: «Возьмем ради удобства Ирландию...». Переулки площади, верфи, туманы в его произведениях узнаваемо местные аргентино-уругвайские. Это не «допустим, Санта-Мария», но именно Санта-Мария. Вместе с тем такое жизнеподобие не должно обманывать: созданные писателем картины, которые строятся по законам сновидческой оптики, — это составляющие национального мифа. Санта-Мария — приморский город, где происходит действие многих рассказов и повестей Онетти, — полностью вымышлен.

Младший современник Борхеса и Онетти **Хулио Кортасар** (*Julio Cortázar*, 1914—1983) начинает публиковать свои рассказы в аргентинских журналах в 1940-е годы. Кортасар заморожен творчеством Борхеса и поначалу сознательно подражает своему кумиру. Несмотря на универсальность проблематики борхесовских рассказов, в них как нельзя более тонко отражается то «аргентинское», что составляло основу мироощущения интеллектуалов тех лет. Внешняя жизнь, с ее ура-патриотическими лозунгами, восхвалением процветания страны и цензурой воспринималась как жизнь «недолжная», как фасад, за которым скрывается фантастическое измерение жизни, притягательное и опасное. Это, безусловно, узнаваемая борхесовская модель. Но представлена она у Кортасара оригинально, что заметно уже в его самых ранних рассказах. Для писателя важно не столько то, как его персонаж будет осмысливать фантастическую ситуацию, сколько то, что он будет чувствовать при столкновении с необъяснимым.

Говоря впоследствии о своих первых сборниках «*Бестиарий*» (*Bestiario*, 1952) и «*Конец игры*» (*Final del juego*, 1956), Кортасар подчеркивал, что обращение к фантастическому было тогда своего рода эскапизмом, попыткой укрыться в собственной «башне из слоновой кости». Поэтому мир его ранних рассказов подчеркнуто камерный, чуть-чуть провинциальный. Патриархальные традиции большой семьи, качалки в патио, бережно хранимые подшивки старых комиксов, послеобеденный сон и чай матэ... Колоритных примет неспешного южного быта совсем немного, они проходят через повествование своеобразным пунктиром. Это

вроде бы устойчивый мир может в любой момент рухнуть. Неведомые страшные силы — некие «они» — могут внезапно начать наступление на дом, выживая оттуда хозяев («Захваченный дом»). По обжитым комнатам бродит тигр, о присутствии которого все знают, но не говорят («Бестиарий»). Навязчивая мысль о поджидающем тебя где-то на другом конце света двойнике не дает покоя («Далекая»).

Фантастическая ситуация лишь проявляет то, что скрыто в глубинах сознания персонажей. Она оказывается испытанием их на прочность. То, что у Борхеса сформулировано в одной фразе — намек на этическую подоплеку, проблему выбора, колебания, — у Кортасара становится главным полем художественного исследования. Особенно явственно эта проблематика дает себя знать в сборниках «Скрытое оружие» (*Las armas secretas*, 1959), «Все огни — огонь» (*Todos los fuegos el fuego*, 1966). Сама по себе фантастическая ситуация в рассказах этого периода способна интерпретироваться и вполне прозаически. Так, сообщение о предстоящем визите мертвеца («Мамины письма») вполне может объясняться безумием матери, потерявшей одного из сыновей. Но если так, то почему это безумие столь заразительно? Почему, втайне друг от друга, брат и бывшая невеста умершего начинают готовиться к приезду обманутого ими и погибшего человека? На первый план, вытесняя страшное и необъяснимое, постепенно выходят скрытые обстоятельства, подавленные эмоции, чувство вины.

Именно чувства у Кортасара зачастую «рождают чудовищ». Попытка докопаться до истины, выявить незримую драму (история компромисса или предательства) для кортасаровских героев гораздо важнее, чем постижение фантастического. Отсюда характерные особенности поэтики — доверительная, подчас исповедальная интонация рассказов, сбивчивость при поиске и выборе точного слова, уточнения и опровержения рассказчика. У Кортасара сама манера повествования говорит больше, нежели фабула, — становится выражением мироощущения. Читатель-соучастник («lector-cómplice») по мере сил должен угадать то, что скрыто в подтексте.

В 1951 году Кортасар получает разрешение на выезд из страны и покидает Аргентину, где ему становится трудно печататься после участия в выступлениях против президента Перона. С тех пор он до самой смерти жил во Франции, работая переводчиком в ЮНЕСКО. В его романы и рассказы войдет космополитическая атмосфера Парижа, а провинциальный быт Аргентины постепенно начнет приобретать все более размытые ностальгические очертания. Впрочем, в 1950-е годы оппозиция «здесь — там» решается еще в пользу Европы. Утомленный однообразием буэносайресской жизни, служащий отдыхает душой, мысленно переносясь в другое время и другое место. Париж *belle époque* с его колоритной

и волнующей уличной жизнью становится правдоподобней самой реальности. Вымышленная жизнь начинает развиваться по своим законам, в ней появляется то, что нельзя предвидеть. Это построение отчасти напоминает «Краткую жизнь» Онетти. Но специфика кортасаровского метода состоит в том, что внимание писателя сфокусировано на слабости, а не на силе души, порождающей вымысел. Спасительные побеги во «французское далеко» вскоре оказываются невозможными, императив аргентинской повседневности у Кортасара оказывается мощнее фантазии.

Однозначная интерпретация рассказов Кортасара не предусмотрена. В них содержится принципиальная установка на недосказанность. Иногда существенную роль играет контекст, в который помещен рассказ. Обычно сборник кортасаровских рассказов — это целостная структура, где части работают на общий эффект. Правда, в 1976 году автор совершил эксперимент: он издал весь корпус своих рассказов, перераспределив их в соответствии с новой рубрикацией («Обряды. Игры. Переходы»), что привело к изменению их звучания.

Не всегда помогают читателю в интерпретации произведений Кортасара его авторские интервью и выступления (например, настойчивые заявления писателя о его вере в «теорию фигур»). По времени и пространству, убеждал Кортасар, разбросаны сотни человеческих судеб-двойников, ситуаций-двойников, эхо-слов и повторяющихся жестов. Можно оказаться на пересечении времен, перенося с собой коллизию из эпохи в эпоху («Ночью на спине лицом кверху»), можно заново пережить в деталях и чужую беду («Все огни — огонь»), и чужую вину, и чужое преступление («Скрытое оружие»). Мы и не подозреваем, что являемся ипостасями неизвестных фигур — например, богатая аргентинка Алина Рейес и ее двойник, жалкая нищенка на мосту в Бухаресте (рассказ «Далекая»).

Зная пристрастие Кортасара к игре, трудно поверить, что, делая эти заявления, он был абсолютно серьезен. Своей концепции игры писатель посвятил множество эссе и выступлений, лейтмотивом которых были слова: «Я играю всерьез». Игра, по Кортасару, способ пересоздать мир, перекодируя язык действительности, выворачивая наизнанку привычные нормы и понятия, как это делают в его забавных историях чудаковатые существа-нонконформисты — хронопы («Истории о хронопах и фамас», *Historias de sponopios y famas*, 1959). Создаваемые писателем на протяжении многих лет, эти истории-зарисовки публиковались в разные годы его жизни. Свое право на игру Кортасар отстаивал и составляя коллажи, такие как «Последний раунд» (*El último round*, 1969), «Вокруг дня на 80 мирах» (*En torno del día en 80 mundos*, 1971). В них стихи и эссе соседствовали с сюрреалистическими фотографиями, а рассказы монтировались с комиксами.

Вполне вероятно, что теорией фигур писатель объяснял для себя свое настойчивое обращение к определенным темам, мотивам, образам. Рассказы Кортасара словно окликают друг друга. Один из вариантов такого диалога — рассказ *«Лодка, или Новое посещение Венеции»* из сборника *«Тот, кто здесь бродит»* (Alguien anda por aquí, 1977). Это переделка старого рассказа писателя, в который Кортасар спустя много лет после его публикации «добавляет» нового персонажа, высказывающего свою точку зрения на изложенное в нем. «Старый» рассказ написан в форме дневниковых записей туристки, посещающей Венецию по следам Томаса Манна и Генри Джеймса. Новая версия рассказа — тот же текст, но с добавлением комментариев некоей Доры на полях дневника. Тон приписок Доры, автора небеспристрастного, резко контрастирует с литературной отточенностью стиля «старого» рассказа.

Излюбленный персонаж кортасаровских рассказов — фотограф, писатель, журналист или историк. Материал, с которым он работает, и становится «другой реальностью», таящей в себе искушения, ловушки, опасности. Как рассказать? В какой последовательности? Насколько правдиво? Постепенно магия «другой реальности» начинает влиять на самого рассказчика, превращая его то в соvestливую жертву материала, то в расчетливого предателя. Все эти муки знакомы рассказчику повести *«Преследователь»* (El perseguido, 1959). Преуспевающий критик пишет биографию модного саксофониста, но постепенно, становясь пленником материала, убеждается, что «другой» в принципе непознаваем. И сознательно готовит коммерчески беспроигрышный вариант книги, предавая тем самым и своего героя — музыканта Джонни Картера, и свое с ним взаимопонимание, и свой талант. Сходный сюжет Кортасар воспроизведет много лет спустя в рассказе *«Шаги по следам»* (сб. «Восьмигранник», Octaedro, 1978). В нем изображен литературовед, скрупулезно собирающий материал для работы о жизни и творчестве поэта-романтика, национального кумира. За эту работу он надеется получить престижную премию. Однако собранный им материал оказывается взрывоопасным, что ставит героя рассказа перед выбором: либо обнародовать свое открытие, либо скрыть его и тем самым простить «другого», находя в нем такие же слабости, как и в самом себе. Эта вариация на тему борхесовского «героя-предателя» разрешается двусмысленной концовкой. Борхес утверждает, что предательство потомка «запрограммировано» его предшественником. Кортасар же, увлекая и запутывая читателя нюансами стиливой игры, заставляет его следить за колебаниями своего персонажа, обнародовавшего неприятную правду и при этом ищущего пути к отступлению.

Мотив предательства продолжал интересовать Кортасара до последних дней его жизни. В *«Дневниковых записях для рассказа»*

(1982) повествователь берется (но так и не преуспевает в этом) поведать историю замешанной в убийстве буэносайресской проститутки Анабел. Женщина брошена рассказчиком, который опасается даже косвенным образом оказаться причастным к убийству, но ее образ остается жить в его памяти вместе с непроходящим чувством вины, смешанным с завистью и презрением. В процессе повествования история Анабел отражается в иных сюжетах, обрастает дополнительными смыслами и начинает предусматривать не одно возможное прочтение. Но изначальная заманчивость и увлекательность «криминальной» фабулы в конце концов окажется очередной «ловушкой» писателя: конца детектива мы так и не узнаем. В то же время образ Анабел порождает огромное количество литературных ассоциаций — рассказчик-интеллектуал апеллирует к Эдгару По, Т. С. Элиоту, Ж. Деррида. Их сопоставительный анализ обнажает литературный прием — сознательное усложнение повествователем простой истории о героях и предателях. Скорее всего, это попытка собственного оправдания. Подбирая литературные ключи к рассказу о ревности, преступлении и трусливом бегстве, он намеренно «ошибается» жанром. Кортасаровская Анабел, рассматриваемая сквозь призму поэтического мира Эдгара По, воспринимается как пародийный образ, что призвано спасти рассказчика от слишком серьезного отношения к собственному прошлому. Но подлинная Анабел, насколько можно догадаться, принадлежит совсем другому миру, миру аргентинского танго. Ей свойственны сила эмоций, простота и безоглядность. Ее образ ярче всего вороха материалов, убедительнее всех аргументов рассказчика, провозгласившего тезис о принципиальной недостоверности всех известных ему фактов.

Кортасар, сочетавший в себе ироническое отношение к любым «окончательным» рецептам переустройства общества с идеализмом романтика, по-разному создавал образы человеческого единения. В своем первом романе *«Выигрыши»* (Los premios, 1960) он поставил своеобразный эксперимент. Собрав на палубе корабля участников круиза, аргентинцев с разными характерами, убеждениями и ценностями, он заставляет их вместе пережить опасность — натиск злых, иррациональных сил. Мрачная фантастика *«Выигрышей»* сродни той безликой угрозе, которая нависала над персонажами его ранних рассказов. Как и тогда, Кортасара интересует в романе не столько сама фантастичность ситуации, сколько особенности коллективного поведения людей в экстремальных условиях. Оказывается, что и сноб-интеллектуал, и отчаявшийся неудачник, и простой трудяга могут найти общий язык, почувствовать себя нужными друг другу в момент «прорыва» (термин Кортасара). Однако ярко переживаемое ими ощущение полноты жизни скоротечно и преходяще — это убеждение является горьким, но обязательным компонентом кортасаровской философии.

Солидарность новообретенных единомышленников быстро рас­сеивается после преодоления опасности, как и всякая «окопная солидарность».

Сходными обстоятельствами Кортасар испытывает своих героев и в последующих произведениях. В рассказе *«Южное шоссе»* фантастическая пробка на несколько дней заставляет владельцев автомобилей буквально жить на дороге. Сблизившись, испытав радость взаимопомощи, понимания и любви, персонажи, чуть заметив про­свет впереди, мгновенно срывают свои авто с места и исчезают в потоке движения. Все, что связывало их в эти дни, моментально забыто: «Все смотрели вперед, только вперед». Финал этой притчи — один из самых невеселых в творчестве Кортасара.

Мажорные и светлые краски появляются у него лишь тогда, когда речь идет о человеческом единении такого рода, что привело к победе Кубинской революции 1959 года и стало основой переустройства жизни на Острове Свободы. До конца жизни Кортасар воспринимал кубинский социализм как практическое осуществление мечты человечества об установлении новой, совершенной формы отношений между людьми. В своем хрестоматийном рассказе о высадке Че Гевары *«Воссоединение»* он описывает пред­ощущение этого чуда. Усталые, промокшие люди с тяжелыми автома­тами — романтики. Они способны в рисунке листвы увидеть партитуру Моцарта и верят в свое предназначение — «творить музыку для людей».

Противоположный полюс философских исканий писателя олицетворяет Орасио Оливейра — персонаж романа *«Игра в класси­ки»* (Rayuela, 1963). Он лишен веры во что-либо, кроме возмож­ностей собственного сознания. Аргентинец, находясь в Париже, не может забыть Буэнос-Айрес, а вернувшись на родину, все сопоставляет с европейским опытом. Париж, эта Мекка латиноамериканских интеллектуалов, обманывает его ожидания. В отличие от героя рассказа «Другое небо», он не обретает там спасения. Говоря пушкинскими словами, «судьба людей повсюду та же». Осуществленная мечта на поверку оказывается такой же скучной, как и жизнь обывателей, а Оливейра у Кортасара просто не может жить без мечты. Недолжная действительность им «снимается», перечеркивается. Оливейра и его товарищи демонстрируют все мыслимые типы защиты от мира обывателей — от разыгрываемых на улицах абсурдистских сценок, перевоплощений до сюрреалистических диалогов, изобретения собственного языка. Возвращение в Аргентину ничего не меняет, меняются лишь адресаты игровых выходов Оливейры и его новых друзей.

Читателю предлагается включиться в эту игру, разгадывая прихотливый ход авторской мысли. Правила детских «классиков» с их прыжками туда-сюда используются в композиции романа, для чтения которого предлагается как минимум два варианта. «Игру в

классики» можно читать и в линейной последовательности, и «зигзагообразно», по предложенной Кортасаром альтернативной схеме следования глав. Соответственно, в зависимости от схемы прочтения различными будут и переходы от сцены к сцене, и логика развития событий, и даже финал произведения. Таким образом, окажется ли Оливейра в финале на грани самоубийства или будет стоять на пороге искомого «прорыва» к воссоединению с миром, зависит от читателя.

В 62-й главе «Игры в классики» речь идет о таком «прорыве», причем не индивидуальном, а коллективном. В следующем романе Кортасар снова обращается к этой теме, что подчеркнуто его названием, — «62. Модель для сборки» (62. Modelo para armar, 1968), отсылающим к главе предшествующего произведения. Коллективный вымысел группы разноплеменных единомышленников в Париже — влюбленных, нелюбимых и неустроенных — порождает особое «иное пространство». Когда герои вместе, они окружены спасительной атмосферой Зоны, в которой свои шутки, свой язык, свое отношение к жизни. В следующем измерении — Городе (общей грезе всех героев, загадочной и порой зловеще фантастической) — необъяснимо и неконтролируемо осуществляется невозможное в реальной жизни, оживают образы готических романов. Город притягивает, но и таит в себе опасность «гибели всерьез» — не всем удастся выйти оттуда живыми. И в мире Зоны, и в мире Города сообщество близких по духу людей разделяют противоречия — проскальзывают ноты, знаменующие разлад. Общая игра оказывается спасением лишь временным.

В романе «Книга Мануэля» (Libro de Manuel, 1973) вновь делается попытка противопоставить драму одинокого рефлектирующего сознания «общей игре» единомышленников. Исходя из своих политических пристрастий, Кортасар с симпатией изобразил группу «гуманных террористов». Их задача — дать свободу политзаключенным в обмен на освобождение «важного лица», которое они собираются похитить. Этот сюжет постепенно отходит на задний план, подготовка похищения больше напоминает розыгрыш, хэппенинги из предыдущих романов писателя, чем планирование реального действия. Казалось бы, писатель нашел идеал, человеческое единение на основе благой цели осуществимо, и взаимоотношения в молодежной группировке «Хода» тому пример. Но Кортасар, как обычно, намеренно усложняет повествование. В первых, он идет на языковой эксперимент, используя «эффект двойной строки» для постоянного изменения фокуса восприятия. Во-вторых, развивает тему во всем «сомневающегося сознания» героя-одиночки, Андреса Фавы, не способного, подобно Оливейре из «Игры в классики», безоговорочно примкнуть к человеческому сообществу, пусть даже столь близкому ему по духу, как «Хода». Еще одним приемом, усложняющим ткань повествова-

ния, является композиционный контраст его частей. Одна повествует о «Ходе», другая состоит из газетных вырезок, тщательно собираемых взрослыми для маленького Мануэля. Соответственно романтическому порыву противопоставлена гиперреальность (ужасы диктатуры, свидетельства о геноциде, описания репрессий и войн). На ее фоне утопия «Ходы» кажется совсем хрупкой.

Более чем полувековой творческий путь **Алехо Карпентьера** (Alejo Carpentier, 1904—1980) начался на Кубе в 1920-е годы. Молодой искусствовед и журналист получил тогда возможность вести колонку хроники культуры сначала в одной, а затем и в нескольких гаванских газетах. Готовя сообщения для кубинцев о новостях из Европы — манифестах сюрреалистов, концертах И. Стравинского, фильмах С. Эйзенштейна, — и ощущая явное «отставание часов Латинской Америки от времени Старого Света», Карпентьер осознает, как необходимо для латиноамериканцев активизировать процесс сближения культур. Молодой писатель чувствует связь развития новых явлений в культуре с изменениями в идеологии. Поэтому он ставит свою подпись под манифестом «минористов», ратовавших как за новаторство в искусстве, так и за свержение латиноамериканских диктатур. Подпись обошлась Карпентьеру дорого: свой первый роман он писал в тюрьме, а после освобождения, ожидая репрессий со стороны диктатора Мачадо, в 1928 году покинул Кубу.

С этого времени «годы ученичества» связаны для него с Европой. В Париже в течение двух лет Карпентьер переживает и упоение сюрреализмом, и отрезвление: сначала сотрудничает в «Революсьон Сюрреалист», сочиняет сюрреалистические рассказы по-французски, затем солидаризуется с антибретонским манифестом «Труп-II». В Европе Карпентьер заканчивает свой «афрокубинский» роман «Экуэ-Ямба-О!» (Eque-Yamba-O!, 1933), в котором два духовных измерения, мир негров и мир белых, предстают абсолютно закрытыми друг для друга.

Посылая свои эссе и репортажи из Парижа и Мадрида на родину, Карпентьер соотносит образы европейской культурной хроники с образами далекого «дома». Он пытается предугадать, как новинки могут быть восприняты латиноамериканцами. И, что самое важное, ищет точки пересечения, общие корни двух культур.

Так складывались мироощущение и эстетические взгляды, подготовившие «новый латиноамериканский роман». Увидеть мир глазами обитателя своего континента, оживить память трех рас, которую он хранит, — такую задачу ставил перед собой не только Карпентьер, но и гватемалец Мигель Анхель Астуриас (Miguel Ángel Asturias, 1899—1974), парагваец Аугусто Роа Бастос (Augusto Roa Bastos, 1917—1987). Именно Роа Бастос предложил слово «космовоззрение» для характеристики особого видения мира латиноамериканскими «новыми романистами» XX века.

В предисловии к роману *«Царство земное»* (El reino de este mundo, 1949), открывшему его «первый латиноамериканский цикл», Карпентьер противопоставил предпринятому европейцами искусственному возрождению «чудесного» подлинные чудеса мифотворящего сознания латиноамериканцев. Барочное скрещение разных цивилизаций создает куда более эффектные образы, нежели пресловутая встреча зонтика и швейной машинки на анатомическом столе. Особенно интересно сближение реалий разнородных культур, «прочтение» культурами друг друга. Правда, в *«Царстве земном»* такого сближения не происходит. Мифотворческое сознание гаитянских негров XVIII века наделяет все происходящее магическим смыслом. В смерти своего вождя на костре они видят очередное звено перевоплощения, начало новой фазы его бесконечной жизни, но при этом за чистую монету принимают признания расиновской Федры в исполнении французской актрисы.

Карпентьер проследивает путь гаитянского «короля из негров» Анри Кристофа и варианты этого наполеоновского пути в судьбах других персонажей. Власть мнится Анри Кристофу высшей свободой, призрак ее упоителен настолько, что даже старый раб Ти Ноэль примеряет рваный мундир своего поверженного монарха, фасон которого когда-то был скопирован с бонапартовского. Реалии разных цивилизаций, накладываясь друг на друга, образуют некую сводную картину. В ней отражена динамика развития общей болезни современного человечества, под знаком которой свободолюбие становится инструментом достижения власти, а затем — попрания чужой свободы. Заразившись вирусом этого недуга, Ти Ноэль рискует оказаться между двумя мирами, утратить навык магического отношения к миру — он исключен из круга «своих».

К проблеме «барочного», причудливого и порой страшного воплощения мифов, перенесенных в «чудесную реальность» Америки из Европы, Карпентьер обращается в романе *«Век Просвещения»* (El Siglo de las Luces, 1961). Руссоизм, революционные декреты, утопические чаяния европейцев привносят в «земной рай» Латинской Америки, ее полное энтузиазма и веры мифотворящее сознание, особый трепет. Символом соединения несоединимого становится корабль, везущий в Новый Свет декрет об отмене рабства и гильотину. Такова и премьера французского водевиля, сыгранного на только что отмытом от крови эшафоте.

В романе *«Потерянные следы»* (Los pasos perdidos, 1953) Карпентьер воссоздал идиллию почти первобытного уголка, затерянного в сельве. Там музыкант из цивилизованного мира может соприкоснуться с магическим мироощущением коренных латиноамериканцев. Но этого места нет на карте, и, раз покинув его, герой романа не может туда вернуться...

Соответственно, оторванное от своих первооснов сознание латиноамериканца, «немагическое» мышление, в романе *«Преврат-*

ности метода» (El recurso del Método, 1974) оценивается не только как ущербное, но и как опасное, если им наделен человек, обладающий высшей властью, латиноамериканский диктатор.

История создания этой книги примечательна. Из давно задуманной латиноамериканской пикарески она превратилась в политический роман, написанный после прихода к власти в Чили (1973) генерала Пиночета. Откликнувшись на призыв мексиканского писателя Карлоса Фуэнтеса (Carlos Fuentes, р. 1928), Карпентьер, как и ряд других художников, должен был создать главу о своем национальном диктаторе для общей книги (Кортасар, например, так и не закончил тогда свою главу об Эвите Перон). Работа над этим фрагментом постепенно переросла в сочинение романа, написанного в технике «барочного концерта», если воспользоваться излюбленным образом самого Карпентьера. Иными словами, он перевел политическую проблематику в плоскость естественных для себя размышлений о «чудесной реальности» своего континента.

Герой романа, Глава Нации, прискорбно глух ко всему, что составляет феномен этой реальности, порожденной сплетением разных культур и верований, а его подданные, напротив, обладают вдохновенным мифотворческим сознанием. Особенно это заметно в сцене инсценировки мистерии на деревенском празднике.

В спектакле метисами и неграми разыгрывается эпизод из Нового Завета. Глава Нации замечает в нем лишь актерский произвол, отсебятину сапожника, исполняющего роль Христа, вторжение нищенки в ход действия, конфетную фольгу на шлемах центурионов, латиноамериканскую солдатскую песню, которую, не зная ничего другого, исполняют артисты при восшествии на Голгофу... Вне его восприятия остается то, что благодаря наивной самодеятельности участников, доброте и сопереживанию, присущим народной душе, обнажается суть евангельских истин. Таким образом, становится возможен прорыв в «чудесную реальность», где властвует коллективное мифологизирующее сознание.

Его носителем в романе является персонаж, олицетворяющий идею культурного синтеза. Это гигантский негр Мигель Монумент, по профессии подрывник, по призванию скульптор. Он получает заказ изваять четырех евангелистов, но никак не может представить себе учеников Христа, пока на ум ему не приходят прирученные святыми животные. Их Мигелю вообразить нетрудно, более того, он слышит и «провидит» их через камень — и кайлом и резцом всего лишь *освобождает* их. Но шквал артиллерийского огня, открытого по приказу Главы Нации, сметает статуи евангелистов и чудесных зверей Мигеля Монумента. Магическая действительность сопротивляется, и кара вандалам столь же причудлива и барочна, как и сама архитектура собора: падая, фигура святого своим нимбом убивает трех солдат.

Карпентьер одновременно работал над двумя произведениями «Превратности метода» увидели свет лишь на несколько месяцев раньше «Концерта барокко» (Concierto baroco, 1974). На этот раз перед читателями как стилизация *путешествия*, столь популярного в XVIII веке, так и пастись, где просматриваются черты философской повести, чем-то напоминающей вольтеровского «Кандида». Кроме того, это *диалог*, который ведут богатый белый мексиканец и его неученый слуга, кубинский негр. Их совместное «сентиментальное путешествие» из Америки в Европу в финале оканчивается обретением себя, осознанием себя-в-мире. И, наконец, это — *годы странствий* во времени (единственная, и не без труда восстанавливаемая, точная дата происходящего в «Концерте» — год 1733), которые обернулись для героев *годами учения*. Диалоги Хозяина-учителя и слуги-ученика постепенно становятся беседами двух равных, двух учеников. Их наставники — преодоленные пространство, века, а также обретенный в путешествии философский и эстетический опыт.

В Венеции героям дано стать участниками двух барочных концертов, в которых реалии разных культурных эпох предстают во вдохновенном единстве. Первый происходит ночью: в монастыре монахини-музыкантши импровизируют в компании с Генделем, Скарлатти и... кубинским негром-слугой — а у того вместо инструмента только ложки и сковородки с монастырской кухни. Второй — в оперном зале на представлении «Монтесумы» А. Вивальди: автор либретто на свой манер переиначивает общепринятую хронику событий, в результате чего история конкистадоров и их побед превращается на сцене в «великую историю» мексиканцев. Оппоненты подобной интерпретации — европоцентристы. Вивальди, например, способен рассматривать исторический план своей оперы лишь сквозь призму поэтической иллюзии. С иной точки зрения она ему не интересна: «Все тамошнее — одни сказки». Ценность же Нового Света для либреттиста заключается именно в том, что там, на этой земле, все сказочное, баснословное (*fabuloso*) становится явью.

Венецию Карпентьер выбрал местом действия не только потому, что там поставили «Монтесуму»: она эмблематична, как мир, где вымыслы реальнее, чем сама действительность. Этот город мгновенно ассоциируется с персонажами Шекспира, возлюбленными из мемуаров Казановы, героями Байрона и мадам де Сталь, Генри Джеймса и Томаса Манна... Карпентьер использует музыкальный ряд ассоциаций. У него Гендель и Вивальди беседуют на могиле Стравинского, мимо проносят гроб Вагнера.

Постоянные отсылки в дебатах карпентьеровских героев об искусстве к ранее созданному вызывают у читателя ряд вопросов. Неужели все в мире уже написано, сыграно, спето? Карпентьер эту химеру (кстати, положенную позже в основание постмодер-

нистского восприятия развития культуры) разрушает. Его идеал — *незавершенный* мир, его гармония — гармония становления.

Образ мира в движении — центральный образ в монументальном романе *«Весна Священная»* (La consagración de la Primavera, 1978). Он был задуман еще в начале 1960-х годов, когда Карпентьер вернулся на Кубу после более чем десятилетнего пребывания в Венесуэле. Это роман о творчестве, об утрате и обретении иллюзий. Героиня романа, Вера, живет мечтой о постановке балета «Весна священная» на музыку И. Стравинского. Трагический личный опыт русской эмигрантки, в спешке покинувшей перед началом Второй мировой войны Францию, а затем настигнутой на Кубе волной репрессий диктатора Батисты, дает ей основания для интерпретации истории XX века и своей жизни в свете мифа о кровавом и бессмысленном жертвоприношении (rito sacramental). Прийти к образу *незавершенного бытия*, воспринимать течение жизни как подъем по витку спирали, а не движение по порочно-замкнутому кругу, отмеченное лишь чередой сплошных потерь, — для этого Вере еще очень многое предстоит пережить. Но когда происходит подобное изменение мироощущения, то меняется и ее трактовка легенды, на основе которой создается балет. Теперь это — «весенний миф» (mito vernal).

Последнее произведение Карпентьера — повесть *«Арфа и тень»* (El arpa y la sombra, 1979) — вновь связано с толкованием истории открытия Нового Света как *перипетий Слова*. Слово предшествующих и современных Колумбу культур служит для него то просто средством описания, то орудием убеждения, то пророчеством — все зависит от образа, победившего в тот или иной момент в душе великого путешественника, где уживаются очарованный Дон Кихот и хитроумный Улисс. Металитературная рефлексия Колумба, отделяющего слог своих реляций католическим королям, интерпретации интерпретаций, которые предложат потомки в заключительной части повести, сомнительное «двойничество» Колумба и Папы Пия IX, осмысление героем своей *жизни как материала для рассказов* — анализ совокупности этих аспектов воплощения темы Слова исключает вывод об однозначном отношении Карпентьера к ней в конце 1970-х годов.

Огромное значение для судьбы Латинской Америки, по мнению Карпентьера, имело то, что континент открыл человек, способный оценить его как «fabuloso», «maravilloso», как пространство, где возможно *осуществление всего баснословного*. Им оказался Колумб, чье поэтическое видение Нового Света дало импульс для построения бесконечной череды различных Эдемов и утопий.

Творчество **Габриэля Гарсиа Маркеса** (Gabriel García Márquez, р. 1928) и связано с литературной традицией колумбийско-венесуэльского региона, и находится в оппозиции к ней. С одной стороны, нельзя утверждать, что опыт его предшественника Хосе

Эустасио Риверы (José Eustacio Rivera, 1888 — 1928), одного из родоначальников литературы «зеленого ада», был для него бесполезен. Также едва ли верно, что венесуэльское прочтение традиционной латиноамериканской мифологемы «варварство-цивилизация» в знаменитом романе Ромуло Гальгоса (Rómulo Gallegos, 1884—1969) «Донья Барбара» (Doña Bárbara, 1929) никак не сказалось на обрисовке выведенных Маркесом характеров. С другой стороны, правы те исследователи, которые указывают, что и стиль Маркеса, и созданный им образ Макондо носят на себе печать увлечения Хемингуэем и Фолкнером.

Маркес никогда не отрицал влияния североамериканцев на свое творчество. Но, скорее всего, не будь он знаком с фолкнеровской Йокнапатофой, город Макондо все равно бы родился в его воображении, как в любом случае появилась бы на свет сколь призрачная, столь и жизнеподобная Санта-Мария у Онетти. Иначе говоря, Макондо — город-символ провинциальной Колумбии и латиноамериканской глубинки в целом. Он вобрал в себя немало черт реальной Аракатаки, где вырос Маркес, и подобных ей городков, где ему довелось побывать. Атмосфера этих мест дает о себе знать в рассказах и повестях 1950-х годов, ставших своеобразным прологом к самому известному роману Маркеса «Сто лет одиночества» (Cien años de soledad, 1966).

Углубляясь в сельву, где будет основано селение Макондо, персонажи этого романа в какой-то мере повторяют «исход», путь, проделанный героями романа «Пучина» (La vorágine, 1924) Х. Э. Риверы. Но, погружая их в дебри «зеленого ада», Маркес до поры до времени не дает им почувствовать противодействие природы. Первый из рода Буэндиа и его спутники еще не ведают опасности столкновения «варварства» с «цивилизацией», не подозревают, что носят в душе разрушительное начало индивидуализма. Маркес дает своим героям изведать сладость гармонии. В Макондо поначалу все равны, сыты, молоды... Но идиллия оказывается недолговечной. Ее разрушает не просто алчность, властолюбие или похоть, как у Риверы или Гальгоса. Из «земного рая» никого не изгоняют — оттуда уходят по собственной воле, так велико искушение жизнью «вне утопии», в большом мире, посланцы и приметы которого волнами захлестывают Макондо на всем протяжении романа. Соприкоснувшись с цивилизацией, Макондо познает все: войны, политические интриги, эпидемии, власть «банановой компании». Так Макондо обретает черты не просто колумбийского города XIX—XX веков, но и всего континента, и даже человеческого рода.

