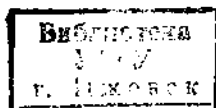


**ИСТОРИЯ
зарубежной
литературы
конца XIX —
начала XX в.**

**ИСТОРИЯ
ЗАРУБЕЖНОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ
КОНЦА XIX—
НАЧАЛА XX В.
КУРС ЛЕКЦИЙ**

Допущено
Министерством высшего и среднего
специального образования СССР
в качестве учебного пособия для студентов
филологических факультетов университетов
и педагогических институтов

05104



95



ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ВЫСШАЯ ШКОЛА»
МОСКВА
1970

Под редакцией
проф. М. Е. ЕЛИЗАРОВОЙ
и проф. Н. П. МИХАЛЬСКОЙ

В создании учебника принимали участие следующие авторы:

БУНЯЕВ В. С.
параграф «Франц Меринг» во введении к разделу «Немецкая литература»;

ВАНСЛОВА Е. Г.
введение к разделу «Французская литература»,
главы «Анатоль Франс», «Ромен Роллан»;

ВОРОПАНОВА М. И.
общее введение, введение к разделу
«Бельгийская литература»,
главы «Эмиль Верхарн», «Джон Голсуорси»;

ИНГЕР А. Г.
глава «Томас Гарди»;

ИОНКИС Г. Э.
введение к разделу «Английская литература»,
главы «Оскар Уайльд», «Редьярд Киплинг»;

КИРНОЗЕ З. И.
главы «Литература Парижской коммуны»,
«Эмиль Золя», «Ги де Мопассан», «Символисты.
П. Верлен. А. Рембо», «Морис Метерлинка»;

МИХАЛЬСКАЯ Н. П.
главы «Герберт Уэлс», «Бернард Шоу»;

НАРТОВ К. М.
главы «Томас Манн», «Генрих Манн»;

ПОЛУЯХТОВА И. К.
раздел «Итальянская литература»;

ПРОНИН В. А.
введение к разделу «Немецкая литература»;

САМОХВАЛОВ Н. И.
раздел «Американская литература»;

ТРАВУШКИН Н. С.
глава «Гергарт Гаутман»;

ХРАПОВИЦКАЯ Г. И.
раздел «Норвежская литература».

ВВЕДЕНИЕ



Эпоха 1871—1917 гг. определяется В. И. Лениным в его работе «Детская болезнь «левизны» в коммунизме» как «вполне законченный исторический период»¹. Закономерность этого определения очевидна: период этот охватывает эпоху подготовки пролетарской революции в России, от первой попытки произвести такую революцию, предпринятой парижским пролетариатом в дни Коммуны, до победоносного свершения Великой Октябрьской социалистической революции.

Как в плане социально-историческом, так и в плане идеологическом — философском, этическом, эстетическом и т. д. — это время характеризуется крайним обострением всех внутренних противоречий, свойственных буржуазному обществу на поздней стадии его развития.

Конец XIX — начало XX в. — это эпоха вступления капитализма в его высшую и последнюю стадию развития — империализм. В это время возникают мощные капиталистические монополии, устанавливается господство финансовой олигархии, происходит деление мира на сферы влияния, ведутся грабительские войны, осуществляются новые колониальные захваты, создаются крупные колониальные империи. Вместе с тем период 1871—1917 гг. характеризуется борьбой пролетариата, созданием социал-демократических партий, распространением марксизма и возникновением ленинизма.

Империализм обострил все противоречия капитализма, и это обострение явилось «самой могучей двигательной силой переходного исторического периода»².

Переходным характером эпохи объясняется острота и напряженность социально-политической и идеологической борьбы. Все яснее обнаруживающийся кризис буржуазной системы сопровождается все большей активизацией революционных сил. «Империализм есть канун социальной революции пролетариата»³.

В мировую историю XX век вошел как век пролетарских и национально-освободительных революций. Уже начало столетия было ознаменовано событием, оказавшим большое влияние на его общественно-политическую и литературную жизнь. Этим событием стала русская революция 1905—1907 гг. Под ее влиянием расширяется и достигает высокого уровня рабочее, социалистическое движение, усиливаются крестьянские волнения.

В различных странах переход к империализму осуществлялся различными путями. Их особенности зависели от конкретно-исто-

¹ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 41, стр. 16.

² Там же, т. 27, стр. 422.

³ Там же стр. 308.

рических условий, сложившихся в той или иной стране, однако общей закономерностью для всех этих стран было вступление в переходную эпоху — эпоху, предшествующую пролетарской революции.

Своеобразие эпохи конца XIX — начала XX в. отразилось в каждой национальной культуре. Оно проявилось в обострившейся борьбе демократической, социалистической культуры и культуры эксплуататорских классов. В то самое время, когда Э. Потье уверенно провозглашал, что «род людской» воспримет с Интернационалом, а У. Моррис писал свои «Вести ниоткуда», движимый благородным стремлением в художественно-конкретных образах представить своим современникам облик будущего коммунистического общества, — в это же самое время Р. Киплинг слагал гимны в честь английских колонизаторов. В то самое время, когда Золя и Мопассан, А. Франс и Р. Роллан, Голсуорси и Шоу, Г. и Т. Манны, Дж. Лондон и другие представители той литературы, которая приняла эстафету от великих реалистов XIX в., создавали произведения, в которых стремились правдиво запечатлеть не только кризис старой буржуазной цивилизации, но и те ростки нового, которые всходили на ниве современной им жизни, глава французских символистов Верлен тратил свой талант на воспевание «своей возлюбленной «зеленой феи», медленно, но верно убивавшей его» (М. Горький), Рембо обдумывал свой знаменитый «цветной сонет», а О. Уайльд шокировал не только пуритан своей цинично-веселой проповедью аморализма. Эти ведущие противоречия осложнялись еще и внутренними противоречиями, свойственными каждому из двух намеченных выше направлений, а те, в свою очередь, — противоречиями индивидуального характера, неизбежными почти в каждой сколько-нибудь значительной творческой судьбе в столь сложную эпоху. Общая картина литературного процесса в рассматриваемый период была поэтому чрезвычайно неоднородной.

* *

*

Загнивание капитализма, явившееся результатом вступления его в высшую и последнюю стадию своего развития, стадию империалистическую, чрезвычайно ярко проявилось также и в области культуры. Все более и более широкое распространение в искусстве и литературе буржуазного общества упадочных, декадентских, а также откровенно апологетических по отношению к империализму литературных течений стало в последних десятилетиях XIX в. своего рода знаменем времени.

Слово «декаданс» — (фр. *décadence*), в переводе на русский язык обозначает «упадок», Первоначально этот термин приме-

нили по отношению к самим себе французские символисты, выступившие в 70—80-х годах XIX в., а затем он стал употребляться расширительно для обозначения кризисных явлений в области культуры конца XIX—XX в.¹ Со времени первой мировой войны декаданс претерпел значительную эволюцию. Обнажив в своих новых проявлениях свойственную ему реакционную идеологическую сущность и художественную неполноценность, искусство декаданса испытывало потребность в камуфляже, в сокрытии своего истинного лица. Поэтому оно особенно охотно декларировало свою «современность» и «новаторство», используя в этих целях характерную для эпохи тенденцию предельно интенсифицировать процесс смены и обновления художественных форм.

Декаданс — явление сложное, как по своему генезису, так и по характеру, тем более, что оно, особенно на первых порах своего существования, редко выступает в чистом виде, находясь в том или ином соприкосновении и соотношении с реализмом. В ряде случаев наиболее крупные художники, чье творческое становление совершается в русле того или иного из принадлежащих к декадансу течений, порывают с декадансом и выходят на путь социально значимого творчества, проникнутого духом высокой гражданственности, а иногда и прямой революционности. Примером тому на Западе может служить Э. Верхарн, у нас — А. Блок, оба связанные с символизмом на ранних этапах своего пути и оба пришедшие в конце его к принятию пролетарской революционности. С другой стороны, стремительно менявшаяся в рассматриваемую эпоху действительность стимулировала поиск новых способов и средств художественного отражения и приводила к возникновению необычных, несвойственных классическому реализму XIX в. форм, что давало повод для отнесения их — без достаточных на то оснований и лишь исключительно по формальным признакам — к декадансу, как это и произошло, например, с французскими художниками-импрессионистами. Вот почему совершенно справедливо требование А. Блока, высказанное им в записной книжке 1901 г.: «Декадентство

¹ Несколько позднее стал употребляться термин «модернизм», хотя возник он едва ли не раньше термина «декаданс» (он встречается уже у Бодлера). Следует отметить, что в истолковании понятия «модернизм» нет определенного единства. В переводе на русский язык слово «модерн» (фр. moderne) означает «современный», «новейший», что позволяет употреблять его применительно к широкому кругу явлений.

В советском литературоведении термином «модернизм» обозначают явления, родственные декадансу, но относящиеся уже к более позднему периоду (после первой мировой войны). Этим термином определяются также современные антиреалистические течения.

должно быть отделено от новаторства». При этом Блок — опять-таки совершенно справедливо — усматривает декаданс прежде всего в содержании, в идейной направленности произведения («Группа субъективно-индивидуального, крайне неопределенного, ограниченного есть декадентство — не выше и не ниже современного уровня искусства, а вне его»), в то время как необычность формы сама по себе такой принадлежности еще не доказывает («Широкую манеру письма нет оснований относить к декадентству... Также намеренно-резкие краски — не декадентство. Это — желание сразу передать впечатление криком краски...»).

Среди декадентов были люди высоко одаренные и подлинно талантливые, стремившиеся открыть новые пути в искусстве. Однако чаще были обречены на неудачи в связи с особенностями мировоззренческих позиций и эстетических принципов декадентов. Анархическое бунтарство сочеталось у них с проповедью «искусства для искусства», протест против грубого «материализма» и пошлости буржуазного существования — с нарочито подчеркиваемой аполитичностью и неверием в человека, с утверждением его бессилия и обреченности.

Пример глубоко принципиального и вместе с тем отнюдь не упрощенного анализа декаданса дает нам М. Горький. Уже в 1896 г. он выступил со статьей «Поль Верлен и декаденты», в которой сделал весьма недвусмысленный вывод относительно антисоциальной направленности декадентского искусства: «Нам важен Верлен, — писал Горький в этой статье, — как человек, как культурный тип и как яркий представитель той все более развивающейся группы людей, которых зовут декадентами, распатанными, падающими, и которые охотно принимают эти эпитеты и даже с гордой бравадой рисуются своими болезненными странностями, делающими из них, с обыденной точки зрения, смелных людей с большими претензиями; с точки зрения врача-психиатра — людей психически больных; с точки зрения социолога — анархистов в области не только искусства, но и морали; со всех точек зрения декаденты и декадентство — явление вредное, антиобщественное, — явление, с которым необходимо бороться»¹.

Столь определенно декларируя принципиальную непримиримость к декадентству, Горький проявляет исключительный такт и чуткость в отношении тех художников, которые, подобно главе французских символистов П. Верлену, обладали крупным и самобытным дарованием и для которых самая болезненность их художественных творений была своеобразным способом протеста против грубого «материализма» и пошлости буржуазного существования.

¹ М. Горький. Собр. соч. в 30-ти т. Т. 23. М., 1953, стр. 125.

Прежде всего Горький глубоко и верно вскрывает историческую обусловленность декадентства, явившегося своего рода реакцией на буржуазную сытость и тупое благоденствие: «Тогда во Франции, живущей всегда быстрее всех других стран, создавалась атмосфера душная и сырая (...)

(...) И в то время как одним жилось и дышалось в этой атмосфере свободно и легко, другие — более честные, более чуткие люди, люди с желаниями истины и справедливости, люди с большими запросами к жизни — задыхались в этой атмосфере материализма, меркантилизма и морального оскудения, задыхались, искали выхода вон из буржуазной клоаки, из этого общества торжествующих свиней, узких, тупых, пошлых, не признающих иного закона, кроме инстинкта жизни, и иного права, кроме права сильного¹.

Он утверждает, далее, наличие действительных талантов среди этих «больных людей», предупреждая тем самым от соблазна огульного и прямолинейного их осуждения: «Но Париж не мог так дешево отделаться от больных людей, им же созданных; среди них оказались люди с действительными талантами, с большим чувством, с глубокой тоской в сердце, люди, «взыскующие града». Взынченное, болезненно развитое воображение не только увеличивало силу их талантов, но и придавало их произведениям страшный колорит то какой-то иступленности, то неизлечимой меланхолии, то пророческого бреда, неясных намеков на что-то, таинственных угроз кому-то. И все это давалось в странных образах, связь которых была трудно постигаема, в рифмах, звучавших какой-то особой, печальной, похоронной музыкой. (...) А иногда в общем неясном шуме декадентских стихов раздавался действительно ценный и поэтический звук, искренний и простой, как молитва мытаря»².

Война, объявленная декадансу великим пролетарским писателем, была, следовательно, войной не против «больных талантов» как таковых, а против того что делало их больными. Именно поэтому в нее, как в войну благородную и справедливую, постепенно включалось все, что было честного и здорового в мировой литературе и искусстве.

Не менее определенными, чем социальные, были и философские предпосылки декаданса. Философской основой для декадентских течений в литературе и искусстве становятся получающие на рубеже веков широкое распространение в Европе и Америке разного рода «объективно»- и субъективно-идеалистические учения, критике которых В. И. Ленин посвятил крупнейшую из своих

¹ М. Горький. Собр. соч., т. 23, стр. 127.

² Там же, стр. 134.

Философских работ «Материализм и эмпириокритицизм» (1909). Выражая кризис буржуазного мировоззрения, порождаемый страхом перед надвигающейся пролетарской революцией, идеалистическая философия конца XIX — начала XX в. оказывала сильнейшее влияние на художественное творчество многих писателей. Распространение идеализма содействовало усилению пессимистического мировосприятия, страха перед действительностью, вело к отказу от научного познания реальности, а в конечном итоге — к оправданию капитализма.

Растерянность мелкобуржуазной интеллигенции перед жестокостями империализма, ее духовные поиски проявились в увлечении философией позитивизма, в обращении к Шопенгауэру, в распространении влияния Ницше, в повышенном интересе к теориям Бергсона и Фрейда.

Основные положения философии позитивизма были сформулированы еще в первой половине XIX в. французским философом Огюстом Контом. Эта эклектическая система, «путающая по каждому отдельному вопросу материалистическое и идеалистическое направление»¹ отличалась агностицизмом, отказом от стремления познать закономерности в развитии природы и общества. Декларируя свою приверженность к позитивным, т. е. положительным, фактам (отсюда и его название), позитивизм сводил по существу свои задачи, равно как и задачи художественного творчества, к эмпирическому описанию этих фактов — без глубокого их анализа, без обобщений и выводов. Социологическая сторона позитивизма получила свое наиболее полное развитие в трудах главы английских позитивистов Герберта Спенсера (1820—1903), утверждавшего, что деление общества на классы является следствием биологических причин (одаренность и деловитость одних людей, тупость и лень других), что оно так же естественно, как строение живого организма с его вполне определенной системой органов, и что поэтому классовая борьба — дело противоестественное и бесполезное. Другое дело — борьба за существование. Будучи горячим сторонником эволюционной теории Чарльза Дарвина, Спенсер распространил ее также и на человеческое общество, положив начало «социальному дарвинизму», получившему дальнейшее и еще более реакционное развитие в сочинениях Ф. Ницше и его последователей. На современное ему поколение буржуазно-интеллигенции как в Англии, так и за ее пределами идеи Спенсера оказали сильнейшее влияние. Не избежала этого влияния и литература. Оно сказалось в творчестве ряда писателей даже таких крупных, каким был, например, Джек Лондон.

Не менее широкую популярность приобретает в рассматри-

¹ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 18, стр. 361.