Маркес, неоднократно заявлявший, что вместе с А. Карпентьером, Х. Кортасаром и М. Варгасом Льюсой пишет один большой роман о человеке Латинской Америки, проиллюстрировал это высказывание в собственной книге. Люди из рода Буэндиа

встречают одного из карпентьеровских героев, их друзья живут в парижской мансарде персонажей Кортасара. Интерес к общечеловеческой проблематике, желание вписать историю своего края в летопись всего человечества становится тем общим свойством прозы латиноамериканских писателей, которое позволяет Маркесу рассматривать их творчество 1960-х годов как «сотворчество».

Итак, исходно Макондо — подобие Эдема. Однако некоторые из его обитателей грезят о бегстве в большой мир, о свободе. Следствием этого «греха» становится одиночество. Это проклятие рода Буэндиа дает о себе знать сразу же, как только каждый из членов семьи осознает себя как самоценную личность. Более того, ради утверждения своей индивидуальности оказывается возможным ущемить или деформировать индивидуальность других людей.

Чем тщательнее укрепляет Урсула Буэндиа семейный очаг, тем настойчивей стремятся из дома ее сыновья, внуки и правнуки. Каждого гонит в большой мир его собственное одиночество. Оно может стать созидающим фактором, если это — любознательность или творческий порыв. Но одинокая личность, осознав себя свободной, таит в себе прежде всего огромную разрушительную силу. Войны полковника Буэндиа, изнурившие страну, кончаются ничем. Они когда-то начинались ради идеи, а продолжались ради самоутверждения полковника, так и не излечившегося от одиночества. Герои Маркеса погружаются в свое одиночество как в болезнь.

Есть и другая разновидность этого проклятия. Амаранта Буэндиа черпает жизненные силы в «одиночестве любви». Впрочем, в ненависти она тоже одинока. Посвятив многие годы всепоглощающей ненависти к сопернице, она открывает для себя парадокс: точно так же она бы вела себя, если бы безумно любила Ребекку. И даже счастливые любовники, последние из рода Буэндиа (чья взаимная страсть торжествует в финале, позволяя вспомнить о гармонии первых дней Макондо) отравлены, по словам писателя, «одиночеством и любовью», а также «одиночеством любви». Разрушительная мощь одиночества нарастает по мере того, как поиски индивидуальности превращаются в индивидуализм — начало, сметающее Макондо.

Но перед тем как исчезнуть, этот мирок понемногу приобретает черты «химерического прошлого»: в полувывершем городе никто не помнит ни Буэндиа, ни драматических событий недавней жизни, тогда как в эпизодах, предшествующих финалу, Макондо из города Буэндиа преобразается в родной угол Габриэля Маркеса. Поэтому закат Макондо описан ностальгически, почти нежно. Писатель населяет его реально существовавшими людьми, своими друзьями юности.

Документальные и автобиографические детали, как у Борхеса и Кортасара, усложняют образ времени в романе. Реальность про-

шлого Макондо и рода Буэндиа не раз подвергается сомнению (различные трактовки одного и того же события, забывчивость горожан). Читатель как бы путешествует по воспоминаниям разных людей, иногда по нескольку раз возвращаясь в одно и то же место, чтобы двинуться затем уже в ином направлении. Но история рода Буэндиа и сверхреальна — это история «проклятия в действии», сбывшегося пророчества. Оно занесено в бумаги цыгана Мелькиадеса, и героям предстоит осуществить написанное. Таким образом, здание романа строится на пересечении двух способов подачи текста — как были и как вымысла.

Словом, Маркес играет с понятиями «вымысел» и «быль». Тем не менее магическое, волшебное, баснословное — летающие циновки, возносящиеся в небо девушки, парение в воздухе падре Никанора, живой ореол из желтых бабочек вокруг мученика любви Маурисио Бабилоньи — сомнению в мире его персонажей не подлежат. В отличие от героев Астуриаса и Карпентьера, чей опыт опирался на мифологическое мышление индейцев и негров, персонажи Маркеса наделены сознанием иного типа. Оно не обязательно напрямую связано с фольклором коренных обитателей Америки. Чудеса и магия в романе «Сто лет одиночества» восходят к народным книгам о святых, средневековым легендам о переубеждении неверующих. Соревнование «народного певца» Франсиско Человека с самим дьяволом — сюжет аргентинских поэм-романсов о гаучо. В свою очередь летающие циновки — образ из «1001 ночи».

Образы и ситуации, словно сошедшие со страниц баллад, житий, арабских сказок, представляются естественными в повседневной жизни героев романа, в отличие от «немагической» части действительности, которая настолько скучна или страшна, что в нее у Маркеса *не верят*. Так, город вычеркивает из коллективной памяти факт массового расстрела людей, исчезновения их трупов. При этом горожане искренне возмущаются происходящим на киноэкране — ведь «убитый» герой воскресает на каждом следующем сеансе и иллюзия правдоподобия нарушается.

Феномен коллективной магии, способный породить монстра, исследуется Маркесом в романе «*Осень патриарха*» (*Otoño del Patriarca*, 1975). Этот роман — вклад писателя в «общую книгу» о диктаторах. Маркес, как это всегда было ему свойственно, вышел здесь за рамки своей политической задачи, описав не типичного колумбийского тирана, но латиноамериканский архетип. Образ Патриарха возникает из хора голосов самых разных людей, общими чертами которых оказываются слабость, зависимость от чужого мнения, страх, — жажда, несмотря ни на что, творить себе кумиров. Их мифотворящее сознание и порождает диктаторский облик, наделяет его баснословной мужественностью и неуязвимостью. Инерция этого магического мышления такова, что в

освобождающую их правду люди боятся поверить — настолько колоритная личность Патриарха их ужасает и завораживает.

Впрочем, по Маркесу, любая человеческая личность по-своему заслуживает внимания художника. В его поэтике нет мелочей — есть художественные детали, стоп-кадры. Они позволяют на миг укрупнить, не отвлекаясь от общего ритма повествования, фигуру эпизодического персонажа. Но чтобы сами маркесовские персонажи осознали уникальность каждого человека, необходима экстремальная ситуация вроде той, что складывается в романе *«Хроника объявленного убийства»* (*Crónica de una muerte anunciada*, 1981). Журналистское расследование преступления тридцатилетней давности, совершенного в патриархальном городке, похожем на Макондо, дает возможность воспроизвести события давно минувших дней буквально по часам.

По законам чести соблазнителью чужой невесты полагается смерть. Это знают все, за исключением обреченного на гибель Сантьяго Насара. И не столь существенно, что оклеветала его обещанная кем-то другим Анхела Викарио: она, подобно героям Кортасара и Онетти, породила образ, который, как в рассказах Борхеса, стал явью, стал причиной убийства. Впрочем, история провинциальной дурнушки, придумавшей себе шикарного соблазнителя, весьма тривиальна. Важна же в романе настоящая жизнь Сантьяго Насара, оборванная ударом ножа. Город в лице братьев Анхелы убивает своего любимца из чувства долга: людям легче пойти на преступление, чем усомниться в своей правоте и доискиваться истины.

В предыдущих романах Маркес уже обнаружил свой интерес к парадоксу любви-ненависти. В *«Хронике»* переходы страстей изображены еще насыщеннее и ярче. Сантьяго Насара так любили, что убили. Ему так завидовали, что чуть не обожествляли. Формальная жестокость убийц скрывает трепетную жалость. Обманутый муж бросил Анхелу именно потому, что безумно полюбил ее.

Рассказчик, восстанавливающий ход событий, знает, к чему они в итоге приведут, и это знание сообщает всем реконструируемым деталям яркость и значительность. Красота последнего дня жизни Сантьяго Насара — искрящееся море, раскаленные улочки, цветущие деревья, прелесть женщин — гимн красоте человеческой жизни. Торжествующая красота мира утверждается и невероятной любовью Анхелы Викарио к обманутому мужу, обрекающему себя на долгую разлуку с ней. Ложность выбора этих героев — об этом свидетельствует чемодан нераспечатанных любовных писем, по Маркесу, в том, что они зря потеряли бесценные годы жизни.

«Пройдет много лет, и стоя у стены в ожидании расстрела...» — этот эпический зачин, который на разные лады повторяется в романе *«Сто лет одиночества»*, содержит в себе ключ к вселенной

Маркеса. Надо уметь видеть жизнь такой, какой она видится человеку в подобное мгновение. Но в повседневности слишком многое мешает людям «прозреть». Полковнику из ранней повести Маркеса понадобилось «семьдесят пять лет жизни, минута в минуту», чтобы почувствовать себя непобедимым; Виктории Гусман нужно уже «двадцать лет, чтобы понять» ужас Сантьяго Насара. А Амаранта Урсула Буэндиа (как и Анхела Викарио) готова оплакивать «годы, потерянные для любви».

В романах Маркеса это «утраченное время» не всегда бывает прожито впустую. Так, престарелые любовники из романа *«Любовь во время чумы»* (*Amor en los tiempos de cólera*, 1989) воссоединяются под конец жизни. Фермина Даса только в старости отваживается отдать руку и сердце человеку, любимому в свое время, но отвергнутому. Причем этот давний выбор, сделанный Ферминой в молодости, как оказывается, не был таким уж ложным. Понять это помогает излюбленный повествовательный прием Маркеса — разматывание клубка времени, нити которого ведут читателя к разгадке и упразднению ложных интерпретаций.

Романтическая любовь в жизни маркесовских персонажей возможна лишь как ее итог. В этом заключена определенная ирония: ведь теперь чувство уже ничего не разрушит. Выбери герои друг друга еще в молодости, не осуществились бы все те события, о которых мы читаем: не воплотилась бы в жизнь разноликость «великого любовника» Флорентино Арисы, а вместо прочного союза с доктором Урбино Фермине были бы уготованы превратности судьбы, разочарования бедности. Компромисс Фермины на поверку оказывается не столько компромиссом, сколько *вариантом жизни*, по-своему полноценным.

Фермина и ее возлюбленный ждут, пока не изменятся обстоятельства, не пытаются прежде времени изменить друг друга. Решись они на иной шаг, возможно, их ждала бы трагедия, как в повести *«О любви и других демонах»* (*De amor y otros demonios*, 1994), где речь идет о любви антиподов, страсти, вспыхнувшей между дикаркой и образованным человеком. Магическая реальность родной земли не способна здесь генерировать чудо спасения: девочка-зверь, соприкоснувшись с недоступным ей миром возлюбленного, «цивилизацией», обречена, как андерсеновская русалочка.

Маркес вновь и вновь обращается к проблеме того, как служение идее (пусть великой и вдохновляющей) приходит в противоречие с ценностью человеческой жизни. В романе *«Генерал в своем лабиринте»* (*General en su laberinto*, 1989) им воссозданы последние месяцы и дни жизни прославленного латиноамериканского героя, генерала Боливар — время трагического разочарования Великого Утописта в своих идеалах. На глазах генерала происходит крушение его мечты. Боливар отвоевал независимость для тех, кто сегод-

ня восстанавливает границы бывших колониальных владений; он мечтал о Великой Республике, единой стране, а латиноамериканские сообщества дробятся, разъединяются. Перед лицом трагедии не сразу просматривается второй план романа — драма старого человека, которого, как оказывается, всегда понимали неправильно, которому ни за что не благодарны и «нигде не рады».

Взгляд повествователя следит за Боливаром, вместе с умирающим задерживаясь на бутонах вьюнка, — их расцвета тот уже не застанет, — и на зеркале, куда он уже не заглянет. Видя в Боливаре прежде всего смертного, а не героя, Маркес в который уже раз воссоздает неразрешимое противоречие между брэнностью человеческого существования и неисчерпаемостью человеческих надежд.

Финал романа подчеркивает сомнение автора в том, что Слово, претендующее на объединение мира, способно выдержать проверку жизнью. Это дало повод критикам заговорить о разочаровании Маркеса в идее соборности, легшей в основу «нового латиноамериканского романа» и его мечты об «общей книге».

К перуанцу **Марио Варгасу Льюсе** (Mario Vargas Llosa, р. 1936) широкая известность пришла в 1966 году, после выхода романа «*Зеленый Дом*» (*La casa verde*). Независимо от воли автора роман воспринимался как составная часть «общей книги» о Латинской Америке, которую намеревались создать Г. Гарсиа Маркес, А. Карпентьер и другие латиноамериканские писатели. В этом романе, как и в «Потерянных следах» Карпентьера, есть приметы всех исторических эпох континента. Почти первобытные «варвары»-индейцы, солдаты и монахини из миссии, пытающиеся «цивилизовать» их, словно вышли из эпохи конкисты. История старого музыканта Ансельмо, строителя Зеленого Дома, уходит корнями в призрачное, овеванное поверьями, прошлое края. Скитания злодея-авантюриста Фусии в сельве напоминают перипетии освоения «американского рая» предприимчивыми пришельцами из Старого Света. Причем все эти сюжеты вписываются в контекст мировой культуры. История об Ансельмо и Антонии (прекрасной, но немой и лишенной зрения пленнице Зеленого Дома) вызывает воспоминания об историях Филомены, Эдипа, Антигоны. Предание о прошлом Зеленого Дома, о невозможной и тайной любви живет в памяти героев романа на равных правах с воспоминанием о реальном прошлом. Прошлое мифологизируется, чтобы оправдать архетипы поведения обитателей Пьюры в жалком и жестоком настоящем. В городской трущобе, Мангачерии, где «вместе с собаками и портретом диктатора на стене однокомнатные хибарки насчитывают до пятнадцати обитателей», складывается особый тип человеческого сообщества. Он нуждается в своей собственной мифологии, чтобы выжить. Насилие, шаткость моральных устоев, сакрализация мужской солидарности, фанатизм составляют основу неписаного кодекса поведения «мангачей». Этот

феномен «нового варварства», пристально изучаемый в этом и последующих романах Льюсы, особенно интересен, когда сопоставляется в «Зеленом Доме» с «собственно варварством», невинной дикостью коренных обитателей сельвы. Она предстает уже и не как «земной рай» латиноамериканских руссоистов, и не как «зеленый ад» писателей-регионалистов первой половины XX века. Оба концепта, по Льюсе, ущербны: «добрый дикарь» действительно невинен, но отталкивающе груб; белый цивилизатор — хищник и прагматик — ничуть не лучше. И тот, и другой в плену своих мифов, оправдывающих насилие.

Мифоцентричность латиноамериканского бытия получает подтверждение на разных уровнях повествования. Еще в своих ранних романах Льюса опробовал повествовательную технику, которую он использует и совершенствует в «Зеленом Доме». Речь идет о так называемом приеме «сообщающихся сосудов»: эпизоды, диалоги, отстоящие друг от друга во времени и пространстве, рассыпаются на мельчайшие фрагменты, чтобы затем быть смонтированными по-новому. В основе этого монтажа лежит принцип «созвучия» ситуаций — сходства причин, приводящих к следствиям общего порядка.

Но эффект цикличности времени, характерный для рассказов Борхеса, у Льюсы не возникает. В судьбах весьма разных персонажей, живущих как в Пьюре, так и ранее в сельве с разницей в 30—40 лет, просматривается нечто сходное. Мир меняется, показывает писатель, тогда как стереотипы мышления, поведения демонстрируют свою стойкость. Поэтому ритуальные формы насилия (роман начинается с описания диких нравов индейцев) так или иначе будут воспроизводиться в другие времена, в другом месте — с Антонией, с индеанкой Бонифасией. Бонифасию приобщили к цивилизации миссионеры, а затем она была выброшена в «цивилизованную» жизнь, от которой не научилась защищаться. Индеанка заканчивает свой путь в борделе «Зеленый Дом» под кличкой Дикарка. Это обстоятельство говорит само за себя: индеанка возвращается в лоно «варварства», но уже не первобытного, а цивилизованного.

Льюса, в отличие от писателей-индеанистов первой половины века, не идеализирует индейский мир, не противопоставляет индейское мировидение системе ценностей других персонажей. Индеанка Бонифасия, как и белая Лалита, подруга бандита, становится разменной монетой в мире «настоящих мужчин». Слабая, жадущая плоть и грубая сила превращаются под пером Льюсы в константы латиноамериканского образа мира.

Поиски консолидирующей мир силы, варьируясь, проходят через все романы Льюсы. Упорядочить хаос, придать некую стройность существованию одиноких «я» помогают разного рода неписанные законы — кодекс «настоящих мангачей» в «Зеленом Доме»,

армейский устав, окопная солидарность и круговая порука в романах «Город и псы» (*La ciudad y los perros*, 1962), «*Капитан Панталеон...*» (*Pantaleon y las visitadoras*, 1974). Однако все формы человеческого единения, изображенные Льюсой, рано или поздно обнаруживают обман и разрушительность. В романе «Капитан Панталеон» члены изуверской секты «очистительного креста» искренне верят, что совершая кровавые жертвоприношения, спасают обитателей городков, затерянных в амазонской сельве, от разврата, узаконенного армией. Экзальтация фанатиков столь заразительна, что в ряды секты начинают вступать те, кто против нее боролся.

Люди, спасаясь от одиночества и духовного голода, впадают в безумие, которое способно стать коллективным. Формы его различны, но почти всегда, как показывает Льюса, агрессивны. Человек, взявший на себя роль «спасителя», должен быть или великим преступником, или прекраснородушным безумцем. В качестве последнего представлен Педро Камачо — сочинитель популярнейших радиосериалов (роман «*Тетушка Хулия и писака*», *La tía Julia y el escribidor*, 1977).

Подобно Маркесу в «Хронике объявленной смерти» Льюса реконструирует эпизод своей юности и вводит себя в круг персонажей романа. Близость к Маркесу заметна и потому, что в этом романе Льюса берется за «реабилитацию» фабулы (в конце 1970-х годов латиноамериканская проза уже не стесняется демонстративной установки на занимательность сюжета). Два пласта романа Льюсы — «тексты сериалов» и история роковой страсти юного Варгитаса к его немолодой родственнице — переплетаясь, чередуясь, отражаются друг в друге. Возникает риск поглощения высокого сюжета низким, тривиальным. Но история Варгитаса не становится главой сериала, Льюса рассказывает ее с нежностью и самоиронией, она уникальна. С каждой новой серией переключается какая-то ее новая подробность, но эффекта «сообщающихся сосудов» не возникает.

Педро Камачо — в каком-то смысле первый учитель Варгитаса. Поучителен и пример его творческой судьбы: став пленником своих текстов, этот новый мифотворец, на которого чуть ли не молится ожидающее продолжений сериала население провинциального городка, теряет рассудок.

Участь мифотворца и его жертв исследуется и в следующем произведении — романе «*Война конца света*» (*La guerra del fin del mundo*, 1981). Опираясь на исторический документ — материал книги бразильского писателя и этнографа Эуклидеса да Куньи «Сертаны» (*Os sertões*, 1902), — он повествует об осаде бразильскими правительственными войсками общины Канудос. Эта разбойничья самозванная республика (и одновременно религиозно-мистическая секта) в конце XIX века сплотилась вокруг Слова —

жила по закону, установленному своим Наставником. В основе романа Льюсы — сравнение идей, которыми руководствуются люди по разные стороны баррикад. На первый взгляд Канудос олицетворяет бунт, «варварство», беззаконие, а карательная экспедиция — порядок, «цивилизацию», закон. Но это противопоставление оказывается относительным. Как «рай духовности и нищеты», предлагаемый Канудосом, так и нормы цивилизованного общества имеют нечто общее. Солидарность тех, кто собрался в Канудосе из страха перед Антихристом, порождает свой собственный «порядок» (социальные обязанности, распределение продуктов, оборона), то есть утопия пародирует иерархическое устройство бразильского общества, в ней имеются свои сильные мира сего, свои обездоленные и святые. Правда, в отличие от государства, все здесь предельно искренни, свято верят в то, что творят.

Верит в величие своего дела и перуанский троцкист из повести *«История Майты»* (La historia de Mayta, 1984). Льюса вновь обращается к образу фанатика, стремящегося любой ценой воплотить в жизнь свои книжные представления. Роман строится как журналистское расследование восстания под руководством некоего анархиста Майты. История Майты обрастает документальными свидетельствами, ссылками, различными цитатами. Внезапно читатель осознает, что оказывается в плену искаженного, стилизованного образа реальности. На самом деле восстание Майты, начитавшегося революционной литературы, сродни сражению Дон Кихота с овечьим стадом. Майта — лидер революционной троцкистской партии, состоящей всего из семи человек, — организует столь же «массовое» восстание в захолустном городишке. Он надеется, что его акция потрясет человечество, на самом же деле смысл происходящего неясен даже окрестным жителям.

Впрочем, анекдотической историей непонятого троцкиста исчерпывается только один уровень романа. Второй принадлежит мечтам перуанского «рыцаря революции». Картины кровавой бойни, хаоса, ужасов герильи сменяют одна другую. Чудовищная антиутопия, новая «война конца света» предстает у Льюсы как неминуемая «война конца века», третья мировая. Если ожившие тексты сериалов Камачо были относительно безобидны, то сочинения Бакунина и Кропоткина в руках безумца Майты представляются поистине смертоносными.

В романе-эссе *«Рассказчик»* (El hablador, 1987) Льюса размышляет о взаимоотношениях писателя и читателя, об их сотрудничестве, взаимовлиянии. Признавая, что рассказывание историй — это магическое действие, автор подчеркивает важность установки на занимательность прозы.

Льюса подтверждает свое умение совместить серьезность проблематики, мастерство рассказчика с увлекательностью сюжета в романе *«Похвальное слово мачехе»* (Elogio a la madrastra, 1988),

посвященном не мифам массового сознания, а капризам индивидуального. В сфере внимания Льюиса в этом романе — новые модели человеческого сообщничества. Именно сообщничеством (не любовью!) оказывается недолгий брак доньи Лукресии, совращенной пасынком-школьником. По своей тональности «Похвальное слово» гораздо мрачнее «Тетушки Хулии», где обыгрывались сходные мотивы. Трое взрослых становятся игрушками в руках коварного маленького Амура, чей лик в финале искажает дьявольская ухмылка: он познает злобную радость высшей свободы, управляя чужими судьбами.

Льюис предлагает свою интерпретацию «Федры». Перед читателем мачеха, соблазненная инфернальным Ипполитом. Ее трагедия (трагикомедия?) перекликается также с множеством других сюжетов (библейских, античных, готических), обыгранных в книге. Персонажи галантных и барочных эротических пастишей, которыми так богат роман, познают любовь на грани страдания, смерти, поругания. Участь восточной царицы напоминает о Бонифасии из «Зеленого Дома», предощущение гибели Актеона — о многих других мучениках любви из рассказов и романов раннего Льюиса.

Самопародия, самоцитирование, игровой самоповтор делают возможными все новые и новые мифологические и литературные ассоциации. Так, согрешившая с мальчиком донья Лукресия — своего рода набоковский Гумберт, Гумберт «наоборот», жертва непостижимой и жестокой любви подростка. В «Похвальном слове мачехе» зло показано изысканным и артистичным, оно слишком совершенно, чтобы быть настоящим. Малолетний искуситель Лукресии Фончито подобен, может быть, и вопреки воле автора, своего рода «Тлену» — ожившему вымыслу, плоду разгулявшейся фантазии.

Магия человеческого сознания и магия Слова способны преобразовать реальность. Они могут основываться на живой традиции мифа, фольклорно-поэтического мышления — нести в себе мощный, консолидирующий людей, импульс. А могут претвориться в гибельную иллюзию или, сообразуясь с трагическими особенностями жизни континента, «порождать чудовищ». Это, вслед за Борхесом, Онегги, Кортасаром, Карпентьером и Маркесом, продемонстрировал и Марио Варгас Льюис.

Литература

Художественное своеобразие литератур Латинской Америки / Отв. ред. И. А. Тертерян. — М., 1976.

Кутейщикова В. Н., Основат Л. С. Новый латиноамериканский роман. — М. 1983.

Тертерян И. А. Человек мифотворящий. — М., 1983.

Земсков В. Б. Габриэль Гарсиа Маркес. — М., 1986.

Дубин Б. Всегда иной и прежний // *Борхес Х.Л.* Собр. соч.: В 3 т.: Пер. с исп. — СПб., 1997. — Т. 1.

Кофман А. Ф. Латиноамериканский образ мира. — М., 1998.

Homenaje a Julio Cortázar. Variaciones interpretativas en torno a su obra. — N. Y., 1972.

Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier // Casa de las Américas. — La Habana, 1977.

Shaw D. L. Nueva narrativa hispanoamericana. — Madrid, 1981.

Verani H. Onetti: el ritual de la impostura. — Madrid, 1981.

Ainsa F. Identidad cultural de Iberoamerica en su narrativa. — Madrid, 1986.

Bell-Villada G. H. García Márquez: The Man and his Work. — Univ. of N. Carolina, 1990.

Perilli C. Imágenes de la mujer en Carpentier y García Márquez: mitificación y demitificación. — Tucumón, 1990.

Potelet J. Literatura e identidad en América Latina: Carpentier, Borges, Vallejo. — La Garenne-Colombes, 1991.

Webb B. J. Myth and History in Caribbean Fiction: Alejo Carpentier, Wilson Harris and Edouard Glissant. — Amherst, 1992.

Absire A. Alejo Carpentier. — Paris, 1994.

Brotherston G. The Emergence of the Latin American Novel. — Cambridge, 1997.

El siglo de Borges: homenaje a Borges en su centenario. V. 1 — 2. — Madrid, 1999.

Couste A. El lector de Julio Cortázar. — Barcelona, 2001.

XX

ПОСТМОДЕРНИЗМ И ТВОРЧЕСТВО У.ЭКО

Постмодернизм как философия кризиса ценностей. Трактовка в нем абсурда (пустоты). Постмодернистский плюрализм и неклассическая физика (И. Пригожин). Междисциплинарность постмодернизма. — Литературный постмодернизм в свете философии постструктурализма и деконструктивизма. Деррида о «деконструкции», Фуко о «тирании дискурсов», Лакан о «желании», Бодрийяр о «симулякре». — Постмодернизм в литературоведении (Ногез) и семиологии; интертекстуальность в трактовке Кристевой и Женетта, принцип игры и культурных кодов в работах Барта («S/Z»). — Поэтика постмодернистской прозы (нарративные стратегии, пермутация, разоблачение «метарассказов» и др.). Эко. Очерк творчества; эссеистика. Роман «Имя розы» в свете семиологических идей автора («Заметки на полях “Имени розы”»). Игра стилей в романе; образ лабиринта, ризомы; растворение автора в тексте; философия имени.

1

Понятия **постмодернизм**, **постмодернистский**, войдя не только в научный обиход, но и в разговорный язык, стали одновременно и знакомыми, и весьма расплывчатыми — синонимичными эпохе конца XX века и ее духу религиозной индифферентности, самовлюбленности, розыгрышей, эклектичной и бесполезной образванности.

Вместе с тем у постмодернизма имеются вполне конкретные хронологические очертания. Предметом изучения философов и литературоведов, историков и социологов он стал сравнительно недавно — с начала 1970-х годов, когда возникло представление о «постмодернистской чувствительности». Оно основано на переживании мира как хаоса и на соответствующем ему феномене «поэтического мышления». По утверждению много писавшего о постмодернизме американского критика Ихаба Хассана (Ihab Hassan), это мироощущение, прежде всего отмеченное «кризисом веры». Эра нигилистической переоценки ценностей открывается философией Ф. Ницше, провозгласившего «смерть Бога». Сто лет спустя, отмечает Хассан, «большинство из нас с горечью признает,

что Бог, Царь, Человек, Разум, История, Государство... как принципы непоколебимого авторитета канули в небытие; и даже Язык — последняя святыня нашей интеллектуальной элиты — поставлен под угрозу... еще одно божество, не оправдавшее надежд».

Иначе говоря, для постмодернизма любая попытка найти всеобщий положительный смысл бытия обречена на провал — в мире отсутствуют какие-либо системность, иерархия, смысловые и ценностные критерии. Их место занимает пустота. Но это не абсолютное ничто экзистенциалистов, а постоянно воспроизводящая себя относительность, такое отражение отражений, которое напоминает о себе виртуальной реальностью компьютера. Голландский исследователь Д. Фоккема (D. Fokkema), привнося в это понимание политический акцент, полагает, что за ним стоит мультикультурализм, основанный на «равновероятности и равноценности всех составляющих элементов» многополярного мира. Как считает французский семиотик Юлия Кристева, постмодернистская мысль оформляется в результате «эпистемологического кризиса», разрыва с предшествующей традицией. Для представителей философии постмодернизма (постструктуралистов, деконструктивистов) ее олицетворяет просвещенческая и постпросвещенческая вера в разум. Для писателей-постмодернистов это в первую очередь литература XIX—XX веков (от романтизма до модернизма), в центре которой — диктат «я» художника-гения. И разум, и монологичность «точки зрения», согласно подобной логике, одинаково авторитарны, тогда как постмодернизму гораздо ближе принцип множественности, реализуемый средствами игры, пародии, саморазоблачения, отказа от европоцентричности культуры.

Постмодернизм также отказывается от претензий авангарда на создание принципиально нового личного языка. Его творческая стихия и в литературе, и в архитектуре — диффузия стилей, принципиальная эклектика, ироническое цитирование, смешение элитарного и массового искусства. Модернисты относились к различаемому ими абсурду если не с отчаянием, то с полной серьезностью. Постмодернисты же находят в нем повод для смеха, абсурд кодирующего и даже превращающего его в среду обитания. Поэтому им творчески интересны культурные знаки постиндустриальной среды — в особенности, американской (реклама, кино, телевидение, Диснейлэнд, типовая архитектура, наподобие гигантских торговых моллов и сети кафе «Макдональдс»).

В связи с плюрализмом постмодернисты любят рассуждать об отрицании любых видов авторитарности. Как следствие в сфере их интересов оказалась неклассическая физика и ее понимание необратимости времени (в отличие от обратимости времени в классической термодинамике). Согласно синергетической теории нобелевского лауреата бельгийца **Ильи Пригожина** (Ilya Prigogine, р. 1917), энтропия ведет не к тепловой смерти вселенной, жест-

кой альтернативности (возникающей перед системой в процессе эволюции), а к возникновению непредсказуемых, взрывчатых отношений между необходимостью и случайностью. Неустойчивость сложной эволюционирующей системы дает ей шанс при достижении критического неравновесия («точка бифуркации») перестроиться, найти в себе ресурс для нескольких альтернативных путей развития, «самоорганизации». Конкретный выбор дальнейших форм и состояний «динамического хаоса» случаен, не поддается предвидению. Из этого вытекает синергетическое понимание времени как диалога — совмещения детерминированного прошлого и открытого будущего.

Каждая из этих ипостасей одновременно является «спрашивающей» и «отвечающей». Диалог порождает множественный по смыслам, постоянно самоуточняющийся культурный мир, пренебрегающий бинарными оппозициями (противопоставление реального и воображаемого, красивого и безобразного, мужского и женского, западного и восточного).

Плюралистическая эстетическая парадигма постмодернизма, таким образом, всячески отделяет себя от всего законченного и оформленного. Ее символы — лабиринт, мозаика. Соответственно «метафизика присутствия», платоновское, христианское начало искусства (позволяющее говорить о его духовном реализме, установке на репрезентацию истины, полноты смысла) отрицаются постмодернистами ради дисконтинуальности, парадоксальности. Таков и постмодернистский текст, в котором «автор-субъект» всячески деконструируется. Место этой лингвоцентричной «условности» занимают «телесность» — бессознательные языковые импульсы, порожденные своего рода совокупным анонимным творцом (желание, соблазн, отвращение и т. п.), а также всеохватывающий иронизм, самодовлеющий мир *дискурса*.

Отсюда — важнейшая категория постмодернистского сознания, **эпистемологическая неуверенность**, призванная выражать сомнение в отношении любых оформленных способов познания и коммуникации. Любая реальность — фиктивна, зависит от точек зрения на нее. Письмо для постмодернизма поэтому — нецеленаправленный языковой акт. В эту игру с непредставимым и неизобразимым втянуты и автор, и читатель. Оба как бы поставлены перед риторическим вопросом: «Как пишется и как читается то, что не может быть написано и прочитано?». Повествовательные стратегии постмодернизма — полная условность, смех над здравым «буржуазным» смыслом, «классическими» читательскими ожиданиями. Тем не менее, принимая мир как хаос, постмодернистский художник проникается к нему своего рода «чувством интимности» и деструкцию (обнажение приёма) пытается обратить в конструкцию, своего рода кодирование и даже двойное кодирование хаоса.

На этом фоне понятен тезис постмодернизма о неизбежной поэтичности всякого мышления — научно-теоретического, философского, художественного. Постмодернисты настаивают, что между современным художником и ученым нет качественного различия. Прежде всего это сказалось на междисциплинарности постмодернизма. «Интеллектуальный роман» («Порядок из хаоса» И. Пригожина, 1986) доступен физикам в такой же степени, как литератору. Отсюда — желание писать на границе специализаций, в сфере междисциплинарной семиотики культуры, вырабатывающей представление о некоем новом гуманизме. **Ролан Барт** (Roland Barthes, 1915 — 1980) в этом смысле отнюдь не литературовед, а писатель. **Морис Бланшо** (Maurice Blanchot, 1907 — 2002) одинаково уверенно чувствует себя как прозаик и как философ. Сближение поэзии и философии, завещанное еще романтиками (Ф. Шлегель), символистами (С. Малларме), герменевтиками (В. Дильтей), экзистенциалистами (М. Хайдеггер), представителями лингвистической философии (Л. Витгенштейн), помимо Бланшо и Барта в той или иной степени присуще другим ключевым фигурам постмодернистской философии и критики — **Жаку Лакану** (Jacques Lacan, 1901 — 1981), **Жан-Франсуа Лиотару** (Jean-François Lyotard, р. 1924), **Мишелю Фуко** (Michel Foucault, 1926 — 1984), **Жаку Деррида** (Jacques Derrida, р. 1930), **Юлии Кристевой** (Julia Kristeva, р. 1941).

В творчестве писателей-постмодернистов — француза **Филиппа Соллерса** (Philippe Sollers, наст. имя — Филипп Жуайе, р. 1936), итальянцев **Итало Кальвино** (Italo Calvino, 1923 — 1985), **Умберто Эко** (Umberto Eco, р. 1932), американцев **Джона Барта** (John Barth, р. 1930), **Доналда Бартелми** (Donald Barthelme, р. 1931), **Томаса Пинчона** (Thomas Pynchon, р. 1937), хорвата **Милорада Павича** (Milorad Pavić, р. 1929), чеха **Милана Кундеры** (Milan Kundera, р. 1929) — мы видим тот же синкретизм. Обсуждение философских, психологических, культурологических проблем, игра с клише, обнажение приема, перевоплощение писателя в критика своего текста и возможных стратегий его восприятия, упразднение границы между художественным и так называемым «интеллектуальным» письмом и т. п. — характерные признаки синтетической постмодернистской манеры.

Надо сказать, что ее элементы очевидны уже у модернистов — к примеру, у аргентинца **Хорхе Луиса Борхеса** (Jorge Luis Borges, 1899 — 1986), которого наряду с Дж. Джойсом считают одним из провозвестников постмодернизма. Борхесовские рассказы, точнее, «истории» — синтетический жанр, чья поэтика включает элементы очерка («Заир», «Недостойный»), сказки («Бессмертный», «История воина и пленницы»), притчи («Сад расходящихся тропок», «Вавилонская библиотека»), научной статьи («Анализ творчества Герберта Куэйна», «Тема предательства и героя», «Три версии

предательства Иуды»), лингвистического комментария («Аналитический язык Джона Уилкинса», «По поводу классиков»). Борхесовская традиция продолжена в романе У. Эко «Имя розы» (1980), в послесловии к которому («Заметки на полях “Имени розы”», 1983) автор говорит о том, что его профессия филолога-медиевиста и семиотика неразрывно связана с его художественным творчеством.

В результате подобного взгляда на поэтическое мышление и его особую роль в становлении «пострелигиозного», «постиндустриального», «постколониального» мира филология не могла не выдвинуться на авансцену гуманитарных наук. В 1950—1970-е годы литературоведение, все больше и больше претендуя на наблюдения и оценки общегуманитарного и общекультурного характера, активно осваивает возможности анализа, предлагаемые лингвистикой, фольклористикой, антропологией, философией, психологией. Параллельно замечен интерес к литературной критике, эссеизму у философов, психологов, историков. Он материализовался, например, при обсуждении «проблемы перевода», трансляции и ретрансляции исторического знания. В 1980-е годы заметна методологическая агрессия литературоведения (теперь оно суммарно именуется «критикой») в сферу политических наук и даже права, медицины.

Многие из ключевых концептов постмодернизма («трудность коммуникации», «сознание как текст», «интертекстуальность», «пародийность», «смерть автора», «приключения письма» и т. д.) опираются на идеи *постструктурализма* и *деконструктивизма*. Возникшие как реакция на структурализм, эти теории являются своего рода методологической основой постмодернизма.

Структурализм, возникнув еще в начале XX века, проделал долгую эволюцию, включив в себя столь разные образования, как венская искусствоведческая школа (М. Дворжак, Э. Панофский), русский формализм (Московский и Пражский лингвистические кружки, ОПОЯЗ), англо-американская «новая критика» (А. Ричардс, У. Эмпсон, Дж. К. Рэнсом, К. Брукс и др.), структурная антропология (К. Леви-Стросс), тартуско-московская школа. В середине 1950-х годов сформировалась «*Парижская школа*» (А. Ж. Греймас, К. Бремон, ранний Р. Барт, Ж. Женетт, Ц. Годоров, Ю. Кристева), многим обязанная русской гуманитарной мысли (Р. Якобсон, М. Бахтин, В. Пропп).

Важнейшим для нового поколения структуралистов, работавших на грани структурной лингвистики, кибернетики, теории информации, стало представление швейцарского филолога Ф. де Соссюра («Лекции по общей лингвистике», 1915) о природе языка как знаковой системы. Следуя также идеям американского философа Ч. Пирса и американского лингвиста Э. Сепира, структуралисты обосновывали положение о том, что восприятие и сознание человека структурируются посредством языка: благодаря язы-

ку формируется *эпистема* — «базовая структура мышления», то есть символическая модель познания, которая составляет основу картины мира, выстраиваемой нашим сознанием. Однако структуралисты интересовались не только выявлением инвариантных структур языковой деятельности. Другим источником их философии стал психоанализ З. Фрейда и К. Г. Юнга (бессознательное в качестве универсального внерефлексивного фактора человеческой деятельности), изучавший творчество как символотворчество. Разрабатывая проблему метаязыка науки, послевоенный структурализм также испытал влияние неопозитивизма, чем противопоставил себя субъективистско ориентированной философии (прежде всего экзистенциализму). Отсюда его желание построить сциентистскую, объективно-научную теорию познания в области антропологии и культурологии (представление о культурной динамике как следствии постоянной верификации человеком представлений об окружающем мире и соответствующих изменениях внутри бессознательных структур его психики). Так, работы Р. Барта 1950—1960-х годов посвящены изучению «письма» и других культурных кодов (политический лексикон, мода, этикет). Их задача — описание «социологики» как некоего глубинного письма, стереотипной вербальной реакции на окружающий мир. Наконец, следует отметить, что расцвет структурализма совпал с подъемом левого молодежного движения и он во многом ассоциировал себя с радикальной критикой современности. Литературным фоном структурализма стал «новый роман» А. Роб-Грийе и Н. Саррот, кинематографическим — движение «новой волны».

Французский постструктурализм (Ж. Деррида, Ж.-Ф. Лиотар, Ж. Бодрийяр, Ж. Делёз, поздний Р. Барт, работы М. Фуко о «генеалогии власти») — одновременно и развитие ряда структуралистских идей, и отрицание структурализма. В связи с событиями мая-июня 1968 года (бои между студентами и полицией в Париже, всеобщая забастовка) стало модным говорить о невозможности описать конфликт консервативных и революционных тенденций, исходя из структурного понимания человеческого сознания. Предметом критического интереса отныне становится все, что оказалось не востребованным структуралистами. Это прежде всего не «письмо», не «текст», а «контекст» — совокупность индивидуальных явлений и черт, стоящих за текстом, определяющих его бытие, но не обнаруживаемых при структурном анализе. Она распространяется на все несистемное, нерасчленяемое — на то, что в человеческом поведении и сознании связано с иррациональным началом, свободой, волюнтаризмом. Общество, культура, коммуникативная ситуация предстают в виде отношений «власть—подчинение». Центральной категорией человеческого опыта становится «желание» — активное взаимодействие личности с враждебным ей миром, которое лишь частично социально и культурно опосредовано.

Для «нищезанцев» **М. Фуко** и **Ж. Деррида** любое знание, любой феномен культуры, любой текст оказываются продуктом «властных отношений». В современном обществе они видят борьбу за «власть интерпретаций» различных идеологических систем, которые навязывают человеку свою символику, а значит, и сам образ мышления, тем самым лишая людей возможности самостоятельно интерпретировать свое бытие, свободно вырабатывать свой язык, собственные «эпистемы». Язык становится одним из главных инструментов манипуляции, властного воздействия. Поэтому Фуко («Археология знания», *L'Archéologie du savoir*, 1969; «Надзирать и наказывать», *Surveiller et punir*, 1975; «Воля к знанию», *La Volonté de savoir*, 1976), Деррида («О грамматологии», *De la grammatologie*, 1967; «Рассеяние», *La Dissémination*, 1972; «Поля философии», *Marges de la philosophie*, 1972), Барт («S/Z», 1970; «От произведения к тексту», *De l'oeuvre au texte*, 1971; «Наслаждение от текста», *Le Plaisir du texte*, 1973) видят смысл критики культуры и цивилизации в «критике языка», с одной стороны, и описании исторического бессознательного, с другой.

Свое понимание властного воздействия общества на сознание предложил Деррида. Его **деконструкция** включает в себя «деструкцию-реконструкцию» написанного — разборку текста на составные элементы и последующую их «сборку»-интерпретацию. Этот акт, по мысли Деррида, позволяет выявить, что привнесено в текст контекстом — «желанием», интуицией его создателя, а что — дискурсом власти, накладывающим на написанное свою печать (сознательное или бессознательное умолчание автора). Другими словами, интерпретация — способ актуализации всего маргинального, всего вынесенного в текст за своего рода «скобки».

В работе «Воля к знанию» М. Фуко выступает против «тирании дискурсов», неуловимой, всеобщей, иррациональной; Р. Барт, анализируя рекламные слоганы, газетные заметки и прочие феномены массовой культуры («Мифологии», *Mythologies*, 1957), описывает существующие на уровне коллективного бессознательного «мифологемы», которые, по его мнению, структурируют буржуазное общество, служат для него средством самооправдания. Ж.-Ф. Лиотар в книге «Ситуация постмодерна» (*La Condition postmoderne*, 1979) заявляет, что постмодернизм питает недоверие к **метанарративам**, **метадискурсам** или к любым концепциям истории, в основу которых положено представление о ее начале и конце, цели, поступательном движении. К числу важнейших «метанарративов» Лиотар относит христианскую философию истории, просветительское представление о разуме и знании как источнике счастья и свободы. В постмодернистскую эпоху по ходу «эрозии веры» в метаповествования они дробятся и расщепляются, становятся бессознательными стереотипами мышления и языка.

Создатель структурного, или лингвистического, психоанализа **Ж. Лакан** («Сочинения», Écrits, 1966) исходил из того, что бессознательное подобно упорядоченной пульсации. В ее основе иррациональное влечение, «желание». Оно находит свое отражение — «означивается», «окультурируется» — в языке как знаковой семиотической системе. Однако бессознательное, которое «означивает», выражает себя в языке, действует, по мнению Лакана, нецеленаправленно, подобно тому, как сновидение выражает смысл через «сгущение, ассоциации, метафору» (З. Фрейд). Поэтому он предпринял ревизию представления о языке как рационально устроенной семиотической системе и вместо идеи жесткой закреплённости за означаемым определенного означающего предложил понятие «плавающего означающего». Лакан заявил, что означаемое и означающее составляют отдельные ряды, разделенные барьером и сопротивляющиеся означиванию. Тем самым он «раскрепостил» означающее, упразднил его зависимость от означаемого. Теперь, подобно тому, как это происходит в сновидениях, отношения между означаемым и означающим становятся «необязательными», изменчивыми, произвольными, что ведет к символической (множественной) интерпретации знака.

Лакан понимает процесс «означивания» как *убийство вещи*, или упразднение объекта, который знак замещает. Так и вербализация, наименование «желания» подразумевает его снятие: мы перестаем желать, как только начинаем говорить о желании. Сама природа знака, сам смысл применения знака, по Лакану, заключается в потребности создать замену предмету, который в данный момент физически отсутствует.

У. Эко находит эту лакановскую мысль уже у средневековых мыслителей: ...от исчезнувших вещей остаются пустые имена... у Абельяра пример “*nulla rosa est*” использован для доказательства, что язык способен описывать и исчезнувшие, и несуществующие вещи». Сам Эко выбирает в качестве заглавия к своему роману словосочетание «имя розы» именно потому, что «роза как символическая фигура настолько насыщена смыслами, что смысла у нее почти что нет». Роман Эко завершается латинской цитатой, сообщающей, что роза увяла, но слово (имя) «роза», тем не менее, пребывает.

Идея Лакана о процессе «означивания» как замещении реального объекта воображаемым легла в основу постструктуралистской теории знака (Деррида, Кристева, Бодрийяр). Поскольку знак выступает как полная противоположность самому себе — не только не указывает на какой-либо объект, но обозначает его отсутствие, то он превращается в фикцию, «симулякр». **Жан Бодрийяр** (Jean Baudrillard, р. 1929), предложивший этот термин («Симулякры и симуляции», *Simulacres et simulations*, 1981), описывает четыре исторических фазы трансформации знака в симулякр

(от Средневековья до XX века): знак, обозначающий реальность; знак, иллюзионно искажающий реальность; знак, маскирующий отсутствие реальности; знак, никак не связанный с обозначаемой реальностью. В последнем случае знак и язык либо ничего не означают, либо означают самих себя, но при этом (как симулякр) детерминируют поведение человека, остаются полем, где реализуется дискурс власти, «соблазнения».

Блестящим примером литературоведческого использования симулякра служит пародийное исследование **Доминика Ногеза** «Три Рембо» (D. Noguez. Trois Rimbaud, 1986). В этой написанной от вымышленного лица работе «доказывается», что французский поэт не умер в 1891 году, но прожил до 1930-х годов, написав после «Озарений» еще немало различных произведений. Это подтверждено всеми необходимыми документами, включая портрет Рембо, датированный 1921 годом, письма Т. Манна к Рембо 1931 года, фотокопии рукописи шедевра Рембо «Черное Евангелие», якобы созданного им в 1925 году.

В «Трех Рембо» воспроизводятся все типичные черты академического дискурса, начиная от стиля, характерных синтаксических конструкций и заканчивая множеством ссылок, обширной библиографией. Фиктивность практически всех цитируемых источников очевидна, но все сноски на них должным образом оформлены. Пародийно-иронический эффект книги Ногеза в немалой степени основан также на столкновении новых «открытий» с уже существующими знаниями читателя о Рембо. Выдуманный Ногезом литературовед стремится доказать, что согласно трем «этапам творчества» Рембо существовали «три поэта»: Рембо 1870—1875 годов (почти забытый юношеский период, в течение которого были написаны сонеты «Озарения», «Лето в аду»); Рембо 1875—1891 годов, переживший в Африке период творческого кризиса и полного молчания, и, наконец, Рембо 1891—1936 годов, периода творческой и интеллектуальной зрелости, разочарования в футуризме и сюрреализме, женитьбы на Луизе Клодель, последовательного католичества. Именно тогда Рембо создает свои «главные произведения» — поэмы «Ночи Африки», «Черное Евангелие», стихотворный эпос «Система современной жизни» — и становится лауреатом многих литературных премий, «почетным гражданином Шарлевиля». Для доказательства этого предположения используется методология структуралистской и психоаналитической критики. Венцом работы является утверждение, что основу «глубинного текстуального единства» творчества Рембо составляет «диалектическое противоречие между сакральным и профанным».

Ногез иронизирует не только над клише новейшего литературоведения. «Реконструированный» Рембо ассимилирован литературным истеблишментом, утрачивает свое уникальное место в истории литературы. Его биография и поэзия становятся услов-

ностью, а сам он — типичным французским интеллектуалом рубежа XIX—XX веков, эпигоном П. Валери или А. Жида. Превращение гения в симулякр, проделанное Ногезом, показывает сомнительные стороны «институционализированной» литературы и современной литературной критики, которые способны придумывать несуществующих Рембо, убивать и воскрешать авторов.

Результатом постструктуралистского понимания знака стал определенный рода философско-лингвистический переворот: мир объектов, исчезая, дематериализуясь, порождает символическое изобилие, имеющее панъязыковую природу. В хаосе взаимных отражений все начинает мыслиться как бесконечный текст («сознание как текст», «бессознательное как текст», «я как текст»). Именно таков смысл нашумевшего высказывания Деррида — «Все — текст; Освенцим — тоже текст», обыгравшего образ «Вавилонской библиотеки» из одноименной новеллы Борхеса.

Убеждение постструктуралистов в том, что мир является осознанным или неосознанным подражанием некоему тексту, привело их к идее «интертекста» (фр. *intertextualité*). Она была предложена Ю. Кристевой («Бахтин, слово, диалог и роман», *Vakhtine, le mot, le dialogue et le roman*, 1967) на основе переосмысления ею концепции диалога М. М. Бахтина (в особенности «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве», 1924). По Кристевой, интертекстуальностью следует называть «ту текстуальную интеракцию, которая происходит внутри отдельного текста. Для познающего субъекта интертекстуальность... будет признаком того способа, каким текст прочитывает историю и вписывается в нее». Согласно формулировке Р. Барта («Текст», *Texte*, 1973), «каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях... тексты предшествующей культуры и окружающей культуры. Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат. Обрывки культурных кодов, формул... фрагменты социальных идиом — все они поглощены текстом и перемешаны в нем, поскольку всегда до текста и вокруг него существует язык... интертекстуальность не может быть сведена к проблеме источников и влияний; она представляет собой общее поле анонимных формул, происхождение которых редко можно обнаружить, бессознательных или автоматических цитат, даваемых без кавычек». Новое в этом случае возникает лишь как смешение уже известных элементов в иных комбинациях. Писатель всегда опутан «сетью культуры», ускользнуть из которой невозможно.

Трактуя интертекстуальность, Жерар Женетт (*Gérard Genette*, р. 1930) предлагает в работе «Палимпсесты: литература во второй степени» (*Palimpsestes: La littérature au second degré*, 1982) классификацию разных типов взаимодействия текстов: 1) интертекстуальность как присутствие в одном тексте двух и более текстов

(цитаты, аллюзии, плагиат); 2) паратекстуальность — отношения текста к своему заглавию, послесловию, эпиграфу и т. п.; 3) метатекстуальность — автокомментирование, критическая отсылка к своему предтексту; 4) гипертекстуальность — пародирование и трагедия одного текста другим; 5) архитектстуальность — жанровая связь текстов. Подобное понимание интертекста перекликается и с восприятием постмодернистской литературы как «цитатной литературы», и с высказываниями писателей, стоявших у истоков постмодернизма. Французский прозаик М. Бютор, например, заявил в 1969 г. следующее: «Не существует индивидуального произведения. Конкретное произведение представляет собой своеобразный узелок, который образуется внутри культурной ткани... Индивид по своему происхождению — всего лишь ее элемент. Точно так же и его произведение — это *всегда* коллективное произведение. Вот почему я всегда интересуюсь проблемой цитации».

Концепция интертекста наделяет текст автономным существованием, тогда как автор уподобляется «пустому пространству», полю *интертекстуальной игры*. Главное ее условие — свобода, понятая как отсутствие авторитарности, всякого диктата, или, выражаясь словами Ж. Деррида, отказ от принципа «центрации», буквально пронизывающего все сферы европейского культурного сознания, будь то «рациоцентризм» в философии, «европоцентризм» в культурологии, «футуроцентризм» в истории и социологии. *Децентрация* как основополагающий принцип постмодернизма предстает в двух аспектах — «децентрированного субъекта» и «децентрированного дискурса». Иначе говоря, речь идет о «смерти субъекта» («смерть автора», «смерть читателя») и о понятии «письма» — смерти «индивидуального текста», который растворяется в поле готовых «анонимных формул».

Концепция «смерти субъекта» основана на тезисе о том, что индивидуальное сознание как таковое не существует, будучи растворенным в текстах, в языковых практиках, «навязанных» культурной средой (родители, школа, социум). Подобная установка сказывается на принципах изображения человека в постмодернистской литературе. Вместо «индивида» — целостного образа с более или менее устойчивыми характеристиками — возникает «дивид», начало текучее и случайное. Читатель в традиционном понимании слова также исчезает, так как «интертекст» не подразумевает целостных фигур восприятия. Соответственно автор — лишь функция, необходимая для возникновения знакового поля, как бы не имеющего исходной точки. Ее призван осуществлять «*скриптор*», который «несет в себе не страсти, настроения и чувства или впечатления, а только такой необъятный словарь, из которого он черпает свое письмо, не знающее остановки; жизнь лишь подражает книге, а книга сама соткана из знаков, сама подражает чему-то уже забытому, и так до бесконечности» (Р. Барт).

«Смерть автора» (название одноименной статьи 1968 г., La Mort de l'auteur) стала кульминацией бартовской критики мимесиса и личного авторства. Если автор — «скриптор», через которого «говорит язык», то исчезает и «литературное произведение» как нечто законченное, целостное. Текст отныне становится «многомерным пространством, где сочетаются и спорят друг с другом разные виды письма, ни один из которых не является исходным». Не существует более «литературы» или «произведения». В отсутствие «литературного творчества автора» имеются лишь «**приключения письма**». Сходно с бартовским мнение М. Фуко («Что такое автор?», Qu'est-ce qu'un auteur?, 1969): ... автор не предшествует своим произведениям, он — всего лишь определенный функциональный принцип, посредством которого в нашей культуре осуществляется процесс ограничения, исключения и выбора... это идеологический продукт... идеологическая фигура, с помощью которой маркируется способ распространения смысла». В статье «От произведения к тексту» (De l'oeuvre au texte, 1971) Барт характеризует текст как нечто «неисчислимое», образуемое посредством «множественного смещения, взаимоналожения, варьирования элементов», он весь «сплошь соткан из цитат, отсылок, отзвуков; все это языки культуры... которые проходят сквозь текст и создают мощную стереофонию».

Из постулата о том, что существует лишь «письмо, не знающее остановки», Барт делает вывод, что «... текст обретает единство не в происхождении своем, а в предназначении». Отсюда — особая роль чтения текста, читателя. Подобно «скриптору» современный читатель есть некое пространство, где запечатлевается письмо, все цитаты, отзвуки и аллюзии, составляющие текст. Идеальный читатель — «человек без истории, без биографии, без психологии... всего лишь некто, сводящий воедино все штрихи, что образуют письменный текст». Именно смерть автора и читателя как индивидуальностей позволяет сконцентрироваться на «приключениях письма», на игре с текстом.

Принцип игры в постмодернистском сознании весьма многозначен. Скриптор играет с языком, с уже существующими текстами и формулами. Читатель же играет в текст и с текстом. Для каждого читателя текст, по видимости один и тот же, оказывается каждый раз разным, ибо чтение есть импровизация — дописывание, переписывание, или «перевод» текста. Впрочем, игра подразумевает наличие определенных правил — и постмодернизм вслед за структурализмом признает наличие **кодов**, обеспечивающих функционирование текста в процессе коммуникации. Их классификация предложена Бартом в работе «S/Z» (1970) и уточнена в эссе «Текстовый анализ одной новеллы Эдгара По» (Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe, 1973). Барт выделяет пять разновидностей кодов: 1) культурный код (научный, риторический, социоистори-

ческий). Он связан с интертекстуальностью — корпусом различных норм, выработанных обществом, сводом знаний, на который в тексте даются ссылки; 2) коммуникативный код, маркирующий способы обращения к адресату в тексте; 3) символический код (в новелле Э.По «Падение дома Ашера» им является табу на смерть); 4) акциональный код, охватывающий фабулу и сюжет; 5) герменевтический (или энигматический) код. Он связан с «загадкой» текста и с «догадками» читателя, или с проблемой понимания и интерпретации текста, которой в постмодернизме отводится особое место.

Постмодернистская метафора «расследования и догадки» была обозначена Ж. Делёзом (G. Deleuze) и Ф. Гваттари (F. Guattari) в совместной работе «Ризома» (Rhizome, 1976). Первое значение вынесенного в заглавие слова — особая форма корня, не обладающего центральным подземным стеблем. Делёз и Гваттари противопоставляют хаотическое сплетение частей ризомы, каждая из которых находится в собственном контакте с окружающей средой, принципу структурной упорядоченности и иерархичности. Ризома горизонтальна и, вторгаясь в вертикальные цепочки причин и следствий (не связанные между собой), порождает «поперечные» связи — «решетку», а также неожиданные — несистемные — сходства и различия между разными линиями развития. Наряду с лабиринтом ризома стала эмблемой постмодернизма, метафорой постмодернистского освоения мира, находящегося в парадоксальном состоянии монизма-плюрализма (см. название новеллы Х.Л. Борхеса «Сад расходящихся тропок»).

Голландец Д.Фоккема в работе «Семантическая и синтаксическая организация постмодернистских текстов» (1986) стремится описать постмодернистские *нарративные стратегии*. Прежде всего они направлены на «хаотизацию» дискурса, нарушение связности («когерентности») повествования. В основном это имитация «математических приемов» (дубликация, умножение, перечисление), призванных создавать эффект избыточности текста. Большое количество деталей, назойливая описательность, перегрузка читателя информацией — все это, вкупе с нарушением норм синтаксиса и грамматики, ведет в романах А. Роб-Грийе («Соглядатай», Le Voyeur, 1955), Д. Бартелми («Печаль», Sadness, 1972), Т. Пинчона («V», 1963; «Радуга земного притяжения», Gravity's Rainbow, 1973), У. Эко («Маятник Фуко», Il pendolo di Foucault, 1988) к возникновению «информационного шума», в контексте которого и становится возможным коллаж, инкорпорирование всего во все. Особое значение Фоккема придает приему *пермутации* (смещения), считая его главным средством борьбы постмодернистского письма против литературных условностей. Имеется в виду не только произвольное смещение, скажем, высокого и низкого, но и взаимозаменяемость частей текста. Например, роман американца Рей-

монда Федермана (Raymond Federman, p. 1928) «На ваше усмотрение» (Take It or Leave It, 1976) составлен из несброшюрованных страниц, которые читатель раскладывает по своему усмотрению. Сходный прием использует аргентинец **Хулио Кортасар** (Julio Cortazar, 1914—1984) в романе «Игра в классики» (Rayuela, 1963), чьи главы можно читать в разном порядке.

К поэтике постмодернистской прозы следует отнести как смешение фактического и фиктивного, так и вытекающее из него **«обнажение приема»**. Оно призвано подчеркивать зависимость текста от читательских ожиданий. Хрестоматийными примерами подобной игры стало наличие двух взаимоисключающих концовок в романе «Женщина французского лейтенанта» (The French Lieutenant's Woman, 1969) английского писателя Джона Фаулза или множества зачинов, за которыми так и не следует продолжения, как у И. Кальвино в романе «Если однажды зимней ночью путник» (Se una notte d'inverno un viaggiatore, 1979).

Еще одна устойчивая черта постмодернистской прозы — пародирование массовой литературы. За ним, как уже говорилось, стоит разоблачение «метарассказов» и «риторики власти». Однако это не единственное объяснение. Для нарушения тех или иных норм необходимо само наличие нормативности. Массовая литература, в восприятии постмодернистов, в высшей степени канонична и в формальном, и в содержательном отношении, а следовательно, дает прекрасный материал для пародии, стилизации, всяческих провокаций и диверсий. Вместе с тем эксплуатация популярных сюжетов и представлений предохраняет постмодернизм от абсолютной бессодержательности. Соответственно постмодернистский человек берется за римейк «Дон Кихота», утверждая невозможность сочинить что-либо новое (борхесовский Пьер Менар), создает пастиш из газетных реплик, литературных и поэтических клише (роман «Мертвый отец» Д. Бартелми, The Dead Father, 1975), стилизует письмо в духе научной фантастики (роман «Радуга земного притяжения» Т. Пинчона).

Постмодернистские стилизации и пародии нередко принимаются за некий обновленный, экспериментальный гуманизм, охватывающий все сферы интеллектуальной жизни и чуть ли не всю западную (и, в особенности, англо-американскую) литературу 1970—1990-х годов. Это несомненное преувеличение. Принадлежность к постмодернизму даже важнейших для него авторов (Дж. Фаулз) весьма проблематична. Наряду с апологетами у постмодернизма имеются и непримиримые антагонисты, которые обращают внимание на узость его действительных инноваций, зависимость от структуралистской и постструктуралистской философии. С последним, думается, трудно не согласиться. В то же время есть основания предположить, что именно в философическом жанре проза постмодернизма заявила о себе наиболее последовательно и ярко.

Умберто Эко — итальянский писатель, историк, философ, семиотик и искусствовед, родился 5 января 1932 г. в Алессандрии (Пьемонт). Ныне живет в Милане. Окончил Туринский университет искусств, работал на телевидении, был обозревателем в газете «Эспрессо» (L'Espresso), преподавал и преподает эстетику и теорию архитектуры в университетах Турина, Милана, Флоренции, Болоньи. Эко завоевал широкую известность работами по истории Средневековья, искусствоведению и семиотике. С середины 1970-х читает лекции в США (в первую очередь, в Йеле и Гарварде), с конца 1980-х гг. его активно приглашают в старейшие европейские университеты — Оксфорд, Кеймбридж, Сорбонну, Саламанку.

Мировую известность Эко принес первый роман — *«Имя розы»* (Il Nome della Rosa), впоследствии успешно экранизированный французским режиссером Жан-Жаком Анно. «Имя розы» — причудливая и филигранно стилизованная смесь исторического романа, детектива, игры литературными и культурными ассоциациями, философской притчи и мистификации — немедленно стала мировым бестселлером, породила шумную полемику и привлекла всеобщее внимание к автору, разработавшему целую теорию «увлекательной литературы», блестяще подтвержденную его собственным дебютом. Своим анализом разного рода идей, а также общим скептицизмом по отношению к «реальности» и «абсолютной истине» он оказал значительное влияние на развитие современной интеллектуальной прозы.

Второй роман Эко, *«Маятник Фуко»* (Il pendolo di Foucault, 1988, рус. ИЛ, 1995), повествует о том, как группа интеллектуалов, обескураженных глупостью книг по мистицизму и оккультизму, которые они вынуждены издавать для заработка, решает разработать собственную теорию «тайного заговора», будто бы определяющего ход истории. Но интеллектуальный кульбит — изяшно придуманный заговор тамплиеров — вдруг материализуется, становится жуткой реальностью. Блестящий пародийный анализ той культурно-исторической сумятицы, что царит в сознании современного интеллектуала, предупреждение о печальных последствиях безответственных игр разума, порождающих чудовищ, делают книгу не только занимательной, но и злободневной. Третий и на настоящий момент последний роман Эко — *«Остров Накануне»* (L'isola del giorno prima, 1994) — представляет собой подборку цитат. В тексте смонтированы фрагменты научных и художественных произведений, главным образом XVII века. Широко используются сюжеты живописных полотен — от Веласкеса и Вермеера до Жоржа де ла Тура, Пуссена и Гогена; многие пассажи романа воспроизводят известные картины. Анатомические

описания вторят гравюрам из медицинского атласа Везалия (поэтому Страна Мертвых названа в романе Везальским Островом).

Имена собственные в книге многоплановы, причем автор намеренно не дает читателю подсказок. Тем не менее исторические прототипы персонажей в принципе поддаются идентификации. Отец Иммануил — иезуит Эмануэле Тезауро, автор широко, хотя и скрыто, цитируемого в тексте трактата «Подзорная труба Аристотеля» (1654). Диньский каноник, читающий лекции об атомах и цитирующий Эпикура, — несомненно Пьер Гассенди. Сен-Савен — Сирано де Бержерак, хотя в этой фигуре немало и от Фонтенеля. Стилистика Бержерака свойственна монологам и письмам, которые адресованы Прекрасной Даме. В нее вкрапляются реплики Сирано из пьесы Ростана. Поскольку названия глав этого романа являют собой каталог тайной библиотеки, то можно предположить, что в «Острове Накануне» Эко продолжает намеренную в предыдущих романах игру с мотивом тайного знания.

На данный момент Умберто Эко — самый известный современный итальянский писатель за рубежом. По его собственным словам, после успеха романа «Имя розы» международные издательства обратили внимание и на его более ранние произведения. Все они, включая дипломную работу «Проблема эстетики у Фомы Аквинского» (*Il problema estetico in San Tommaso*, 1956), были переведены на иностранные языки. Работы 1960-х годов в основном посвящены проблемам эстетики и литературной критики. Важнейшие из них — «Искусство и прекрасное в средневековой эстетике» (*Arte e bellezza nell'estetica medievale*, 1959), «Скромные заметки» (*Diario minimo*, 1963), «Поэтика Джойса» (*Le poetiche di Joyce*, 1965), «Определение искусства» (*La definizione dell'arte*, 1968) и др.

1970—1980-е годы — время, когда появляются главные работы Эко по семиотике: «Знак» (*Il segno*, 1971), «Общая семиотика» (*Trattato di semiotica generale*, 1975), «Семиотика и философия языка» (*Semiotica e filosofia del linguaggio*, 1984). Целый ряд работ У. Эко посвящен проблемам структуралистской и постструктуралистской критики, интерпретации текста: «Читатель и история» (*Lector in fabula*, 1979), «Границы интерпретации» (*I limiti dell'interpretazione*, 1990), «Между ложью и иронией» (*Tra menzogna e ironia*, 1998).

При всем том уже в конце 1950-х, еще до Ролана Барта с его «Мифологиями», Эко, с подобающей серьезностью относясь к современности, подробно анализировал массовую культуру, телевидение, прессу. Целый ряд тезисов, ставших общим местом в современной критике (например, утверждение, что любой текст в такой же мере творится читателем, в какой и автором), уже содержится в манифесте Эко 1962 года «Открытый опус» (*Oreca aperta*). В 1976 г. он выпускает эссе «Сверхчеловек в массовой литературе» (*Il superuomo di massa*).