ваемый период и еще одна философская система, также возникшая в первой половине XIX в. — только на этот раз в Германии — и также возведенная своими новоявленными приверженцами в степень новой веры, призванной повести за собой человечество. Этой системой явилась проникнутая глубоким пессимизмом философия Артура Шопенгауэра (1788—1860), связанная в своих истоках с классической философией немецкого идеализма и как нельзя более отвечающая тем настроениям страха и неуверенности, которые охватили теперь буржуазию. В своем основном труде «Мир, как воля и представление», создававшемся на протяжении целой четверти века (1819—1844), Шопенгауэр рассматривал мир как производное некой духовной силы, которой он дал наименование «мировой воли», нерациональной и неумолимой в своем действии. Нейтрализовать действие «мировой воли» для человека, чья «воля к жизни», являясь одним из проявлений этой высшей «воли», в то же время безуспешно пытается противопоставить себя ей, возможно лишь через ее познание с помощью отрешенного от всяких практических целей философского созерцания. «Мировая воля» в этом познании, обнаруживающем бессмысленность бытия, как бы отрицает самое себя, становится ничем, превращая в ничто и весь созданный ею мир. К этому «ничто», которое Шопенгауэр предлагает человечеству как конечный и неизбежный итог всех его исканий, и устремляются в этот период умы всех изверившихся и растерянных — изверившихся в буржуазном прогрессе, растерянных перед лицом грозно надвигающихся революционных событий. Огромное влияние на эти смятенные умы оказывает также тезис Шопенгауэра о том, что искусство зиждется на интуитивном познании мира, на познании-прозрении, являющемся исключительным достоянием гения.

Порождением собственно уже эпохи империализма явилось совпадающее хронологически с начальной ее порой социально-философское учение Ф. Ницше (1844—1900). Эклектичное по своим источникам (идеи, подсказанные Шопенгауэром, уживаются в нем с некоторыми положениями спенсеризма, разумеется, значительно переосмысленными), это учение отвечает другой тенденции эпохи, а именно — усиливающейся агрессивности империалистической буржуазии как во внутренней (стремление к концентрации власти, к диктатуре, сопровождающее стремление к концентрации производства и капитала), так и во внешней политике (расширение колониальной экспансии и захватнические войны). Изложенное в нарочито-афористической форме, подчеркиваемой уже необычностью заголовков («Человеческое, слишком человеческое», «По ту сторону добра и зла», «Так говорил Заратустра»), оно отличается прежде всего

открытым антидемократизмом, ненавистью к народу, презрительно именуемому «толпой», и столь же откровенной жестокостью по отношению к страдающим и слабым. Краеугольным камнем лицеанства становится проповедь силы, культ «сверхчеловека», наделенного «волей к власти» (так трансформируется Ницше шопенгауэровская «воля к жизни») и освобожденного от каких бы то ни было моральных принципов, стоящего «по ту сторону добра и зла». Антидемократическая в своей основе идея «сверхчеловека» обретает под пером Ницше тем более реакционное звучание, что она связывается у него с представлением об исключительности немецкой нации, или — несколько более широко — северной «нордической» расы, якобы предназначенной господствовать над остальным человечеством, причем способом утверждения этого господства Ницше объявляет войну, прославляя ее как такую «очистительную» силу. В вопросах искусства Ницше стоит на идеалистических позициях, смыкаясь таким образом с общим руслом декаданса. Не удивительно, что учение Ницше, оказав сильное, многообразное и чрезвычайно отрицательное влияние на философскую и художественную мысль ближайших поколений, стало впоследствии идеологической опорой немецкого фашизма.

Среди более поздних, так называемых «новейших» течений субъективного идеализма, оказавших значительное влияние на теорию и практику художественного творчества, следует отметить наряду с махизмом, против которого направляет в своем классическом философском труде основной удар В. И. Ленин, также бергсоцианство. Интуитивистская философия Анри Бергсона (1859—1941), изложенная им в его «Творческой эволюции» (1907) и других работах, особенно импонировала представителям антиреалистических декадентских течений в литературе и искусстве своим культом подсознательного и теорией «спонтанной», т. е. произвольной, памяти, которая и легла в основу эстетических построений многих поздне-декадентских, или модернистских, течений (школа «потока сознания» и др.).

Наконец, в это же время, т. е. в самые последние годы XIX и в первые десятилетия XX в., складывается и психоаналитическая теория Зигмунда Фрейда (1856—1939), сводящая всю сложную психическую, общественную и художественную деятельность человека к примитивным подсознательным импульсам, к сфере проявления самого примитивного и вместе с тем самого могущественного по Фрейду инстинкта — инстинкта пола.

Так же как и бергсоцианство фрейдизм уже в преддверии первой мировой войны и в военные годы становится одним из основных теоретических постулатов модернизма.

В области художественной литературы и в других видах ис-

кусства, для которых эти разнообразные философские течения служат в том или ином их преломлении и осмыслении теоретической основой, наблюдается такая же, если не большая еще, разноголосица, такое же острое столкновение друг друга дополняющих и друг другу противоборствующих течений и тенденций.

Первые симптомы художественного упадка, характерного для эпохи империализма, дают себя знать уже в творчестве писателей-натуралистов. Натурализм, сложившийся первоначально во Франции как преимущественно литературное течение и получивший в последней трети XIX в. широкое распространение не только в Европе, но также и в Америке, где он выступает под именем веритизма¹, не был еще собственно декадентским течением. Напротив, он заявлял о себе как о методе, развивающем и углубляющем принципы реалистического искусства, и объективно, в творчестве своих наиболее значительных представителей, существовал как метод, родственный реализму, так как требовал от художника более внимательного и детального изучения тех сторон жизни, к отражению которых тот обращался, стимулировал интерес к проблемам социального неравенства и классовой борьбы, ввел в сферу художественного изображения ряд новых тем. И все же говорить о натурализме как о новой ступени в развитии реализма нет оснований. С гораздо большим основанием можно утверждать, что натурализм — явление переходное, что в нем уже вполне отчетливо проявились симптомы художественного упадка, характерного для эпохи империализма. Натуралистический метод принципиально отличается от метода реалистического, так как он связан с отказом от типизации, отбора и обобщения материала, с отказом от проникновения в сущность изображаемых явлений. Натурализм опирается на философию и эстетику позитивизма. Пороки натурализма как метода — тенденция к отказу от широких социально-психологических обобщений, усиливающаяся по мере того, как возрастает стремление к фактографически точному изображению действительности, непомерная акцентация биологического принципа наследственности, действием которого писатели-натуралисты пытаются объяснить происхождение социального неравенства и порождаемых им бедствий. Позитивистская биологизация человека неизбежно вела к его принижению, к обедненному представлению о его возможностях. В то же время натурализм обнаруживает тенденцию к сближению с символизмом, вырастающую на почве все того же гипертрофированного внимания его последователей к наследственному фактору, который в конце концов начинает мыслиться ими в виде мрачного и грозного фатума — этого возлюбленного

¹ Синоним натурализма, означает «верный действительности».

божества символистов. Эта тенденция обнаруживается во Франции в творчестве Гюйсманса, в Германии она определяет эволюцию Г. Гауптмана в 90—900-е гг., в какой-то мере проявляется она и у норвежца К. Гамсуна. Обратное направление эта тенденция имеет у М. Метерлинка, крупнейшего представителя символизма в литературе Бельгии: из погруженности в мир роковых символов она выводит его в поскосторонний мир, ограничивая, однако, и для него этот последний действием все тех же биологических законов. В дальнейшем натурализм ждет окончательная деградация: в современную эпоху он существует лишь как плоское бытовое правдоподобие и приземленный эмпиризм.

К 60—70-м годам XIX в. относится возникновение импрессионизма во Франции, несколько позднее — в Германии, Австрии и ряде других стран. Термин «импрессионизм» происходит от французского слова impression (впечатление). Возникнув первоначально в живописи, импрессионизм развился затем и в литературе, главным образом в поэзии. Искусство художников (Э. Мане, О. Ренуар и др.) было не отступлением от реализма, а его новаторским развитием: оно обогатило французскую живопись как тематически (поэтизация повседневной жизни), так и технически (чистые и светлые краски, великодушное чувство света, воздуха). Импрессионистическое искусство открывало возможности для проникновения во внутренний мир человека, выработало систему принципов его раскрытия. Абсолютизация индивидуального, субъективного, не нуждающегося в проверке с помощью объективных критериев впечатления как первоосновы художественного образа приводит это течение к отрыву от жизни и от реалистической традиции.

Первыми собственно декадентскими течениями являются символизм, родиной которого была Франция 70—80-х гг., и эстетизм; оформившийся в Англии в 90-х гг. XIX в.

Символизм, получающий вскоре широкое распространение не только во Франции, но и в Бельгии, в Германии, а также и в России, вскоре обнаруживает свою антиреалистическую направленность, проявляющуюся в стремлении подставить на место образов, отражающих объективную реальность, образы-символы, выражающие неясные и зыбкие оттенки субъективных настроений (Верлен), таинственную и иррациональную жизнь души или же не менее таинственное «пение бесконечности», величественную поступь неумолимой и неотвратимой судьбы (Метерлинка). Как в своих эстетических построениях, так и в художественной практике символизм обнаруживает тесную связь с философским идеализмом. Символисты зовут к изображению потустороннего мира, отказываясь от изображения мира реального и используя для этого иррациональные символы. Возникнув первоначально

как «воплъ отчаяния» (Горький), как протест против пошлой сытости буржуазного существования, символизм выдвинул ряд таких своеобразных и самобытных талантов, как Верлен или Метерлинк.

В последнее десятилетие XIX в. как самостоятельное течение в Англии оформился эстетизм с присущим ему культом утонченной красоты. Декадентская сущность эстетизма с предельной откровенностью проявляется уже с самого момента его оформления как определенного течения в литературе и искусстве конца века. Приверженцы его, группировавшиеся вокруг основанного художником О. Бердсли журнала «Желтая книга» (1894—1897), особенно настойчиво отрицали общественную роль и значимость искусства, выдвигая лозунги «искусство для искусства», «красота ради самой красоты». Признанным метром английского эстетизма был Оскар Уайльд. Этот оригинальный писатель, обладавший незаурядным поэтическим талантом, в своих эстетических декларациях упорно стремился представить себя старательно отгораживающимся от жизни эстетом и последовательным аморалистом. Он не скупился на вызывающие декларации, подобные заявлению, что социальные и моральные проблемы не имеют никакого отношения к «настоящему искусству», или что реализм как метод «обречен на полный провал». Пожалуй, никто из писателей-декадентов не обрушивался так на классическую традицию реалистической литературы, как это делал О. Уайльд. Тем не менее в изящных, наполненных остроумными замечаниями, афоризмами и парадоксами произведениях Уайльда содержится много метких критических выпадов против ханжеской и лицемерной викторианской морали.

Эстетско-формалистическое искусство, противопоставлявшее себя реализму и декларировавшее свою аполитичность, отражало кризис буржуазного общества. Являя собой болезнь искусства, порождаемую загниванием капитализма, декаданс оказывает в свою очередь сильнейшее разлагающее влияние на общество, его породившее. Об этом влиянии очень определенно говорит уже М. Горький: «Таким образом, они, эти расшатанные, являются как бы мстителями обществу, которое создало их, бесконечно разнообразное в творчестве дурного и отрицательного, как бы розгами, которыми судьба сечет культурные классы Европы за то, что они, существуя так давно, — не создали для себя жизни, достойной людей» («Поль Верлен и декаденты»).

Отсюда — стремление империалистической буржуазии преодолеть в целях сохранения своего господства эту декадентскую расшатанность и расслабленность, стремление, которое порождает апологетическую по отношению к империализму литературу, проникнутую ницшеанским духом и проповедующую «бодрость» и

«активность» — разумеется, в строго определенной сфере колониальной экспансии, войны и процветания империалистических государств. Прославление войн и колониальной политики, проповедь расизма и шовинизма — характерные черты литературы империалистической реакции. Среди ее представителей могут быть названы М. Баррес, Ш. Моррас, И. Лоти и др. С проповедью индивидуализма и национализма выступил Морис Баррес. В своих романах он проводит расистские идеи и стремится обосновать католицизм как основу «национальной устойчивости». С защитой католицизма и монархизма выступил в своих романах и публицистике Шарль Моррас. Он писал о «дисциплине» и «порядке» в обществе, понимая их как врожденные свойства «латинской расы», которую ставил выше других. Как создатель «колониального романа» стал известен Пьер Лоти. В своих произведениях он развивал мысль о невозможности взаимопонимания между людьми различных рас. Среди апологетов империализма были и талантливые писатели. К их числу принадлежит Редьярд Киплинг. Талантливый писатель, великолепный знаток природы и быта экваториальных стран, мастерски владевший словом, Киплинг создал ряд произведений, по сей день пользующихся заслуженной мировой славой. И вместе с тем, Киплинг был ярким шовинистом, выступившим в конце XIX — начале XX в. в качестве откровенного апологета британского империализма. В своих стихах, рассказах и романах он прославляет колонизаторскую деятельность своих соотечественников как великую и благородную миссию приобщения к цивилизации «полудиких племен», но обычно он выводит в качестве представителей Британской империи не вдохновителей ее реакционной внешней политики, а рядовых проводников этой политики — солдат колониальных войск, мелких чиновников и т. д., преувеличенно восхваляя тот мнимый героизм, с которым они несут возложенное на них «бремя белого человека».

Заявляя о своем стремлении «оздоровить» искусство упадка, противопоставляя ему культ силы и энергии, литература империалистической реакции являлась одним из течений декаданса.

К началу XX в. эстетско-формалистическое и агрессивно-империалистическое течения внутри декадентского искусства обозначились вполне определенно. Но внутренняя близость между ними никогда не прерывалась, а в ряде случаев эти течения смыкались, сколь бы ни было субъективно искренним бунтарство символистов или стремление эстетов противопоставить красоту антиэстетичности буржуазного мира. Субъективный фактор не мог стать определяющим, хотя некоторые писатели-декаденты пережили глубокий внутренний кризис, связанный с индивидуализ-

мом, крайностями субъективизма и эстетства (Рембо, Уайльд, Метерлинк).

Слияние этих двух тенденций можно проследить и в некоторых позднейших уже модернистских течениях, почвой для которых явилось повсеместное усиление политической реакции в связи с подавлением русской революции 1905 г. Наиболее печальную известность среди этих течений приобрел футуризм (от лат. futurum — будущее) в том первоначальном виде, в каком он складывается в эту пору в Италии. Его последователи во главе с Томазо Маринетти стремились соединить «динамизм» и «активность», понимаемые в империалистическом духе, с формальным новаторством, сводившимся к утверждению заумного, так называемого «телеграфного» стиля, якобы необходимого «искусству будущего». Не случайно Маринетти, так же как и выступивший одновременно с ним д'Аннунцио, становятся идейными предтечами итальянского фашизма.

Другие модернистские течения, возникающие в преддверии новой эпохи, хотя и несут в себе антиимпериалистические тенденции, обостряющиеся и углубляющиеся в ходе первой мировой войны, также далеки от подлинного прогресса в искусстве. Выражаемый ими протест против возрастающей дегуманизации общественных отношений носит, как правило, ограниченный характер: анархический, как у немецких экспрессионистов (expression — выражение; экспрессионизм, заявивший о себе незадолго до первой мировой войны, видел свою основную задачу в выражении субъективно-индивидуальных настроений художника посредством смещенных, увиденных в необычной плоскости образов внешнего мира), нигилистический, как у дадаистов (это течение возникло в Цюрихе в 1916 г.). В обоих случаях этот протест облекается в необычные, изломанные, иногда просто лишенные смысла формы — как лишено смысла само слово «дадаизм», строящееся на подражании детскому лепету. Полностью обнаруживают свою сущность эти и некоторые другие модернистские течения уже после первой мировой войны.

* *
*

Магистральным направлением в литературе новейшего времени является реализм. Эпоха 1871—1917 г. характеризовалась мощным подъемом демократической оппозиции империализму, сопровождавшей нарастание революционной энергии пролетариата. В этой оппозиции участвовала и демократически настроенная часть творческой интеллигенции Европы и Америки, причем лучшие ее представители уже в эту пору устремляли свои взоры к



надвигавшейся пролетарской революции как к единственной силе, действительно способной освободить человечество.