Озабоченность вопросами нравственности и веры, духовным состоянием современного «постмодерного», «компьютерного» человека, заметная уже в романе «Маятник Фуко», отчетливо прочитывается и в последних книгах и статьях У. Эко: «Вера и неверие» (*In cosa crede chi non crede*, 1996), «Пять эссе на темы этики» (*Cinque scritti morali*, 1997), «Размышления о любви к книгам» (*Riflessioni sulla bibliofilia*, 2001), «О литературе» (*Sulla letteratura*, 2002).

Ученый-медиевист, семиотик, культуролог, писатель, Умберто Эко для многих читателей стал знаковой фигурой постмодернизма, а его роман «Имя розы» — чем-то вроде образцового постмодернистского текста.

Слово «постмодернизм» часто встречается в автокомментарии к роману. В «Заметках на полях “Имени розы”» (1983) Эко рассказывает о том, что его произведение создавалось под влиянием постмодернистской мысли и таких ее понятий, как «интертекстуальность», «повествовательные инстанции», «ризома», «авторская маска». Может показаться, что Эко взялся за разработку темы «постмодернизм» и реализовал ее в виде романа. При этом «Имя розы» — бесспорно выдающееся произведение. Подобное противоречие настораживает. Общеизвестно, что подлинный шедевр невозможно свести к формуле какого-либо «изма».

Если вчитаться в роман, то стремление Эко выразить свои семиологические и культурологические идеи на языке художественной литературы действительно становится очевидным. Эта встреча научного и художественного дискурса порождает особое «поэтическое мышление» — текст, насыщенный разнообразными смыслами, не сводимыми к одному-единственному толкованию. Как заметил Ю. М. Лотман, «поистине можно вообразить себе целую галерею читателей, которые, прочитав роман Эко и встретившись на своеобразной “читательской конференции”, убедятся с удивлением, что читали совершенно различные книги».

Первый, и самый явный, смысловой пласт романа — его детективный элемент. «Неслучайно книга начинается как детектив и разыгрывает читателя до конца, так что наивный читатель может и вообще не заметить, что перед ним такой детектив, в котором мало что выясняется, а следователь терпит поражение» (У. Эко). Такое прочтение, по замыслу автора, лежит на поверхности и устойчиво «стучится» в сознание читателя. Имена главных персонажей — проницательного монаха-францисканца Вильгельма Баскервильского и его наивного юного спутника Адсона — намекают на знаменитую пару Шерлок Холмс — доктор Уотсон. Первые события романа (описание сбежавшей лошади, которое составляет Вильгельм, не видев ее; восстановленная по деталям картина первого убийства) воспринимаются как пародия на А. Конан-Дойля. Однако каноны детектива скоро нарушаются. «Сыщик» не оправ-

дывает ожиданий: его умозаключения и находки не предотвращают ни одного из всей цепочки преступлений, к своим выводам он всегда приходит слишком поздно, а таинственная рукопись — причина происходящего в монастыре — погибает в самый последний момент, буквально ускользая из рук Вильгельма.

По ходу того как авантюрная линия этого «неправильного» детектива отступает на второй план, внимание читателя переключается на историческую тематику (попытка примирения папы и императора при посредничестве ордена францисканцев, внутрицерковная полемика по вопросам бедности и богатства, сложные политические интриги, борьба с еретиками и т. д.). И на это есть основания. Наряду с вымышленными персонажами в романе обозначены подлинные исторические лица. К размышлениям уже на историко-филологическую тему приглашают мотив мистификации — найденной а затем утраченной рукописи, а также стилизация повествования под средневековую хронику. При этом манера «переводчика» рукописи, сочетающая «ломбардизмы с изысканными испанизмами, грубость с жеманством», вторит не только стилистике древнего манускрипта, но и зачину известного каждому итальянскому школьнику романа А. Мандзони «Обрученные. Повесть из истории Милана XVII века» (1821—1823). Столь очевидная отсылка к «итальянскому Вальтеру Скотту» придает «историзму» вступительной части «Имени розы» явно иронический оттенок. Иронично и название вступления — «Разумеется, рукопись». По мере дальнейшего углубления в роман читатель все меньше видит в нем черты ведущего жанра романтической прозы: действие не покидает обители, любовная интрига практически отсутствует, львиную часть текста занимают разного рода умозаключения.

Итак, попытки держаться конкретной стратегии чтения не разрешают некоей повествовательной тайны романа. Читатель продолжает двигаться по нему как по лабиринту, в результате чего этот образ становится символическим. Перечисляя в послесловии различные типы лабиринтов («классический античный», «маньеристский», «сетка-ризома»), Эко отдает предпочтение постмодернистской ризоме: «Нет центра, нет периферии, нет выхода. Потенциально такая структура безгранична. Пространство догадки — это пространство ризомы... Мой текст — в сущности история лабиринтов, и не только пространственных». Лабиринт, таким образом, это не только перекресток разнонаправленных дорог, но и основание метафизической конструкции, «истории и структуры догадки».

Каким бы ни был лабиринт, но он подразумевает наличие «Тесея», который берется за раскрытие его тайны. Им в романе оказывается Вильгельм Баскервильский. Он и расследует убийства в «аббатстве преступлений», и стремится добиться реформы церк-

ви, что является лишь частью его миссии. Главное содержание деятельности этого своеобразного гуманиста — изучение шифров, эмблем, языков. Он занимается ими, опираясь на солидный багаж средневекового знания, и в первую очередь — на просветителя Роджера Бэкона и логика Уильяма Оккама. Бэкон упоминается в речах Вильгельма в связи с материями не вполне монашеского рода — верой в возможности разума, любовью к науке, интересом к языческим премудростям. Оккам, собрат Вильгельма по ордену, учит принципам анализа и дисциплине мышления. Он утверждает, что все науки оперируют словами — «знаками вещей», тогда как логика опирается на «знаки знаков». Так исподволь заявляет о себе в романе тема семиологии.

Вильгельм — семиотик, «сосланный» в XIII век. Он занят чтением «закодированной» рукописи, восстанавливает целое по фрагментам, интерпретирует метафоры и символы. Особенно выдающимся оказывается его толкование сна Адсона — текста, где находит выражение «культурное бессознательное» целой эпохи. Хаос ночных видений выстраивается в систему, как только Вильгельм подбирает к ней «ключ» (образность знаменитой карнавальной сатиры «Киприанов пир»). Поскольку сон Адсона отражает кровавые события в монастыре, то Вильгельм делает предположение, что посредством сатиры можно предугадать дальнейшее развитие событий. Как следствие, «Киприанов пир» и таинственная рукопись начинают выступать звеньями одной цепи, а текст берется диктовать реальности свои условия. В итоге Вильгельм требует у Хорхе, хранителя монастырской библиотеки, рукопись, сходную с «Пиром» и стоящей за ним смеховой, карнавальной традицией.

Один и тот же текст может быть зашифрован многими кодами и, соответственно, по-разному расшифрован. Первая попытка «дешифровки» событий была предпринята Вильгельмом при помощи кода, заимствованного из «Откровения» апостола Иоанна Богослова. Догадка оказалась ложной. Но и в этом случае слово навязало свои правила реальности: последнее убийство подстроено Хорхе в соответствии с евангельским текстом.

Роман Эко открывается цитатой из Евангелия от Иоанна («В начале было Слово»), а заканчивается латинской цитатой. В ней сообщается, что роза увяла, но слово (имя) «роза» пребудет во веки. По мнению Ю. М. Лотмана, подлинным героем романа является именно Слово: «По-разному служат ему Вильгельм и Хорхе. Люди создают слова, но слова управляют людьми. И наука, которая изучает место слова в культуре, отношение слова и человека, называется семиотика. “Имя розы” — роман о слове и человеке — это семиотический роман».

В *«Заметках на полях “Имени розы”»* — эссе не менее известном, чем сам роман, казалось бы, дается история его создания.

Но эти «пояснения», как и основное повествование, строятся по подобию «энигматического кода», что создает в совокупности двух текстов ситуацию множественного кодирования. В «Заметках...» можно встретить не один, а как минимум два литературных манифеста. Прежде всего Эко выступает «теоретиком и практиком» постмодернизма, перечисляя приметы, позволяющие отнести его прозу к постмодернистской. Он начинает с заглавия романа, которое возникло почти случайно, однако оказалось идеальным для дезориентации читателя: «Роза как символическая фигура до того насыщена смыслами, что смысла у нее почти нет». Расхождение «розы» и ее «имени» подтверждает постструктуралистскую теорию знака: объект, будучи означен, исчезает — от него остается только знак, «имя». Заглавие, таким образом, становится «пустой формой», которую читатель может заполнить любым содержанием. Этот идеальный постмодернистский читатель — «сообщник», готовый играть в игру, предложенную автором, читатель, который станет «добычей текста»: «Текст должен стать устройством для преобразования собственного читателя».

Говоря об «устройстве» своего текста, автор касается вопросов нарратологии. В «Имени розы» использована композиционная структура «романа в романе», которую Эко считает наиболее адекватной современному состоянию культуры: ...во всех книгах говорится о других книгах... всякая история пересказывает историю уже рассказанную». Именно поэтому роман Эко начинается с описания найденной рукописи, которое, само по себе, является цитатой: «Я срочно написал предисловие и засунул свою повесть в четырехслойный конверт, защитив ее тремя другими повестями: я говорю, что Валле говорит, что Мабийон говорил, что Адсон сказал...». Из этого следует, что в «Имени-розы» несколько нарративных инстанций, несколько рассказчиков — аббат Валле, Мабийон, Адсон. В свою очередь Адсон одновременно — и юный послушник, и восьмидесятилетний старец, вспоминающий о своей молодости.

Сложную структуру повествования Эко объясняет грузом литературной традиции. В конце XX века невозможно писать так, как писал Шекспир, даже если мы создаем роман о шекспировской эпохе: «Постмодернизм — это ответ модернизму: раз уж прошлое невозможно уничтожить, ибо его уничтожение ведет к немоте, его нужно переосмыслить, иронично, без наивности». Эко остроумно сравнивает положение человека постмодернистской эпохи с «положением человека, влюбленного в очень образованную женщину. Он понимает, что не может сказать ей “люблю тебя безумно” Он должен сказать: “По выражению Лиала — люблю тебя безумно”». Видимо, после подобного «объяснения» женщине придется заняться поисками различных смыслов произнесенной фразы: была ли это шутка? Или это просто цитата? Или

бъяснение в любви осталось объяснением в любви? В конечном тоге внимание женщины сосредоточивается не на «отправителе ослания» — мужчине с его чувствами, но на самой фразе, по-нциально начиненной различными значениями.

Таким образом, автор текста — будь то краткое признание в юбви или целый роман — малоинтересен «получателю текста». итуация «отправителя текста» (в том числе сочинителя романа *Имя розы*) описывается Эко как классический пример «смерти втора»: «Автору следовало бы умереть, закончив книгу, чтобы не тановиться на пути смысла». После завершения работы текст живет собственной жизнью, порождая новые прочтения, о которых втор и не подозревал: ... материал проявит свои природные свойства, но одновременно напомнит и о сформировавшей его культуре... Текст вследствие этого обстоятельства становится интересом, отражающим в себе как в капле воды всю «библиотеку» лировой культуры. Некоторые из «дальних контекстов» своего романа Эко комментирует с некоторым оттенком назидательности, ютя они явно ироничны. Образ виновника преступлений, слепото монаха Хорхе, видится автором так: «Все меня спрашивают, почему мой Хорхе и по виду, и по имени вылитый Борхес и почему Борхес у меня такой плохой. А я сам не знаю. Мне нужен был слепец для охраны библиотеки. Я считал это выигрышной романной ситуацией. Но библиотека плюс слепец, как ни крути, равняется Борхес».

Взятые в целом, «Заметки» стремятся описать процесс деперсонализации творчества — текст начинает говорить сквозь автора, подчиняет его себе, и тот становится не всевластным демиургом, а «записывающим устройством», помогающим рождению на свет новой книги: «Когда сейчас ко мне обращаются с вопросами, откуда какая цитата взята и где кончается одна и начинается другая — я не в состоянии ответить. Дело в том, что у меня были заготовлены десятки карточек с выписками, книг с закладками, ксерокопий. Уйма всего, гораздо больше, чем мне удалось использовать».

Сказанное У. Эко о «растворении» автора в тексте напоминает размышления Т. С. Элиота об «объективном корреляте» (эссе «Гамлет и его проблемы», 1919). Сам Эко, впрочем, не отрицает своего родства с «высоким модернизмом» («Искусство есть побег от личного чувства. Этому учили меня и Джойс, и Элиот»). Сходно с элиотовским и позиционирование себя Эко в качестве «ученого поэта», творца и критика в одном лице. Также не вполне согласуется с постмодернистскими теориями и представление Эко о романе как о «космологической структуре»: написать роман — значит сотворить мир, создать модель мироздания (глава «Роман как космологическая структура»). Само слово «структура» возвращает нас от постмодернизма к 1920-м годам, когда в «поэзии» писате-

ли (тот же Элиот) находили едва ли не единственный способ обуздания хаоса мира, с одной стороны, и смятенности чувств — с другой.

Здесь могут возникнуть сомнения по поводу того, целесообразно ли видеть в Эко постмодерниста. Если автор, подобно романтическому или модернистскому художнику — творец своего универсума, то он должен основываться на определенных законах. Эко комментирует возможность такого предположения следующим пассажем: «Нужно сковывать себя ограничениями — тогда можно свободно выдумывать... В прозе ограничения задаются сотворенным нами миром. Это никакого отношения не имеет к реализму (хотя объясняет, в числе прочего, и реализм). Пусть мы имеем дело с миром совершенно ирреальным, в котором ослы летают, а принцессы оживают от поцелуя. Но при всей произвольности и нереалистичности этого мира должны соблюдаться законы, установленные в самом его начале».

Рассуждение Эко дает понять, сколь важна для него литературность текста, создаваемого все же не «скриптором», но автором, который творит особый мир и этим устанавливает в нем поэтологические закономерности. Думается, Эко сознавал, что постмодернизм подошел к границе литературы и художественности. Однако ему оказался не близок выбор И. Кальвино, Д. Бартелми, Р. Федермана, утверждавших, что «ненаписанные романы» предпочтительнее написанных. Да, мы можем читать «Имя розы» в русле и романтической, и натуралистической, и модернистской, и постструктуралистской традиции, но наличие этого вера возможностей подчеркивает все же не необходимость выбрать одну из них и отбросить другие, а присутствие в романе стихии времени, которое при надлежащих усилиях читателя способно преобразиться в ИСТОРИЮ. Симптоматично, что последняя глава «Заметок» называется «Исторический роман». Было бы наивно предполагать, что речь идет лишь о единстве исторического колорита, убедительности репрезентации исторической темы. Скорее, всегда ироничный Эко имеет в виду иное — то, благодаря чему роман становится возможным. Иными словами, на глубинном уровне «Имя розы» — рассуждение о том, как создается история в прямом и переносном (литературном) смысле, как происходит взаимопроникновение творчества и жизни и рождение имен, грёз-фикций. При желании за ними можно увидеть и «правду», и «неправду». Однако для Эко важнее, чтобы это рождение символической реальности приносило читателю эстетическое удовольствие. В связи с этим можно вспомнить и знаменитые рассуждения С. Малларме о «цветке» (сладости, непредсказуемости поэтического перводвижения) и, по аналогии, о розе — средневековом символе полноты бытия в Боге.

Итак, Эко ставит перед собой задачу написать роман «и нон-конформистский, и достаточно проблемный, и, несмотря ни на что, — занимательный». Развлекательность и сюжетность роднят «Имя розы» с детективами, точность воссоздания средневекового колорита — с историческим исследованием, ирония, метаязыковая игра, интертекстуальный сплав «учености» и «художественности» — с постмодернизмом. Взятые вместе, все эти элементы становятся живой и постоянно обновляемой романной стихией, тем началом, которое необратимости времени противопоставляет имена.

Литература

Хабермас Юрген. Модерн — незавершенный проект: Пер. с нем. // Вопросы философии. — М., 1992. — № 4.

Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика: Пер. с фр. — М. 1994.

Лотман Ю. М. Выход из лабиринта // Эко У. Имя розы. Заметки на полях «Имени розы»: Пер. с ит. — М. 1997.

Костюкович Е. Орбиты Эко // Эко У. Имя розы. Заметки на полях «Имени розы»: Пер. с ит. — М. 1997.

Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия. — М., 1998.

Косиков Г. К. От структурализма к постструктурализму (проблемы методологии). — М., 1998.

Косиков Г. К. «Структура» и/или «текст» (стратегии современной семиотики) // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму: Пер. с фр. — М., 2000.

Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. — СПб., 2000.

Эко Умберто. Пять эссе на темы этики: Пер. с ит. — СПб., 2000.

Ильин И. П. Постмодернизм: Словарь терминов. — М., 2001.

Курицын В. Н. Русский литературный постмодернизм. — М., 2001.

Андреев Л. Г. Чем же закончилась история второго тысячелетия? (Художественный синтез и постмодернизм) // Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000—2000 / Под ред. Л. Г. Андреева. — М., 2001.

Энциклопедия постмодернизма. — Минск, 2002.

Hassan Ihab. The Dismemberment of Orpheus. — Urbana (И.), 1971.

Eco U. La definizione dell'arte. — Milano, 1978.

Eco U. The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts. Bloomington (Ind.), 1979.

Liotard Jean-François. La Condition postmoderne. — P., 1979.

D'haen T. Text to Reader: A Communicative Approach to Fowles, Barth, Cortazar and Boon. — Amsterdam, 1983.

Innovation / Renovation: New Perspectives in the Humanities. — Madison (O.), 1983.

Eco U. Semiotica e filosofia del linguaggio. — Torino, 1984.

Jencks Ch. What is Postmodernism? — L., 1986.

Approaching Postmodernism. — Amsterdam, 1986.

Hassan Ihab. The Postmodern Turn. — Columbus (O.), 1987.

Balandier G. Le Desordre: Eloge du mouvement. — P., 1988.

Huyssen A. After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Post-Modernism. — L., 1988.

Hutcheon Linda. A Poetics of Postmodernism. — L., 1988.

Auge M. Non-lieux // A une antropologie de la surmodernite. — P., 1991.

Jameson Fredric. Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism. — L., 1991.

Postmodernism: A Reader / Ed. by Th. Docherty. — L., 1992.

Eco U. Interpretation and Overinterpretation. — Cambridge, 1992.

The Cambridge History of Literary History. V. 8: From Formalism to Post-structuralism / Ed. by R. Selden. — Cambridge, 1995.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН И НАЗВАНИЙ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

- Абеляр, Пьер — 574
Августин Блаженный — 167—169, 171
 «Исповедь» — 167, 169
Аверинцев С. С. — 97
Адамов, Артюр — 378
 «Пародия» — 378
Адамович Г. В. — 37, 107
Адамс, Генри — 13, 51
Аденауэр, Конрад — 505, 524
Адорно, Теодор — 20, 37, 183, 514
 «*Minima Moralia*. Размышления об искаленной жизни» — 37
Айх, Гюнтер — 83, 87, 505, 507, 513
Айхендорф, Йозеф — 82
Айхингер, Ильзе — 505
Ален (наст. имя Шартье, Эмиль-Огюст) — 410
Ален-Фурнье (наст. имя Фурнье, Анри Альбан) — 159
 «Большой Мольн» — 159
Аллен, Уолтер — 299, 334
Альбер-Биро, Пьер — 58
 «Стихи для воплей и танцев» — 58
Альтенберг, Петер (наст. имя Энглендер, Рихард) — 94, 108, 229
Альтюссер, Луи — 423
Андерсен-Нексё, Мартин (наст. имя Андерсен, Мартин) — 38
Андерсон, Максвелл — 256
Андерсон, Шервуд — 24, 249, 262—265, 279, 281, 307, 472
 «История рассказчика» — 264
 «Темный смех» — 264
 «Триумф яйца» — 264
 «Уайнсбург, Огайо» — 264, 265
 «Руки» — 264
 «Бумажные шарики» — 264
 «Смерть» — 265
Андерш, Альфред — 505
 «Винтерспельт» — 505
 «Вишни свободы» — 505
 «Занзибар, или Последняя причина» — 505
 «Эфраим» — 505
Андреев Л. Г. — 339, 345, 347
 «Ж.-П. Сартр. Свободное сознание и XX век» — 339
Анно, Жан-Жак — 581
Ануй, Жан — 346, 358—360, 365, 376, 378
 «Антигона» — 359, 376, 378
 «Бекет, или Честь Божья» — 360
 «Эвридика» — 359
Апдайк, Джон — 467, 484—486
 «Кентавр» — 485
 «Кролик, беги» — 485
 «Кролик возвращается» — 485
 «Кролик на покое» — 485
 «Кролик разбогател» — 485
Апиц, Бруно — 517
 «Голый среди волков» — 517
Аполлинер, Гийом (наст. имя Костровицкий, Вильгельм Аполлинарий) — 47, 49, 55—59, 63, 68, 359, 379
 «Алкоголи» — 49, 55, 56
 «Зона» — 56, 57, 64
 «Дождь» — 58
 «Каллиграммы» — 49, 58
 «Мост Мирабо» — 56
 «Новое сознание и поэты» — 56
 «Окна» — 58

- «Песнь нелюбимого» — 56
«Понедельник на улице Кристин» — 58
«Сердце, корона и зеркало» — 58
«Сосцы Тиресия» — 58, 359
«Эмигрант с Лэндор-роуд» — 56
«И у а» — 58
Апт С. К. — 221
Арагон, Луи (наст. имя Андриэ, Луи) — 4, 38, 59, 70—73, 75, 157, 178, 391, 393, 408, 409, 416, 425
«Анисе, или Панорама» — 75
«Гибель всерьез» — 391, 408
«Огонь радости» — 73
«Парижский крестьянин» — 75, 178
«Приключения Телемаха» — 75
«Реальный мир» — 408
«Базельские колокола» — 408
«Богатые кварталы» — 408
«Пассажиры империи» — 408
«Орельен» — 408
«Коммунисты» — 408
«Роза и резеда» — 393
«Страстная неделя» — 408
Арендт, Ханна — 468
Арендт, Эрих — 504
Аристотель — 16, 339, 369, 372
«Поэтика» — 369
Арлан, Марсель — 174, 175, 180
«Порядок» — 175
«Чужая земля» — 180
Арнолд, Мэтью — 147
Арон, Реймон — 339, 395, 425
Арп, Ганс (Жан) — 68, 70, 84, 529
Арто, Антонен — 71, 73, 357, 358, 379, 385, 387
«Небесный трик-трак» — 73
«Нервометр» — 71
«Пуповина лимба» — 73
«Театр жестокости. Первый манифест» — 358
«Театр жестокости. Второй манифест» — 358
Астуриас, Мигель Анхель — 551, 558
Атли, Клемент — 433
Ахматова А. А. (наст. имя Горенко А. А.) — 158
«Поэма без героя» — 158
Баадер, Иоганнес — 69, 510
Бааргельд, Теодор — 70
Байет А. С. — 451
Байрон, Джордж Ноэл Гордон — 13, 32, 161, 200, 275, 388, 389, 554
Бакариссе, Маурисио — 66
Бакунин М. А. — 564
Балла, Джакомо — 53
Балль, Гуго — 67—69
«Караван» — 68
Бальзак, Оноре де — 10—12, 14, 17, 19, 20, 194—196, 291, 340, 424, 493, 537
«Сарразин» — 424
«Человеческая комедия» — 195, 291
Бар, Герман — 95
Барбюс, Анри — 38, 286
«Огонь» — 286
Баркер, Пэт — 452
Барлах, Эрнст — 82, 83
Барнакл, Нора — 118, 128
Барнс, Джулиан — 433, 453, 454, 459—463
«Англия, Англия» — 462
«Глядя на солнце» — 462
«До нашего знакомства» — 462
«История мира в 10 ½ главах» — 459, 460, 462
«Любовь и т. д.» — 462
«Метроленд» — 462
«Попугай Флобера» — 459, 462
Барон, Жак — 70
Баррес, Морис — 70, 178, 190, 194
Барро, Жан-Луи — 414
Барстоу, Стэн — 442
Барт, Джон — 33, 450, 467, 489, 497, 570
«Восполнение романа» — 497
«Козлоюноша Джайлз» — 490
«Конец пути» — 489
«Литература истощения» — 490
«Плавучая опера» — 489
«Потерянный в лабиринте смеха» — 489

- Барт, Ролан — 26, 31, 35, 36, 40, 355, 416, 419, 423—425, 567, 570—573, 576—578, 582
 «Мифологии» — 573, 582
 «Наслаждение от текста» — 573
 «От произведения к тексту» — 573, 578
 «Ролан Барт о Ролане Барте» — 424
 «Смерть автора» — 40, 578
 «Текст» — 576
 «Текстовой анализ одной новеллы Эдгара По» — 578
 «Удовольствие от текста» — 424
 «Фрагменты речи влюбленного» — 424
 «Camera lucida» — 424
 «S/Z» — 424, 573, 567, 578
- Бартелми, Доналд — 450, 467, 491, 492, 570, 579, 580, 588
 “Белоснежка” — 491, 492
 “Мёртвый отец” — 580
 “Печаль” — 579
- Батай, Жорж — 36, 73, 393
- Батиста-и-Сальдивар, Рубен Фульхенсио — 555
- Баум, Оскар — 92, 105
- Бауэр, Фелица — 106, 111
- Бахманн, Ингеборг — 505, 514
- Бахтин М. М. — 424, 571, 576
 «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве» — 576
- Башляр, Гастон — 36
 «Без очереди» — 529
- Бейкер Дж. П. — 266, 302
- Бейнбридж, Берил — 425
- Бекет, Томас — 161
- Бекетт (Беккет), Сэмюел — 5, 33, 319, 357—359, 378—381, 383, 391, 408, 425, 433, 443, 444
 «Безымянный» — 380, 444
 «Больше замахов, чем ударов» — 379
 «В ожидании Годо» — 357, 378, 380, 444
 «Конец игры» — 380, 444
 «Моллой» — 380, 444
 «Мэлон умирает» — 380, 444
- «Мэрфи» — 319, 380, 443
 «Последняя лента Крэппа» — 380, 381
 «Про всех падающих» — 380
 «Счастливые дни» — 380
- Белинский В. Г. — 19
- Белл, Дэниел — 40
 «Конец идеологии» — 40
- Белл, Клайв — 146, 147, 443
- Беллоу, Сол — 467, 481, 483
 «Херзаг» — 481
- Белобратов А. — 98
- Белый А. (наст. имя Бугаев Б. Н.) — 16, 17, 21
 «Петербург» — 311
- Бенн, Готфрид — 4, 39, 79, 80, 82—88, 98—101, 156, 513
 «Гёте и естественные науки» — 101
 «Двойная жизнь» — 100
 «Жизненный путь одного интеллектуала» — 100
 «Избранные сочинения» — 99
 «Мир выражения» — 101
 «Морг и другие стихотворения» — 86, 98
 «О самом себе» — 100
 «Проблемы лирики» — 99
 «Птоломеец» — 101
 «Статические стихи» — 101
 «Три старика» — 101
 «Упоенный поток» — 101
 «22 стихотворения» — 101
- Беннетт, Арнолд — 117, 136, 140, 149, 328
- Бентли, Эрик — 363
- Беньямин, Вальтер — 17, 20, 32
 «Париж, столица девятнадцатого столетия» — 17
- Берберова Н. Н. — 158
- Берг, Альбан — 49, 81, 360
 «Воцтек» — 49
 «Лулу» — 49
- Бергер, Джон — 444
- Бергсон, Анри — 16, 47, 52, 148, 159, 171, 262, 293, 339, 340, 351
 «Творческая эволюция» — 52
- Бердяев Н. А. — 157, 179, 338, 395
- Беринг, Мария — 93

- Бернанос, Жорж — 28, 157, 175, 179—181, 392, 403
 «Дневник сельского священника» — 179
 «Новая история Мушетты» — 179
 «Обман» — 179
 «Под солнцем сатаны» — 179
- Бернхард, Томас — 357, 385, 387, 514
 «На покой» — 387
 «Площадь героев» — 387
 «Президент» — 387
 «Сила привычки» — 357, 386
- Берроуз, Уильям — 30, 450, 467, 477, 478
 «Голый завтрак» — 478
- Бертрам, Эрнст — 157
- Бертран де Борн — 60
- Бетховен, Людвиг ван — 169, 220, 490
 Девятая симфония — 220
 Квартеты — 169
 Шестая симфония — 490
- Бехер, Йоханнес Роберт — 38, 82, 83, 86—88, 504, 522
 «Распад и торжество» — 86
- Бёль, Генрих — 28, 503, 505—510, 514, 521
 «Ангел молчал» — 510
 «Бильярд в половине десятого» — 503, 508
 «Весть» — 506
 «Где ты был, Адам?» — 506
 «Глазами клоуна» — 503, 509
 «Групповой портрет с дамой» — 503, 509
 «Дом без хозяина» — 508
 «Женщины с берегов Рейна» — 510
 «Заботливая осада» («Под конвоем заботы») — 510
 «И не сказал ни единого слова» — 506
 «Письмо молодому католику» — 506
 «Поезд прибывает по расписанию» — 506
 «Потерянная честь Катарины Блум, или Как возникает на-
- силе и к чему оно может привести» — 507, 510
 «Путник, приедешь когда в Спа ...» — 506
 «Франкфуртские лекции» — 507
 «Humanae Vitae» — 507
- Бёрджес, Энтони (наст. имя Уилсон, Джон Бёрджес) — 439, 445
 «Заводной апельсин» — 445
- Бёрнс, Роберт — 299
- Библия — 124, 130, 139, 165—167, 262, 284, 300, 305, 312, 318, 333, 404
- Бирман, Вольф — 533
- Бирс, Амброс — 279
- Бич, Сильвия — 134
- Бичер-Стоу, Харриет (Гарриет) — 300
 «Хижина дяди Тома» — 300
- Блай, Роберт — 478
- Бланшо, Морис — 4, 180, 391, 424, 425, 430, 570
 «Аминадав» — 424
 «Катастрофическое письмо» — 424, 425
 «Литература и право на смерть» — 424
 «Ожидание забвение» — 425
 «Пространство литературы»
 «Темный Тома» — 424
 «Шаг по ту сторону» — 425
- Блейк, Уильям — 123, 145, 302, 460
- Блок А. А. — 12, 13, 17, 40, 156, 163, 293
 «Балаганчик» — 163
 «Крушение гуманизма» — 40
- Блуа, Леон — 162, 179
- Блум, Хэрролд — 9, 28
 «Великий канон» — 28
- Блэн, Роже — 414
- Блэр, Тони — 434
- Бобровский, Йоханнес — 503, 505, 516, 517, 521
 «Бёлендорф и мышинный праздник» — 517
 «Время сарматов» — 516
 «Земля теней» — 516
 «Литовские клавиры» — 517
 «Мельница Левина» — 517

- Бовуар, Симона де — 338, 339, 395, 405, 410, 425
 «Мемуары» — 405
 «Воспоминания благовоспитанной девушки» — 405
 «Сила возраста» — 396, 405
 «Сила вещей» — 405
 «Церемония прощания» — 405
- Бодлер, Шарль — 10, 11, 16, 17, 25, 33, 38, 94, 97, 136, 158, 167, 253
 «Поэт современной жизни» — 25
- Бодрийяр, Жан — 33, 36, 567, 572, 574
 «Симулякры и симуляции» — 574
- Болдуин, Джеймс — 467, 474, 475
 «Другая страна» — 475
 «Если Бийл-стрит могла бы заговорить» — 475
 «Иди вещай с горы» — 475
 «Комната Джованни» — 475
- Боливар, Симон — 560
- Болт, Роберт — 360, 381
 «Человек для любой поры» — 360
- Бомберг, Давид — 62
- Бонд, Эдвард — 464
- Бонфуа, Ив — 73
- Борхерт, Вольфганг — 83, 503—505, 507
 «Вот — наш манифест» — 504
 «На улице перед дверью» — 503—505
- Борхес, Хорхе Луис — 5, 27, 33, 39, 65—67, 314, 536—542, 544, 547, 557, 559, 562, 565, 570, 576, 579, 587
 «Алеф» — 539
 «Анализ творчества Герберта Куэйна» — 570
 «Аналитический язык Джона Уилкинса» — 571
 «Бессмертный» — 542, 570
 «Богословы» — 541, 542
 «Вавилонская библиотека» — 570, 576
 «Вымышленные истории» — 27, 539
- «Тлён, Укбар, Третий мир» — 539, 542, 543
- «Заир» — 570
- «История война и пленницы» — 570
- «История танго» — 538
- «Книга песка» — 539
- «Недостойный» — 570
- «По поводу классиков» — 571
- «Сад расходящихся тропок» — 540—542, 570, 579
- «Страсть к Буэнос-Айресу» — 66
- «Тайное чудо» — 540
- «Тема предателя и героя» — 541, 570
- «Три версии предательства Иуды» — 570, 571
- «Ультраизм» (манифест) — 67, 537
- «Ультраизм» (статья) — 67, 537
- «Юг» — 538
- Боуэн, Элизабет — 451
- Бофре Ж. — 338
- Боччони, Умберто — 53
 «Технический манифест футуристической скульптуры» — 53
- Бразийак, Робер — 177, 180, 392
- Брайан У. Дж. — 262
- Брак, Жорж — 81, 262
- Брандес, Георг — 13, 25
 «Люди современного прорыва» — 25
- Брандт, Вилли — 511, 524
- Браун Ф. — 530
- Браунинг, Роберт — 48, 158, 161, 269
- Брейн, Джон — 442
 «Место наверху» — 442
- Бремон, Клод — 571
- Брентон, Хауард — 383
- Бретон, Андре — 24, 26, 33, 49, 50, 59, 67, 70—73, 75, 178, 392, 416
 «Безумная любовь» — 73, 75
 «Великая смертоносная помощь» — 73
 «Дух воды» — 73
 «За независимое революционное искусство» (совместно с Л. Троцким) — 72

- «Магнитные поля» (совместно с Ф. Супо) — 72
«Манифест сюрреализма» — 50, 70—72, 75
«Надя» — 75, 178
«Свет земли» — 73
«Седовласый револьвер» — 73
Брехт, Бертольд (Бертольт) — 20, 31, 33, 39, 82, 83, 86, 88, 157, 205, 297, 357—360, 368—373, 377—379, 382, 386, 468, 504, 522, 523, 530, 531
«Барабаны в ночи» — 369
«Ваал» — 369
«В джунглях городов» — 369
«Горации и Куриации» — 531
«Добрый человек из Сезуана» — 371
«Жизнь Галилея» — 357, 360, 371, 372
«Кавказский меловой круг» — 371
«Легенда о мертвом солдате» — 88
«Матушка Кураж и ее дети» — 357, 370
«Святая Иоанна скотобоен» — 369
«Страх и отчаяние в третьей империи» — 531, 532
«Трехгрошовая опера» — 369
«Широта и многообразие реалистического метода» — 20
Брод, Макс — 85, 90, 92, 93, 105—107, 112, 113
«Замок Норнепюгге» — 93
«Смерть мертвым!» — 93
«Эксперименты» — 93
Бродский И. А. — 158, 271
Бройн, Гюнтер де — 519, 533
«Буриданов осел» — 519
Броннен, Арнольд — 87, 91, 93, 360
«Отцеубийство» — 87, 360
Бронте, Шарлотта — 117, 451
«Джейн Эйр» — 451
Бронте, Эмили — 117
Брох, Герман — 5, 81, 90, 92, 229—234, 239, 241
«Лунатики» — 231
«Наваждение» — 231
«Невиновные» — 232
«Смерть Вергилия» — 229, 232, 238
Брук, Питер — 385, 414
Брук-Роуз, Кристина — 444
Брукнер, Анита — 451
«Отель “У озера”» — 451
Брукс, Ван Вик — 249, 252, 261, 262
«Взрождение Америки» — 261
«Вино пуритан» — 261
«Мучительное испытание Марка Твена» — 261
Брукс, Клинт — 157, 252, 571
Бруно, Джордано — 120
Брэдбери, Мэлкэм — 33, 453
«Есть людей нехорошо» — 453
«Профессор Криминале» — 453
«Уровни обмена» — 453
«Человек истории» — 453
Брэдбери, Рэй — 437
«451° по Фаренгейту» — 437
Броден П. — 184
Брэдли, Фрэнсис Херберт — 159
Буадеффе П. — 176
Буало, Никола — 343
«Поэтическое искусство» — 343
Бубер, Мартин — 28, 179, 339
Булгаков С. Н. — 179
Бурже, Поль — 194
Буркхардт, Якоб — 16
Буцци, Паоло — 54
«Аэропланы» — 54
Бушбек Э. — 96
Бэббит, Ирвинг — 159
Бэкон, Роджер — 585
Бэнкс, Йэн — 453, 463
«Осиная мастерская» — 463
Бюнкюэль, Луис — 35, 46
Бютор, Мишель — 391, 416, 417, 421, 577
«Изменение» — 391, 416, 421
«Миланский проезд» — 416
«Мобиле» — 422
«Распределение времени» — 391, 416, 421
«Роман как поиск» — 416
Вагнер, Рихард — 79—81, 94, 120, 131, 167, 168, 216, 218

- «Тангейзер» — 216
 Вайан, Роже — 393
 «Сюрреализм против революции» — 393
 Вайгель, Елена — 530
 Вайс В. — 93
 Вайс, Петер — 360
 «Преследование и убийство Марата...» — 360
 Вайсс (Вайс), Эрнст — 92, 93, 247
 «Каторга» — 93
 Валери, Поль — 16, 33, 40, 156, 410, 416, 576
 «Кризис духа» — 40
 Валетт, Альфред — 192
 Валь, Жан — 338
 Вальден, Херварт — 81—83, 222
 Валье, Адриано дель — 66
 Вальзер, Мартин — 505, 510, 511, 533
 «Единорог» — 511
 «Межвременье» — 511
 Вальзер, Роберт — 108, 112
 «Якоб фон Гунтен» — 112
 Ван Гог, Винсент — 80, 147, 263, 279
 Ванье Ж. — 355
 Ванцетти, Бартоломео — 296
 Варгас Льюса, Марио — 536, 556, 561—565
 «Война конца света» — 536, 563
 «Город и псы» — 563
 «Зеленый Дом» — 536, 561, 562, 565
 «История Майты» — 536, 564
 «Капитан Панталеон...» — 563
 «Похвальное слово мачехе» — 536, 564, 565
 «Рассказчик» — 564
 «Тётушка Хулия и писака» — 536, 563, 565
 Вассерман, Якоб — 305
 «Каспар Хаузер, или Леньность сердца» — 305
 Ваше Ж. — 50
 Веберн, Антон — 81
 Ведекинд, Франк — 81, 82
 «Пробуждение весны» — 82
 Везалий, Андреас — 582
 Вейдле В. В. — 14
 «Умирание искусства» — 14
 Вейль, Симона — 28, 157
 Вейраух, Вольфганг — 510
 Веласкес (Родригес де Сильва Веласкес), Диего — 581
 Великовский С. И. — 347, 355
 Вельч, Феликс — 105
 Венцель, Жан-Поль — 358, 389
 Верга, Джованни — 140
 Вергилий Марон, Публий — 162, 423
 «Георгики» — 423
 «Энеида» — 233
 Верденаль, Жан — 159
 Верёвкина М. В. — 85
 Верлен, Поль — 15, 38, 56, 82, 94, 136, 253, 254, 307
 Вермеер Делфтский, Ян — 581
 Верфель, Франц — 83, 85, 87, 88, 91—93, 95, 105, 229, 236, 247
 «Друг человечества» — 236
 «Не убийца, а убитый виноват» — 87
 Вертов, Дзига (наст. имя Кауфман Д. А.) — 32, 293, 296
 Верхарн, Эмиль — 53
 Виан, Борис — 417
 Вивальди, Антонио — 554
 Вийон, Франсуа — 56
 Вико, Джамбатиста — 130, 167
 «Основания новой науки обобщей природе наций» — 167
 Вильгельм II — 237
 Вильдганс, Антон — 91, 93
 Вильдрак, Шарль — 192
 Вилье де Лиль-Адан, Жан-Мари-Магиас-Филип-Огюст — 168
 Винавер, Мишель — 389
 Винер, Норберт — 491
 Виньи, Альфред де — 38, 312, 313
 Витгенштайн, Людвиг — 94, 570
 Витрак, Роже — 70, 76
 «Тайны любви» — 76
 Вламинк, Морис де — 81
 Во, Ивлин — 28, 157, 257, 319, 325, 330—335, 433, 436—439
 «Возвращение в Брайдсхед» — 319, 333, 334, 437, 438

- «Испытание Гилберта Пинфолда» — 319, 438
 «Мерзкая плоть» — 332, 334
 «Меч почета» — 438
 «Люди при оружии» — 438
 «Офицеры и джентльмены» — 438
 «Безоговорочная капитуляция» — 438
 «Не жалейте флагов» — 333
 «Незабвенная» — 335, 437, 438
 «Пригоршня праха» — 319, 332, 333
 «Работа прервана» — 333
 «Сенсация» — 332
 «Упадок и крах» — 331
 «Черные козны» — 332
- Во, Оберон — 453
- Вольтер (наст. имя Аруэ, Мари-Франсуа) — 342, 429
 «Кандид» — 554
- Вольф, Герхард — 529
- Вольф, Криста — 503, 519—521, 533
 «Кассандра» — 503, 520
 «Медея» — 533
 «Образы детства» — 503, 520
 «Размышления о Кристе Т.» — 503, 519
 «Расколотое небо» — 519
 «Что остается» — 503, 520
- Вольф, Курт — 95
- Вольф, Фридрих — 83, 86, 89, 504
 «Это — ты» — 89
- Вольф, Хуго — 81
- Вольфенштайн, Альфред — 85, 92
- Воннегут, Курт — 467, 486—488
 «Бойня № 5, или Крестовый поход детей» — 487
 «Колыбель для кошки» — 487
 «Малый Не Промах» — 487
 «Сирены Титана» — 487
- Вордсворт, Уильям — 269
- Воронский А. К. — 18
- Воррингер, Вильгельм — 81
 «Абстракция и вчувствование» — 81
- Вохрыцек, Юлия — 106
- Вулф, Вирджиния — 27, 38, 45, 52, 62, 116, 118, 146—154, 307, 320, 439, 443, 451, 459
 «Волны» — 151
 «Годы» — 151
 «Дом с привидениями» — 151
 «Знак на стене» — 151
 «Комната Джейкоба» — 151
 «Между актами» — 151
 «Миссис Дэллоуэй» 116, 151—153
 «Миссис Дэллоуэй на Бонд-стрит» — 151
 «Мистер Беннет и миссис Браун» — 149
 «На маяк» — 27, 151, 307
 «Ночь и день» — 148
 «Обычный читатель» — 148, 151
 «Современная литература» («Современные романы») — 148—150
 «Орландо» — 151
 «Отплытие» — 148
 «Понедельник или вторник» — 151
 «Роджер Фрай» — 151
 «Русская точка зрения» — 150
 «Сады Кью» — 150
 «Своя комната» — 151
 «Струнный квартет» — 151
 «Три гинеи» — 151
 «Флаш» — 151
- Вулф, Леонард — 147, 150
- Вулф, Том — 493
- Вулф, Томас Клейтон — 252, 253, 257—259, 266, 291, 301—305, 472
 «Взгляни на дом свой, ангел» — 257, 291, 303, 305
 «Добро пожаловать в наш городок» — 302
 «Домой возврата нет» — 259, 291, 304
 «История одного романа» — 304
 «К Тихому Океану» — 304
 «О времени и о реке» — 253, 259, 302, 303
 «Паутина и скала» — 304
- Вьеле-Гриффен, Франсис — 196

- Гайсмар, Макеуэлл — 263
 Галилей, Галилео — 373
 «Беседы» — 373
 Гальвес, Мануэль — 538
 «История предместья» — 538
 «Нача Регулес» — 538
 Гальегос, Ромуло — 556
 «Донья Барбара» — 556
 Гамсун, Кнут (наст. имя Педерсен, Кнут) — 255, 279
 «Голод» — 304
 Гарднер, Джон — 467, 497
 «О нравственной литературе» — 497
 «Осенний свет» — 497
 Гаркнесс, Маргарет — 19
 Гарленд, Ханнибал Хамлин — 258, 292
 «Крушение кумиров» — 292
 Гарнетт, Дейвид — 139, 147
 Гарнетт, Констанс — 150
 Гарнетт, Эдвард — 139
 Гароди, Роже — 32, 393
 «Литература могильщиков» — 393
 Гарсиа Лорка, Федерико — 357—359, 365—368
 «Балаганчик дона Кристовая» — 366
 «Волшебство бабочки» — 366
 «Впечатления и пейзажи» — 366
 «Дом Бернарды Альбы» — 367
 «Йерма» — 367
 «Книга стихов» — 366
 «Когда пройдет пять лет» — 366
 «Кровавая свадьба» — 357, 367, 368
 «Любовь дона Перлимплина» — 366
 «Мариана Пинеда» — 366
 «Чудесная башмачница» — 366, 368
 Гарсиа Маркес, Габриель — 27, 39, 464, 536, 537, 555—561, 563, 565
 «Генерал в своем лабиринте» — 536, 560
 «Любовь во время чумы» — 536, 560
 «О любви и других демонах» — 536, 560
 «Осень патриарха» — 536, 558
 «Сто лет одиночества» — 27, 536, 556, 558, 559
 «Хроника объявленного убийства» — 536, 559, 563
 Гарфиас, Педро — 66
 Гассенди, Пьер — 582
 Гатти, Арман — 383
 Гауптман, Герхарт — 120, 206, 261, 372
 «Бобровая шуба» — 372
 «Михаэль Крамер» — 120
 «Перед восходом солнца» — 120
 Гвардини, Романо — 40
 «Конец Нового времени» — 40
 Гваттари Ф. — 579
 «Ризома» (совместно с Ж. Делёзом) — 579
 Гевара де ла Серна, Эрнесто (Че) — 549
 Гегель, Георг Вильгельм Фридрих — 13, 15, 16, 19, 108, 338, 339
 «Феноменология духа» — 338
 Гейм, Георг — 82, 83, 85, 88, 95—97
 Гейм, Стефан (наст. имя Флигель, Хельмут) — 519
 «Агасфер» — 519
 «Сообщение короля Давида» — 519
 Гейнсборо, Томас — 461
 Гелбер, Джек — 480
 Гелескул А. М. — 64
 Генон, Рене — 28, 40
 «Кризис современного мира» — 40
 Генрих II — 161
 Георг V — 150
 Георге, Стефан — 80, 82, 83, 94, 97, 100
 Гераклит — 171
 Гердер, Йоганн Готфрид — 15
 Гессе, Герман — 5, 23, 24, 33, 80, 103, 112, 118, 160, 204—211, 213—215, 221, 232, 234, 237, 252, 305
 «Демиан» — 204, 209, 210

- «Игра в бисер» — 204, 213—215, 232
 «Нарцисс и Златоуст» — 213
 «Паломничество в страну Востока» — 213
 «Степной волк» — 23, 112, 204, 211, 237, 286
 Гёльдерлин, Фридрих — 23, 80, 95, 97, 209, 221, 516, 531
 Гёринг, Рейнхард — 87, 89
 «Морское сражение» — 89
 Гёте, Иоганн Вольфганг — 11, 13, 15, 17, 19, 32, 82, 130, 209, 214, 217, 311, 370, 409, 513
 «Годы странствий Вильгельма Мейстера» — 214, 304
 «Страдания молодого Вертера» — 217
 «Фауст» — 214
 «Шекспир без конца» — 311
 Гилберт, Стюарт — 130, 131
 Гиллеспи, Диззи (наст. имя Гиллеспи, Джон Бёркс) — 479
 Гинзберг, Аллен — 467, 477, 478
 «Вопль» — 477
 «Каддиш» — 477
 «Мозг дышит» — 477
 «Падение Америки» — 477
 «Стустики реальности» — 474
 «Собрание стихотворений» — 474
 Гиссинг, Джордж — 117, 328
 Гитлер, Адольф — 63, 87, 157, 250, 320—322, 394
 Глюк, Кристоф Виллибальд — 423
 «Орфей и Эвридика» — 423
 Говони, Коррадо — 54
 «Электрические стихи» — 54
 Гоген, Поль — 147, 581
 Гоголь Н. В. — 105, 150, 239
 «Мёртвые души» — 306
 Годье-Бжешка, Анри — 62
 Гойя, Франсиско — 198
 Голд, Майкл — 250, 251
 Голдинг, Уильям — 433, 440, 441—443, 445
 «Бумажные людишки» — 441
 «Воришка Мартин» — 440
 «Зримая тьма» — 441
 «Наследники» — 440
 «Огонь внизу» — 441
 «Пирамида» — 441
 «Повелитель мух» — 440, 441
 «Ритуалы дальнего плавания» — 441
 «Свободное падение» — 441
 «Шпиль» — 440, 441, 445
 Голль, Иван (наст. имя Ланг, Исаак) — 84, 393, 407
 Голль, Шарль де — 392
 Голсуорси, Джон — 117, 136, 149, 321
 Гомбрих (Гомбрич), Эрнст — 28
 «Норма и форма» — 28
 Гомер — 130, 388, 541
 «Илиада» — 305
 «Одиссея» — 130—132, 167, 305, 388, 541, 542
 Гомес де ла Серна, Рамон — 65, 66
 «Концепт новой литературы» — 65
 Гонкур, Жюль де — 176, 272
 Гонкур, Эдмон де — 176, 272
 Гонсалес Лануса, Эдуардо — 66
 Гончаренко С. — 64
 Горький М. (наст. имя Пешков А. М.) — 18, 19, 136, 351, 408
 «Мать» — 18
 Готорн, Натаниел — 196, 252
 «Алая буква» — 269
 Готхельф, Иеремия — 225
 «Деньги и дух» — 225
 Готье, Жюль де — 60
 «Боваризм» — 60
 Готье-Вилар, Анри — 185
 Гофман, Эрнст Теодор Амадей — 530
 «Мадемуазель де Скюдери» — 530
 Гофмансталь, Гуго фон — 80, 82, 90, 92, 94, 229, 267
 «Глупец и Смерть» — 95
 «Электра» — 267
 Градзини А. Ф. — 140
 Грак, Жюльен — 73, 75
 «В замке Арголь» — 75
 Грант, Данкен — 147
 Грасс, Гюнтер — 39, 227, 503, 505, 509, 511, 514, 521—527, 532, 533
 «Встреча в Тельгте» — 503, 524

- «Жестяной барабан» — 429, 503, 509, 521 — 524
 «Из дневника улитки» — 511, 525
 «Камбала» — 525, 527
 «Кошки-мышки» — 522
 «Крик жерлянки» — 527
 «Крысиха» — 527
 «Мой век» — 527, 532
 «Под местным наркозом» — 503, 511, 525, 526
 «Собачьи годы» — 522
 «Широкое поле» — 525, 532
 Григори, Изабелла Огасте (леди Григори) — 121
 Грей, Алестер — 465
 Грейвз, Роберт — 25
 «Обзор модернистской поэзии» (совместно с Л. Райдинг) — 25
 Греймас, Альгирдас Жюльен — 571
 Гренвиль, Патрик — 426
 «Огненные деревья» — 426
 Гренье, Жан — 177, 337, 351
 «Острова» — 351
 «Средиземноморское вдохновение» — 351
 «Эссе об ортодоксальности» — 351
 Грильпарцер, Франц — 229
 Гриммельсгаузен, Ганс Якоб Кристоф — 222, 523
 Грин, Грэм — 28, 29, 157, 319, 325, 328 — 330, 334, 335, 433, 436, 439, 440, 447
 «Брайтонский леденец» — 319, 328, 447
 «Доверенное лицо» — 328
 «Комедианты» — 439
 «Конец любовной связи» — 439
 «Меня создала Англия» — 328
 «Монсеньор Кихот» — 439
 «Наш человек в Гаване» — 439
 «Почетный консул» — 439
 «Сила и слава» — 319, 329, 330, 436
 «Стамбульский экспресс» — 328
 «Суть дела» — 329, 439
 «Тихий американец» — 439
 «Ценой потери» — 439
 «Человек внутри» — 328
 «Человеческий фактор» — 439
 «Это поле боя» — 328
 Грин, Жюльен — 4, 22, 157, 173, 180, 196 — 199
 «Адриенна Мезюра» — 180, 197
 «Варуна» — 198
 «Визионер» — 198
 «Земной странник» — 197
 «Ключи смерти» — 197
 «Левиафан» — 180, 197
 «Монт-Синер» — 197
 «Обломки» — 180, 197, 198
 «Полуночь» — 198
 Гринуэй, Питер — 33
 Грир, Жермен — 452
 «Евнух женского пола» — 452
 Грис, Хуан — 262
 Гриффит, Дейвид Уорк — 293
 Гронский И. М. — 18
 Гросс, Георг — 67, 69, 83, 84, 86, 88
 Грюмбер, Жан-Клод — 390
 Гувер, Херберт Кларк — 250
 Гуиральдес, Рикардо — 537
 «Дон Сегундо Сомбра» — 537
 Гурмон, Реми де — 159
 «Диссоциация идей» — 159
 «Проблемы стиля» — 159
 Гуссерль, Эдмунд — 16, 40, 52, 338, 339, 395
 «Кризис европейского человечества и философия» — 40
 Гюго, Виктор — 10, 38, 340
 Гютерсло, Альберт Парис (наст. имя Китрайбер, Конрад) — 91 — 93
 «Танцующая дура» — 93
 Даладье, Эдуар — 321, 399
 Дали, Сальвадор — 30, 75
 Даниэль Ю. М. — 409
 Данкен, Роберт — 478
 Д'Аннунцио, Габриеле — 53, 121, 255, 279
 Данте Алигьери — 120, 156, 160 — 163, 167, 169, 171, 279
 «Божественная комедия» — 9, 163, 167

- Дарвин, Чарлз Роберт — 13, 15, 448
 Дарио, Рубен — 25, 63
 Даррелл, Лоренс — 5, 27, 319, 444
 «Александрийский квартет» — 5, 27, 444
 «Жюстин» — 444
 «Бальтазар» — 444
 «Маунтолив» — 444
 «Клеа» — 444
 «Черная книга» — 319
 Дворжак, Макс — 571
 Дебюсси, Клод — 366
 Дейтон, Лен — 435
 Дейч М. — 389
 Декарт, Рене — 340
 Делёз, Жиль — 33, 36, 428, 430, 572, 579
 «Ризома» (совместно с Ф. Гваттари) — 579
 Дельтей, Жозеф — 178
 «Жанна д'Арк» — 178
 Дерен, Андре — 81
 Деррида, Жак — 33, 36, 453, 548, 567, 570, 572—574, 576, 577
 «О грамматологии» — 573
 «Поля философии» — 573
 «Рассеяние» — 573
 Деснос, Робер — 70, 72, 73
 «Свобода или любовь!» — 73
 «Со всем имуществом» — 73
 «Граур за траур» — 73
 Дёблин, Альфред — 5, 28, 39, 81 — 83, 87, 103, 157, 204—207, 221 — 227, 245, 297, 523
 «Берлин, Александерплац» — 87, 204, 222, 223, 225, 245, 297, 523
 «Вавилонское странствие, или Кто высоко заносится, тому не миновать упасть» — 224
 «Валленштайн» — 205, 222
 «Война Вадцека с паровой турбиной» — 221
 «Гамлет, или Долгая ночь подходит к концу» — 204, 225
 «Горы, моря и гиганты» — 222
 «Манас» — 222
 «Ноябрь 1918 года» — 224
 «Пошады не жди» — 224
 «Три прыжка Ван-луна» — 205, 222
 «Убийство одуванчика» — 221
 «Черный занавес» — 221
 «Эпилог» — 223
 «Amazonas»-Trilogie — 207
 Дёблин, Вольфганг — 225
 Дёринг Ш. — 529
 Джеймисон, Фредрик — 33
 «Постмодернизм, или культурная логика позднего капитализма» — 33
 Джеймс, Генри — 38, 129, 158, 159, 164, 251, 254, 258, 261, 272, 278, 291, 325, 436, 444, 450, 547, 554
 «Дези Миллер» — 278, 450
 «Женский портрет» — 450
 «Зверь в чаше» — 164
 «Искусство прозы» — 291
 «Письма Асперна» — 450
 Джеймс, Уильям — 16, 52, 148, 262
 «Принципы психологии» — 52
 Дженкинс, Кит — 35
 «Переосмысление истории» — 35
 Дженкс, Чарлз — 33
 «Язык архитектуры постмодерна» — 33
 Джойс, Джеймс — 5, 11, 13, 21, 24, 27, 31—33, 35, 38, 39, 45, 46, 52, 59, 60, 104, 116—136, 146, 150, 167, 171, 213, 224, 230, 232, 234, 254, 256, 258, 265, 279, 281, 283, 286, 293, 294, 302, 305, 319, 325, 338, 340, 379, 411, 417, 439, 443, 492, 570, 587
 «Блестящая карьера» — 119
 «Драма и жизнь» — 119
 «Дублинцы» — 116, 122—124, 126, 128, 265
 «Камерная музыка» — 123
 «Пенни за штуку» — 124
 «Поминки по Финнегану» — 116, 134, 135, 319, 379, 492
 «Портрет художника» — 119
 «Портрет художника в юности» — 116, 119, 123—128, 131, 134, 213, 304
 «Стивен Герой» — 119, 124, 125

- «Улисс» — 27, 30, 31, 45, 59, 116, 118 — 120, 123, 125 — 135, 150, 152, 153, 167, 232, 254, 267, 274, 286, 293, 294, 305, 307, 311
- Джонс, Джеймс — 472, 473
- «Отныне и вовек» — 472
- «Только позови» — 472
- «Тонкая красная линия» — 472
- Джонсон, Пол — 33
- «Бог и американцы» — 33
- Джонсон, Сэмюел — 461
- Джордан, Нил — 452
- «В обществе волков» — 452
- Джоунз, Лерой (Имаму Амири Барака) — 467, 481
- «Голландец» — 481
- «Революционный театр» — 481
- Диана, принцесса — 454
- Дидион, Джоан — 496
- Дидро, Дени — 402
- Диего, Херардо — 64
- «Блокнот пенных брызг» — 64
- «Образ» — 64
- «Человеческие стихи» — 64
- Дикинсон, Эмили — 269
- Диккенс, Чарлз — 10, 12, 38, 117, 169, 308, 332, 333, 436, 443, 448, 454, 460
- «Большие ожидания» — 308
- «Наш общий друг» — 169
- «Посмертные записки Пиквикского клуба» — 443
- «Холодный дом» — 333
- Дикс, Отто — 69, 84
- Дилан, Боб — 477
- Дильтей, Вильгельм — 16, 570
- Дисморр Дж. — 62
- Доде, Альфонс — 175
- «Современный роман, оставленный нам Бальзаком» — 175
- Доде, Леон — 181
- Додерер, Хаймито фон — 92, 229, 247
- «Бесы» — 247
- «Окольный путь» — 247
- «Убийство, которое совершает каждый» — 247
- «Штрудльхофская лестница» — 247
- Дойблер, Теодор — 81, 85, 92, 93
- Доктороу, Эдгар Лоренс — 467, 498
- «Рэгтайм» — 498
- Донн, Джон — 161, 164, 288, 461
- Доржелес, Ролан — 174
- «Деревянные кресты» — 174
- Дос Пассос, Джон — 22, 39, 224, 242, 250, 252, 256, 258, 259, 291, 293 — 297, 301, 340, 349
- «Манхэттенский паром» — 258, 291, 295
- «Округ Колумбия» — 297, 298
- «Середина века» — 298
- «США» — 259, 291, 296, 297, 349
- «42-я параллель» — 259, 295
- «1919» — 259, 296
- «Большие деньги» — 259, 296
- «Три солдата» — 256, 291, 295
- Достоевский Ф. М. — 10, 38, 94, 97, 105, 136, 140, 150, 159, 179, 199, 221, 247, 254, 302, 305, 311, 313, 338, 351, 352, 355, 401, 402, 473
- «Бесы» — 401
- «Братья Карамазовы» — 305, 316
- «Записки из подполья» — 352
- «Преступление и наказание» — 94, 269
- Драйден, Джон — 161, 461
- Драйзер, Теодор — 25, 251, 252, 258, 261, 263, 292, 293, 298, 472
- «Американская трагедия» — 252, 257, 292
- «Сестра Керри» — 251, 258
- Дриё Ля Рошель, Пьер — 5, 22, 70, 157, 173, 178, 180, 257, 392
- «Дневник» — 178
- «Жиль» — 5, 178
- «Мера Франции» — 178
- «Мужчина, на которого вешались женщины» — 178
- «Нелепое путешествие» — 178
- «Непоседа» — 178
- «Пустой чемодан» — 178
- «Фашистский социализм» — 178
- Дрэбл, Маргарет — 451
- Дулитл, Хилда — 59, 60, 139, 256
- Дюамель, Жорж — 25, 28, 38, 173, 180, 188, 192 — 194
- «Двое» — 193

- «Дневник Салавена» — 193
«Лионский клуб» — 193
«Мемориал жизни мучеников» — 193
«Полуночная исповедь» — 193
«Такой, какой есть» — 193
«Хроника семьи Паскье» — 173, 188, 194
 «Битва с тенями» — 194
 «Бьеврская пустынь» — 194
 «Гаврский нотариус» — 194
 «Зверинец» — 194
 «Земля обетованная» — 194
 «Наставники» — 194
 «Ночь святого Иоанна» — 194
 «Сесиль среди нас» — 194
 «Страсти Жозефа Паскье» — 194
 «Сюзанна и молодые львы» — 194
 «Цивилизация» — 193
Дюлен, Шарль — 397
Дюрас, Маргерит — 418
 «Модерато кантабиле» — 418
Дюрер, Альбрехт — 343
Дюрренматт, Фридрих — 379
Дюфи, Рауль — 81
Дюшан, Марсель — 47, 49, 50, 67, 69, 70
 «Фонтан» — 49
Дягилев С. П. — 49
Есенская, Милена — 106, 113
Жакоб, Макс — 55, 58
 «Бурлескные и мистические произведения брата Матореля, скончавшегося в монастыре» — 58
 «Рожок игральных костей» — 58
Жамм, Франсис — 28
Жан Поль (наст. имя Рихтер, Иоганн Пауль Фридрих) — 529
 «Титан» — 529
Жарри, Альфред — 33, 47, 49, 379
 «Юбю на холме» — 49
Жене, Жан — 391, 408, 412—415
 «Балкон» — 413
 «Богоматерь Цветов» — 391, 413, 415
 «Высокий надзор» — 391, 413, 414
 «Зеркало Адама» — 413
 «Как играть “Балкон”» — 413
 «Как играть “Служанок”» — 413
 «Каторга» — 413
 «Негры» — 413
 «Песнь любви» — 413
 «Письмо Роже Блэну на полях “Ширм”» — 413
 «Погребальный обряд» — 413
 «Служанки» — 413
 «Чудо о розе» — 413
 «Ширмы» — 413
Женева, Морис — 181
 «Раболио» — 181
Женетт, Жерар — 418, 423, 567, 571, 576
 «Палимпсесты: литература во второй степени» — 576
 «Фигуры» — 418
Жид, Андре — 22, 33, 118, 159, 173—177, 179, 182—184, 187, 188, 190, 199, 338, 342, 391, 392, 406, 408, 410, 576
 «Достоевский» — 179
 «Имморалист» — 176, 183
 «Пасторальная симфония» — 176
 «Подземелья Ватикана» — 176, 183
 «Тетради Андре Вальтера» — 183
 «Фальшивомонетчики» — 173, 176, 177, 183, 184
 «Яства земные» — 176, 183, 184, 188
Жильсон, Этьен — 179
Жионо, Жан — 173, 175, 181, 184, 194, 399
 «Подлинные богатства» — 181
 «Рождение Одиссея» — 181
 «Холм» — 181
Жироду, Ипполит-Жан — 173, 177, 185—187, 340, 346, 359
 «Америка мне друг» — 186
 «Амфитрион 38» — 359
 «Белла» — 186

- «Бессильный» — 186
 «Восхитительная Клио» — 186
 «Выбор избранных» — 186, 187
 «Жюльетта в стране мужчин» — 186
 «Зигфрид и Лимузен» — 177, 186
 «Полнота власти» — 186
 «Провинциалки» — 186
 «Симон-патетик» — 177
 «Сюзанна и Тихий океан» — 177, 186
 «Троянской войны не будет» — 359
 «Уроки для тени» — 186
 «Школа безразличных» — 186
 «Электра» — 359
 Жуве, Луи — 414
 Закс, Нелли — 503, 514—516
 «В обителях смерти» — 516
 «Затмение звезд» — 516
 «Плясунья» — 515
 Замятин Е. И. — 326, 437
 «Мы» — 326, 437
 Затонский Д. В. — 21
 «В наше время» — 21
 «Что такое модернизм?» — 21
 Зеве, Итало — 52
 Зегерс, Анна — 38, 206, 504, 519, 522, 531
 «Доверие» — 519
 «Настоящий голубой цвет» — 519
 «Решение» — 519
 «Транзит» — 519
 «Свет на виселице» — 519, 531
 «Седьмой крест» — 519
 «Сила слабых» — 519
 Зедльмайр, Ханс — 8
 Зераффа М. — 396
 Золя, Эмиль — 10, 15, 17, 38, 45, 121, 188, 194, 254, 294, 300, 306, 537
 «Жерминаль» — 300
 Зонненшайн, Х. — 91—93
 Зорге, Райнхард — 87, 360
 «Нищий» — 360
 Зюскинд, Патрик — 503, 530
 «Парфюмер» — 530
 Ибаррури, Долорес — 288
 Ибсен, Хенрик — 10, 25, 38, 116, 119, 120, 122, 126, 255, 261, 358, 374
 «Бранд» — 269
 «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» — 119
 «Кукольный дом» — 119
 «Пер Гюнт» — 126
 «Союз молодежи» — 119
 Иванов Вяч. И. — 16, 17, 168, 179
 Иисус Христос — 179, 233, 301, 313, 484, 485, 553
 «Имажистские поэты» — 61
 «Имажисты» — 60
 Имаму Амири Барака см. Джоунз, Лерой
 Иоанн Богослов — 171, 585
 Иоанн Предтеча — 164, 165
 Ионеско, Эжен — 39, 357, 360, 378, 379
 «Лысая певичка» — 378, 379
 «Макбетт» — 360
 «Разговор о моем театре и о чужих разговорах» — 379
 «Театр абсурда будет всегда» — 378
 Иосиф Флавий — 207
 Ипполит, Жан — 338
 Иткин С. — 49
 Ишервуд, Кристофер — 319, 326, 327, 328, 334
 «Прощай, Берлин!» — 327
 «Салли Боулз» — 327
 «Пересадка мистера Норриса» — 326
 Ишигуро, Казуо — 465
 Йейтс, Уильям Батлер — 13, 33, 37, 48, 51, 59, 116, 121, 122, 130, 171, 253, 256, 270, 293, 231
 Йенс, Вальтер — 510
 Йеснер (Йесснер), Леопольд — 89
 Йонзон, Уве — 514, 528
 Йост, Ханнс — 87
 «Томас Пейн» — 87
 «Шлагетер» — 87
 Кабалье, Монсеррат — 436
 Кабанова И. В. — 342