Развитие прогрессивной литературы в рассматриваемую эпоху, так же как и в предшествующий период, происходит под знаменем критического реализма, который вступает теперь в новую полосу своего развития, приобретает ряд новых черт, отличающих его от классического реализма середины XIX в.

На рубеже веков критический реализм завоевал ведущие позиции в мировом литературном процессе. Как вполне определенная школа, он существовал уже не только в России, Франции и Англии, но и в других странах — в Германии (Т. Манн, Г. Манн, Г. Гауптман), в скандинавских странах (Г. Ибсен, М. Андерсен-Нексе), в США (М. Твен, Д. Лондон, Т. Драйзер, О'Генри, Ф. Норрис), в Италии (Д. Верга), в славянских странах (в Польше — Э. Ожешко, Б. Прус, Г. Сенкевич, С. Жеромский; в Болгарии — И. Вазов, Елин-Пелин, А. Константинов; в Чехии — А. Ирасек и др.). Развитие реализма интенсивно протекало и в других странах. Велики были его успехи, как и в предшествующие десятилетия, во Франции (Мопассан, Франс, Роллан и др.) и в Англии (Голсуорси, Уэллс, Шоу и др.).

Новому подъему критического реализма содействовала органическая связь с традициями национального искусства, с традициями реализма и революционного романтизма, созвучного писателям новой эпохи своей устремленностью в будущее. Эта преемственность традиций явилась одним из условий новых достижений литературы.

Вместе с тем на рубеже веков в критическом реализме произошли существенные изменения. Это проявилось в резком усилении публицистического начала в творчестве писателей-реалистов, в той открытой тенденциозности, с которой они декларировали и защищали свои взгляды и принципы. Прием объективного повествования, доведенный до совершенства Флобером, воспринятый Мопассаном и свойственный ряду других крупных писателей, уступал место повествованию, в котором оценка явлений, полемика, дискуссия, подчеркнуто открытое выявление общественно-политической позиции писателя становились обычными явлениями. Широкие обобщения, смелые гипотезы, обращение к достижениям науки, культуры — все это имеет место в полотах писателей-реалистов.

Литература обогащается в жанровом отношении. Большое многообразие форм наблюдается в области романа (романы научно-фантастические, социально-утопические, философские, исторические, социально-психологические, романы-памфлеты); обогащается и тематика и структура новеллы; период подъема переживает драматургия.

В конце XIX — начале XX в. происходит процесс обновления театра. На подмостках сцены дискутируются важные социально-общественные проблемы, актуальность которых привлекает внимание зрителей. В это время выступает замечательная плеяда драматургов — Ибсен, Шоу, Гауптман. В истории национальной культуры своей страны каждый из них вошел как драматург-новатор, как создатель нового театра, отвечающего задачам времени.

В высшей степени плодотворным для развития реализма в литературе зарубежных стран было влияние русской литературы — Тургенева, Толстого, Достоевского, Чехова, Горького. Идейно-художественное богатство русской литературы, ее гражданственность и народность выдвинули ее в последние десятилетия XIX в. на первый план среди других литератур мира. Этот процесс был связан с особенностями той исторической ситуации, которая сложилась в России на рубеже веков, с предреволюционной ситуацией, предшествовавшей событиям 1905 г. Особенно велик и значителен был резонанс творчества Л. Н. Толстого — самого бесстрашного и последовательного среди своих собратьев в разоблачении пороков существующего строя, в срывании всех и всяческих масок с буржуазно-дворянского общества, самого глубокого и тонкого психолога. Нравственный и художественный авторитет Л. Н. Толстого, чье творчество, по определению В. И. Ленина, явилось «шагом вперед в художественном развитии всего человечества», становится для писателей зарубежных стран надежной опорой в их борьбе за реализм, за правду и человечность в искусстве.

Влияние русской литературы не было, разумеется, процессом односторонним. Взаимодействие национальных литератур — явление, развивавшееся на протяжении многих веков и затронувшее в той или иной степени и форме все литературы мира. Успехи западноевропейского реализма первой половины XIX в. — в первую очередь французского и английского — были восприняты литературами многих стран мира и в том числе русской литературой. Но в конце XIX — начале XX в. вполне очевидным становится мировое значение русской реалистической литературы.

Среди многочисленных документальных свидетельств, подтверждающих значительность русского влияния в зарубежных литературах в конце XIX — начале XX в. (с такими свидетельствами мы будем встречаться постоянно при рассмотрении творчества крупнейших писателей эпохи), одно, по крайней мере, заслуживает того, чтобы процитировать его в этом вступительном очерке. Это коллективное письмо большой группы английских литераторов, направленное ими в 1909 г. Гоголевской юбилейной комиссии в Москве:

«...Нам хочется, — говорится в этом письме, — почтить его (Гоголя. — М. В.), главным образом, как подлинного основоположника всего того, что заключается в словах «русская литература». Эта литература сослужила великую службу России и оказала могучее воздействие на духовный мир всех культурных народов... Более всего поражает нас в русской литературе свойственное ей необычное сочувствие ко всему, что страдает, — к несчастным, к неудачникам, к угнетенным, к отверженным. И это особенное сочувствие, проникающее собой все, что есть наиболее выдающегося в русском искусстве, нисколько не является покровительством или даже жалостью. Это скорее... то чувство истинного братства, которое связывает между собою все разнородное человечество.

Благодаря этим качествам русская литература стала факелом, ярко осветившим все самые темные стороны национальной жизни. И свет этого факела разлился далеко за пределы России — он озарил собой всю Европу.

Мы твердо убеждены, что народ, совершивший такую мужественную работу в деле освобождения человеческого духа, сумеет также добиться полного и свободного развития в жизни, за которое он так долго боролся и страдал.

Обогащение литературы критического реализма на новом этапе происходит прежде всего за счет обогащения ее содержания: действительность требует отклика на новые вопросы, освещения новых тем, убыстренные темпы жизни — новых форм ее отображения. Предельное обнажение в условиях империализма коренных противоречий, свойственных буржуазному строю, и имеет своим следствием возникновение в творчестве писателей-реалистов ряда новых тем. Даже старые, уже разрабатывавшиеся или хотя бы намеченные их предшественниками темы приобретают теперь новое звучание.

Усиленное звучание приобретает в эту пору критика буржуазного собственничества и эгоизма, до конца обнаруживших свое антинародное и антигуманное лицо. Эта тема становится одной из главенствующих уже у Мопассана (романы «Жизнь», 1883, «Милый друг», 1885, «Монт-Ориоль», 1887 и др. произведения), занимает немалое место в драматургии Г. Ибсена («Пер Гюнт», 1867, «Столпы общества», 1877, «Враг народа», 1882) и Б. Шоу («Дома вдовца», 1885, «Профессия миссис Уоррен», 1894), привлекает преимущественное внимание Д. Голсуорси. Название и проблематика романа Д. Голсуорси «Собственник» (1906), открывающего его знаменитый форсайтовский цикл, симптоматичны в этом отношении не только для его индивидуальных творческих устремлений. Вместе с тем в раскрытии этой темы, поднимаемой также американскими (Марк Твен) и славянскими писателями

(роман Э. Ожешко «Аргонавты», 1899, «Кукла» Б. Пруса, 1887), намечается ряд новых аспектов.

Одним из этих аспектов становится художественное разоблачение тех специфических способов обогащения, какими пользуется империализм. Эта сторона империалистической действительности получает яркое и нелицеприятное освещение в творчестве А. Франса («Современная история», 1877—1901, «Остров пингвинов», 1908), в романах Т. Драйзера («Финансист», 1912, «Титан», 1914), в «Железной пяте» Джека Лондона, 1907.

Другим таким аспектом является изображение начинающейся деградации, распада буржуазии как класса. Этот процесс, захватывающий все сферы ее жизненной деятельности — ее деловые и семейные устои, ее мораль и культуру, едва обнаружив себя в исторической действительности эпохи, становится объектом пристального внимания со стороны ряда крупных художников слова. Отчетливо наметившаяся уже у Золя в его «Ругон-Маккарах» (1868—1893) эта тема углубляется, более определенно обосновываясь социально в таких произведениях, как «Будденброки» Т. Манна (1901), форсайтовском цикле Голсуорси или в «Семье Тибо» (1922—1939) Роже Мартен дю Гара.

В целом в литературе критического реализма и в эту переходную эпоху, так же как и в предшествующем XIX в., критическая обличительная сторона была безусловно сильнейшей.

Вместе с тем, являя своим общественным и творческим лицом одну из форм демократической оппозиции империализму, писатели, представляющие критический реализм в литературе 1871—1917 гг., выражают в своих произведениях дух этой оппозиции — каждый в меру своих мировоззренческих установок и масштаба своего дарования. Творчество даже самых умеренных из них — несет на себе отблеск освободительных идей эпохи, проникнуто страстным протестом против уродства вырождающейся буржуазной цивилизации, против усугубления империализмом присущей буржуазному строю социальной несправедливости, ратует за освобождение человека и человечества из-под гнета корыстной и лицемерной собственнической морали, из-под порабощающей власти капитала. И пусть это освобождение не связывается еще с достаточной определенностью большинством из них с подготовкой пролетарской революции, а представляется им достижимым нравственным путем или путем отдельных демократических реформ — стремление к нему составляет подлинный пафос этой литературы. Источник уязвимости позиций многих писателей заключается в слабости их связей с народом. Однако верность жизненной правде помогает им делать значительные и верные в основе своей обобщения, соответствующие интересам и устремлениям народа.

Освободительная тема в творчестве писателей-реалистов, вступающих в этот переходный период, трактуется как борьба за освобождение отдельной личности, причем сразу же намечается несколько линий этой борьбы.

Это прежде всего борьба за раскрепощение женщины — наиболее угнетенного, наиболее бесправного члена буржуазного общества. Писатели этой эпохи, давшей миру не только английских суфражисток¹, но и героических женщин Коммуны и не менее героических участниц социал-демократического движения, все чаще обращаются в своих произведениях к изображению бунта женщины против косных семейных устоев и социальной несправедливости буржуазного мира: так бунтует ибсеновская Нора против узкого и на поверку лживого игрушечного «счастья» (драма «Кукольный дом», 1879), так бунтует Ирэн в «Собственнике» Голсуорси. Писатели возвеличивали подвиг женщины, «которая, стремясь вырваться из болота лживого существования, израненными руками разбивает древние скрижали и отстаивает свое человеческое и личное достоинство» (К. Цеткин).

Это также борьба за свободу творческой личности художника и ученого, отображение их бунта против власти денежного мешка. Эта тема определяет основное содержание таких произведений, как многотомный роман Р. Роллана «Жан Кристоф» (1904—1912), как «Человек-невидимка» Г. Уэллса (1895) и «Мартин Иден» Дж. Лондона (1909). Немалое место эта тема занимает также в творчестве Голсуорси и Т. Манна.

Раскрывая тему формирования и жизнедеятельности творческой личности в сложных условиях переходной эпохи, сочетавшей в себе безудержный индивидуализм с тенденцией империализма к нивелировке человеческой личности, эти писатели не всегда умели правильно решить ее, не всегда умели избежать отклонений от объективной истины в ее трактовке. Иногда и в их произведениях получали отражение индивидуалистические настроения эпохи. Такие настроения очень сильны в ранних произведениях Джека Лондона (цикл «Северных рассказов»), они по-своему преломляются в героическом индивидуализме Р. Роллана («Жан Кристоф» и создававшиеся одновременно с ним «Героические жизнеописания»), отблеск ницшеанского культа сильной личности лежит на некоторых героях Ибсена. Однако чаще в соответствии с жизненной правдой писатели показывают отрицательное влияние, отрицательные последствия индивидуализма: крах индивидуалистического мировоззрения определяет трагический конец таких героев, как Мартин Иден, как строи-

¹ Так назывались участницы движения за предоставление женщинам избирательных прав.

тель Сольнес в одноименной драме Ибсена (1892). Ощупью вместе со своими героями ищут писатели путь к народу, к участию в его созидательной деятельности и освободительной борьбе. Так черпает свое вдохновение в народном творчестве роллановский Жан Кристоф. Так в следующем произведении — в законченной перед самой войной повести «Кола Брюньон» — творческой личностью выступает замечательный мастер и неунывающий весельчак Кола, уже непосредственно человек из народа.

В таком же духе решают писатели-реалисты и более широко и обобщенно взятую тему интеллигенции. Стремление определить ее место в общественной жизни своей эпохи неизменно приводит их к осознанию того факта, что интеллигенция, утратив связи с народом, неизбежно оказывается в тушике. Это и составляет содержание таких произведений, как драма Гауптмана «Одинокие» (1891), как роман Голсуорси «Братство» (1909) или пьеса Б. Шоу «Дом, где разбиваются сердца» (1913—1919).

Совершенно закономерно, что идея борьбы за свободу отдельной личности все более определенно начинает связываться в сознании этих писателей с освободительной борьбой народов.

Народно-освободительная тема в литературе критического реализма (и раннего натурализма) возникает в рассматриваемый период первоначально как тема историко-революционная. В разработке ее писатели конца XIX — начала XX в. охотно используют наряду с реалистическими традициями также традиции прогрессивного романтизма. В особенности это характерно для таких произведений, как «Спартак» Р. Джованьоли (1879), «Овод» Э. Л. Войнич (1895), а также для тех эпизодов романа Э. Ожешко «Над Неманом» (1887), которые связаны с польским восстанием 1863 г. В том же историческом аспекте, только в более строгих реалистических формах, раскрывают эту тему и такие произведения, как драма Гауптмана «Ткачи» (1892), воссоздающая эпизоды восстания силезских ткачей в 1843 г., как посвященные событиям французской буржуазной революции 1789—1794 гг. «Драмы революции» Р. Роллана (90—900-е гг.) и роман А. Франса «Боги жаждут» (1912).

Однако уже в последние десятилетия XIX в. и особенно в первые годы, озаренные пламенем русской революции 1905 года, нового XX в., эта тема начинает осмысливаться прогрессивными писателями Запада как тема именно пролетарской борьбы, борьбы труда и капитала, проецируясь соответственно этому в настоящее («Жерминаль» Э. Золя, 1885), а в тех случаях, когда писатель непременно хотел показать ее победоносное завершение, и в будущее (драма Э. Верхарна «Зори», 1898 и роман Дж. Лондона «Железная пята», 1907). Эта тема, отражающая ведущий

социально-исторический конфликт эпохи, привлекает к себе внимание не только тех писателей, которые, как Э. Верхарн и Дж. Лондон, испытывают влияние идей научного социализма, но также и тех, которые, подобно Д. Голсуорси, далеки от этих идей. Последний выступил в 1909 г. с драмой «Схватка», в которой несмотря на ошибочные выводы отдал дань уважения героизму бастующих рабочих.

Как протест против колониальной экспансии и милитаризма возникает в творчестве писателей-реалистов антиколониальная тема. Она звучит достаточно громко уже у Мопассана (роман «Милый друг»), сильнее у А. Франса («Остров пингвинов») и является одной из ведущих тем в творчестве Б. Шоу и Голсуорси.

Подготовка империалистами первой мировой войны заставляет многих прогрессивных писателей эпохи обратиться к разработке антивоенной темы. В отличие от декадентов с их безотчетным ужасом перед войною, вопреки апологетам империализма голос этих писателей звучит как предупреждение народам и правительствам, как призыв к разуму и торжеству человечности над безумием империалистских устремлений. Наиболее яркое выражение эта тема получает в рассматриваемый период в научной фантастике Г. Уэллса (романы «Борьба миров», 1898, «Война в воздухе», 1908).

Внимание, которое писатели-реалисты проявляют в этот период к проблеме личности, помогает им достигнуть новых успехов в обрисовке характеров, ведет к углублению психологизма в их творчестве. Многообразнее, богаче становятся самые средства изображения человека в литературе, средства раскрытия его внутреннего мира.

Новая эпоха, проявляющая себя как эпоха подготовки пролетарской революции, приводит в движение миллионные народные массы, способствует возрождению в литературе этого периода эпического начала. Тяготение к эпическим формам повествования, к созданию широких объемных полотен, к глубокому проникновению в суть исторического процесса обнаруживает в рассматриваемый период ряд крупнейших мастеров критического реализма — А. Франс и Р. Роллан, Д. Голсуорси и Г. Манн. При этом наиболее значительных успехов добиваются те из них, которые — подобно Р. Роллану и Г. Манну — становятся в послеоктябрьские годы на путь овладения методом социалистического реализма. Именно на путях социалистического реализма и становятся возможными наиболее значительные достижения в этом роде творчества (романы М. Андерсена Нексе, драматургия и проза Шона О'Кейси, трилогия М. Пуймановой, «Табак» Д. Димова и некоторые другие произведения, принадлежащие уже современной эпохе).



Достижения реализма периода 1871—1917 гг. были значительны. Они были особенно значительны потому, что внутри реализма этого периода вызревали новые качества, всходили ростки новой литературы, рождающейся вместе с рождением новой социалистической эпохи и призванной художественно отобразить эту эпоху. Эти ростки нового творческого метода — метода социалистического реализма — явственно пробиваются в рассматриваемую эпоху у писателей, соприкоснувшихся с ее передовой идеологией — идеологией революционного пролетариата. Всего значительнее они у Эжена Потье в его всемирно-знаменитом «Интернационале». Продощением этого нового метода проникнуто творчество других писателей-коммунаров. Оно дает себя знать также и в утопиях У. Морриса, и в реалистических произведениях М. Андерсена Нексе о жизни датских тружеников.

Обращение реалистического искусства к социализму — характерный итог развития реалистического искусства в период 1871—1917 гг.

Однако освоение закономерностей революционного развития, основанное на научном марксистском понимании исторического процесса новейшего времени, станет возможным для зарубежных писателей прогрессивного лагеря после Октябрьской социалистической революции 1917 г. На рубеже веков создаются произведения, в которых революционные перспективы раскрываются как возможность. Таковы «Зори» Верхарна, социальные утопии Франса, Морриса, Лондона.

Большое значение для прогрессивного искусства на рубеже веков имело развивающееся марксистское направление в литературоведении, общественная и литературно-критическая деятельность П. Лафарга, Ф. Меринга, Р. Люксембург, Д. Благоева. Вскрывая основные закономерности литературного процесса, эти критики развивали и содействовали утверждению марксистской концепции искусства.

французская литература



ВВЕДЕНИЕ

1870—1871 гг. — переломный момент в развитии Франции. Он знаменует собой конец эпохи домонополистического капитала и вступление в новую эру — эру империализма. Кровь, пролитая в дни Парижской коммуны, обозначила четкий рубеж между двумя мирами, в котором ожесточенные схватки между буржуазией и пролетариатом стали повседневной неизбежностью.

Франко-прусская война наложила неизгладимый отпечаток на всю историю Франции конца века. Поражение застало страну врасплох. Особенно горек был позор, связанный с капитуляцией. Великая Франция оказалась бессильной перед врагом из-за вопиющего невежества и пассивности тех, кто вершил судьбами нации. «Все происходящее выявило такую полную бездарность верхов, что народу нетрудно ошибиться, приняв эту бездарность за измену! — писал в своем «Дневнике» Эдмон Гонкур. В 70—90-е гг. мысль о грядущей войне, о возможности нового нападения Германии отравляет жизнь молодого поколения. «С трудом поймут позже моральную атмосферу, в которой мы провели свою юность, — писал Роллан в 1888 г. — ...С 1875 г. страна живет в ожидании войны. С 1880 г. война становится неизбежной, неминуемой... Наши вещевые мешки не разобраны до конца; каждую минуту мы ждем приказа выступить. Невозможно строить какие-либо планы на будущее».

Величайшим историческим уроком для человечества была Парижская коммуна, впервые в истории человечества, передавшая власть в руки народа. Франция еще раз показала миру, насколько сильны в ней революционные традиции. На протяжении веков классовая борьба в этой стране была сильнее и острее, чем в других странах. Не случайно к середине XIX в. французский пролетариат стал самой боевой, самой могучей силой, с которой приходилось считаться буржуазии Европы. Не случайно именно во Франции родилась пролетарская Коммуна. Впервые в истории над идеями социализма задумались миллионы.

Но Коммуна пала, задушенная Тьером, пала жертвой собственных ошибок и ложно понятого гуманизма, задавленная многочисленностью и трудностью стоявших перед ней задач. Иначе быть и не могло: еще не настало время для победы пролетариата. Однако весь период 1871—1917 гг. во Франции озарен светом Коммуны. В. И. Ленин пишет о Коммуне: «Картина ее жизни и смерти, вид рабочего правительства, захватившего и держав-

шего в своих руках в течение свыше двух месяцев столицу мира, зрелище героической борьбы пролетариата и его страдания после поражения, — все это подняло дух миллионов рабочих...»¹. Уроки Коммуны были поучительны для европейского и особенно для русского пролетариата.

Последние десятилетия века оказались нелегкими для Франции. Развитие в стране империализма шло особыми путями. «В отличие от английского, колониального, империализма, французский можно назвать ростовщическим империализмом»², — писал Ленин. Со второго места в производстве промышленной продукции Франция сползает на пятое-шестое. Если в США и Англии в 70—80-х гг. стали закладываться основы гигантского серийного производства, то Франция продолжала специализироваться на предметах роскоши, на товарах, требовавших мастерской отделки. Правда, растут тресты, картели, возникают гигантские монопольные объединения, но их единицы, а страна наводнена множеством мелких предприятий. «...Франция была тогда по преимуществу страной мелкой буржуазии (ремесленников, крестьян, лавочников и пр.)»³, — писал Ленин в статье «Памяти Коммуны». Поэтому столь сильным было влияние мелкобуржуазных взглядов на все стороны умственной жизни нации.

Ростовщическая Франция ищет новые рынки сбыта и территории. Но другие великие державы такие как Англия и Германия оказались проворнее, и Франции достается не так уж много, всего лишь отдельные кусочки в Африке и Азии. Особенно прославил себя колониальными захватами президент Жюль Ферри. «Франции нужна была колониальная политика, — надменно заявлял он. — Любая часть ее колониального царства, ничтожнейшие клочки его должны быть для нас священны...» Колониальные захваты создавали возможность для подкупа части рабочего класса и для распространения идей классового сотрудничества.

В стране укреплялась власть финансовой олигархии, жадно и беззастенчиво прибиравшей к рукам все, что можно. Время от времени Франция потрясали политические скандалы. Словарь Третьей республики обогащался новыми терминами: панамизм — знаменитая афера с акциями Панамского канала, буланжизм — попытка генерала Буланже устроить монархический переворот (в стране были довольно сильны сторонники монархического правления). Коррупция развела французское общество. Лицемерие процветало и официально поощрялось: оно было частью государственной политики.

¹ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 20, стр. 221—222.

² Там же, т. 27, стр. 362.

³ Там же, т. 20, стр. 219.

Огромное воздействие на умы оказало печально знаменитое дело Дрейфуса. В 1896 г. офицер французской армии, Дрейфус, был обвинен судом в шпионаже — преступлении, которого он не совершал. «Дело» получило огласку в размерах международного масштаба. Страна разделилась на два лагеря, силы которых вначале были далеко не равными. На страже истины в 90-е гг. оказалась небольшая кучка честных и смелых людей. Многие сторонились борьбы; многих «дело» впервые втянуло в политическую орбиту. «...Франция превратилась в палату для буйно помешанных... тысячи людей, мирно живших бок о бок, вдруг обнаружили, что их как непримиримых врагов разделяет бездна, и преисполнились взаимной ненависти», — вспоминал Роллан. Нужно было много мужества, чтобы под улюлюканье и свист толпы выступить в защиту истины. 13 января 1898 г. в газете «Орор» появилось знаменитое письмо Золя президенту республики Феликсу Форю — «Я обвиняю». Золя судили, приговорили к году тюрьмы и к штрафу, но он всколыхнул общественную совесть, пристыдил маловверов, сплотил вокруг себя прогрессивные силы. Золя следовал замечательной традиции французских писателей — традиции Вольтера, Гюго, выступавших открыто против сил реакции. Его примеру в дни империалистической бойни следует Роллан.

Дело Дрейфуса показало, насколько острой была борьба между силами реакции и прогресса в этой стране великих революционных традиций. Политическая борьба — главный стержень эпохи. Как дальше жить? Что делать? Во что верить? — вопросы, которые вновь и вновь ставят перед собой передовые люди страны. И они обращаются к мысли о социализме.

Нет такого писателя во Франции конца XIX в., который не проявлял бы интереса к социалистическому движению. В 90-е гг. одни становятся его ревностными сторонниками, другие — смертельными врагами. Есть люди, которые долгое время находятся на перепутье, но совсем равнодушных нет. О социализме говорят все.

«...Европа будет социалистической», — пророчествует Франс. Золя признается: «Теперь всякий раз, когда я берусь за изучение какого-нибудь вопроса, я наталкиваюсь на социализм». «Социалистические идеи просачиваются в меня вопреки моей воле, вопреки моим интересам», — отмечает Роллан. «Я думаю о социализме. Он влечет меня к себе. В нем целая вселенная», — признается Жюль Ренар.

Интересно, что эти писатели имеют еще довольно туманное представление о социализме, о социалистическом движении. Как правило, они принимают за социалистическое учение всякого рода

мелкобуржуазные подделки под него вроде бланкизма или прудонизма, имевшие широкое хождение. Отчасти по этой причине во Франции вплоть до самой Великой Октябрьской революции в России так и не образовался единый прогрессивный лагерь, который мог бы открыто противостоять ожесточенному натиску реакции.

После поражения Парижской коммуны французское рабочее движение в 70-е гг. пережило известный спад. Но уже в 1880 г. создается единая рабочая партия и начинается мощный подъем рабочего движения. Проходит волна стачек, забастовок, демонстраций (например, в Деказвилле в 1886 г., в Кармо в 1892 г.). В середине 90-х гг. этот подъем особенно ощутим, в социалистическое движение вливаются все новые и новые силы. Следующая волна подъема рабочего движения приходится на 1904—1906 гг., на период первой русской революции. Ее воздействие на общественную жизнь Франции огромно. В 1905 г. партии Геда и Жореса сливаются в Объединенную социалистическую партию. Во Франции организуется «Общество друзей русского народа», председателем которого становится Анатолий Франс. Все передовые люди страны приветствуют первую русскую революцию. Но ни партия Геда, ни Жореса, ни даже Объединенная социалистическая партия не стояли на истинно марксистских позициях. Социалисты возлагали все надежды на мирную, парламентскую борьбу, на обличительные речи. Предатели рабочего движения типа Мильерана углубляют начавшиеся в партии разногласия, расцветает оппортунизм, царит теоретическая путаница. Правда, марксистскую мысль в среде рабочего класса популяризирует Поль Лафарг, чье влияние трудно переоценить, и все же среди широчайших слоев рабочих имеют хождение анархо-синдикалистские взгляды, сильно влияние прудонизма. При всех больших заслугах, которые были у Геда и особенно у Жореса перед рабочим движением, они не сумели преодолеть многочисленных трудностей и создать могучий фронт борьбы с реакцией, который бы объединил всех прогрессивно мыслящих людей. Эти люди оставались разобщенными; так была подготовлена почва для всходов индивидуализма, которые не замедлили взойти.

Конец XIX — начало XX в. — тяжелый период и в развитии философии. Если в начале и середине XIX в. во Франции ведется ожесточенная борьба между передовыми для своего времени буржуазно-демократическими идеями и идеями реакционными, то к концу века накал этой борьбы в области философии ослабевает — реакционные взгляды воцаряются в ней прочно и надолго. В сущности, материалистические взгляды защищают и отстаивают лишь Поль Лафарг и Жюль Гед, нередко делавший уступки

идеализму, да ряд ученых-естествоиспытателей. В 1894 г. между Лафаргом и Жоресом произошел публичный диспут о материалистическом и идеалистическом понимании истории, причем глава Французской социалистической партии Жан Жорес отстаивал идеалистические взгляды. Этот факт говорит о том, какая неблагоприятная для развития прогрессивных идей ситуация сложилась во Франции конца XIX в. Реакция ведет наступление по всем фронтам. Рассадником идеалистических взглядов в философии служит и католическая религия. Ее влияние в стране очень ощутимо.

Буржуазная философия в этот период ополчается прежде всего на учение Маркса, на материализм. Она решительно отказывается от всех предыдущих завоеваний материалистической мысли. Вопросы, казалось бы, уже решенные, поднимаются вновь. Теория познания трактуется с идеалистических позиций, широко проповедаются агностицизм и иррационализм. Правда, далеко не все идеалистические теории вступают в открытую схватку с марксизмом; многие пытаются примирить идеализм с материализмом и даже переокрасить идеализм под материализм.

На развитие буржуазной философии конца века сильное влияние оказал Огюст Конт (1798—1857) — основатель теории позитивизма. Конт объявлял себя сторонником позитивных положительных знаний. Он опирался на новейшие открытия естествознания, утверждая при этом, что естествознание может и должно обходиться без философии, что главное — это факты, которые позитивисты пытались объяснить в духе философского идеализма. Позитивизм считает, что задача науки — не объяснять сущность явлений, не изучать связи между ними, не обобщать, а лишь описывать их. Таким образом, протаскивая реакционные идеи агностицизма, Конт отрицал объективные закономерности как в природе, так и в общественной жизни.

Последователем Конта был Ипполит Тэн (1828—1893). Для него, как, впрочем, и для его учителя Конта, характерен механистический подход к явлениям жизни. По Тэну, механизм познания состоит в получении ощущений («галлюцинаций»), проецирующих предметы в сознание человека. Он утверждает, что субъективное ощущение («кажущаяся вещь») может существовать независимо от того, существует ли в действительности предмет (вещь реальная). Тэн делает отдельные уступки материализму, иной раз колеблется между материализмом и идеализмом, но в конечном итоге возвращается на идеалистические позиции.

Для Тэна процесс развития общества есть не результат борьбы противоречий, а эволюционное поступательное движение. Он

уподобляет общество живому организму с его частями. По его мнению, в основе биологических и социальных явлений лежат общие причины, которые можно свести к «доминирующей способности», определяющей все другие свойства.

Эстетические взгляды Тэна оказали большое влияние на мировоззрение общества. Особенный успех имела его четырехтомная «История английской литературы», в которой Тэн воплотил все свои теоретические положения. Развитие искусства, по Тэну, механически подчинено трем факторам: среде, историческому моменту, расе. Таким образом, как верно подметил Золя в своем этюде «Ипполит Тэн как художник», у Тэна получается, что два произведения, созданные в одинаковых условиях, должны походить друг на друга. Тэн совершенно не принимал в расчет личности художника. В своих взглядах на искусство Тэн отчасти исходил из реалистических предпосылок, но тем опаснее были его рассуждения: многие его поклонники не замечали ни их механистичности, ни объективной реакционности.

Очень характерна для буржуазной философии конца века фигура Эрнста Ренана (1823—1892), прославившегося своими сочинениями «История происхождения христианства» в 8 томах (1863—1883) и «Жизнь Иисуса» (1863). В работах Ренана проявились характерные для того периода эклектичность, нелогичность, непоследовательность, колебания между идеализмом и материализмом. Он критикует католическую церковь с ее сказками о чудесах, но ему вовсе не симпатизирует атеизм. Поэтому он выдумывает некую новую, «научную» религию. Ренан приобрел известность в литературных кругах и в светских салонах как скептик и агностик.

Большое влияние, особенно на литературу декаданса, оказал интуитивизм Анри Бергсона (1859—1941), реакционного философа-идеалиста. Бергсон считает человеческий разум не способным проникнуть в суть вещей, вникнуть в смысл жизни. «Интеллект характеризуется природным непониманием жизни», — пишет он. Но, по мнению Бергсона, человек все же может постигнуть природу явлений, «жизненный порыв», обратившись не к разуму, а к интуиции. Для этого нужно, по выражению Бергсона, «перенестись внутрь предмета, чтобы слиться с тем, что есть в нем единственного и, следовательно, невыразимого». Здесь бессильны анализ, опыт, логика. Невыразимое нельзя выразить, нельзя проанализировать, можно только уловить мистическим путем.