- Казак, Герман — 83, 84, 87, 503, 511—514
 «Город за рекой» — 503, 512
 Казанова, Джованни Джакомо — 554
 Кайзер, Георг — 38, 83, 88, 89, 357, 359, 361, 362, 374
 «Газ-I» — 88, 361
 «Газ-II» — 88, 361
 «Граждане Кале» — 361
 «Коралл» — 357, 361, 362
 «С утра — до полуночи» — 361
 Кальвино, Итало — 33, 570, 580, 588
 «Если однажды зимней ночью путник» — 580
 Кальтнекер Г. — 91, 93
 Каммингс, Эдуард Эстлин — 279
 Камю, Альбер — 5, 26, 33, 38, 113, 158, 257, 280, 286, 337, 338, 344, 350—355, 359, 376, 378, 391, 393—395, 399—402, 405, 408, 409, 416, 417, 422, 468, 489
 «Бунтующий человек» — 337, 352—354, 394, 401
 «Восстание в Астурии» — 351
 «Записные книжки» — 353
 «Изгнание и царство» — 353
 «Калигула» — 352, 353, 376, 400
 «Миф о Сизифе» — 337, 352, 353, 355, 376, 399
 «Накануне» — 353
 «Недоразумение» — 376, 400
 «Осадное положение» — 353, 376, 400
 «Падение» — 337, 352, 353, 355, 401, 402
 «Первый человек» — 353
 «Письма немецкому другу» — 352
 «Посторонний» — 26, 280, 337, 344, 352—355, 399, 417
 «Справедливые» — 391, 400, 401
 «Чума» — 352—354, 394, 400
 Камю, Люсьен — 351
 Кан, Гюстав — 53
 Кангилем, Жорж — 339
 Кандинский В. В. — 35, 81, 84, 85, 88
 Канетти, Элиас — 111, 229, 230, 239—241
 «Другой процесс» — 111
 «Масса и власть» — 241
 «Ослепление» — 229, 239
 Кансинос-Ассенс, Рафаэль — 64
 «Движение В. П.» — 65
 «Новая литература» — 65
 «Поэты и прозаики XIX века» — 65
 Кант, Герман — 533
 Кант, Иммануил — 108
 Капоте, Трумен — 467, 493
 «Завтрак у Тиффани» — 493
 «Луговая арфа» — 493
 «Совершенно хладнокровно» — 493
 Каралашвили Р. — 209
 Карвер, Раймонд — 496, 497
 Карельский А. В. — 504, 506, 509
 Карл I — 170
 Карлайл, Томас — 15, 120
 Карпентьер, Алехо — 536, 537, 551—556, 558, 561, 565
 «Арфа и тень» — 555
 «Век Просвещения» — 536, 552
 «Весна Священная» — 536, 555
 «Концерт барокко» — 554
 «Претерянные следы» — 552, 561
 «Превратности метода» — 552—554
 «Царство земное» — 536, 552
 «Экуэ-Ямба-О!» — 551
 Карра, Карло — 53
 Карриего, Эваристо — 538
 Картер, Энджела — 452, 453
 «Адские машины желания доктора Хоффмана» — 452
 «Кровавая комната» — 452
 «Ночи в цирке» — 452
 «В обществе волков» — 452
 «Страсти новой Евы» — 452
 «Фейерверк» — 452
 Касаль, Хулио Х. — 66
 Кастанеда, Карлос — 28
 Каули, Мэлкем (Малькольм) — 283
 Кафка, Валли — 105
 Кафка, Герман — 104, 105
 Кафка, Оттла — 105
 Кафка, Франц — 5, 11, 13, 24, 27, 32, 33, 38, 45, 80, 81, 85, 88, 90—

- 93, 103—114, 164, 227, 229, 239, 241, 325, 338, 351, 398, 415, 417, 425, 511, 512
 «Америка» — 103, 107, 112
 «В исправительной колонии» — 103, 108, 110
 «Дневник» — 114
 «Замок» — 45, 103, 107, 112, 425, 512
 «Мост» — 114
 «Ночью» — 114
 «Описание одной борьбы» — 88, 108
 «Письмо к отцу» — 105
 «Превращение» — 27, 103, 108—110
 «Приговор» — 103, 108, 109
 «Приготовления к деревенской свадьбе» — 107, 108
 «Процесс» — 45, 103, 107, 111, 164
 «Рассмотрение» — 108
 «Сельский врач» — 108
 Кафка, Элли — 105
 Кафка, Юлия — 104
 Кахольд Г — 529
 Кациоль А. — 529
 Кашкин И.А. — 296
 Кашниц, Мария-Луиза — 513, 514
 «Танец смерти» — 514
 Кеведо-и-Вильегас, Франсиско — 239
 Кейдж, Джон — 478
 Кейнс, Джон Мейнард — 147, 320, 434
 «Общая теория занятости, доходности и денег» — 320
 Кейроль, Жан — 391, 402—404, 419
 «Лазарь среди нас» — 404
 «Я буду жить любовью других» — 391, 402, 403
 «С вами говорят» — 402
 «Первые дни» — 402
 Келлерман, Бенгард — 205, 206
 Келман, Джеймс — 465
 Кеннеди, Джон — 269
 Кеннер, Хью — 33
 Кено, Реймон — 76
 Кепель, Жиль — 37
 Кермоуд, Фрэнк — 33
 Керуак, Джек — 467, 476, 477, 479
 «Легенда о Дюлузе» — 476
 «Биг Сур» — 476
 «Бродяги Дхармы» — 476
 «На дороге» — 476
 «Подземные» — 476
 Кестен, Герман — 207, 246
 «Об испанской мании» — 207, 246
 Кестлер, Артур — 468
 Кестнер, Шарлотта — 217
 Кестнер, Эрих — 206, 513
 Кеффлек, Ян — 426
 «Варварские свадьбы» — 426
 Кёппен, Вольфганг — 227, 507, 511, 513
 «Голуби в траве» — 511
 «Смерть в Риме» — 511
 Кизи, Кен — 476
 «Над кукушкиным гнездом» — 476
 Кинг, Джиневра — 276
 Кингсли, Чарлз — 117
 Кингстон, Максин Хонг — 500
 «Воительница: воспоминания о детстве среди привидений» — 500
 «Китайцы» — 500
 Киплинг, Редьярд — 117, 157, 158, 258, 278, 279
 «Киприанов пир» — 585
 Кирико, Джорджо ди — 75
 Киркегор, Сёрен — 38, 108, 226, 227, 338, 340, 383
 «Или — или» — 383
 Киринозе З.И. — 184
 Кироба, Орасио — 538
 Кирпотин В.Я. — 18
 Китс, Джон — 123, 275, 314, 461
 «Ода греческой вазе» — 275, 314
 «Ода соловью» — 275, 276
 Клейст, Генрих фон — 11, 23, 221
 Климонтович Ю. — 427
 Клодель, Поль — 28, 156, 159, 359, 360, 370
 «Книга Христофора Колумба» — 360
 Клопшток, Фридрих Готлиб — 516

- «Книга рекордов Гиннеса» — 29
 Коган П. С. — 17
 Кодуэлл К. — 320
 Кожев, Александр (наст. имя Ко-
 жевников А.) — 338
 Кокошка, Оскар — 81, 84, 85, 89,
 91, 93
 «Мечтающие мальчики» — 93
 «Убийца, надежда женщин» —
 89
 Кокто, Жан — 49, 178, 346, 359, 365,
 390, 413
 «Великий разрыв» — 178
 «Несносные дети» — 178
 «Орфей» — 359, 365
 «Парад» (совместно с П. Пикас-
 со, Э. Сати и С. Дягилевым) —
 49
 Колдуэлл, Эрскин — 250, 259
 «Табачная дорога» — 259
 Колетт, Сидони-Габриэль — 173,
 175, 184, 185
 «Дуэт» — 185
 «Клодина» (соаменно с А. Го-
 тье-Виларом) — 185
 «Конец Шери» — 185
 «Номер в гостинице» — 185
 «Прекрасный вид» — 185
 «Секунда» — 185
 «Шери» — 173, 185
 Коллинз, Уилки — 448
 Колридж, Сэмюел Тейлор — 161,
 167
 «Лекции о Шекспире» — 161
 «Сказание о Старом Морехо-
 де» — 167
 «Biographia Literaria» — 161
 Колумб, Христофор — 555
 Кольбенхоф, Вальтер — 505
 Кольм П. — 121
 Кольмар, Гертруд — 514
 «Миры» — 514
 Кольтес Бернар-Мари — 358
 Кольцов М. Е. — 288
 Компаньон, Антуан — 8
 Конан Дойл, Артур — 583
 Кон-Бендит, Даниэль — 341
 Конрад, Джозеф (наст. имя Юзеф
 Теодор Конрад Коженёвский) —
 38, 118, 136, 158, 254, 258, 261,
 277—279, 305, 315, 325, 328
 «Лорд Джим» — 278, 315
 «Ностромо» — 315
 «Сердце тьмы» — 277
 Конт, Огюст — 15
 Копит, Артур — 480
 Копо, Жак — 187
 Коран — 464
 Корнфельд, Пауль — 84, 92
 Корсо, Грегори — 478
 Кортасар, Хулио — 418, 536, 544—
 550, 553, 556, 557, 559, 565, 580
 «Бестиарий» — 544, 545
 «Вокруг дня на 80 мирах» — 546
 «Воссоединение» — 549
 «Восьмигранник» — 547
 «Шаги по следам» — 547
 «Все огни — огонь» — 545, 546
 «Выигрыши» — 548
 «Далекая» — 545, 546
 «Дневниковые записи для рас-
 сказа» — 547
 «Другое небо» — 549
 «Захваченный дом» — 545
 «Игра в классики» — 536, 549,
 550, 580
 «Истории о хронопах и фамах» —
 546
 «Книга Мануэля» — 536, 550
 «Конец игры» — 544
 «Мамины письма» — 545
 «Непрерывность парков» — 418
 «Ночью на спине лицом квар-
 ху» — 546
 «Последний раунд» — 546
 «Преследователь» — 547
 «Скрытое оружие» — 545, 546
 «Тот, кто здесь бродит» — 547
 «Лодка, или Новое посеще-
 ние Венеции» — 547
 «Южное шоссе» — 549
 «62. Модель для сборки» — 536,
 550
 Косиков Г. К. — 416
 Краван, Артур — 50, 67, 70
 «Краткий курс истории ВКП(б)» —
 519
 Краус, Карл — 90—94, 108, 239, 241

- «Последние дни человечества» — 93
«Разрушенная литература» — 90
Кревель, Рене — 70, 72, 75
«Извилины» — 75
«Мое тело и я» — 75
«Трудная смерть» — 75
Крейг (Крэг), Генри Эдуард Гордон — 371
Крейн, Стивен — 252, 258, 279, 478
Крейн, Харт — 25, 256, 258
«Мост» — 258
Крейс, Джим — 465
Крили, Роберт — 478
Кристева, Юлия — 36, 412, 423, 428, 567, 568, 570, 571, 574, 576
«Бахтин, слово, диалог и роман» — 576
Кристи, Агата — 447
«Убить легко» — 447
Кройдер, Эрнст — 512, 513
«Неуловимые» — 512
Кролов, Карл — 83, 513
Кропоткин П. А. — 564
Кружков Г — 272
Кубин, Альфред — 81, 84, 85, 88, 91—93
«Другая сторона» — 88, 93
Кулидж, Калвин — 250
Кулька Г. К. — 85, 91, 93
Кундера, Милан — 33, 570
Кунст Т. — 529
Кунья, Эуклидес да — 563
«Сертаны» — 563
Купер, Джеймс Фенимор — 298
Курейши, Ханиф — 464
«Будда из пригорода» — 464
«Черный альбом» — 464
Курциус, Эрнст Роберт — 160
Кутзее Дж. — 440
«Фо» — 440
Кэпроу Э. — 481
Кэссиди, Нил — 476
Лаваль, Пьер — 411
Лагерлёф, Сельма — 515
Лакан, Жак — 407, 423, 425, 567, 570, 574
«Сочинения» — 574
Лакретель, Жак де — 180
«Беспокойная жизнь Жана Эрмелена» — 180
Ланггессер, Элизабет — 87, 512
«Лабиринт» — 512
«Неизгладимая печать» — 512
Ланге, Хелене — 87
Ларбо, Валери — 160
Ларднер, Ринголд Уилмер — 279
Ларкин, Филипп — 439, 460
«Высокие окна» — 440
«Свадьбы на Троицу» — 439, 440
Ларреа, Хуан — 64
«Космополит» — 64
Ласкер-Шюлер, Эльза — 81—83, 85, 92
Лассаль, Фердинанд — 224
Лассо де да Вега, Рафаэль — 66
«Галерея зеркал» — 66
Лаури, Мэлкем (Малькольм) — 27, 319, 444
«У подножия вулкана» — 27, 444
Лафорг, Жюль — 68, 158, 164, 254, 307
Ле Карре, Джон — 435
Ле Клезиво, Жан-Мари Гюстав — 391, 426, 427
«Искатели клада» — 426
«Протокол» — 426
«Пустыня» — 426
Леви Б.-А. — 339, 350
«Век Сартра» — 339
Леви-Стросс, Клод — 407, 423—425, 571
«Грустные тропики» — 424
Лейрис, Мишель — 73
Леман, Вильгельм — 87
Лембур, Ж. — 75
«Знаменитая Белая Лошадка» — 75
Ленерт, Х. — 82
Ленин В. И. (наст. имя Ульянов В. И.) — 21
«Империализм, как высшая стадия капитализма» — 21
«Материализм и эмпириокритицизм» — 21
Ленц, Зигфрид — 510, 511
«Урок немецкого» — 511

- Леонхард, Рудольф — 83, 86, 87
 Лессинг, Дорис — 433, 445—448, 450
 «Дети насилия» — 445
 «Золотая тетрадь» — 433, 445, 446
 «Инструкции по нисхождению в ад» — 447
 «Лето перед тьмой» — 447
 «Мемуары выжившего» — 447
 «Трава поет» — 445
 Лёвензон, Э. — 82
 Лёрке, Оскар — 87
 Ливис Ф. Р. — 28, 461
 «Великая традиция: Джордж Элиот, Генри Джеймс, Джозеф Конрад» — 28, 461
 Линдзи, Вейчел — 255, 256
 «Генерал Уильям Бут попадает на небеса» — 255
 «Конго» — 255
 Линдон Ж. — 416
 Линч, Бенито — 537
 Лиотар, Жан-Франсуа — 33, 36, 427, 453, 570, 572, 573
 «Ситуация постмодерна. Доклад о знании» — 33, 427, 573
 Лир, Эдвард — 378
 Лихтенштайн (Лихтенштейн), Альфред — 82
 Ллойд Вебер, Эндрю — 436
 «Иисус Христос — суперзвезда» (совместно с Т. Райсом) — 436
 Лодж, Дейвид — 33, 450, 453
 «Академический обмен» — 453
 «Маленький мир» — 453
 «Насколько далеко можно зайти» — 453
 «Падение Британского музея» — 453
 Лонг, Хью — 250
 Лонгфелло, Генри Уодсворт — 38, 252
 Лоос, Адольф — 94
 Лоренс, Дейвид Герберт — 24, 30, 33, 116, 118, 135—146, 325, 439, 446
 «Ааронов жезл» — 140
 «Анютины глазки» — 143
 «Белый павлин» — 136
 «Влюбленные женщины» — 140, 141
 «Джон Томас и леди Джейн» — 142
 «Кенгуру» — 140
 «Любовник леди Чаттерли» — 116, 140—143, 145
 «Первый вариант “Любовника леди Чаттерли”» — 142
 «Пернатый змей» — 140
 «По поводу романа “Любовник леди Чаттерли”» — 143
 «Порнография и непристойность» — 143
 «Правонарушитель» — 140
 «Пропавшая девушка» — 140
 «Радуга» — 140, 141
 «Сыновья и возлюбленные» — 116, 137, 141, 142
 «Эссе о Томасе Харди» — 141
 Лотман Ю. М. — 583, 585
 Лотреамон (наст. имя Дюкасс, Изидор) — 38, 46, 47, 75
 «Песни Мальдорора» — 75
 Лоуэлл, Роберт — 467, 495, 496
 «За Союз павшие» — 496
 «Записные книжки» — 496
 «История» — 496
 «Этюды о жизни» — 495
 Лоуэлл, Эми — 60, 61, 139, 255, 256, 270
 «Мужчины, женщины и духи» — 256
 «Стальные клинки и маковые зернышки» — 256
 Лугонес, Леопольдо — 63
 Лукач, Георг (Дьёрдь) — 19—21, 157, 205, 216
 Луначарский А. В. — 17
 Льюис, Клайв — 28, 435
 «Хроники Нарнии» — 435
 Льюис, Синклер — 28, 252, 257
 «Бэббит» — 252, 257
 «Главная улица» — 252
 Льюис, Перси Уиндем — 55, 59, 61, 62, 117, 118, 146, 160, 319, 321, 325, 330, 331
 «Время и человек Запада» — 62, 331

- «Месть за любовь» — 319, 331
«Обезьяны Бога» — 62, 331
«Тарр» — 62, 330
Льюис, Сэвил Дэй — 321
Людвиг, Эмиль — 207
«Клеопатра» — 207
Людвик Святой — 273
Люмьер, Луи Жан — 49
Люмьер, Огюст — 49
Лютер, Мартин — 8, 32, 218
- Майднер, Людовиг — 81
Майер, Ганс — 242
Майнхоф, Ульрика — 449
Майринк (Мейринк), Густав — 91, 93, 108
«Голем» — 93
Макдоналд, Джеймс Рэмзи — 320
Маккалерс, Карсон — 318
Маккарти, Десмонд — 147
Маккарти, Джозеф Реймонд — 470
Макке, Август — 81, 88
Маклиш, Арчибалд — 281
Маклюэн, Херберт Маршалл — 491
Макнис, Луис — 160, 321
Макьюэн, Иэн — 433, 453, 458
«Амстердам» — 458
«Искушение» — 458, 459
«Мечтатель» — 458
«Младенец и время» — 458
«Невинный» — 458
«Стойкая любовь» — 458
«Цементный сад» — 458
«Чужой покой» — 458
Малевич К. С. — 283
Малларме, Стефан — 13, 16, 38, 58, 63, 163, 176, 183, 307, 311, 409, 424, 570, 588
«Бросок костей никогда не упразднит случая» — 58, 311
«Кризис стиха» — 424
Мальро, Андре — 4, 22, 28, 173, 175, 181, 198—200, 257, 279, 286, 288, 321, 338, 351, 391, 393, 405—408
«Антимемуары» — 407
«Битва с Ангелом» — 406
«Воображаемый музей мировой скульптуры» — 391, 407
«Голоса молчания» — 28, 407
- «Завоеватели» — 173, 181, 199
«Королевская дорога» — 173, 181, 199, 405
«Искушение Запада» — 198
«Метаморфозы богов» — 407
«Надежда» — 181, 199, 200, 405
«Орешники Альтенбурга» — 391, 406
«Психология искусства» — 407
«Удел человеческий» — 173, 175, 181, 199, 288, 405
- Мандзони, Алессандро — 584
«Обрученные. Повесть из истории Милана XVII века» — 584
Манн, Генрих — 28, 80, 81, 83, 88, 157, 206, 207, 224
«Зрелые годы короля Генриха IV» — 206, 232
«Молодые годы короля Генриха IV» — 206
Манн, Голо — 514
Манн, Клаус — 100, 453
Манн, Томас — 5, 21, 23, 24, 27, 32, 33, 39, 80, 100, 108, 118, 183, 204—207, 209, 211, 213—222, 232, 234, 325, 508, 512, 520, 547, 554, 575
«Будденброки» — 508
«Введение к “Волшебной горе”» — 216
«Волшебная гора» — 27, 204, 211, 213—215, 217, 218, 286
«Доктор Фаустус. Жизнь немецкого композитора Адриана Левверкюна, рассказанная его другом» — 23, 32, 204, 215, 217, 218, 232
«Избранник» — 221
«Иосиф и его братья» — 206, 232
«История Доктора Фаустуса. Роман одного романа» — 215
«Лютта в Веймаре» — 204, 217
«Обманутая» — 221
«Признания авантюриста Феликса Круля» — 221
«Размышления аполитичного» — 217, 218
«Смерть в Венеции» — 217
Маньковская Н. Б. — 429

- Мао Цзедун — 407
 Марвелл, Эндру — 164
 Маринетти, Филиппо Томмазо — 25, 48, 49, 52—55, 85, 194
 «Аэропоэзия» — 55
 «Война — единственная гигиена мира» — 52, 55
 «Воображение без сюжета — освобожденные слова» — 54
 «Манифест драматургов-футуристов» — 54
 «Манифест футуризма» — 49, 52—54
 «Моноплан Папы» — 54
 «Мюзик-холл» — 54, 55
 «Неукротимые» — 54
 «Освобожденные слова в футуризме» — 54
 «Плотский город» — 53
 «Покорение звезд» — 53
 «Разрушение» — 53
 «Синтетический театр футуризма» — 55
 «Технический манифест футуристической литературы» — 54
 «Учредительный манифест футуризма» — 53
 «Футурист-Мафарка» — 53
 «Электрические куклы» — 54
 Маритен, Жак — 157, 179
 Мария Стюарт — 170
 Марк, Франц — 81, 84, 85, 88
 Маркс, Карл — 7, 15, 16, 19, 22—24, 50, 224, 320, 339, 341, 448, 469
 «Капитал» — 296
 «Манифест коммунистической партии» — 16
 Марри Дж. М. — 139
 Марселё, Габриэль — 179, 338, 339, 395, 396
 Мартен дю Гар, Морис — 187
 Мартен дю Гар, Роже — 38, 173, 175—177, 187—189, 195—197, 406
 «Жан Баруа» — 187
 «Подготовка к отплытию» — 189
 «Семья Тибо» — 173, 176, 188, 196
 «Серая тетрадь» — 188
 «Исправительная колония» — 188
 «Прекрасная пора» — 188
 «Консультация» — 188
 «Сореллина» — 188
 «Смерть отца» — 188
 «Лето 1914-го» — 189
 «Эпилог» — 189
 «Становление» — 187
 Мартин, Карл Хайнц — 89
 Мартин, Эдуард — 121
 Марш, Эдвард — 139
 Массо, Пьер де — 70
 Мастерс, Эдгар Ли — 255, 264
 «Антология Спун-Ривер» — 255, 264
 Матисс, Анри — 262
 Мах, Эрнст — 234
 Мачадо-и-Моралес, Херардо — 551
 Маяковский В. В. — 32, 295
 Мейджор, Джон — 434
 Мейерхольд Вс. Э. — 32, 48
 Мейлер, Норман — 39, 467, 472, 473, 476, 482, 483, 494, 495
 «Американская мечта» — 482
 «Армии ночи» — 494
 «Белый негр» — 476, 482
 «Нагие и мертвые» — 467, 473
 «Песнь палача» — 494
 Мейсон, Бобби Энн — 496
 Мелвилл, Герман — 38, 252, 473
 «Моби Дик» — 305
 Мельес Ж. — 49
 Менкен, Генри — 249, 252, 261, 262
 «Американский язык» — 261
 «Нищие в выдержках» — 261
 Мередит, Джордж — 117
 Мережковский Д. С. — 179, 425
 Меркьюри, Фредди — 436
 Мерло-Понти, Морис — 338, 339
 Меррилл, Стюарт — 196
 Местр, Жозеф де — 162
 Метерлинк, Морис — 68, 253, 358, 359, 415, 430
 «Слепые» — 415
 Мёрдок, Айрис — 39, 433, 440—443, 445, 451
 «Единорог» — 441, 445

- «Море, море» — 441
 «Под сетью» — 440—442
 «Суверенность добра» — 441
 «Черный принц» — 441
 Мёрике, Эдуард — 82
 Микель, Карл — 503, 529, 530
 «Друзья Лахмунда» — 529
 Микушевич В. Б. — 75, 515
 Миллер, Артур — 390, 467, 469—471
 «Вид с моста» — 471
 «Случай в Виши» — 471
 «Смерть коммивояжера» — 390, 467, 470
 «Тяжкое испытание» — 470
 Миллер, Генри — 30, 319, 444
 Миллет, Кейт — 452
 «Сексуальная политика» — 452
 Милль, Джон Стюарт — 15
 Милош, Чеслав — 156
 Милтон, Джон — 158, 167, 460, 461
 «Потерянный Рай» — 167
 Минелли, Лайза — 327
 Минковский, Герман — 52
 «Пространство и время» — 52
 Мирский (Святополк-Мирский) Д. П. — 20
 Мистри, Рохинтон — 464
 Митчелл, Маргарет — 260
 «Унесенные ветром» — 260
 Михайлов А. В. — 22
 Мишле, Жюль — 15
 Мишо, Анри — 73
 Мнушкина А. — 385
 Модьяно, Патрик — 426
 «Улица темных лавок» — 426
 Молотов В. М. — 438
 Мольер (наст. имя Поклен, Жан-Батист) — 382
 «Дон Жуан» — 382
 Момберт, Альфред — 81, 85
 Моне, Клод — 52
 Монк, Телониус — 479
 Монроу, Хэрриет — 256
 Монтерлан, Анри де — 4, 22, 173, 175, 177, 178, 257, 286, 338
 «Бестиарии» — 175, 178
 «Девушки» — 178
 «Самообладание» — 178
 «Утренний караул» — 177
 «Холостяки» — 178
 Мопассан, Ги де — 254, 279
 Мор, Томас — 460
 Моран, Поль — 173, 175, 177
 «Галантная Европа» — 177
 «Живой Будда» — 177
 «Лондон» — 177
 «Ночь в Патни» — 177
 «Нью-Йорк» — 177
 «Одна лишь земля» — 177
 «Открыто круглосуточно» — 177
 «Турецкая ночь» — 177
 Морган, Джон Пирпонт — 297, 498
 Моргенштерн, Кристиан — 378
 Морелл, Оттолин — 139
 Мориак, Франсуа — 4, 28, 157, 173, 175, 176, 179, 185, 189—194, 197, 391, 393, 403, 416
 «Дороги моря» — 191
 «Жизнь Жана Расина» — 192
 «Жизнь Иисуса» — 179
 «Клубок змей» — 173, 179, 191, 192
 «На исходе ночи» — 191
 «Плоть и кровь» — 190
 «Поцелуй прокаженного» — 179, 190
 «Прародительница» — 179, 190
 «Ребенок в цепях» — 175
 «Сложенные руки» — 190
 «Тайна семьи Фронтенак» — 191
 «Тереза Дескейру» — 173, 179, 190
 «Черные ангелы» — 191
 Моррас, Шарль — 60, 160, 179
 «Романтизм и революция» — 60
 Моррис, Уильям — 148
 Моррисон, Тони — 467, 499
 «Возлюбленная» — 500
 «Песнь Соломона» — 499
 Моцарт, Вольфганг Амадей — 443, 549
 Музиль, Роберт — 24, 80, 90, 92, 183, 229, 230, 234—236, 238, 239, 241
 «Винценц и подруга значительных мужчин» — 235
 «Мечтатели» — 235

- «Смятение воспитанника Тёрлеса» — 234, 236
 «Три женщины» — 235
 «Человек без свойств» — 229, 235, 236
 Мунк, Эдвард — 80
 Мунье, Эмманюэль — 393, 395, 402—404
 Мур, Джордж — 117, 121, 136
 Мур, Джордж Эдуард — 147
 «Принципы этики» — 147
 Мур, Мерилл — 259
 Муссолини, Бенито — 55, 59, 320
 Мушг, Вальтер — 225
 Мэнген, Джеймс Кларенс — 121
 Мэнсфилд, Кэтрин (наст. имя Бичем, Кэтрин) — 139, 451
 Мюзам, Эрих — 82, 85
 Мюллер, Рихард — 91, 92
 Мюллер, Хайнер — 358—360, 389, 503, 530—532
 «Анатомия Тита. Падение Рима. Комментарий к Шекспиру» — 532
 «Битва» — 531
 «Гамлет-машина» — 360, 531, 532
 «Геракл 5» — 531
 «Германия. Смерть в Берлине» — 531
 «Гораций» — 531
 «Жизнь Гундлинга. Фридрих Прусский. Сон Мечта Крик Лессинга» — 531
 «Загаженный берег. Материалы о Медее. Пейзаж с аргонавтами» — 532
 «Задание» — 531
 «Квартет» — 532
 «Макбет» — 360, 531
 «Маузер» — 531
 «Медее-Материал» — 359
 «Описание картины» — 532
 «Переселенка» — 531
 «Прометей» — 531
 «Стройка» — 531
 «Филоктет» — 531
 «Эдип-тиран» — 531
 Мюссе, Альфред — 136
 Набоков В. В. — 33, 417, 419
 Навар, Ив — 426
 «Ботанический сад» — 426
 Наполеон Бонапарт — 13, 193, 286, 394, 484
 Нейлор, Глория — 500
 Неру, Джавахарлал — 407
 Нестрой, Иоган Непомук — 229, 390
 Нешеретов С. — 61
 Нибельшюц Й. — 529
 Низан, Поль — 339
 Нимье, Роже — 412
 Ницше, Фридрих — 7, 10—13, 16, 22—24, 26, 31, 32, 38, 47, 52, 53, 68, 79, 80, 82, 94, 97, 99, 100, 105, 108, 119, 136, 168, 204, 205, 212, 218, 220, 221, 238, 261, 262, 279, 293, 338, 351, 394, 424, 513, 567
 «Казус Вагнера» — 80
 «Сумерки идолов» — 80
 «Так говорил Заратустра» — 23, 80
 «Человеческое, слишком человеческое» — 220
 «Ессе Ното» — 220
 Новалис (наст. имя Харденберг, Фридрих фон) — 86, 387, 511
 Новарина, Валер — 391, 429, 430
 «Сад признания» — 430
 Ногез, Доменик — 567, 575, 576
 «Три Рембо» — 575
 Нолль, Дитер — 517
 «Приключения Вернера Хольта» — 517
 Нордау, Макс (наст. имя Зюдфельд, Симон) — 24
 Норрис, Фрэнк — 252, 258, 292, 298
 «Ответственность романиста» — 292
 «Спрут» — 298
 Носсак, Ганс Эрих — 511, 513
 «Дело д'Артеза» — 511
 «О политике партии в области художественной литературы» — 20
 О'Брайен, Тим — 474
 «Следуя за Каччаго» — 474
 О'Брайен, Эдна — 451

- Овидий Назон, Публий — 124, 169
 «Метаморфозы» — 124, 169
- О. Генри (наст. имя Портер, Уильям Сидни) — 254
- Оден, Уистан Хью — 5, 39, 156, 160, 289, 319, 321—325, 331, 334
 «Взгляни, незнакомец!» — 322
 «Водораздел» — 322
 «Испания» — 324
 «Определись на местности времен» — 322
 «Прощайте, гостинных светские разговоры» — 323
 «Стихотворения» — 322
 «1 сентября 1939 года» — 324
- Одетс, Клиффорд — 259
- Озен, Эрвин Доминик — 91
- Оккам, Уильям — 585
- Олби, Эдвард — 383, 467, 480, 481
 «Кто боится Вирджинии Вулф?» — 480
 «Случай в зоопарке» — 480
- Олдингтон, Ричард — 59—61, 129, 139, 256, 507
 «Смерть героя» — 256
- Олсон, Чарлз — 478
- Омар Хайам — 158
- Онетти, Хуан Карлос — 536, 542—544, 546, 556, 559, 565
 «Альбом» — 544
 «Араукария» — 544
 «Для одной безымянной могилы» — 543
 «Колодец» — 542, 543
 «Краткая жизнь» — 536, 543, 546
 «Сбывшийся сон» — 543
- О'Нил, Юджин — 39, 249, 252, 258, 259, 265—269, 298, 357, 359, 374—376, 467, 469, 470
 «Анна Кристи» — 266
 «Великий бог Браун» — 266, 267
 «Долгий день уходит в ночь» — 266, 267, 357, 374, 469
 «Душа поэта» — 469
 «За горизонтом» — 266
 «Император Джонс» — 374
 «Косматая обезьяна» — 266, 374
 «Крылья даны детям Божиим» — 266
- «Курс на восток, в Кардифф» — 374
 «Луна для пасынков судьбы» — 266, 469
 «Продавец льда грядет» — 469
 «Странная интерлюдия» — 266, 267
 «Страсть под вязами» — 249, 258, 268
 «Граур — участь Электры» — 266, 267, 359, 374
- Оруэлл, Джордж — 21, 289, 319, 320, 327, 328, 334, 423, 433, 436, 437, 439, 468
 «Бирманские дни» — 328
 «Глоток свежего воздуха» — 328, 334
 «Дань Каталонии» — 289, 327, 423
 «Дорога на Уиган-Пир» — 327
 «Дочь священника» — 328
 «Жизнь на дне в Париже и Лондоне» — 327
 «Звероферма» — 436
 «Лев и единорог» — 334
 «Пусть цветет аспидистра» — 328
 «1984» — 21, 436, 437
- Ортега-и-Гассет, Хосе — 13, 52, 160
 «Дегуманизация искусства» — 52
- Ортелья, Роберто — 66
- Осборн, Джон — 360, 381, 442
 «Лютер» — 360
 «Оглянись во гневе» — 381, 442
- Остин, Джейн — 436, 448, 449, 451
 «Доводы рассудка» — 448
- О'Хара, Джон — 259
 «Свидание в Самарре» — 259
- О'Хара, Фрэнк — 478
- Павел, апостол — 167, 274, 313, 330
- Павич, Милорад — 33, 570
- Павлова Н. С. — 220
- Пазолини, Пьер Паоло — 35
- Палаццески, Альдо — 53, 54
 «Поджигатель» — 54
- Пановский (Пановски), Эрвин — 571