Бергсон пытается якобы преодолеть разницу между материализмом и идеализмом. Он критикует и субъективных идеалистов, которых интересует не предмет или явление, но наше представление о нем, и материалистов, для которых это представление вто-

рично. Сам он выбирает что-то среднее между предметом и представлением о нем, и все же остается на идеалистических позициях, причем использует для своей теории элементы и субъективного, и «объективного» идеализма. В конце концов он допускает существование бога, давшего изначальный толчок жизни; основой же ее, самой главной реальностью считает эволюцию сознания.

Большое внимание уделял Бергсон эстетике. По его мнению, искусство не должно ставить своей задачей изображение реального мира. Все внимание нужно направить на интуитивное пропикновение в действительность, на постижение таким путем сути вещей. Нужно устранять преграды, стоящие на этом пути (и главной из таких преград Бергсон считает разум!). По его мнению, искусство не должно быть социальным, стремиться к типизации, обобщениям.

Художнику следует чутко прислушиваться к тому, что происходит в его подсознании, и регистрировать тончайшие нюансы собственных «подчувств».

Философия и эстетика Тэна и Бергсона не могла не оказать воздействия на умы, тем более, что оба эти философа преподавали в крупнейших учебных заведениях Франции.

Ни один, даже самый большой художник во Франции этого времени, включая Золя, Роллана, Франса, не оставался свободным от влияния той или иной идеалистической философской доктрины.

Но если философия в это время оказалась отданной на откуп идеалистам, то в естествознании наблюдается обратная картина — появление ученых, развивавших материалистические идеи. Среди них можно назвать имя знаменитого физиолога и патолога Клода Бернара (1813—1878), который разработал научные основы экспериментального метода для изучения организма. Клод Бернар призывал к постижению объективных законов природы. «Никакого авторитета, кроме авторитета фактов...», — провозгласил он. Оставаясь на материалистических позициях, Клод Бернар в то же время делал некоторые уступки идеализму и агностицизму.

Великие открытия совершались в микробиологии. Немалая заслуга принадлежала здесь Луи Пастеру (1822—1895), работавшему над проблемой происхождения и особенностях микроорганизмов и впервые осуществившему прививку на живом организме. Большой вклад в химию внесли Марселен Бертло, Адольф Вюрц. Всему миру известно имя Пьера Кюри, открывшего вместе со своей женой Мари Кюри явление радиоактивности. Знаменитый физик Ланжевен и физико-химик Жан Перрен открыто защищали материалистические взгляды и своими исследованиями наносили сокрушительные удары по идеалистическим теориям. Не слу-

чайно у писателей конца XIX в. был так велик интерес к науке, не случайны и мысли о том, что только наука сможет дать перспективу грядущего.

* *
*

Буржуазное литературоведение трактует всю литературу рассматриваемого периода как явление упадочное, подточенное пессимизмом, неверием. Однако такая оценка будет верной лишь частично. Действительно, на какое-то время литература оказалась во власти многочисленных школок и кружков, литературный поток разделился на сотни мелких рукавов. Но в то же время существовали и большие полноводные реки. В литературе ощущается живое, страстное сопротивление буржуазной идеологии. Над серой повседневностью поднимаются могучие фигуры тех, кто продолжает традиции критического реализма, раздаются их голоса протеста. Пусть этих писателей немного, пусть страницы журналов захлестывает волна декаданса и средняя литературная продукция находится на очень низком уровне, все равно мы судим об этом периоде по тому значительному, что он дал мировому искусству. Это период сомнений, подчас глубочайших, период творческих поисков, ожесточенной борьбы противоречий и рождения нового.

Успех того или иного литератора, как правило, в этот период объяснялся его близостью к интересам народа, уже нельзя было создать значительного произведения, находясь на антидемократических позициях. Происходит явная демократизация литературы.

Прогрессивную литературу этого периода возглавляют писатели и поэты Парижской коммуны. Это принципиально новое явление в литературе. Коммунары создали произведения, удивительные по своей яркости, страстности, мужеству, полные ненависти к тирании и призывов к борьбе. Творчество Эжена Потье, Луизы Мишель, Жана-Батиста Клемана является свидетельством того, как происходило становление мировой пролетарской поэзии. Поэты-коммунары восприняли лучшие революционные традиции Франции и развили их. Литература Парижской коммуны дала и высокие образцы прозы. Жюль Валлес пишет трилогию «Жак Вентра», в которой прослеживает становление революционера, бунтаря, пришедшего на баррикады. В 70—80-е гг. работает и Леон Кладель, автор социальных рассказов и очерков, а также романа «I, N, R, I»,

рисующего историю Парижской коммуны, ее героического сопротивления реакции. Кладель стремится зажечь читателя героикой народной борьбы, используя для этой цели и реалистические, и романтические элементы.

Литература Парижской коммуны с ее жизнеутверждением, оптимизмом, как ни стремились ее замолчать (произведения писателей-коммунаров не издавались, а если они проникали в печать, то их тираж был ничтожен), оказала огромное влияние на последующие поколения. Революционно настроенная интеллигенция осталась верной заветам Коммуны и как знамя передала наследие коммунаров более молодому поколению революционеров. В конце века в литературу вступает Барбюс; хотя его первые произведения и несут на себе следы влияния декаданса, но именно ему суждено было через несколько десятилетий подхватить знамя Коммуны и возглавить пролетарскую литературу.

**Литература
критического
реализма**

Огромное место занимают в литературе критические реалисты — ее честь и гордость, — которые продолжали развивать традиции гуманизма и реализма. Конечно, характер

реализма меняется — ушло время Балзака и Стендаля. Все реже встречаются в литературе образы цельные, подобные Гобсеку. Теперь героем дня становится тип, подобный «милому другу» Жоржу Дюруа, — человек духовно мелкий, но обладающий необыкновенной приспособляемостью. Так писатели отмечают изменение буржуазной действительности в сторону дегероизации своих персонажей. Атмосфера эпохи декаданса оказала воздействие и на самих писателей. Реалисты конца XIX — начала XX в. менее цельны, чем их великие предшественники. Их путь более сложен и противоречив.

Великолепные образцы критического реализма создает Ги де Мопассан, художник необыкновенной душевной тонкости и чуткости, страстно ненавидевший буржуазный мир. В основе его творчества лежат «беспощадная, страшная и святая правда». Он как верный ученик Флобера и Тургенева выступает против натурализма и различных проявлений декаданса. В литературной борьбе его эпохи он на стороне продолжателей реалистических традиций. Но эпоха оказывает и на него губительное воздействие. Мысли о раздельности, хрупкости, обреченности людей навели его теорией биологического фатализма, обусловленной философией позитивизма. Согласно этой теории человек подчинен законам физиологии, социальная борьба не имеет смысла.

Большую роль в литературе играет Эмиль Золя. Но позитивистская теория сковывает его. И все же в нем побеждает реалист. Золя — борец, он в гуще эпохи, в центре схватки. Каждая новая книга Золя становится событием, о ней спорят, на

писателя обрушиваются газетчики, на него рисуют карикатуры. Он едва ли не самая «шумная» фигура в литературе. Золя во многом выступает как новатор. В ряде его романов главное действующее лицо — не индивидуальный герой, а народная масса.

В творчестве Золя ощущается еще одна особенность, свойственная критическому реализму конца века, — устремленность в будущее. Писатель считает, что его поколению досталась грязная, неприятная работа по расчистке авгиевых конюшен общества, но она необходима для грядущего. «Как ясно мы чувствуем, что носим в себе зародыши истин будущего!» — говорит он, и эта мысль скрашивает для него ужасы настоящего. Для писателя-реалиста на грани веков неизбежно вставала проблема поисков истины, проблема положительного, социалистического идеала. В меньшей степени это относится к Золя, в большей — к Роллану, Франсу, писателям-демократам Ренару, Филиппу и другим.

Анатоль Франс проделал сложный путь от парнасца до борца с социальной несправедливостью, выступавшего на рабочих митингах. Этот замечательный писатель, страстно защищавший право человека на свободное развитие, поэтизировал красоту духовных исканий, высоту и благородство человеческих мыслей в те времена, когда и красоту, и благородство было модно ставить под сомнение. Правда, Франс не любит признаваться открыто в своих симпатиях, он как бы стыдится проявления их — и в этом тоже можно усмотреть воздействие декадентской эпохи. Тем не менее, когда нужно было определить свое место по ту или иную сторону баррикады, Франс незамедлительно сделал это. Верный традициям просветителей — культу разума, свободомыслия — Франс с этих позиций судит новую историческую эпоху и в конце концов неизбежно приходит к мысли о социализме.

К той же мысли после долгих, мучительных идейных поисков приходит и Ромен Роллан, первоначально стремившийся с помощью народного героического искусства переделать мир. Пожалуй, больше чем кто-либо другой Роллан чувствует себя в 90—900-е гг. одиноким в литературе: он сознательно сторонится литературных школ и объединений. Но и на него, выступившего против декаданса, искусство «конца века» оказало свое тлетворное воздействие, укрепило на позициях индивидуализма. Франс и Роллан каждый по-своему критически отражают наиболее существенные стороны действительности. Роллан, не отступая от реалистических мотивировок, иной раз склонен прибегать к романтическим приемам. Он пытается отыскать пути для нового искусства, которое звало бы в бой, и такие поиски новых качеств реализма в высшей степени характерны для этого периода. Роллан достигнет своей цели только в 20—30-е гг. XX в., когда

он станет открывателем новых путей и одним из наиболее популярных писателей эпохи.

А. Доде К критическим реалистам относятся и некоторые другие писатели, менее значительные, чем Мопассан, Золя, Франс и Роллан, но все же оставившие заметный след в литературе. Это прежде всего Альфонс Доде (1840—1897). Голос этого писателя, может быть, и негромкий, трудно слухать с другими. Доде выступает против натурализма и различных декадентских школ. В этой борьбе ему помогало стихийно материалистическое восприятие действительности и природное жизнелюбие. Доде — гуманист, защитник обездоленных и страдающих — ощущал себя продолжателем традиций Бальзака. Золя в статье «Альфонс Доде» дает тонкий анализ творчества этого художника. Он замечает, что Доде рожден не для бунта, не для революционных сражений, не для бурных схваток. Тем не менее он борется с глупостью и злом, борется с помощью прови, «тонкой и острой, как шпага». «Он предпочитает выставить негодяя на всеобщее посмешище», нежели громко и изобличать его. Правда, Доде не берется за создание обширных полотен и не ставит перед собой гигантских задач, тем не менее, он охватывает достаточно большой круг явлений. Писатель подчас склонен к сентиментальности, к идеализации смирения. Иногда в его произведениях ощущается воздействие натурализма, против которого он же восставал, и тогда он дает просто «куски жизни». Однако реалист в нем неизменно побеждает, и он создает бессмертные сатирические образы.

К 70-м гг. Доде пришел, уже будучи автором «Писем с моей мельницы», произведения, напоенного солнцем и смехом и в то же время овеянного тихой грустью по уходящим патриархальным временам. Оно основано на провансальском фольклоре; близость к фольклору определяла все раннее творчество Доде. В 1869 г. писатель создает первую часть знаменитой трилогии о Тартарене, прославившей его имя, — «Необычайные приключения Тартарена из Тараскона». Тартарен — образ хвастливого лгунишки, верящего в собственные вымыслы, — взят писателем из фольклора, но у Доде он обрел новые черты — черты ограниченного буржуа-обывателя, который мнит себя значительным общественным деятелем. Но при всем том Тартарен нарисован автором не без симпатии. Тартарен кажется ему просто смешным, но не опасным. Доде еще далек от того, чтобы ужаснуться при виде душевной скудости и эгоцентризма своего героя. Он еще полон веры в жизнь, в силы, способные бороться со злом. Поэтому и смех у него такой раскатистый, заразительный.

Франко-прусская война, выявившая полную бездарность и продажность руководящих верхов страны, потрясла писателя.

«...То, что я вижу, огорчает и устрашает меня... Все известные мне дураки, тугодумы, жулики, вымогатели, вся бездарь выползла на свет божий, проложила себе дорогу, нашла себе место», — пишет он. События 1870—1871 гг. оказали решительное воздействие на творчество писателя. Доде навсегда распрощался с прежней беспечностью. Он еще будет много смеяться, но его смех уже никогда не будет таким беззаботным, таким легким, веселым и заразительным. Доде был далек от революционного народа, от Коммуны, но все же он инстинктивно ищет пути к народу. В 1873 г. он публикует книгу патриотических «Рассказов по понедельникам», где главным героем становится простой человек, умеющий быть самоотверженным без громких слов. Все внимательно прислушивается Доде к голосу своей эпохи, все чаще грусть охватывает его. В 70-е гг. он создает ряд романов на современные темы, каждому из которых можно было бы дать подзаголовок «Утраченные иллюзии». Вот роман «Фромон-младший и Рислер-старший» (1874), переносающий читателя в среду фабрикантов. В этом мире царят буржуазные отношения купли-продажи, но однажды пелена спадает с глаз Рислера-старшего, который убеждается в холодном безразличии к себе двух самых близких ему людей — жены и брата. Слабая сторона романа — его положительные образы. Они слишком ходульны, условны (Рислер-старший, мадам Шорш) и во многом проигрывают перед остальными персонажами, нарисованными яркими красками.

Из сплошной цепи разочарований состоит жизнь главного героя романа «Джек» (1876). Интересно, что Доде в этом романе уделяет некоторое внимание изображению рабочего класса. Он с нескрываемой симпатией рисует людей, вынужденных каторжным трудом добывать себе кусок хлеба. Они для него — носители самых светлых человеческих начал. Но Доде своей проповедью смирения снимает вопрос о борьбе, о сопротивлении.

К мысли об утраченных иллюзиях подводит и роман «Короли в изгнании» (1879). Писатель в самом неприглядном виде рисует коронованных особ, изгнанных из своих стран силой народного гнева. В парижском свете король иллирийский Христиан II за свои распутные похождения получает прозвище Забавник, а его королевское высочество принц Аксельский приобретает кличку Куриный Хвост. Эти опустившиеся, жалкие людшики не способны управлять не только государством, но и собой. Монархия отжила свой век, утверждает Доде. И даже самые ярые защитники монархических идей — иллирийская королева Фредерика и Элизе Мерио — в конце романа разочаровываются в том, чему они посвятили свою жизнь. В сущности, этим чувством разочарования и оправдывается то обстоятельство, что Доде делает их положительными героями.

Современной теме посвящен роман Доде «Нума Руместан» (1881), рисующий ловкого и подлого демагога, политического деятеля, который сумел пробиться к власти и занять тепленькое местечко министра Третьей республики. Этот роман очень характерен для творчества Доде: он построен как обличительный, но в то же время основная задача автора — не обличение Руместана-министра с социальных позиций, а скорее его развенчивание в морально-этическом плане. Писатель и не задавался целью рисовать большие социальные полотна, изображать жизнь во всей противоречивости ее социальных взаимоотношений. Часто он ограничивает свое поле зрения семейным очагом.

С монархических позиций, свойственных Доде в юношеский период, в 70-е гг. он переходит на буржуазно-республиканские позиции, а в 80-е гг. сближается с «умеренными». Ощущение недовольства, пронизавшее всю атмосферу общественной жизни 80-х гг., передалось и ему. В этот период Доде создает свои наиболее острые в критическом отношении произведения. Семейный очаг, как прибежище от всех бед, теперь отодвигается на задний план. В мире беспощадно, не на что опереться, и Доде это отлично чувствует. Он создает в 80-е гг. последние части «Тартарена из Тараскона» — «Тартарен в Альпах» и «Порт Тараскон» — и великолепный роман «Бессмертный» (1888). Здесь уже нет места иллюзиям, беззаботному смеху, долгим авторским отступлениям. В книгах сильна критическая направленность, действие в них становится динамичным. В романе «Бессмертный» Доде излагает историю неперемного секретаря Французской Академии Астье-Рею, который с ужасом узнает, что всю свою научную деятельность он основал на фальшивых документах. Астье-Рею только честнее других членов Академии, а в остальном он ничем не отличается от них — он так же бездарен и так же высоко ценит себя, как и прочие. Доде высмеивает всю Академию, это скопище «бессмертных» недоумков, которые пролезли в высшее научное учреждение страны, не имея ровным счетом никакого отношения к настоящей науке. Новое в романе — необычная для Доде едкость, резкость, даже злость. Для его героя здесь нет идиллического уголка, в котором можно было бы переждать налетевшую бурю. Все непрочно и неустойчиво. Все трещит по швам и рушится.

Доде не мог не дышать воздухом своего времени. И как бы ему ни хотелось видеть своих героев милыми и идеальными, он как реалист отчетливо понимал, что, представив их такими, погрешит против правды эпохи. Последняя часть трилогии о Тартарене превратилась в сатиру на французскую колониальную политику, в пародию на колониальный роман. Тартарен все более развенчивался автором. Теперь не только читателю, но и самому

Доде он уже не кажется таким милым, каким представлялся вначале. Тартарен-губернатор, Тартарен-колонизатор с его фразерством и враньем — это существо неизмеримо более опасное для общества, чем Тартарен — мирный обыватель.

Последние годы жизни Доде отмечены отходом от реалистических позиций. У писателя не хватало сил для борьбы с натиском реакции. Но лучшие его произведения были созданы в реалистической манере.

Писателям-реалистам в 70—80-е гг. помогают противостоять натиску декаданса крепкие связи, существующие между ними. До самой смерти Флобера (1880) существовал «кружок пяти», в который кроме Флобера входили Доде, Золя, Эдмон Гонкур и Тургенев. Эти писатели в «кружке пяти» читали рукописи своих произведений, обсуждали их, с огромным вниманием выслушивали мнения «патриархов» — Флобера и Тургенева. Трудно переоценить значение, которое имела деятельность Тургенева во Франции. С помощью Тургенева Золя в то время, когда редакции французских журналов оказались для него закрытыми, получил возможность печататься в русском «Вестнике Европы». Но главная заслуга Тургенева была в том, что он открыл французам русскую литературу, почти неизвестную им. В 80-е гг. во Франции началось повальное увлечение русской литературой. На французский язык переводились произведения Гоголя, Тургенева, Достоевского, Толстого. Молодежь зачитывалась романом «Война и мир»; по выражению Роллана, ей открывался «целый неведомый мир». «Я вижу, что вся моя деятельность была ни к чему, что все мои десятки томов ничего не стоят», — пишет Мопассан, прочитав повесть Льва Толстого «Смерть Ивана Ильича». Тургенев знакомил французских литераторов, в частности членов «кружка пяти», не только с литературой, но и с жизнью своей страны. Тесные взаимосвязи между русской и французской литературой этого времени необыкновенно ценны. Они помогли представителям критического реализма во Франции в новых исторических условиях продолжать традиции Стендаля и Бальзака.

Ж. Верн

В литературе конца XIX в. совершенно особое место занимает один из виднейших ее представителей — Жюль Верн (1828—1905), всемирно известный основоположник научной фантастики. Но далеко не всегда творчество Жюль Верна связывают с историей развития французской литературы XIX в. А между тем здесь существует неразрывная связь. 65 романов его серии «Необыкновенные путешествия» задуманы как единый цикл, конечно, не без влияния могучих эпосов, рожденных во Франции, типа «Человеческой комедии» Бальзака. Стоит только вспомнить, с какой тщательностью накапливал

Жюль Верн факты для своих книг, как стремился из этих единичных фактов составить общую картину, как сразу приходят на память аналогичные методы, используемые Бальзаком. Жюль Верна роднит с Бальзаком и Золя стремление к широкому охвату явлений, желание установить взаимосвязи между ними. Правда, при этом Жюль Верн преследует иные цели, он берет лишь одну сторону жизни — науку. Но пристальный интерес к науке — неотъемлемая черта французского реализма XIX в. Если Бальзак обращался к открытиям Жоффруа де Сент-Илера, Золя основывался на теории Клода Бернара, то Жюль Верн посвящает свою жизнь прославлению великих научных открытий настоящего и предвидению будущих успехов науки. С юных лет Жюль Верн, увлекаясь романтикой путешествий и открытий, не чурается будничной, черновой стороны научной деятельности. Выпустив работы «Иллюстрированная география Франции» (1881) и «Всеобщая история великих путешествий и великих путешественников» (1870—1880), Жюль Верн получил признание в научных кругах как серьезный и вдумчивый ученый. Наука для него — родная стихия, в которой он прекрасно ориентируется.

Жюль Верн — пожалуй, единственный из прогрессивных писателей Франции конца века, в творчестве которого не ощущается трагического надлома. И дело здесь не в том, что Жюль Верн не жил событиями своей эпохи — они оказали на него воздействие. Он тоже думал над проклятыми вопросами века: как уничтожить нищету, как воплотить в жизнь принципы свободы, равенства и братства? В молодые годы он — сторонник идей утопического социализма. Писатель никогда не скрывал своих демократических симпатий, он выступал против внешней и внутренней политики Второй империи, против милитаризма и колониализма, хотя и сторонился активной политической деятельности и разделял немало иллюзий буржуазных республиканцев (впрочем, к концу жизни многие из этих иллюзий рассеялись).

Своими романами Жюль Верн воспитывал в молодых людях благородство и храбрость, оптимизм, демократизм и свободолюбие. Его захватывают блистательные перспективы, которые наука открывает перед человечеством, все глубже постигающим тайны природы. Писатель передает свою увлеченность юным читателям, заражает их страстным желанием самим вкусить радость познания и достижения благородной цели. Когда читаешь романы Ж. Верна 70-х гг. «Таинственный остров» или «Пятнадцатилетний капитан», то трудно себе представить, что в эти же годы Рембо провозгласил: «А — черный; белый — Е», Малларме начал задумываться над «невыразимым» трансцендентальным, а Эдмон Гонкур посвятил свою книгу «Девка Элиза» проблеме

физиологин проститутки. Для Жюль Верна как будто не существует ни натурализма, ни символизма, его герои цельны, деятельны, жизнелюбивы; они лишь закаляются в борьбе со всевозможными препятствиями, им чужды вялость, раздвоенность и нерешительность. Правда, некоторые из них могут показаться нам сегодня немного схематичными. Но в этой прямолинейности, схематичности была своя логика, был вызов декадентской изломанности. Сегодня Жюль Верн интересен для нас не столько как предсказатель новых научных открытий, — хотя в свое время он был отличным провидцем, но современная наука во многом обогнала полет его фантазии — он интересен как создатель героя нового типа — энтузиаста-ученого, творца, покорителя природы, в котором есть немало черт человека будущего. Этим он привлекает все новые и новые поколения юных читателей.

Книги Жюль Верна поражают своей «непохожестью» на реальную жизнь в Третьей республике. В мире его книг мы почти не сталкиваемся ни с завистью, ни с жадностью. Для его героев мысль о деньгах отнюдь не является первостепенной, определяющей все их поведение. Злодеи в его романах всегда несут заслуженную кару, а положительные герои, как правило, добиваются осуществления мечты. Казалось бы, ничего похожего на реалистическое отображение жизни, торжество идеальных конструкций.

И все же мы отчетливо осознаем, насколько романы Жюль Верна внутренне близки реализму. Эта близость проявляется в том, что писатель в каждом из романов говорит о богатейших возможностях, заложенных в человеке, о возможностях, реально существующих. Фантастическим у него является лишь допущение того, что эти возможности могут быть реализованы при данном строе, да и то в 80-е гг. писатель уже отказывается от этой мысли. Жюль Верн говорит о тех сторонах человеческого характера, которым суждено развиваться, стать в грядущем нормой человеческого поведения. Глубоко реальным содержанием Жюль Верн насыщает тему борьбы человека с природой, ее подчинения воле людей.

* *
*

Заканчивая общий обзор прогрессивной литературы, мы не можем обойти стороной творчество писателей-демократов, в какой-то степени примыкавших к реализму. Они были далеко не так известны, как их великие современники, и творчество их

реакционная журналистика тщательно замалчивала. Но они сыграли определенную роль в литературном процессе, способствовали демократизации литературы. Это в первую очередь Шарль-Луи Филипп и Жюль Ренар. С критическими реалистами их сближало страстное неприятие буржуазной действительности, желание заявить протест против нее. Оба они воспринимали жизнь с позиций простолюдина, которому чужды декадентские выверты и салонный снобизм. В их мире все грубо, грязно, холодно — но за внешней грубостью у его героев подчас скрывается затаенная нежность. Правда, в их книгах мы не раз столкнемся и с внутренней грубостью, душевной скудостью, которые порождает в человеке мещанско-буржуазный уклад жизни. Шарль-Луи Филипп и Жюль Ренар находятся явно в оппозиции к существующим властям, к реакции во всех ее видах; они участвуют в политической борьбе конца 90-х гг. Оба эти писателя стремились утвердить положительное начало в эпоху неверия и искали это начало в народной среде. Можно сказать, что Филипп и Ренар только примыкают к критическим реалистам, так как им не хватает широты наблюдений, глубины обобщений. Они испытали на себе губительное влияние эпохи — отсутствие единого прогрессивного лагеря порождало в них чувство одиночества. Они были далеки от пролетариата и его борьбы и непосредственно связаны с мелкобуржуазной средой.

Ни Филипп, ни Ренар не были новаторами. Но в условиях разгула декаданса даже само обращение к народной теме, к образу героя-труженика было явлением прогрессивным. При чтении произведений этих писателей нас не оставляет мысль о том, что они дали миру меньше, чем способны были дать, мысль о неиспользованных возможностях, затаившихся внутренних силах. Это не удивительно: стоит только обратиться к их жизненному и творческому пути.

Шарль-Луи Филипп (1874—1909) — сын провинциального сапожника. Ему удалось окончить лицей. Он переезжает в Париж, но, не имея возможности получить высшее образование, становится мелким служащим, затем журналистом. Будущему писателю приходится нелегко. Он вступает в литературу в 90-е гг. как убежденный демократ. «...Когда слишком близко приглядываешься к некоторым вещам, хочется выть, как собака, хочется плакать, преисполняешься гневом на общество, становишься антихристом», — пишет Филипп в 1898 г. Если судить по его книгам (а он говорил: «Роман всегда представляется мне родом исповеди»), то с первых же самостоятельных шагов в жизни ему довелось увидеть немало печального. Тема бедности — кровная, выстраданная им тема. Не случайно бедняк — будь то крестьянин или интеллигент — главная фигура в его творчестве.

Однако демократизм Филиппа был несколько ослаблен натуралистическими наслоениями. В его ранних вещах мы зачастую встречаем описания людей и событий «просто так», ради описания, отрывки, не связанные единой нитью со всем повествованием. Но в отличие от натуралистов писатель не бесстрастен к судьбе героев, он очень эмоционален. Он подчас открыто обращается к читателю, не боясь сентиментальных нот. «Я люблю все, но в особенности все, что страдает», — говорит Филипп. В своем романе «Бюбю с Монпарнаса» (1901) писатель рассказывает незатейливую историю юной Берты, которую ее возлюбленный, сутенер Морис Белю, по прозвищу Бюбю, гонит на панель, чтобы она зарабатывала деньги. Филипп трактует трагедию Берты как трагедию социальную: девушка вынуждена торговать собой, жизнь толкает ее на это, лишь волевая натура может противостоять злу. Немудрено, что большинство таких девушек, как Берта, неспособны сопротивляться — здесь Филипп верен правде жизни. Но в романе явственно сказывается и влияние натурализма — в пристрастии к грязным деталям, подчас заслоняющим общую картину. Писатель не осуждает позицию Бюбю, а даже несколько любит его сомнительной силой, сочувствует ему, поскольку и он тоже страдает. Положительный герой в этом романе — Пьер Арди, пытающийся вызволить Берту из клоаки, — несмотря на доброе сердце, жалкий и недалекий человек.

И все же даже в ранних вещах Филиппа ощущается сила. Да, ему не хватает широты взглядов, иной раз просто не хватает культуры, он стучится в уже открытую дверь. «Я принадлежу к поколению, которое еще не прошло через книжную культуру», — с грустью пишет он. — «Моя бабушка была нищенка, мой отец... в детстве просил подавание...» Иной раз он сам подвергает жестокой критике свое стремление к патетике, сентиментальности, многословию. Но ему есть что сказать людям, он хочет выразить свое негодование порядком, при котором одни с детства обречены на безысходную нищету, а другие могут ни в чем себе не отказывать. В своих романах и рассказах он рисует жалких старух и беспомощных стариков, умирающих с голоду детей. В этом мире мечтают о картошке, как о манне небесной, в нем нет места высоким помыслам, потому что все мысли сводятся к хлебу насущному. Филипп видит врага в буржуа, но противопоставить буржуазному образу жизни может лишь патриархальную идиллию. Конечно, в эпоху ожесточенных классовых битв этого было мало, и писатель с болью ощущает свое бессилие.

Лучшее произведение Филиппа — его повесть «Шарль Бланшар» (опубликована посмертно в 1913 г.). К концу жизни писатель сумел освободиться от декадентских влияний, отточил свое

мастерство. Сюжет его повести прост. Мать-вдова на целый день уходит работать, а ребенок сидит на стуле, в пустой, голой комнате, как ему и велено, и ни о чем не думает, ничего не делает, только ждет да изредка мечтает, но он и помечтать-то как следует не умеет. Он постепенно тупеет, деградирует. Только труд, работа спасают его от полной деградации, он как бы заново рождается, обретает смысл жизни. Историю Шарля Бланшара можно трактовать и символически: единственная сила, которая достойна доверия, — это труд, основное содержание деятельности народа.

В середине 80-х гг. в литературу приходит Жюль Ренар (1864—1910). Он вырос в деревне, учился в провинции и, попав в Париж, сблизился с символистами. Но уже в 90-е г. он отходит от декаданса и участвует в социальной борьбе своего времени. Ренар, — еще в большей степени, чем Филипп, — художник, не давший всего того, что обещал. В нем чувствуется темперамент борца и тоска по иной, более разумной жизни. «Реализм! Реализм! Дайте мне прекрасную действительность, и я буду работать, следуя ей!» — молит он в своем «Дневнике». Выступление Золя в защиту Дрейфуса вдохновляет его на такие слова: «...Я почувствовал внезапный и страстный вкус к баррикадам, и я хотел бы быть медведем, чтобы свободно орудовать самыми тяжелыми булыжниками...» «Я не любопытен, но хотел бы увидеть, как все это взорвется», — таких высказываний у Ренара мы найдем немало. Достигнуть высот реализма ему мешали глубокие противоречия, неверие в социалистические идеалы, разочарование во французских социалистах — наконец, одиночество и безысходный пессимизм, вечно подтачивавшая его мысль о том, что борьба ни к чему не приведет. В 1900 г. его избирают мэром Шомо и Шатри близ Кламси. Ренар отдается общественной деятельности, всеми силами помогает народу, но тут же сталкивается с непроходимым чванством и эгоистическими интересами местной «знати». «Стендалю казалось, что он задыхается от буржуазной ограниченности. Побывал бы он в Кламси!» — язвительно замечает Ренар.