- Папенфус-Горек Б. — 529
 Папини, Джованни — 40, 53
 «Конченный человек» — 40
 «Сумерки философов» — 53
 Параджанов С. — 409
 Паркер, Чарли — 479
 Парнелл, Чарлз Стюарт — 121
 Пас, Октавио — 33, 73, 156
 Паскаль, Блез — 192, 378
 «Мысли» — 378
 Пастернак Б.Л. — 156, 158, 162, 289, 314, 394, 394, 408, 422
 «Доктор Живаго» — 289, 311, 314, 394
 «Охранная грамота» — 162
 Паунд, Эзра — 4, 13, 33, 38, 45, 48, 49, 55, 59—62, 117, 118, 126, 134, 137, 156, 157, 159, 162, 166, 167, 169, 252, 254, 256—259, 262, 269, 270, 279, 281, 309, 321, 330, 460
 «Кантос» — 60, 167, 258
 «Маски» — 60
 «Несколько “нельзя” имажи-ста» — 59, 61
 «Серьезный художник» — 162
 «Хью Селвин Моберли» — 60
 Пауэлл, Энтони — 325, 334, 439
 «Музыка времени» — 439
 Пеги, Шарль — 28
 Пейтер, Уолтер — 25, 123, 125
 Пеладан, Жозефен — 168
 Пере, Бенжамен — 70, 392
 Перек, Жорж — 76
 Переверзев В. Ф. — 17
 Перкинс, Максвелл — 303
 Перон, Хуан Доминго — 545
 Перон, Эвита — 553
 Перро, Шарль — 452
 Перс, Сен-Жон — 391, 392
 Перси, Уокер — 318
 Перуц, Лео — 247
 Пессоа, Фернандо — 48, 49, 55
 Петен, Анри Филипп — 180, 392, 411
 Пётр, апостол — 485
 Пий X — 25
 ‘Pascendi dominici gregis’ — 25
 Пикабия, Франсис — 65, 67, 69, 70
 Пикассо, Пабло — 32, 49, 73, 81, 262
 «Парад» (совместно с Ж. Кокто, Э. Сати и С. Дягилевым) — 49
 Пикон, Густав — 181
 Пил, Джордж — 286
 Пим, Барбара — 451
 Пиночет Угарте, Аугусто — 553
 Пинчер, Хэрролд — 359
 Пинтус, Курт — 92
 «Сумерки человечества» (антология) — 92
 Пинчон, Томас — 33, 457, 458, 467, 473, 491, 570, 579, 580
 «Мейсон и Диксон» — 491
 «Радуга земного притяжения» — 473, 491, 579, 580
 «№ 49 на аукционе» — 491
 ‘V’ — 491, 579
 Пиньеро, Франсиско — 66
 Пиранделло, Луиджи — 27, 33, 38, 39, 45, 55, 357, 358, 363—365, 373, 383
 «Генрих IV» — 363
 «Жизнь, которую я тебе даю» — 363
 «Игра интересов» — 364
 «Каждый по-своему» — 363
 «Лиолола» — 363
 «О шепетильных соображениях творческой фантазии» — 364
 «Обнаженные одеваются» — 363
 «Покойный Маттия Паскаль» — 363
 «Радостная боль» — 363
 «Сегодня мы импровизируем» — 363
 «Тиски» — 363
 «Шестеро персонажей в поисках автора» — 27, 45, 357, 363—365, 373
 «Это так (если вам так кажется)» — 363
 Пирс, Чарлз Садерс — 571
 Пискатор, Эрвин — 86, 89, 369
 Питоев, Жорж — 364
 Планк, Макс — 52
 Плат, Сильвия — 467, 495
 «Ариэль» — 495
 «Колосс» — 495
 «Daddy» — 495

- Платон — 460
Пленцдорф У — 530
Плеханов Г. В. — 17
По, Эдгар Аллан — 196, 252, 307, 308, 548, 579
«Падение дома Ашеро́в» — 579
Поллок, Джексон — 479
Поппер, Карл Раймунд — 33
«Нищета историцизма» — 33
Портер, Кэтрин Энн — 258, 318
«Цветущее иудино дерево» — 258
«Поэты-футуристы» — 54
Превьер, Жак — 73
Преццолини, Джузеппе — 53
Пригожин, Илья — 33, 36, 427, 457, 567, 568, 570
«Порядок из хаоса» (совместно с И. Стенгерс) — 36, 570
Пристли, Джон Бойнтон — 28, 305, 319
Пройс У — 529
Прокопьев А. — 96
Пропп В. Я. — 571
Пруст, Марсель — 11, 13, 21, 27, 52, 104, 118, 125, 132, 175, 177, 181, 183, 272, 302, 319, 325, 340, 345, 409, 410, 416, 417, 444
«В поисках утраченного времени» — 27, 125
Пудовкин Вс. И. — 296
Пурра, А. — 181
«Гаспар с гор» — 181
Пуссен, Никола — 581
Пушкин А. С. — 19, 136
«Евгений Онегин» — 19
Пфайфер, Полин — 281
Пфемферг, Франц — 81, 83
Рабле, Франсуа — 130, 523
«Гаргантюа и Пантагрюэль» — 167
Рав, Филип — 250
Радиге, Реймон де — 174
«Бес во плоти» — 174
Райдинг, Лора — 25
«Обзор модернистской поэзии» (совместно с Р. Грейвзом) — 25
Раймунд, Фердинанд — 229
Райс, Тим — 436
«Иисус Христос — суперзвезда» (совместно с Э. Ллойд Вебером) — 436
Райт, Ричард — 259, 468
«Сын Америки» — 259
Расин, Жан — 144, 191, 192
Раскин (Рёскин), Джон — 147, 148
Рассел, Бертран — 139, 159
Рассел, Джордж — 121
Рашиди, Салман — 33, 452, 464
«Дети полуночи» — 464
«Земля под ее ногами» — 464
«Последний вздох мавра» — 464
«Сатанинские стихи» — 464
Реверди, Пьер — 55, 58, 59, 73, 75
«Овальное окошко» — 59
«Уснувшая гитара» — 59
Реес, Адя ван — 68
Реес, Отто ван — 68
Рейнхардт, Макс (наст. имя Гольдманн, Макс) — 369
Ремарк, Эрих Мария — 205, 206, 242, 256, 279, 507, 527
«На Западном фронте без перемен» — 256, 279
Рембо, Артюр — 13, 25, 33, 38, 46, 47, 50, 56, 58, 63, 68, 96, 575, 576
«Лето в аду» — 575
«Озарения» — 575
Ренан, Эрнест — 121, 168
«Жизнь Иисуса» — 121
Рене, Ален — 420
«Прошлым летом в Мариенбаде» — 420
Ренье, Анри Франсуа Жозеф де — 82, 309
Риббентроп, Иоахим — 438
Ривера, Хосе Эустасио — 555, 556
«Пучина» — 556
Риго, Жак — 50, 178
Рид, Джон — 297
Рикёр, Поль — 8, 33
«История и истина» — 33
Риккеттс, Эдвард — 298
Рильке, Райнер Мария (наст. имя Рене Карл Йоганн Йозеф Мария Рильке) — 13, 33, 80, 90, 94, 98, 156, 293

- «Записки Мальте Лауридса Бригге» — 311
- Рис, Джин — 451
- «Большое Саргассово море» — 451
- Рисмен, Дейвид — 468
- «Одинокая толпа» — 468
- Рихтер, Ханс Вернер — 68, 505
- Рихтхофен, Фрида фон — 138—141
- Рич, Эйдриэнн — 478
- Ричардс, Айвор — 252, 571
- Ричардсон, Дороти — 118
- Ричардсон, Джек — 480
- Ричардсон, Сэмюел — 447
- «Памела» — 447
- Ричардсон, Хелен — 281
- Роа Бастос, Аугусто — 551
- Роб-Грийе, Ален — 199, 391, 416—421, 572, 579
- «В лабиринте» — 391, 416, 420
- «Вращающееся зеркало»
- «Путь для будущего романа» — 416
- «Ревность» — 391, 416, 419
- «Резинки» — 391, 416, 419
- «Соглядатай» — 391, 416, 418, 419, 579
- Робертс, Уильям — 62
- Робинсон, Эдвин Арлингтон 255
- «Город вниз по реке» — 255
- «Много званых» — 255
- «Ричард Кори» — 255
- «Человек на фоне неба» — 255
- Ровольт, Эрнст — 81
- Родченко А. М. — 32
- Розенберг, Хэролд — 479
- Рой, Арундати — 464
- «Бог мира сего» — 464
- Ройс, Джосайя — 159
- Роллан, Ромен — 28, 157, 181, 188, 192, 214, 394
- «Жан-Кристоф» — 177, 188, 193, 214, 304
- «Очарованная душа» — 188
- Ромен, Жюль (наст. имя Фаригуль, Луи) — 28, 38, 173, 175, 180, 181, 188, 192, 194—196
- «Единодушная жизнь» — 194
- «Люди доброй воли» — 173, 180, 188, 195, 196
- «Верден» — 196
- «Власть предержавшие» — 196
- «Прелюдия к Вердену» — 196
- «Преступление Кинетта» — 196
- «6 октября» — 196
- «Психея» — 195
- «Божество плоти» — 195
- «Когда корабль...» — 195
- «Люсьенна» — 195
- Роо, Франц — 511, 536
- Рорти, Ричард — 33
- Россетти, Данте Гейбриел — 449
- Ростан, Эдмон — 582
- Рот, Йозеф — 5, 229, 241—246
- «Бегство без конца» — 229, 242, 243
- «Иов» — 229, 244
- «Марш Радецкого» — 229, 244, 245
- «Мятеж» — 245
- «Отель “Саввой”» — 242
- «Склеп капуцинов» — 244
- «Справа и слева» — 242
- «Тарабас — гость на этой земле» — 244
- «Циппер и его отец» — 242
- Ротко, Марк — 479
- Руа К. — 407
- Рубинер, Людвиг — 83, 86, 92
- «Товарищи человечества» (антология) — 92
- Рубинштейн Л. — 46
- Рузвельт, Теодор — 297
- Рузвельт, Франклин Делано — 250, 301
- Руссе, Давид — 404
- «Дни нашей смерти» — 404
- «Концентрационный мир» — 404
- Руссо, Анри — 159, 262
- Руссо, Жан-Жак — 397
- Руссоло, Луиджи — 53
- «Искусство шума» — 53
- Рутерфорд, Эрнест — 166
- Рэнд, Эйн — 5, 250
- «Атлас сдернут» — 250

- «Водомет» — 5, 250
 Рэнсом, Джон Кроу — 252, 256, 259, 571
 Рюмкорф П. — 227
- Савинков Б. В. — 401
 «Воспоминания террориста» — 401
- Сад, Альфонс Франсуа Донасьен де — 394
- Саймонс, Артур — 158
 «Символистское движение в литературе» — 158
- Сакко, Никола — 296
- Сальват-Папассейт Джоан — 55, 65
 «Первый манифест каталонского футуризма» — 65
- Сальмон, Андре — 58
- Самойлов Д. С. (наст. имя Кауфман Д. С.) — 57
- Санд, Жорж (наст. имя Аврора Дюпен, по мужу Дюдеван) — 136
- Сантаяна, Джордж — 271
- Сароян, Уильям — 259
 «Отважный юноша на летающей трапедии» — 259
- Саррот, Натали (наст. имя Черняк, Наталья) — 391, 416—418, 420, 421, 572
 «Золотые плоды» — 421
 «Маргеро» — 416
 «Планетарий» — 391, 416, 420
 «Тропизмы» — 416
 «Эра подозрений» — 417
- Сартр, Жан-Поль — 5, 32, 33, 35, 38, 111, 113, 182, 252, 257, 280, 286, 297, 307, 337—352, 354, 357, 359, 376—378, 391, 393—403, 405, 408—410, 413, 414, 416, 417, 424, 441, 468, 489
 «Беседы о политике» — 342
 «Бодлер» — 342
 «Бытие и Ничто» — 340, 342, 348, 397
 «Воображаемое» — 339, 342
 «Воображение» — 339
 «Вопросы метода» — 342
 «Время в “Шуме и ярости” Фолкнера» — 307
- «Грязные руки» — 342, 347, 391, 394, 397, 398
 «Дело Анри Мартена» — 342
 «Дневники странной войны» — 340
 «Дороги свободы» — 297, 337, 340, 342, 347, 348, 396, 400
 «Зрелый возраст» — 347, 348
 «Отсрочка» — 347—349
 «Смерть в душе» — 347, 349
- «Дос Пассос → выдающийся писатель нашего времени» — 297
- «Дьявол и Господь Бог» — 342, 347, 376, 397
- «За закрытой дверью» — 340, 342, 347, 376, 391, 396, 397, 414
- «Затворники Альтоны» — 342, 376, 391, 398, 399
- «Идиот в семье. Гюстав Флобер с 1821 по 1857 г.» — 337, 342, 350
- «Кин» — 342
- «Коммунисты и мир» — 394
- «Критика диалектического разума» — 341, 342
- «Мертвые без погребения» — 337, 342, 347, 376, 397
- «Мухи» — 337, 340, 342, 346, 347, 357, 359, 376, 396, 397
- «Мы вправе бунтовать» — 342
- «Набросок теории эмоций» — 339
- «Некрасов» — 342, 397
- «Объяснение “Постороннего”» — 354
- «Ответ Альберу Камю» — 394
- «Поражение» — 340
- «Портрет антисемита» — 411
- «Последний шанс» («Странная дружба») — 347, 350, 396
- «Почтительная потаскушка» — 342, 397
- «Размышления о еврейском вопросе» — 342
- «Республика молчания» — 340
- «Святой Жене, комедиант и мученик» — 342, 413
- «Ситуации. I—X» — 342

- «Слова» — 341, 342, 345, 350, 405
«Стена» — 337, 340, 342, 345
 «Комната» — 346
 «Герострат» — 346
 «Интимность» — 346
 «Детство вождя» — 346
«Театр ситуаций» — 342, 347, 357
«Тошнота» — 182, 337, 340, 342—345, 348, 409, 410, 417
«Трансцендентность Эго» — 339
«У меня будут красивые похороны» — 340
«Ф. Мориак и свобода» — 349
«Что такое литература?» — 342
«Экзистенциализм — это гуманизм» — 341, 347, 395
«Эпитемей» — 340
- Сати, Эрик — 49
 «Парад» (совместно с П. Пикассо, Ж. Кокто и С. Дягилевым) — 49
- Свифт, Грэм — 453, 459, 463
 «Водоземье» — 463
 «Последние распоряжения» — 463
- Свифт, Джонатан — 239
- Северини, Джино — 53
- Севинье, Мари де Рабютен-Шанталь — 273
- Сегал, Артур — 68
- Сезанн, Поль — 52, 147, 249, 278, 279, 283
- Сейер, Зельда — 276
- Селин, Луи-Фердинанд (наст. имя Детуш, Луи-Фердинан) — 4, 39, 157, 173, 174, 180—182, 391, 392, 409—412
 «Безделицы для погрома» — 182
 «Из замка в замок» — 391, 411
 «Марионетки» — 411
 «Норманс» — 411
 «Путешествие на край ночи» — 181, 410
 «Ригодон» — 391, 411
 «Север» — 391, 411, 412
 «Смерть в кредит» — 182, 410
 «Граншея» — 411
 «Феерия для иного случая» — 411
- «Церковь» — 409
- Сен-Жюст, Луи — 398
- Сент-Экзюпери, Антуан де — 173, 175, 182, 192
 «Земля людей» — 182
 «Ночной полет» — 182
 «Южный почтовый» — 182
- Сепир, Эдвард — 571
- Сервантес Сааведра, Мигель де — 19, 239, 439
 «Дон Кихот» — 305, 580
- Сергеев А. Я. — 164, 253
- Сет, Викрам — 464
- Силко, Лесли Мармон — 467, 500, 501
 «Рассказчица» — 501
 «Церемония» — 501
- Силитоу, Алан — 442
 «Субботний вечер и воскресное утро» — 442
- Сименон, Жорж — 156
- Симон, Клод — 391, 416, 417, 422, 423
 «Весна священная» — 422
 «Ветер» — 416, 422
 «Георгики» — 391, 423
 «Гулливвер» — 422
 «Дороги Фландрии» — 391, 422
 «Обманщик» — 422
 «Отель» — 422
 «Грава» — 422
- Синг, Джон Миллингтон — 121, 26
- Синклер, Исаак фон — 209
- Синклер, Эптон — 254
 «Джунгли» — 254
- Синтес, Катрин — 351
- Синявский А. Д. — 409
- Сирано де Бержерак, Савиньен — 582
- Скотт, Вальтер — 38
- Скоупс, Джон Т. — 262
- «Словарь национальной биографии» — 146
- Смит Г. — 171
- Смит, Зэди — 464
 «Белые зубы» — 464
- Снайдер, Гэри — 478
- Солженицын А. И. — 409, 507
 «Архипелаг ГУЛАГ» — 507

- Соллерс, Филипп (наст. имя Жуайе, Филипп) — 570
- Сомерсет Моэм, Уильям — 117
- Сорель, Жорж — 53, 60
«Размышления о насилии» — 53, 60
- Соссюр, Фердинанд де — 48, 424, 571
«Курс общей лингвистики» — 48
«Лекции по общей лингвистике» — 571
- Софокл — 371, 374, 389, 531
«Антигона» — 371
- Соффичи, Арденго — 53
- Спарк, Мюриэл — 438, 445, 451
«Мисс Джин Броуди в расцвете лет» — 438, 451
«Memento Mori» — 438
- Спендер, Стивен — 160, 321
- Спенсер, Герберт — 15
- Спилберг, Стивен — 500
- Спиноза, Бенедикт (Барух) — 221, 482
- Ставинская А. — 525
- Стайн, Гертруда — 38, 249, 256, 262, 263, 279, 281, 283, 284, 472
«Композиция как объяснение» — 262
«Нежные пуговицы» — 262
«Становление американцев» — 262
«Три жизни» — 262
- Стайнер, Джордж — 33
- Стайрон, Уильям — 318, 467, 483, 484
«Выбор Софи» — 484
«Долгий марш» — 484
«И поджег этот дом» — 484
«Признания Нэта Тёрнера» — 483
«Сойди во тьму» — 484
- Сталин И.В. (наст. имя Джугашвили И.В.) — 18, 19, 157, 321, 394, 408, 437, 458, 533
- Сталь, Анна Луиза Жермена де — 554
- Станиславский К.С. (наст. имя Алексеев К.С.) — 358
- Стефан, первоученик — 124
- Стейнбек, Джон Эрнст — 28, 38, 250—252, 259, 260, 265, 291, 293, 298—301, 472
«Гроздь гнева» — 251, 259, 291, 293, 298, 300
«Долгая долина» — 265, 299
 «Рыжий пони» — 299
«Жемчужина» — 298, 472
«Заблудившийся автобус» — 472
«Зима тревоги нашей» — 298
«К востоку от рая» — 298, 472
«Квартал Тортилья-Флэт» — 299
«Консервный ряд» — 298
«О мышах и людях» — 259, 291, 299
«Райские пастбища» — 299
- Стенгерс И. — 36
«Порядок из хаоса» (совместно с И. Пригожиным) — 36
- Стендаль (наст. имя Анри-Мари Бейль) — 8, 279, 340, 409
- Стенич В.О. — 296
- Степанов С. — 171
- Стивен, Ванесса — 146, 147
- Стивен, Лесли — 146
«История английской мысли XVIII века» — 146
- Стивенс, Уоллес — 38, 256, 258, 259, 271
«Идея порядка в Ки Уэст» — 271
«История о банке» — 271
«Harmonium» — 258
- Стивенсон, Роберт Льюис — 328
- Стоппард, Том — 357, 360, 383, 388, 389, 464
«Аркадия» — 357, 388, 389
«Берег Утопии» — 383, 389
«Настоящее» — 383
«Настоящий инспектор Хаунд» — 383
«Ночь и день» — 383
«Розенкранц и Гильденстерн мертвы» — 357, 360, 383
- Стравинский И.Ф. — 167, 551, 555
«Весна священная» — 167, 555
- Стрейчи, Литтон — 147, 443, 460
«Знаменитые елизаветинцы» — 460
«Королева Виктория» — 460

- Стриндберг, Юхан Август — 33, 38, 266, 302, 362, 374, 415
 «Фрёкен Жюли» — 415
- Суинберн, Алджернон Чарлз — 136, 307, 461
- «Сумерки человечества» — см. Пинтус К.
- Супо, Филипп — 49, 59, 70, 72
 «Магнитные поля» (совместно с А. Бретеном) — 72
- Суриц Е. — 154
- Сухарев С. — 525
- Сэлинджер, Джером Дейвид — 467, 479, 480
 «Над пропастью во ржи» — 467, 479, 480
- Сэндберг, Карл — 255, 256, 269
 «Доброе утро, Америка» — 255
 «Дым и сталь» — 255
 «Народ, да!» — 255
 «Сборщики кукурузы» — 255
 «Чикаго» — 255
 «Лошади и люди в дождь» — 255
 «Портрет автомобиля» — 255
 «Псалом тех, кто выходит рано на рассвете» — 255
 «Трава» — 255
 «Туман» — 255
 «Я народ, я чернь» — 255
- Таебер, Софи — 68
- Таиров А. Я. — 371
- Тайлер, Энн — 496
- Танги, Ив — 75
- Татлин Вл. Е. — 32
- Твен, Марк (наст. имя Клеменс, Сэмюел) — 251, 261, 279
 «Приключения Тома Сойера» — 261 •
- Тезауро, Эмануеле — 582
 «Подзорная труба Аристотеля» — 582
- Тейт, Аллен — 156, 252, 256, 259, 318
 «Реакционные эссе» — 259
 «Средиземноморство» — 259
- Теккерей, Уильям Мейкпис — 117
- Теннисон, Альфред — 38, 164
- «Технический манифест футуристической живописи» — 53
- Тёрнер, Нэт — 483
 «Признания» — 483
- Тиллих, Пауль — 468
- Тирсо де Молина (наст. имя Тельес, Габриель) — 382
- Тито, Иосип Броз — 438
- «Товарищи человечества» — 85, 86
- Тодоров, Цветан — 423, 571
- Тойнби, Арнолд Джозеф — 33
 «Постижение истории» — 33
- Толкиен, Джон Роналд Руэл — 435, 436
 «Властелин колец» — 435, 436
- Толлер, Эрнст — 38, 82, 83, 85—89, 361, 504
 «Гоп-ля, мы живем» — 89
 «Человек-масса» — 88, 361
 «Эуген Несчастный» — 361
- Толмачёв В. М. — 337
- Толстой Л. Н. — 10—12, 17, 97, 105, 120, 121, 136, 150, 188, 189, 198, 247, 254, 260, 279, 286, 291
 «Война и мир» — 19, 176, 189, 286
 «Воскресение» — 225
- Томас, Дилан — 479
- Томас, Эдвард — 270
- Топоров В. Н. — 322, 324, 325
- Торре, Гильермо де — 55, 63, 66
 «Вертикальный ультраистский манифест» — 66
 «Винтовые лестницы» — 66
 «Литература европейских авангардов» — 66
 «Периметр» — 66
- Тракл, Георг — 79, 80, 83, 85, 88, 90—99, 518
 «Гродек» — 95
 «День смерти» — 95
 «Жалоба II» — 95
 «Ненастный вечер» — 96
 «Песнь о стране Запада» — 97
 «Сборник» — 95
 «Себастьян во сне» — 95
 «Смерть Дон Жуана» — 95
 «Сон и затмение» — 95
 «Стихотворения» — 95

- «Сумерки и распад» — 95
«Утренняя песня» — 95
«Фата Моргана» — 95
Тракль, Маргарета — 94
Тракль, Тобиас — 93
Триллинг, Лайонел — 33
Троллоп, Энтони — 117, 447
Троцкий Л. Д. (наст. имя Бронштейн Л. Д.) — 18, 72, 250, 297, 321, 398
«За независимое революционное искусство» (совместно с А. Бретоном) — 72
«Литература и революция» — 18
«Труп-II» — 551
Тургенев И. С. — 136, 150, 279
Турнье, Мишель — 391, 410, 425, 428, 429, 440
«Гаспар, Мельхиор и Бальтазар» — 428
«Золотая капля» — 428
«Ключи и замочные скважины» — 429
«Лесной царь» — 391, 428, 429
«Метеоры» — 428
«Полночная любовь» — 428
«Пятница, или Круги Тихого океана» — 428, 440
Тцара, Тристан (наст. имя Розеншток, Сами) — 33, 47, 65, 67, 68, 70, 71
«Манифест дада 1918 года» — 68
«Манифест любви слабой и любви горькой» — 68
«Первое небесное приключение господина Антипирина» — 68
Тынянов Ю. Н. — 408
Тэн, Ипполит — 15
Тэтчер, Маргарет — 433, 434, 454
Уайгел, Джордж — 36
Уайлд, Оскар Фингал О'Флаэрти Уилс — 122, 176, 253, 278, 460
Уайлдер, Торнтон — 249, 251, 252, 258, 259, 272—275, 279, 357, 358, 373, 374, 390
«День восьмой» — 273
«Долгий рождественский обед» — 373
«Кабала» — 273
«Мартовские иды» — 273
«Мост короля Людовика Святого» — 249, 258, 272, 273, 275
«На волосок от гибели» — 272, 373
«Наш городок» — 272, 373
«Сваха» — 390
Уайт, Хейден — 36, 492
«Метаистория» — 36, 492
Уивер, Харриет — 426
Уилсон, Вудро — 250
Уилсон, Эдмунд — 251
Уильямс, Теннеси (наст. имя Ланир, Томас) — 359, 365, 374, 390, 467, 469, 471, 472
«Кошка на раскаленной крыше» — 471
«Сладкоголосая птица юности» — 471
«Стеклянный зверинец» — 471
«Трамвай "Желание"» — 374, 390, 467, 471
«Орфей спускается в ад» — 359, 374, 467, 471
Уильямс, Уильям Карлос — 59, 60, 256, 478
Уинтерсон, Жанетт
Уитмен, Уолт — 38, 53, 68, 136, 158, 252, 255, 292, 302, 478
«Американская национальная литература» — 292
«Листья травы» — 292, 303
Уйдобро, Висенте — 63, 64
«Альтасор, или Прыжок с парашютом» («Высоколёнок») — 64
«Манифесты» — 64
«На экваторе» — 64
«Поэтическое искусство» — 64
«Скрытые пагоды» — 63
Уланд, Людвиг — 522
Унамуно, Мигель де — 40, 52
«Агония христианства» — 40
Унгер, Хельмут — 82
«Уничтожим лунный свет» — 54
Уодсворт, Эдвард — 61
Уокер, Элис — 500
«Цвет багряный» — 500

- Уоррен, Роберт Пенн — 157, 250, 256, 259, 275, 318
 «Вся королевская рать» — 250, 275
 «Ночной всадник» — 259
 «Тридцать шесть стихотворений» — 259
 Уортон, Эдит — 257
 «Век невинности» — 257
 Уотерхауз, Кейт — 442
 «Билли-враль» — 442
 «Упанишады» — 168
 Урмуз — 68
 Уэйн, Джон — 442, 460
 «Спеши вниз» — 442
 Уэлдон, Фэй — 452
 Уэллс, Герберт Джордж — 28, 136, 139, 149, 319, 321, 326, 328
 «Люди как боги» — 326
 Уэлш, Ирвайн — 465
 Уэскер, Арнолд — 360, 381
 «Купец» — 360
 Уэст, Натанаел — 259, 472
 «День саранчи» — 259
 Уэст Р. — 451
 Фадеев А. А. — 296
 Файделсон, Чарлз — 33
 Фактор Я. — 529
 Фаллада, Ганс — 205, 206
 Фарг, Леон-Поль — 58
 Фаулз, Джон — 33, 433, 447—450, 580
 «Башня из черного дерева» — 450
 «Дэниел Мартин» — 450
 «Женщина французского лейтенанта» — 433, 447, 448, 450, 580
 «Коллекционер» — 447
 «Маг» — 447
 «Мантисса» — 450
 «Червь» — 450
 Федерман, Реймонд — 579, 580, 588
 «На ваше усмотрение» — 580
 Фейхтвангер, Леон — 206, 207, 232
 «Иудейская война» — 207
 «Лже-Нерон» — 207, 232
 «Настанет день» — 207
 «Сыновья» — 207
 Феликсмюллер, Конрад — 89
 Фелинг, Юрген — 89
 Феллини, Федерико — 35, 386
 Ферлингетти, Лоренс — 478
 Фернандес, Маседонио — 66
 Фёдоров А. А. — 371
 Фидлер, Лесли — 497
 «Смерть и возрождение романа» — 497
 Фикер, Людвиг фон — 81, 92, 94, 95
 Филби, Ким — 439
 Филдинг, Хелен — 465
 Филип, Жерар — 352
 Фиртель, Бертольд — 89
 Фицджералд, Пенелопа — 451
 «В открытом море» — 451
 Фицджералд, Френсис Скотт — 249, 258, 259, 262, 263, 275—279, 281, 303, 305, 472
 «Алмаз величиной с отель “Ритц”» — 275
 «Великий Гэтсби» — 249, 258, 276—278
 «Возвращение в Вавилон» — 276
 «Крушение» — 275
 «Отзвуки Века джаза» — 275
 «Ночь нежна» — 259, 276, 277
 «По эту сторону рая» — 276
 «Последний магнат» — 276
 «Прекрасные и проклятые» — 276
 Фицджералд, Эдуард — 158
 Флеминг, Йэн — 435
 Флинт Ф. С. — 270
 Флобер, Гюстав — 11, 32, 38, 121, 124, 129, 198, 199, 254, 279, 294, 295, 308, 340, 350
 «Госпожа Бовари» — 350
 «Простая душа» — 308
 Фоккема, Доуи — 568, 579
 «Семантическая и синтаксическая организация постмодернистских текстов» — 579
 Фокс, Ралф — 320
 Фолкнер, Уильям — 5, 24, 27, 33, 39, 132, 252, 253, 257—260, 265, 269, 271, 275, 279, 291, 305—318, 338, 340, 411, 417, 422, 447, 472, 556
 «Авессалом, Авессалом!» — 259, 291, 308, 314—316

- «Город» — 317
 «Деревушка» — 306, 308, 317
 «Когда я умираю» — 259, 306, 308, 316
 «Мраморный фавн» — 307
 «Осквернитель праха» — 306, 308
 «Особняк» — 317
 «Притча» — 472
 «Роза для Эмили» — 291, 306, 308
 «Сарторис» — 306, 307
 «Свет в августе» — 259, 308
 «Святылище» — 306, 308, 317, 447
 «Сойди, Моисей» — 265, 275, 306, 308, 316, 317
 «Дельта осенью» — 317
 «Медведь» — 260, 271, 291, 308, 316
 «Солдатская награда» — 307
 «Шум и ярость» — 27, 253, 257, 291, 305—307, 309—315, 507
 Фома Аквинский — 123, 171
 Фонтана О. М. — 91, 92
 Фонтенель, Бернар Ле Бовье де — 582
 Форд, Генри — 297
 Форд, Форд Мэддокс (наст. имя Хьюффер, Форд Мэддокс) — 59, 60, 118, 281, 438
 «Конец парада» — 438
 Форсайт, Фредерик — 435
 Форстер, Эдуард Морган — 62, 117, 139, 147, 321, 325, 326, 436, 443
 Фосс, Боб — 327
 «Кабаре» — 327
 Фрай, Нортроп — 33
 Фрай, Роджер — 147
 «Видение и образ» — 147
 Франк, Бруно — 207, 232
 «Сервантес» — 207, 232
 Франк, Леонгард — 83, 206, 504
 «Слева, где сердце» — 504
 Франс, Анатолий (наст. имя Тибо, Жак-Анатолий-Франсуа) — 32, 136, 176, 274, 416
 «Остров пингвинов» — 274
 Франц Йосиф — 229, 236, 237, 245
 Фредерик, Хэрролд — 258
 Фрейд, Зигмунд — 7, 16, 23, 24, 40, 47, 109, 121, 138, 148, 224, 262, 266, 269, 293, 339, 469, 498, 572, 574
 «Лекции по введению в психоанализ» — 23
 «Остроумие и его отношение к бессознательному» — 23
 «Толкование сновидений» — 23
 «Тотем и табу» — 23
 «Три очерка по истории сексуальности» — 23
 «Я и Оно» — 23
 Фрейзер, Джеймс — 167
 «Золотая ветвь» — 167
 Фриз Ф. Р. — 528
 «Дорога на Облиадох» — 528, 529
 «Новые миры Александра» — 528
 Фриче В. М. — 17, 20
 «Корифеи мировой литературы и Советская Россия» — 17
 «Очерк развития западно-европейской литературы» — 20
 Фриш, Макс — 357, 379, 382, 513
 «Андорра» — 382
 «Бидерман и поджигатели» — 382
 «Граф Эдерланд» — 382
 «Дон Жуан, или Любовь к геометрии» — 357, 382
 «Санта Крус» — 382
 Фрост, Роберт — 59, 156, 249, 252, 256, 258, 259, 269—272, 280
 «Дар навсегда» — 269
 «Дерево-свидетель» — 270
 «Войди!» — 271
 «Западный ручей» — 270
 «Избранные стихотворения» — 270
 «К северу от Бостона» — 270
 «После сбора яблок» — 271
 «Между горами» — 270
 «Неоглядная даль» — 270
 «Нью-Хэмпшир» — 258, 270
 «Врасплох» — 271
 «Остановившись на опушке в снежных сумерках» — 272