Наиболее известное произведение писателя — повесть «Рыжик» (1894). В ней Ренар изображает хорошо знакомую ему с детства среду мелких буржуа, семейство Лепик, живущее по мерцанским законам. Глава семьи пасует перед своей женой — воинствующей мерцанкой-буржуазкой, для которой главное в жизни — соблюсти внешние приличия. Мадам Лепик не способна ни на любовь к детям, ни на бескорыстие и справедливость. Все в доме строится на лицемерии, члены семьи не любят и не уважают друг друга, каждый стремится подольститься к вышестоящему и унизить безответного. Один лишь Рыжик — младший сын в

семье — бунтует против установленных порядков, пытаясь сохранить свое человеческое достоинство. Но и он уже в какой-то мере отравлен жестокостью окружающих. Ренар в этой повести немало внимания уделяет натуралистическим деталям. И все же писатель сумел здесь подняться до значительных обобщений, показать, как буржуазный уклад жизни калечит молодые души, как в лучших из них зреют силы протеста. Повесть имела успех у читателя, по ней была поставлена пьеса.

Немало внимания уделяет Ренар в своих рассказах крестьянской теме. Перед читателем раскрывается мир безысходной нищеты. Вот деревенская старуха, которая даже не умеет варить мясо — никогда не приходилось! — крестьянка, которая в 60 лет впервые в жизни легла спать на матрац. Люди из народа простые и отзывчивы, они противостоят чванливой и эгоистичной буржуазии. Ренар учится лепить характеры крестьян у Флобера и Мопассана. Он очень много читает, изучает творческий почерк великих мастеров прошлого, задумывается над вопросами стиля. Меткости и образности он учится у народа. И все же постоянная борьба за существование, которая поглощала все его силы, и влияние декаданса в конце концов надломили писателя, мечтавшего о том, чтобы сказать новое слово в литературе.

В 80—90-е гг. серьезные сдвиги намечаются и в драматургии. На смену пьесам Дюма-сына, Сарду и Ожье приходят молодые, прогрессивно настроенные драматурги. Рождается драматургия, основанная на неприятии буржуазного общества. Но не принимать общество можно по-разному: обличение может быть прямым или косвенным. Интересно, что многие художники, ранее чуждавшиеся открытого обличения, в 80—90-е гг. обращаются к романтическому идеалу, противопоставляя его действительности. Наблюдается как бы возрождение романтизма, правда, уже лишенного силы и мощи романтизма эпохи «бури и натиска», но все же еще достаточно действенного. Большим успехом пользуется Эдмон Ростан (1868—1918) с его знаменитой драмой «Сирано де Бержерак» (1897). Ростан был носителем гуманистических традиций. Драматург по-своему переосмыслил образ писателя XVII века Сирано де Бержерака и сделал его внутренне обаятельным, глубоко благородным человеком, широко мыслящим и способным страстно, самоотверженно сражаться за свои убеждения. На фоне худосочных декадентских героев, раздираемых противоречиями, Сирано де Бержерак воспринимался как цельный, сильный духом герой. В то же время он беспредельно далек от модных нищенских «сверхлюдей»: Сирано демократ по убеждению и по образу жизни, он поборник свободы не только для себя, но для всех. Сирано воплощает в себе дух свободолюбия.

Если вспомнить, что в этот же период существовало немало

эпигонов романтизма, которые опоздили романтические идеалы и свели их к реакционным, то мы должны признать особой заслугой Ростана возрождение этих идеалов на прогрессивной основе, возрождение лучших народных традиций в драматургии.

Появляются и реалистические пьесы. Если в буржуазной драматургии 50—60-х гг. было принято сглаживать острые углы, сосредотачивать внимание читателя на жизненных мелочах, то новые пьесы подчас шокировали парижскую публику остротой и смелостью социальной проблематики. Такой была пьеса талантливого драматурга Анри Бека (1837—1899) «Воронье», поставленная в 1882 г. После смерти богатого фабриканта Виньерона, почуяв запах добычи, отовсюду слетается воронье. Зрителю открывается неприглядная действительность с ее культом денег, правом сильного, с ее цинизмом и жестокостью.

В 90-е гг. пьесы Бека стал ставить «Свободный театр» Андре Антуана. Деятельность этого театра (1887—1895) — яркая страница в истории французской драматургии. Антуан стремился обновить репертуар своего театра, максимально приблизить его к современности. Увлеченный театром, Антуан вкладывал в новое дело всю душу. Он решительно отказался от многочисленных условностей, которые были наследием эпохи классицизма и все еще сковывали французскую драматургию. Велики заслуги Антуана и в ознакомлении французских зрителей с иностранным репертуаром. На сцене «Свободного театра» ставились гремящие в то время пьесы Толстого, Тургенева, Ибсена. И все же театр Антуана не избежал сильного воздействия натурализма. Желая приобщиться к правде жизни, Антуан в действительности отходил от нее.

Прогрессивные писатели на грани веков по ряду причин, о которых уже говорилось выше, не были объединены в единый, сплоченный лагерь. Возникает немало литературных группировок, провозглашающих новаторские принципы отображения жизни. Но они, как правило, уже при рождении своем подточены противоречиями, нежизнеспособны и быстро гибнут.

Натурализм

Значительным явлением литературной жизни Франции последних десятилетий XIX в. был натурализм. Натурализм как литературное течение возник после поражения революции 1848 г., в результате разочарования интеллигенции в социальных доктринах, утраты иллюзий. Его философскими предпосылками явились теории Конта и Тэна, призывавшие от абстрактных умозаключений перейти к изучению фактов. Писатели-натуралисты ставили перед собой демократические задачи — изображать жизнь бедняков, социальных низов, акцентировать внимание на описаниях безысходной ни-

цеты. Такие требования были навязаны новой эпохой. Но человек из народа — герой у натуралистов — существо жалкое, безнравственное и подчас отталкивающее, которому чужды высокие помыслы. Так их демократизм оборачивается на деле антидемократизмом. Правда, натуралистическая литература обращается не только к народной теме. В отличие от реалистов, натуралисты занимаются смакованием уродливых сторон, видят в детальной обрисовке «грязи» вызов действительности, вызов слащавой литературе, вызов лирической поэзии, не сумевшей разрешить больших вопросов века. Кумиром натуралистов стала жизненная правда в ее неприкрытости, жизнь такая, «как она есть», пласты жизни, почти не тронутые воображением художника.

Натуралисты были горячими поборниками научного подхода к действительности. Золя, разрабатывавший теорию натурализма, даже назвал натуралистический роман «научным» или «экспериментальным». Сам по себе факт обращения к науке был прогрессивен. Однако натуралисты воспринимали науку по большей части механически, узко, по-дилетантски, следуя в этом за И. Тэнном. Им не хватало широты взглядов и умения диалектически рассматривать явления в их целостности и противоречности.

Увлечение биологическими открытиями и философскими взглядами позитивистов привели натуралистов к мысли о том, что определяющим в человеке является не социальное, а биологическое начало. Огромное значение они придавали наследственности; многие из их героев заранее обречены на то, чтобы отдаться во власть темных животных инстинктов. Они страдают неврозами и разными формами истерии. Разум тут бессилен, от него ничего не зависит.

Натуралисты механически переносили законы, существовавшие в природе, на человеческое общество. Конечно, при этом социальные конфликты усложняли из их поля зрения. Проблема социальных взаимоотношений человека с обществом снималась: натуралисты не показывали человека в коллективе. Герой у них, как правило, отличался большой пассивностью: ведь он не мог противостоять влиянию среды и наследственности. Так литературное течение, на знамени которого было написано «правдивое изображение действительности», в жертву механистическим построениям принесло жизненную правду.

Поскольку Тэн проповедовал, что всякое явление объясняется прежде всего влиянием среды, то писатели-натуралисты особенно много внимания уделяли ее описанию, причем в этих разбухших описаниях частное смешивалось с общим, случайное с типическим, факты давались без отбора. Рисуня окружающий быт, нату-

ралисты зачастую полагали, что воспроизводят социальную среду, но за это глубокое заблуждение они платили большими художественными просчетами.

Вообще для натуралистов чрезвычайно характерно не просто смешение частного с общим, но даже обожествление частного, случайного, мимолетного и сознательное пренебрежение общим. Эдмон и Жюль Гонкуры, например, специально коллекционировали документы, с исторической точки зрения самые незначительные: счет от портного, кусок ткани. Такие документы, по их мнению, призваны передать «аромат эпохи». «Время, от которого не осталось образца одежды и обеденного меню, — мертво для нас», — пишут они в своем «Дневнике». В их схеме не оставалось места типизации.

Становение натурализма как метода относится к 50—60-м гг., расцвет его приходится на 70—80-е гг. В 90-е гг. натуралистическое искусство приходит в упадок и сливается с декадансом. Чаще всего у больших художников мы сталкиваемся с борьбой реалистических и натуралистических тенденций. Эта борьба ощущается в творчестве Гонкуров и еще в большей степени — в произведениях Эмиля Золя. Не случайно мы не можем назвать ни одного имени крупного художника, который бы целиком укладывался в жесткие рамки натуралистических построений.

Братья
Гонкуры

Жюль (1830—1870) и Эдмон (1822—1896) Гонкуры своей популярностью обязаны романам на современные темы, которым они предпосылали предисловия-манифесты, а также «Дневнику», живо рисующему многие стороны французской литературной жизни второй половины XIX в. Гонкуры вступили в литературу, настроенные явно антибуржуазно. «Монета в сто су — подлинный бог нашего времени», — с горечью пишут они. «...Какое романтическое происшествие, какая неожиданность возможны в XIX в.? Никаких». Цепрятие царства чистогана, тоска по романтическому идеалу, по жизни красивой и радостной приводит их к увлечению XVIII в., которому они посвящают довольно много исторических, бытописательных, искусствоведческих работ (самая значительная из них — «Искусство XVIII века»).

В 60-е гг. братья Гонкуры издают один за другим шесть романов, построенных на основе натуралистических принципов. При этом они объявляют себя реалистами, последователями Бальзака. В действительности, в каждом из этих романов ощущается борьба противоположных тенденций. Романы Гонкуров, выставяющие напоказ общественные язвы, обличают буржуазную действительность, однако им свойственны все слабости, присущие романам натуралистического направления. Герои Гонкуров, как правило, болезненно-нервные, необыкновенно впечатлительны;

это случаи по большей части патологические, всегда ведущие к психической деградации человека, к его гибели. В изображении Гонкуров люди неспособны сопротивляться жестокой действительности, которая губит их. Глубоко противоречивым было и стремление Гонкуров создать «моральную историю своего времени», принципиально не принимая во внимание большие социальные события и сдвиги, без которых понять «моральную историю» общества было нельзя.

В своих лучших произведениях Гонкуры приближались к реализму. Это можно сказать об их знаменитом романе «Жермини Ласерте» (1865), который стал огромным событием в литературной жизни Франции. Позднее Эдмон Гонкур писал: «Жермини Ласерте» — образцовое произведение натурализма». Оно было воспринято как новаторское. Это грустный рассказ о жизни служанки (конечно, в основе его лежит реальный факт). Жермини — тонко и богато чувствующая натура, но из-за несчастного стечения обстоятельств, а также вследствие своего пылкого темперамента, она доходит до предельной степени падения, превращается в полубезумное, истеричное существо, обреченное повиноваться зову плоти. Золя писал в своей вдохновенной рецензии на роман «Жермини Ласерте»: «Такая литература — одно из порождений нашего общества, беспрестанно сотрясаемого нервной дрожью... Все страждет, все рошчет в современных книгах... Гг. де Гонкур писали для людей нашего времени; их Жермини... дочь своего века».

В этом романе Гонкуры возвышались над рядовой натуралистической продукцией, так как они изображали Жермини существом внутренне прекрасным, несмотря на ее уродливый образ жизни, человеком большой души, несмотря ни на что, благородным и чистым. В предисловии к роману Гонкуры, полемизируя со сторонниками чистого искусства, ставили вопрос о «возможных» и «невозможных» для литературы темах. В лучших своих работах писатели отразили некоторые духовные нужды века, их интерес и сочувствие человеческому страданию объективно сливались с гуманистическими идеалами прогрессивных людей.

Роман «Жермини Ласерте», как, впрочем, и другие романы Гонкуров, вызвал ожесточенное противодействие буржуазной критики, шокированной такими сюжетами, усмотревшей в этом скрытый подкоп под основы буржуазного общества, хотя в действительности подобный подкоп не грозил обвалом.

После смерти Жюль Гонкура у Эдмона в его доме «на чердаке», начиная с 1885 г. каждую неделю собираются писатели, приверженцы разных взглядов — Золя и Доде, Малларме и Гюисманс, Баррес и Мирбо. Гонкуров объявляют родоначальниками и натурализма, и импрессионистической манеры письма (будучи

сами людьми в высшей степени впечатлительными, Гонкуры достигли необыкновенной виртуозности и точности в передаче едва уловимых мимолетных впечатлений внешнего мира, тончайших оттенков душевного состояния героев. По мнению Золя, Гонкуры были новаторами в описаниях, подобно тому как в живописи в 60-е гг. новаторами явились Мане и Сезанн).

В 70-е гг. Эдмон Гонкур создает несколько романов — «Девка Элиза» (1877), «Братья Земганно» (1879), «Фостен» (1881) и «Шери» (1884). Лучший из них — роман «Братья Земганно», согретый большой теплотой и нежностью к людям. Но именно к этому роману Эдмон Гонкур предпослал предисловие, в котором заявил о том, что реализм и натурализм окончательно победят, лишь предпочтя народной тематике изображение жизни высшего общества. Однако попытки Эдмона Гонкура создать сколько-нибудь значительное произведение на эту тему окончились неудачей. Опасаясь размаха социального движения, Эдмон Гонкур, не стоявший на последовательно демократических позициях, оказался в лагере реакции.

Но подлинным глашатаем натуралистических принципов в литературе тех лет стал Эмиль Золя. Вопрос о взаимоотношениях Золя с натурализмом очень сложен. В его творчестве можно найти все особенности, характеризующие писателя-натуралиста. Сложность заключается в том, что Золя явно употребляет слово «натурализм» как синоним слова «реализм». Он не раз заявлял, что натуральная школа возникла еще в XVIII в.: «Натурализм — это Дидро, Руссо, Бальзак, Стендаль и два десятка других писателей». Натуралистов 60—80-х гг. Золя считал лишь продолжателями их дела и ни в коем случае не новаторами. Важнейший эстетический вывод Золя был сформулирован так: основой натурализма служит жизненная правда (и этот вывод был большим достижением). Золя посвятил защите натуралистической теории сборник статей «Экспериментальный роман»; кроме того, у него почти нет критических статей, в которых бы он не отстаивал тот или иной «натуралистический» принцип (чаще всего этот принцип в сущности был реалистическим). Но, хотя Золя обосновал натуралистическую теорию, в своей художественной практике он ставил перед собой задачи, далеко выходящие за рамки натурализма. Золя все время говорит, что он не любит отвлеченного теоретизирования. Он всячески отмежевывается от позитивизма, от влияния на него философии Конта и Спенсера. Он готов признать лишь одно — воздействие на него эстетических взглядов Тэна. Но прямое или косвенное, через Тэна или через Клода Бернара, а это влияние тем не менее существовало. Оно проявилось хотя бы в попытке Золя приложить методы науки к области искусства. Основываясь на взгля-

дах Клода Бернара, Золя приходит к выводу, что романист является и наблюдателем, и экспериментатором, т. е. он и собирает факты, и в то же время изучает механизм событий, следит за логикой их развития. Следуя в своих рассуждениях за Клодом Бернаром, Золя заявляет, что романист, подобно ученому, не должен доискиваться до первопричины явлений, «чтобы не заблудиться в дебрях умоарительной философии», а лишь объяснять, каким образом протекает механизм этих явлений, узнавать непосредственную причину или условия их возникновения. Золя ставит перед человечеством чисто практические задачи — воздействовать на социальную среду, т. е. на «продукт группы живых существ, которые сами целиком подчинены действию физических и химических законов» и таким образом, изменяя те или иные физические и химические условия, облегчить жизнь человеку, всецело зависящему от среды и от наследственности. В этом клубке мыслей верные догадки перемешаны с позитивистскими крайностями. Основной порок этих логических построений — в том, что они механистичны в своей основе, они упрощают сложный процесс познания жизни, процесс воздействия социальной среды на человека. Золя вдохновлен благородной целью — познать человеческий характер, чтобы предвидеть последствия, к которым он может привести, и управлять им. «Быть хозяевами добра и зла, управлять жизнью, управлять обществом, постепенно разрешить все социальные проблемы», — вот задача, которую он ставит перед людьми науки и искусства. Мы видим, что в 60—70-е гг. писатель считает науку панацеей от всех бед. В его теории нет места проблемам социальной борьбы и политической деятельности. Золя считает, что художник не должен вмешиваться в политику. Позднее, в 90-е гг., писатель решительно изменит свою точку зрения.