- «Томление юности» — 270
 Фуко, Мишель — 36, 407, 423, 425, 453, 567, 570, 572, 573, 578
 «Археология знания» — 430
 «Воля к знанию» — 573
 «Надзирать и наказывать» — 573
 «Что такое автор?» — 578
 Фукуяма, Фрэнсис — 40
 «Конец истории и последний человек» — 40
 Фуэнтес, Карлос — 553
 Фюман, Франц — 503, 517, 518, 521
 «Барлах в Гюстрове» — 518
 «Богемия у моря» — 518
 «Двадцать два дня, или Половина жизни» — 518
 «Деревянный конь. Сказание о гибели Трои и о странствиях Одиссея» — 518
 «Дымящиеся крупы лошадей в Вавилонской башне» — 518
 «Еврейский автомобиль» — 518
 «Жонглер в кино, или Остров грёз» — 518
 «Моя Библия» — 518
 «Над огненной пучиной» — 518
 «Однополчане» — 518
 «Песнь о нибелунгах» — 518
 «Рейнеке-лис» — 518
 «Фрейлейн Вероника Паульман из предместья Пирны, или Кое-что о страшном у Э.Т.А.Гофмана» — 518
 «Эдип-царь» — 518
 Хабермас, Юрген — 33, 40
 «Запоздавшая революция» — 40
 «Модерн — незавершенный проект» — 33
 Хазенклевер (Газенклевер), Вальтер — 83, 87—89, 360, 361
 «Антигона» — 361
 «Сын» — 87, 88, 360
 Хайдеггер, Мартин — 16, 24, 35, 113, 338, 339, 395, 424, 513, 570
 «Бытие и время» — 338
 Хайн, Кристоф — 503, 527, 528, 530, 533, 534
 «Аккомпаниатор» — 533
 «Вилленброк» — 533, 534
 «Игра в Наполеона» — 533
 «Кромвель» — 527
 «Лассаль расспрашивает господина Герберта о Соне» — 527
 «Пассаж» — 527
 «Подлинная история А Кю» — 527
 «Приглашение на утренний прием» — 533
 «Рыцари Круглого Стола» — 528
 «С самого начала» — 533
 «Смерть Хорна» — 533
 «Чужой друг» — 533
 «Шлётель, или Что бы это значило» — 527
 Хайсенбютген, Хельмут — 514
 Хакс П. — 530
 Хаксли, Олдос — 139, 183, 319, 325, 326, 436, 437
 «Контрапункт» — 183, 325, 331
 «О дивный новый мир» — 319, 325, 436
 Халик, Мария Катарина — 93
 Хаман Р — 84
 Ханак, Антон — 91
 Хандке, Петер — 358
 Ханиш Э. — 92
 Хантингтон, Сэмюел — 36, 40
 «Конфликт цивилизаций» — 36, 40
 Харди, Томас — 117, 258, 305, 321, 448
 Хардинг, Уоррен — 250
 Хартфилд, Джон — см. Херцфельд, Гельмут
 Хассан, Ихаб — 33, 40, 484, 567
 «Растерзание Орфея» — 40
 Хатвани, Пауль (наст. имя Хирш, Пауль) — 92
 Хатчен, Линда — 459
 «Поэтика постмодернизма: история, теория, фикция» — 459
 Хау, Ирвин — 33
 Хаусманн, Рауль — 69
 «Дух нашего времени/Механическая голова» — 69
 «Синтетический кинотеатр живописи» — 69

- FMSWB — 69
- Хаусмен, Альфред — 312
- Хаусхофер, Альбрехт — 514
- «Моабитские сонеты» — 514
- Хеббель, Кристиан Фридрих — 79
- Хей-Вуд, Вивьен — 159
- Хейвуд, Уильям Далли — 297
- Хейфер Ф. М. — 136
- Хеллер, Джозеф — 467, 473, 474, 488, 489
- «Пункт 22» — 473, 474, 488
- Хеллман, Лириан — 259
- Хемингуэй, Эрнест — 5, 21, 22, 31, 32, 35, 45, 60, 242, 249, 251, 252, 256—260, 262, 263, 265, 275, 277—283, 285—289, 303, 305, 324, 338, 340, 349, 354, 472, 474, 480, 507, 556
- «Белые слоны» — 281
- «В наше время» — 265, 281
- «Дома» — 281
- «Кошка под дождем» — 281
- «На Биг-Ривер» — 281
- «За рекой в тени деревьев» — 282
- «Зеленые холмы Африки» — 282
- «И восходит солнце» — 249, 256, 282, 283, 285
- «Иметь и не иметь» — 259, 260, 282, 287
- «Мужчины без женщин» — 281
- «Острова в океане» — 282
- «По ком звонит колокол» — 200, 249, 251, 260, 282, 287—289, 324, 349
- «Победитель не получает ничего» — 281
- «Праздник, который всегда с тобой» — 263, 278, 282
- «Прощай, оружие!» — 249, 257, 260, 279, 282, 286
- «Райский сад» — 282
- «Смерть после полудня» — 282
- «Старик и море» — 282, 472
- «Там, где чисто, светло» — 282
- «Три рассказа и десять стихотворений» — 281
- «Убийцы» — 282
- Хендерсон Ф. — 320
- Херманд, Йост — 84
- Хермлин, Стефан — 83, 504
- Херцфельд, Гельмут — 67, 69, 81, 86
- Херцфельде, Виланд — 83, 86
- Хилл, Сьюзен — 451
- Хилле, Петер — 82
- Хиллер, Курт — 82, 84
- Хильдесхаймер, Вольфганг — 359, 379, 510, 514
- Хирш-младший, Э.Д. — 33
- «Достоверность интерпретации» — 33
- Хлебников В. В. — 68, 408, 529
- Хогарт, Уильям — 461
- Ходасевич В. Ф. — 169
- Ходлис, Ян ван — 82, 83, 85, 86, 95—97
- «Конец света» — 86
- Хокс, Джон — 490
- «Вторая оболочка» — 490
- Хол П. — 380
- Хомейни — 464
- Хонеккер, Эрих — 520
- Хоуэллс, Уильям Дин — 251, 260, 261, 292
- «Критика и проза» — 292
- Хох, Ханна — 69
- Хрушев Н. С. — 19
- Хуан де ла Крус — 169
- Хухель, Петер — 87, 504
- Хьюз, Лэнгстон — 258
- «Усталые блюзы» — 258
- Хьюз, Тэд — 160
- Хьюм, Томас Эрнест — 59, 60, 160, 162
- «Размышления» — 60
- «Романтизм и классицизм» — 162
- Хэмилтон К. — 62
- Хюльзенбек, Рихард — 68, 69
- Цвейг, Арнольд — 205
- Цвейг, Стефан — 23, 103, 247
- «Борьба с демоном» — 23
- «Нетерпение сердца» — 247
- Цезарь, Гай Юлий — 273
- Целан, Пауль (наст. имя Анчель, Пауль Лео) — 5, 28, 156, 513, 514

- «Неизбежность света» — 514
 «Нити солнца» — 514
 «От порога к порогу» — 514
 «Память и забвение» — 514
 «Песок из урн» — 514
 «Фуга смерти» — 514
 «Решетка языка» — 514
 «Роза никому» — 514
 «Смена дыхания» — 514
 Цех, Пауль — 81
- Чандлер, Реймон — 156
 Чан Кай-Ши — 199
 Чаплин, Сид — 442
 Чаттертон, Томас — 460, 461
 Чемберлен, Невилл — 321
 Чернышевский Н. Г. — 19
 Черчилль, Уинстон — 334
 Честертон, Гилберт Кит — 28, 117, 319
 Чехов А. П. — 150
 Чивер, Джон — 467, 484, 486
 «Буллет-парк» — 486
 «Фалконер» — 486
 Чокор, Франц Теодор — 90, 91, 93
 Чосер, Джефри — 167, 461
 «Кентерберийские рассказы» — 167
- Шагал, Марк — 32
 Шад, Кристиан — 68
 Шаллюк, Пауль — 510
 Шамсон, Андре — 181, 184
 Шар, Рене — 49, 393
 Шарден, Тейяр де — 28
 Шарп, Том — 438
 Шатобриан А. — 181
 Шатобриан, Франсуа Рене де — 12, 343
 «Рене» — 343
 Швиттерс, Курт — 47, 67, 70, 529
 «Анна Блум» — 70
 «Мерцбау» — 70
 «Пра-соната» — 70
 «Разъятые силы» — 70
 «Святая скорбь» — 70
 Шедлински Р. — 529
 Шеербарт, Пауль — 82, 222
- Шекспир, Уильям — 130, 163, 164, 273, 305, 312, 326, 372, 385, 447, 461, 531, 554, 586
 «Буря» — 167, 325, 447
 «Гамлет» — 163, 167, 383
 «Кориолан» — 372
 «Макбет» — 311
 «Сон в летнюю ночь» — 387
 Шелли, Перси Биш — 161, 302, 312
 Шеро, Патрис — 414
 Шестов Л. И. — 140, 337, 338, 351, 395
 Шефер О. — 87
 Шеффер, Питер — 357, 383—385, 464
 «Дар Горгоны» — 384
 «Королевская охота за солнцем» — 357, 384, 385
 «Летиция и дурман» — 384
 «Упражнение для пяти пальцев» — 383
 «Эквус» — 384
 Шёнберг, Арнольд — 32, 81, 85, 91, 92, 262
 Шикеле, Рене — 81, 82
 Шиле, Эгон — 91
 Шиллер Ф. П. — 20, 21
 «История западно-европейской литературы Нового времени» — 20
 Шиллинг, Хейнар — 87
 Шлегель, Август Вильгельм — 15
 Шлегель, Фридрих — 15, 25, 570
 «Фрагменты» — 25
 Шлюмберже, Жан — 174, 187
 Шмелёв И. С. — 306
 Шмидт, Арно — 227
 Шмидт, Розенгайн — 81
 Шницлер, Артур — 121, 229
 Шнурре, Вольфдитрих — 510
 Шолохов М. А. — 395, 517
 Шопенгауэр, Артур — 110, 184, 221
 Шоу, Бернард — 25, 28, 122, 261, 319, 321, 358
 Шпенглер, Освальд — 40, 220, 407, 513
 «Закат Европы» — 40
 Штаде, Мартин — 518
 «Дурацкая война» — 519

- «Король и его шут» — 519
 Штадлер, Эрнст — 81, 82, 85, 88
 Штайн, Петер — 414
 Штайнер, Рудольф — 28, 105
 Штернгейм, Карл — 83, 88
 Штифтер, Адальберт — 229, 247
 Шторм, Теодор — 79
 Штраль Р — 530
 Штрамм, Август — 55, 85
 Штраус, Бото — 357, 359, 387, 388
 «Итака» — 357, 359, 388
 «Парк» — 387, 388
 «Такая большая и такая маленькая» — 387
 Штраус, Давид Фридрих — 121
 «Жизнь Иисуса, критически исследованная» — 121
 Штраус, Йоганн — 246
 «Марш Радецкого» — 246
 Штриттматтер, Эрвин — 517, 521
 «Оле Бинкоп» — 517
 Шуберт, Франц — 386, 387
 Квнтет «Форель» — 386, 387
- Эвола, Ч. А. Дж. — 28
 Эдуард VII — 149
 Эдшмид, Казимир — 87
 Эйзенштейн С. М. — 293, 296, 551
 Эйнштейн, Альберт — 16, 52, 213, 232, 262, 293
 Эк И. — 529
 Эко, Умберто — 32, 33, 132, 428, 567, 570, 571, 574, 579, 581—589
 «Вера и неверие» — 583
 «Границы интерпретации» — 582
 «Заметки на полях “Имени розы”» — 567, 571, 583, 585—589
 «Знак» — 582
 «Имя розы» — 567, 571, 581—587
 «Искусство и прекрасное в средневековой эстетике» — 582
 «Маятник Фуко» — 579, 581, 583
 «Между ложью и иронией» — 582
 «О литературе» — 583
 «Общая семиотика» — 582
 «Определение искусства» — 582
- «Остров накануне» — 428, 581, 582
 «Открытый опус» — 582
 «Поэтика Джойса» — 582
 «Проблема эстетики у Фомы Аквинского» — 582
 «Пять эссе на темы этики» — 583
 «Размышления о любви к книгам» — 583
 «Сверхчеловек в массовой литературе» — 582
 «Семиотика и философия языка» — 582
 «Скромные заметки» — 582
 «Читатель и история» — 582
 Экройд, Питер — 433, 453, 459, 460
 «Английская музыка» — 460
 «Бумаги Платона» — 460
 «Дом доктора Ди» — 460
 «Завещание Оскара Уайлда» — 460
 «Заметки для новой культуры» — 460
 «Милтон в Америке» — 460
 «Хоксмур» — 460
 «Чаттертон» — 460
 Элиаде, Мирча — 28
 Элиот, Джордж (наст. имя Кросс, Мэри Энн, по мужу Эванс) — 38, 117
 Элиот, Томас Стернз — 5, 16, 27, 28, 33, 38, 45, 52, 59, 129—131, 148, 150, 156—170, 252—254, 256, 269, 279, 283, 286, 288, 307, 309, 312, 321, 323, 330, 332, 358, 436, 460, 461, 548, 587, 588
 «Ариэль» — 160
 «Бесплодная земля» — 27, 45, 60, 129, 150, 156, 158—160, 166, 167, 169, 256, 257, 283, 332, 461
 «Богам неведомым» — 160
 «Геронтий» — 156, 158—160, 165, 166
 «Данте» — 161
 «К определению понятия культуры» — 160
 «Ланселоту Эндрюсу: Эссе о стиле и порядке» — 160

- «Любовная песнь Альфреда Дж. Пруфрока» — 156, 158, 159, 163, 164
 «Мильтон» — 288
 «Музыка поэзии» — 161
 «Назначение поэзии и назначение критики» — 160
 «Ноктюрн» — 159
 «О поэтах и поэзии» — 160
 «Опыт и объекты знания в философии Ф. Х. Брэдли» — 159
 «Пепельная среда» — 160
 «Полые люди» — 160
 «Портрет дамы» — 160
 «Прелюдии» — 160
 «Рапсодия ветреной ночи» — 160
 «Священный лес» — 162
 «Гамлет и его проблемы» — 156, 161, 162, 309, 587
 «Суини среди соловьёв» — 160
 «Традиция и индивидуальный талант» — 156, 161
 «Убийство в соборе» — 161
 «“Улисс”, порядок и миф» — 129
 «Четыре квартета» — 156, 158, 160, 169—171, 253
 «Бёрнт Нортон» — 169
 «Ист Коукер» — 169
 «Драй Сэлвейджез» — 169
 «Литтл Гиддинг» — 169—171
 «Юмореска» — 159
 Элиот, Эндрю — 158
 Эллис, Хэвлок — 283
 «Эротическая символика» — 283
 Эллисон, Ралф — 467, 474
 «Человек-невидимка» — 474
 Эллман, Мэри — 452
 «Размышляя о женщинах» — 452
 Эллманн, Ричард — 33
 Элюар, Поль (наст. имя Грендель, Эжен) — 49, 70—73, 393
 «Любовь поэзия» — 73
 «Сама жизнь» — 73
 «Смерть от бессмертия» — 73
 «Столица боли» — 73
 Эмерсон, Ралф Уолдо — 15, 196, 254, 261
 Эмис, Кингсли — 433, 439, 440, 442, 453, 460
 «Полковник Сан» — 442
 «Счастливчик Джим» — 433, 440, 442, 443
 Эмис, Мартин — 433, 453—455, 457—459
 «Бумаги Рейчел» — 454
 «Деньги: Записка самоубийцы» — 454, 455
 «Другие люди» — 454
 «Жизненный опыт» — 454
 «Информация» — 454, 457
 «Коба Ужасный: смех и двадцать миллионов» — 458
 «Лондон Филдз» — 454, 455, 457
 «Мертвые младенцы» — 454
 «Монстры Эйнштейна» — 458
 «Стрела времени» — 458
 «Успех» — 454, 457
 Эмон П. — 419
 Эмпсон, Уильям — 571
 Энгельс, Фридрих — 19
 Энценсбергер, Ганс Магнус — 510, 511, 513, 514, 533
 «защитаволков» — 511
 «шрифтслепых» — 511
 «языкстраны» — 511
 Эпштейн (Эпстайн), Джейкоб — 62
 Эредиа, Жозе Мария де — 183
 Эренштайн, Альберт — 91—93, 96
 Эрнандес, Хосе — 537
 Эрнст, Макс — 70
 Эслин, Мартин — 378
 Эспина, Антонио — 66
 «Подписывание» — 66
 Эшхил — 374, 389, 531
 Эткинсон Л. — 62
 Этчеллс Ф. — 61, 62
 Эшбери, Джон — 478
 Юнг, Карл Густав — 28, 208—210, 232, 245, 293, 498, 572
 «Ответ Иову» — 245
 Юнг, Франц — 87
 Юнгер, Эрнст — 157, 503, 513, 527
 «Боги и числа» — 513
 «В стальных грозах» — 513
 «Гелиополис» — 513

- «Дневник» — 513
«Прогулка по лесу» — 513
«У порога времени» — 513
Юник, Пьер — 72
Юрсенар, Маргерит (наст. имя
Крейянкур, Маргерит де) — 425
«Воспоминания Адриана» — 425
«Лабиринты мира» — 425
 «Благочестивые воспомина-
ния» — 425, 426
 «Северный архив» — 426
 «Что это? Вечность» — 426
 «Философский камень» — 425
«Я займу свою позицию» (антология) — 260
- Явленский, Алексей фон (Алексей
Георгиевич) — 85
Якобсон Р. О. — 18, 571
 «Реализм в искусстве» — 18
Яндль, Эрнст — 92
Янко, Марсель — 68, 69
Янн, Ханс Хенни — 234
Яновиц, Ганс — 92
Яновиц Ф. — 92, 93
Яноух Г — 106
Ясперс, Карл — 157, 179, 338, 339,
369, 382, 395, 396
 «Об истине» — 369
‘De Profundis’ (антология) — 514

СОДЕРЖАНИЕ

От редактора	3
I. Где искать XX век?	7
II. Горизонты европейского авангарда	44
III. Экспрессионизм в Германии и Австрии	79
IV. Франц Кафка	103
V. Модернистский роман Великобритании	116
VI. Поэзия Т. С. Элиота	156
VII. Французский межвоенный роман	173
VIII. Немецкий роман между мировыми войнами	204
IX. Австрийский роман межвоенных десятилетий	229
X. Литература США между двумя мировыми войнами и творчество Э. Хемингуэя	249
XI. «Великий американский роман» и творчество У. Фолкнера	291
XII. Английская литература 1930-х годов	319
XIII. Французский экзистенциализм (Ж.-П. Сартр, А. Камю)	337
XIV. Западная драматургия XX века	357
XV. Французская литература второй половины XX века	391
XVI. Английская литература после 1945 года	433
XVII. Литература США после 1945 года	467
XVIII. Немецкая литература после 1945 года	503
XIX. Проза Латинской Америки: от Борхеса к Варгасу Льосе	536
XX. Постмодернизм и творчество У. Эко	567
Указатель имен и названий произведений	591

Учебное издание

**Толмачёв Василий Михайлович,
Седельников Владимир Денисович,
Иванов Дмитрий Анатольевич и др.**

Зарубежная литература XX века

Учебное пособие

Под редакцией В. М. Толмачёва

Редактор Т. В. Козьмина

Зав. редакцией Г. Е. Конопля

Технический редактор О. С. Александрова

Компьютерная верстка: Г. Б. Новикова

Корректоры Е. Н. Зоткина, Э. Г. Юрга

Диaposитивы предоставлены издательством

Изд. № А-921-И/1. Подписано в печать 22.09.2003. Формат 60×90/16.
Гарнитура «Таймс». Бумага тип. № 2. Печать офсетная. Усл. печ. л. 40,0.
Тираж 30 000 экз. (1-й завод 1 – 10 000 экз.). Заказ №12474.

Лицензия ИД № 02025 от 13.06.2000. Издательский центр «Академия».
Санитарно-эпидемиологическое заключение № 77.99.02.953.Д.003903.06.03 от 05.06.2003.
117342, Москва, ул. Бутлерова, 17-Б, к. 223. Тел./факс: (095)330-1092, 334-8337.

Отпечатано на Саратовском полиграфическом комбинате.
410004, г. Саратов, ул. Чернышевского, 59.



УВАЖАЕМЫЕ ЧИТАТЕЛИ! ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ЦЕНТР «АКАДЕМИЯ»

ПРЕДЛАГАЕТ ВАШЕМУ ВНИМАНИЮ
СЛЕДУЮЩИЕ КНИГИ:

В. М. ТОЛМАЧЁВ, Г. К. КОСИКОВ, А. Ю. ЗИНОВЬЕВА и др.

ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА КОНЦА XIX—НАЧАЛА XX ВЕКА

Под ред. В. М. ТОЛМАЧЁВА

Объем 496 с.

В пособии предлагается новая трактовка зарубежной литературы конца XIX—начала XX века. На основе художественного словаря эпохи дается типология ее основных литературных стилей (натурализм, символизм, неоромантизм и др.), которая соотносится с творчеством крупнейших писателей рубежа столетий. В приложении приводится подробная библиография, включающая произведения русских писателей и мыслителей о зарубежной литературе и культуре рубежа XIX—XX веков.

Для студентов филологических факультетов высших учебных заведений. Может быть полезно аспирантам, преподавателям средних школ и колледжей.

В. А. ЛУКОВ

ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ: ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА ОТ ИСТОКОВ ДО НАШИХ ДНЕЙ

Объем 512 с.

В пособии на основе тезаурусного подхода изложена история зарубежной литературы, рассмотрены ее истоки (мифология, фольклор, первые литературные памятники Древнего Востока); жанры античной и средневековой литературы, литература Предвозрождения, Возрождения, барокко, классицизма, Просвещения, предромантизма; охарактеризованы литературные направления XIX в. (романтизм, реализм), направления и течения рубежа XIX—XX вв. (натурализм, символизм, эстетизм, неоромантизм), литературный процесс XX—начала XXI в. (модернизм, реализм, постмодернизм, массовая литература). Проанализировано творчество писателей раз-

ных эпох и народов — от Гомера до представителей современной литературы.

Для студентов высших педагогических учебных заведений. Может быть полезно также студентам гуманитарных факультетов вузов, институтов культуры, театральных, кино-, теле- и других вузов творческих специальностей.

Б. А. ГИЛЕНСОН

ИСТОРИЯ АМЕРИКАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Объем 704 с.

В учебном пособии излагается история американской литературы от XVII в. до современности. Книга построена по проблемно-монографическому принципу: главы и разделы, характеризующие различные периоды, направления, течения, сочетаются с главами о творчестве наиболее крупных писателей, где анализ произведений дается в историко-культурном контексте. В конце каждой главы приводятся библиографические списки. Отбор произведений осуществлен в соответствии с действующими в педагогических и языковых вузах программами по дисциплинам «История зарубежной литературы» и «Литература страны изучаемого языка».

Для студентов филологических факультетов высших учебных заведений. Может быть полезно также студентам лингвистических университетов и факультетов иностранных языков педвузов, преподавателям школ и колледжей гуманитарного профиля.

Г. Н. ХРАПОВИЦКАЯ

РОМАНТИЗМ В ЛИТЕРАТУРЕ ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ И АМЕРИКИ: ПРАКТИКУМ

Объем 288 с.

В учебном пособии изложены актуальные сведения по теории и истории литературы периода романтизма, наиболее важные в идейном и стилистическом отношении, представлена система концептуально связанных вопросов, побуждающих к вдумчивому чтению и самостоятельной работе. Особенность данного практикума в широком использовании художественных текстов, которые даются как в переводе, так и на языке оригинала. В практикум включены три типа занятий: анализ одного художественного произведения автора, сопоставление произведений нескольких авторов одной страны и сравнительный анализ произведений авторов, принадлежащих к разным национальным литературам.

Для студентов филологических факультетов высших учебных заведений. Может быть полезно также учащимся лицеев и гуманитарных гимназий.

Н. Л. ЛЕЙДЕРМАН и М. Н. ЛИПОВЕЦКИЙ
СОВРЕМЕННАЯ РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Объем: т. 1 — 416 с., т. 2 — 688 с.

В данном учебном пособии представлены все три ветви русской литературы: легальная советская словесность, литература эмиграции и отечественный андеграунд. Закономерности художественного процесса выявляются через анализ динамики основных литературных направлений: традиционного и социалистического реализма, модернизма и постмодернизма, а также нового направления, которое авторы называют постреализмом.

Книга состоит из трех частей: первая посвящена — литературе «оттепели» (середина 1950 — конец 1960-х гг.); часть вторая — так называемым семидесятым годам (конец 1960 — середина 1980-х); часть третья — постсоветскому периоду (середина 1980 — конец 1990-х гг.). В каждую часть наряду с обзорными включены монографические главы, посвященные творчеству наиболее выдающихся писателей, а также главы, содержащие подробные разборы самых значительных или «знаковых» для данного периода произведений.

Для студентов филологических факультетов высших учебных заведений. Учебное пособие может быть полезно аспирантам, учителям гуманитарных гимназий, лицеев и школ.

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XX ВЕКА

Под ред. Л. П. КРЕМЕНЦОВА

Объем: т. 1 — 496 с., т. 2 — 464 с.

В первом томе раскрываются особенности развития русской литературы 20 — 30-х годов XX в. Основное внимание уделяется писателям, произведения которых составили классику русской литературы XX в. (М. Горький, М. Шолохов, А. Толстой, М. Булгаков и др.). Впервые анализируется творчество писателей, ранее не входивших в число широко изучаемых в вузе (Ю. Олеша, К. Вагинов, Е. Шварц, Н. Эрдман и др.).

Во втором томе рассматриваются особенности развития русской литературы 1940 — 1990-х годов, даются обзорные главы по прозе, поэзии и драматургии 1940 — 1960-х и 1970 — 1990-х годов, очерки жизни и творчества таких крупнейших художников слова второй половины XX в., как А. Ахматова, Б. Пастернак, К. Паустовский, А. Солженицын, И. Бродский, Саша Соколов и др.

Для студентов высших педагогических учебных заведений, обучающихся по специальности «Русский язык и литература». Может быть полезно также учащимся гуманитарных гимназий, колледжей, лицеев.

В. М. ИСТРИН

ИСТОРИЯ ДРЕВНЕРУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ДОМОСКОВСКОГО ПЕРИОДА (XI—XIII вв.)

Под ред. О. В. НИКИТИНА

Объем 384 с.

Пособие, созданное на базе классического учебника, получившего широкое общественное признание еще при жизни автора, охватывает период становления древнерусской литературы и представляет наиболее значительные памятники XI—XIII вв. В книге содержится описание источников разных жанров и редакций как духовного, так и светского характера. Особое внимание в книге уделяется методологии историко-литературного анализа текста. Пособие снабжено необходимым комментарием и библиографическим аппаратом.

Для студентов-филологов, преподавателей. Может быть интересно для широкого круга специалистов по истории отечественной культуры и науки.

РУССКАЯ ПРОЗА КОНЦА XX ВЕКА

Сост. и вступ. ст. С. И. ТИМИНОЙ

Коммент. и задания М. А. ЧЕРНЯК

Объем 600 с.

В хрестоматию отобраны наиболее значимые произведения современных писателей, дающие представление о новейшей прозе. Среди писателей как знаковые фигуры современного литературного процесса, так и новые имена, знаменующие собой переход в следующее тысячелетие. Помещенные в хрестоматию художественные тексты сопровождаются «Материалами для дискуссий», библиографией критической и художественной литературы, библиографическими справками о писателях.

Для студентов высших учебных заведений. Может быть полезной учителям, учащимся гимназий и лицеев.

О. Ю. БОГДАНОВА, С. А. ЛЕОНОВ, В. Ф. ЧЕРТОВ МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Под ред. О. Ю. БОГДАНОВОЙ

Объем 400 с.

Авторский коллектив представляет читателю учебник нового типа как часть учебно-методического базового комплекта, который поможет совершенствованию профессиональной подготовки учителя-словесника. Учебник построен в соответствии с современными концепциями методической науки; в нем использован опыт работы

вузов и школ России, приведены конкретные примеры изучения отдельных тем программы, моделирования уроков, ответов школьников.

Для студентов высших учебных заведений, обучающихся по педагогическим специальностям.

Авт.-сост. Б. А. ЛАНИН

**МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ ЛИТЕРАТУРЫ:
ХРЕСТОМАТИЯ**

Объем 384 с.

Хрестоматия представляет собой собрание классических трудов отечественных методистов, отражающих основные разделы методики преподавания литературы, они снабжены авторскими комментариями, содержащими биографические сведения об авторах, анализ их идей, сравнительные характеристики различных точек зрения на методический анализ текста. Содержит вопросы для самостоятельной творческой работы.

Для студентов высших учебных заведений, обучающихся по педагогическим специальностям. Может быть полезна преподавателям высших учебных заведений, учителям школ, воспитателям ДОО.

**ГОТОВЯТСЯ К ПЕЧАТИ
СЛЕДУЮЩИЕ КНИГИ:**

А. Г. БЕРЕЗИНА, А. В. БЕЛОБРАТОВ,
Л. Н. ПОЛУБОЯРИНОВА

**ИСТОРИЯ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ. XIX ВЕК:**

ГЕРМАНИЯ, АВСТРИЯ, ШВЕЙЦАРИЯ

Под ред. А. Г. БЕРЕЗИНОЙ

Объем 240 с.

История литературы Германии, Австрии, Швейцарии XIX века представлена в учебном пособии как движение и смена культурно-исторических и литературных эпох, философских и естественнонаучных представлений, эстетических и этических идей романтизма, реализма, натурализма, символизма и других течений, возникающих в «конце века». Общие характеристики литературных направлений и школ включают в себя монографические разделы, посвященные творчеству отдельных писателей, дающие возможность читателю увидеть не только картину литературной жизни в целом, но и многообразие творческих поисков и судеб. Многие проблемы литературы XIX века рассмотрены под новым углом зрения.

Для студентов филологических факультетов высших учебных заведений. Может быть полезно также для студентов педагогических институтов и широкого круга читателей.

Т. В. СОКОЛОВА, А. И. ВЛАДИМИРОВА,
З. И. ПЛАВСКИН и др.

**ИСТОРИЯ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ. XIX ВЕК:
ФРАНЦИЯ, ИТАЛИЯ, ИСПАНИЯ, БЕЛЬГИЯ**

Под ред. Т. В. СОКОЛОВОЙ
Объем 336 с.

В учебнике рассматриваются важнейшие особенности литературного процесса XIX в. во Франции, Италии, Испании, Бельгии, дается характеристика основных литературных направлений (романтизма, реализма, натурализма, символизма и др.). В очерках творчества наиболее значимых писателей (Ж. де Сталь, В. Гюго, Стендаля, О. де Бальзака, Г. Флобера, Э. Золя, Ш. Бодлера, С. Малларме и др.) выявляются как общие тенденции литературного развития, так и своеобразие индивидуального метода каждого из авторов.

Для студентов филологических факультетов высших учебных заведений. Может быть полезен также для студентов факультетов журналистики.

И. С. АЛЕКСЕЕВА

ВВЕДЕНИЕ В ПЕРЕВОДОВЕДЕНИЕ

Объем 352 с.

Учебное пособие состоит из двух разделов — теоретического и практического. В первом собраны сведения, необходимые для формирования представлений о будущей профессии, о ее истории, современном диапазоне и перспективах, об основах профессиональной этики, о правовом статусе переводчика, об аспектах переводоведения. Второй раздел содержит краткий обзор теоретических основ перевода как процесса и как результата. Таким образом, материал пособия может быть использован для изучения двух базовых курсов: «Введение в специальность переводчика» и «Введение в теорию перевода». Иллюстративный материал не ориентирован на какой-либо один иностранный язык и предполагает знание русского языка как родного и знание одного из европейских языков: английского, французского, немецкого, испанского и др.

Может быть полезно для всех, кто овладевает специальностью «лингвист, переводчик, специалист по межкультурному общению», а также для тех, кто собирается освоить филологические знания на современном уровне.

ЗАРУБЕЖНАЯ
ЛИТЕРАТУРА
XX ВЕКА

ISBN 5-7695-1545-7



Издательский центр «Академия»