Золя считал, что у него с Тэном существует лишь одно серьезное расхождение: Тэн очень мало внимания уделял личности художника, в его теории для индивидуальности не оставалось места, а Золя с юных лет, когда он еще стоял на романтических позициях, привык к мысли о великой роли творца в искусстве. Он утверждал, что не любит искусство древних греков и египтян, потому что оно не несет на себе отпечатка индивидуальности. По мнению писателя, произведение искусства — это действительность, увиденная «сквозь... собственный темперамент» художника (характерно, что Золя употребляет именно слово «темперамент» с присущей этому термину биологической окраской).

Золя всячески защищал натуралистическую теорию от многочисленных нападок. Когда натуралистов обвиняли в том, что они пишут только о грязном, только о патологии, он яростно восставал против этого. Он писал, что натуралисты стремятся быть

правдивыми, и только. «Мы вовсе не ищем отталкивающих черт, но мы их находим». «Загляните в гостиную, — я имею в виду самую добропорядочную, — если бы вам довелось записать чистосердечную исповедь каждого из ее посетителей, вы бы создали человеческий документ, который смутил бы грабителей и убийц», — таково мнение Золя. Он возмущается и тем, что натурализму отказывают в поэтичности. «...В тесном жилище горожанина больше поэзии, чем в необитаемых, источенных червями дворцах минувших столетий», — утверждает он. Как же понять позицию писателя? Дело в том, что здесь он защищает не натуралистические, а реалистические принципы, которым следовали Бальзак, Стендаль и Мериме. Очень часто Золя отстаивал положения, которые были неприемлемы для его последователей-натуралистов.

Эстетические взгляды Золя выковывались в неустанной борьбе, в пылу полемики, и на них лежит отпечаток глубоких противоречий, желания примирить реалистические и натуралистические принципы. Золя делал натуралистической эстетике большие уступки, которые приводили его к творческим неудачам, но все же в целом его творчество неизмеримо шире, глубже и богаче механистических построений эстетики натурализма. В лучших своих романах он сумел достигнуть художественных высот благодаря тому, что отталкивался от богатства и сложности живой жизни и был одушевлен страстной, кипучей ненавистью ко всему, что мешает всестороннему развитию человеческой личности.

Наиболее последовательными сторонниками натуралистических принципов были не Гонкуры и не Золя, а их последователи, так называемые писатели меданской группы — Гюисманс, Сепар, Алексис и Энник, которые в 70—80-е гг. сплотились вокруг Золя. Не случайно ни один из них не вырос в крупного писателя. В их произведениях нет места типическим характеристам и ситуациям; перед глазами читателя мелькают бытовые детали, заслоняющие основную мысль; огромное внимание уделяется физиологии. Часто в натуралистических романах нет действия.

Эстетика натурализма оказала огромное воздействие и на таких больших художников, как Мопассан. Под ее влиянием развивалась и драматургия конца века, которую засасывало мелкоколебелье, бессюжетность. Репертуар в основном составляли пьесы, в которых, по язвительному замечанию Роллана, «показывались убийства, изнасилование, равные виды безумия, пытки, выколотые глаза, вспоротые животы, — короче все то, что могло дать встряску нервам и удовлетворить скрытые варварские инстинкты ультрацивилизованной верхушки общества». К 90-м гг. натурализм окончательно утрачивает сколько-нибудь привлекательные черты, слившись с декадансом.

Декадентская
литература

Десять лет господства Третьей республики показали, что она нисколько не лучше империи. В 80-е гг. французскую литературу захлестнула мощная волна декаданса, который явился следствием наступления реакции на общественную жизнь страны, разочарования в республиканском строе. Действительность так отвратительна, что если искусство не будет с ней связано, то тем лучше для искусства, заявили декаденты. Индивидуализм и пессимизм, обращение к таинственным, потусторонним силам характерны для декадентской литературы конца века. Литературная продукция декаданта поражает однообразием тем и унынием. Беспросветная грусть, глубокое равнодушие к миру или навязчивые мысли о смерти наполняют сотни страниц литературных журналов.

Декадентство, явившееся поначалу антибуржуазной реакцией на измельчание жизни при Третьей республике, объективно стало источником регресса, когда включилось в борьбу против идейности и народности в искусстве (хотя многие декаденты продолжали считать себя оппозиционерами по отношению к буржуазному обществу). Выдаваемое за новаторство, это искусство было очень далеким от новаторства.

Декадентское течение вначале возглавили поэты одаренные, возвышавшиеся над средним серым уровнем, настроенные антибуржуазно. Такими одаренными поэтами были лучшие из символистов.

В 70—80-е гг. возникло и оформилось новое литературное направление — символизм. Поэты Верлен, Рембо, Мореас, Гиль, Грег и другие объединились в группу, во главе которой встал Стефан Малларме. 18 сентября 1886 года в газете «Фягаро» Жан Мореас помещает «Манифест символизма». Позднее у символистов появляются свои печатные органы. Каждый вторник на улице Рима у Малларме собираются сторонники нового литературного направления, которые, как это часто бывает с первооткрывателями, критикуют достижения прошлого и настоящего в искусстве. Они заявляют: принципы критического реализма отжили свое, ими нельзя руководствоваться в новую эпоху. Типизация, обобщения — все это неприемлемо для современного искусства. Для символистов неприемлемы и парнасские принципы. Правда, глава этой школы Малларме сам начинал печататься в «Современном Парнасе» и огромное впечатление на него произвели «Цветы зла» Бодлера — ему по душе были мотивы тоски, эстетизм парнасцев и холодное любованье формой. Однако вскоре Малларме стала тяготить чрезмерная ясность и чеканность слога парнасцев. У него и его единомышленников не было ясности в

видении мира; его сложность и противоречивость в свою очередь порождала в них сложные и противоречивые чувства. И уж совершенно неприемлемыми для символистов были теоретические основы натурализма, стремление изучать натуру, углубляться в детали быта.

Итак, символисты, отталкиваясь от эстетики прошлого и настоящего, создали свою, особую эстетику. Можно наметить некоторую эстетическую преемственность между символистами и реакционными романтиками первой половины XIX в. Бесспорно, эта связь существовала. Символистам роднит с романтизмом общая философская основа — субъективный идеализм, интерес к учению Платона; у них общие истоки — разочарование в идеале вследствие резкого обострения социальных противоречий. И все же символизм не простое продолжение романтических традиций, это новое литературное явление, порожденное эпохой декаданса. И разочарование это более глубокое и всеобщее, и размах противоречий невиданный. Жизнь представляется символистам огромным жерновом, который перемалывает людей. В этом серо-черном практичном мире нет места большим людям, большим страстям, человек измельчал. И у символистов мы уже не найдем титанических образов, воспроизведения значительных событий, как у романтиков. Все серо и мелко, все безнадежно и беспросветно. Если романтики в своих произведениях отображали какие-то закономерности жизни, то символисты и не стремятся к этому, они ушли глубоко в себя, единственное, что связывало их с внешним миром, — это ощущение тоски и боли — ведь они выражали страдание не только личное, но и общее. Конечно, они ненавидели буржуазный мир, жиреющих, нечувствительных к красоте нуворишей, они «искали выхода вон из буржуазной клоаки, — как писал Горький в статье «Поль Верлен и декаденты», — из этого общества торжествующих свиней, узких, тупых, пошлых, не признающих иного закона, кроме инстинкта жизни, и иного права, кроме права сильного». Лучшие поэты-символисты были бунтарями. Но их анархический бунт богемы, эффектный, как бенгальский огонь, предназначенный для того, чтобы апатировать буржуа, был очень далек от революционного возмущения и в конечном итоге играл на руку тому же буржуа, которого такое бунтарство вполне устраивало, к нему нужно было только привыкнуть.

Если романтики в конце XVIII — начале XIX в. обращались к теме народа, защищали национальный принцип в искусстве, то символисты от народа отворачиваются. Они создают искусство для избранных в рамках интернационального объединения поэтов-единомышленников.

Символисты как бы сконцентрировали в себе разочарование и боль своей трагической эпохи. Для того чтобы выразить их, они чаще всего брали тему мелкую, повседневную, явления обыденные, в которые они вкладывали тайный смысл. Так они могли писать о пустой вазе, о столике в ресторане или кабаке, о могильной плите или о канделябре в форме ониксовой статуэтки, чьи руки вздымаются вверх в страстном жесте. Символисты охотно обращались к картинам смерти, рисовали грусть, невыразимую скорбь, давали картины сумерек, вечера или ночи, когда уныло завывает ветер и дрожит пламя свечи. Нагнетается, растет ощущение безнадежности, оно захлестывает читателя, давит его. Конечно, на подобные темы трудно написать роман; не случайно символисты избирают для своих целей жанр лирического стихотворения. Огромное значение они придают форме стиха, создают свободный стих, не связанный со строгими рифмами и размерами. Они упиваются звучанием отдельных слов и переливами слогов, стремятся к лексической новизне. «У людей мало слов...», — писал Жан Мореас. — Слова, имеющиеся в их распоряжении, слишком изношены и бледны... Часто чувства мимолетны, моментальны и нам нечем оформить их». В «Манифесте символизма» он заявлял: «Нужно видеть в символизме стиль архиоригинальный, употребление нестертых слов... прекрасный и роскошный и живой французский язык». Откровением для символистов, искавших в словах глубинный, подсудный смысл, стал знаменитый сонет Рембо «Гласные». Символисты стремились вызвать у читателя ассоциации с живописью, музыкой. В лирике для них важны не мысли, не сюжет, но чувства, умение поэта передать стремление к идеалу. Только у таких поэтов, как Верлен, Рембо и отчасти Малларме, мы можем почувствовать социальную неудовлетворенность, у остальных символистов в непосредственной форме она не проявляется. Символисты отворачиваются от реальной действительности, сознательно предпочитают единичное, случайное общему. К этому призывал Верлен в поэме «Поэтическое искусство» — творческом кредо символистов. По мнению символистов, в основе жизни лежит непостижимая тайна. Чтобы хоть в какой-то мере приблизиться к ней, нужно сорвать с явлений покров обыденности, обнажить их скрытую сущность. Конечно, этого нельзя сделать реалистическими средствами. Для этих целей лучше всего использовать намек, символ. Итак, не сам предмет, а намек на него, точнее, намек на представление о нем — вот что поможет приблизиться к великой тайне. «Назвать предмет — значит уничтожить на три четверти наслаждение поэмой», — говорит Малларме. Рембо считает, что неясное и нужно передавать неясным. Такие теоретические установки заводили символистов в тупик, в дебри проти-

воречий, из которых не было выхода. С одной стороны, поэт, по их мнению, может силой воображения и воли творить действительность, с другой — он является пассивным воспроизводителем (даже не истолкователем) субъективных, подсознательных чувств, помогающих ему постигнуть энигму — великую загадку жизни. Эти чувства могут быть разными, и каждый человек может вкладывать в них свой смысл. Таким образом, объективных критериев для оценки явлений литературы, по их мнению, быть не может. Символисты провозглашают — долой логику! Художник не должен стеснять свое воображение какими бы то ни было законами. Решившись на такие выступления, символисты тем самым поставили себя вне искусства. И наконец, хотя они и заявили, что логики не признают, но вывели из своих постулатов логическое умозаключение: если искусство пытается высказать намеки, выразить невыразимое, то для этого нет средств лучше, чем эмоционально насыщенное молчание. К этому приходит Малларме; Рембо с ужасом обнаруживает: «Я больше не умею говорить!» Крупнейшие поэты символизма, у которых не хватило сил вырваться из плена ложных теорий, гасли один за другим: еще до своей физической смерти умер могучий поэт Артур Рембо, растратил себя в кабацком разгуле талант Верлена, угас Стефан Малларме. В 90-е гг. со смертью последнего, символистское течение прекратило свое существование, хотя его воздействие ощущалось еще очень долго.

Декаданс оказывал подчас очень сильное влияние на писателей, антибуржуазная направленность творчества которых была несомненной, но демократические устремления — недостаточно прочными.

У некоторых писателей их прогрессивные устремления самым сложнейшим образом переплетались с реакционными сторонами мировоззрения, унаследованными от декаданса. Таковы у н а н и м и с т ы — Жюль Ромэн, Жорж Дюамель, Рене Аркос и др., которые в середине первого десятилетия нового века задались благородной целью ввести в литературу социальную тематику, приблизить ее к действительности, к жизни народа. Молодые литераторы и художники создали нечто вроде коммуны, организовали группу и типографию «Аббатство». Но это содружество продолжалось недолго. Унанимисты тешили себя мыслью о существовании единой души человечества, которая объединяет разные индивидуальности и разные классы. Однако единодушие не существовало не только между классами, но даже и внутри «Аббатства». Сколько бы они ни декларировали свой отход от символизма, от декаданса, практически до первой мировой войны они не могли оторваться от декадентской почвы. После войны пути членов «Аббатства» разошлись.

В начале нового века в Париже появилась горсточка молодых людей, которые называли себя модернистами, или кубистами. В компании у одного из них, Макса Жакоба, жившего вместе с Пабло Пикассо, каждую неделю встречались поэты, живописцы и музыканты, скреплялись мнения, высказывались еретические взгляды. Так родился кружок кубистов во главе с Гийомом Аполлинером.

Кубисты продолжили искания символистов. Они и не ставили своей задачей осмыслить действительность и тем более — запечатлеть ее черты. Для этого существует фотоаппарат, утверждали они. Кубисты провозгласили — долой реальность! — и решили создать по-настоящему чистое искусство, очищенное от законов логики и от здравого смысла. Они стремились удивить, опарашить читателя. Поскольку содержание в таком искусстве было делом второстепенным, то основное внимание уделялось поискам в области формы, и не простой, а геометрической. Подобно тому как геометрия абстрагируется от видимого мира, поэзия кубизма должна абстрагироваться, освобождаться от реальности. Применение этих принципов к области поэзии привело к созданию произведений из отрывочных фраз; однако, наложенные одна на другую, эти фразы создавали некую неясную, дрожащую, зыбкую картину, подобную отражению предметов в воде. Эту-то картину и обожествляли кубисты, заявляя, что видят в ней сокровенный смысл. Они считали свое искусство передовым, полагали, что, ускоряя ритм стиха, тем самым передают ускоренный ритм эпохи, но в действительности были очень далеки от передачи ее духа: какая-нибудь броская, живописная, но малосущественная деталь застидала им горизонты.

Наиболее талантливым из кубистов по праву считается Гийом Аполлинер (псевдоним Вильгельма Аполлинариса Костровицкого, 1880—1918). Однако этот яркий, самобытный поэт не мог удовлетвориться ухищрениями кубизма. Он сам создавал теорию кубизма и был родоначальником сюрреализма — и тем не менее эта пустая игра ума и воображения не заполняла всего его существа. Аполлинер с юных лет ищет новых, непроторенных путей в поэзии. Ему не суждено было выйти на широкую дорогу, но он прокладывает пути, по которым пойдет французская поэзия XX в. В сборниках Аполлинера «Алкоголь» (1913) и «Палиграммы» (1918) мы можем найти и стихотворения, исполненные необыкновенной поэтичности, и гневные, обличающие произведения, и модернистски-заумные. С годами у Аполлинера появляется все больше мгновенно-отрывочных зарисовок. Желание быть оригинальным подчас заводило его поэзию в тупик формализма. Однако настоящая слава пришла к Аполлинеру уже после смерти. Он оказал немалое влияние на

молодых поэтов. Их покорила свежесть его поэзии, антибуржуазные настроения, левые симпатии — ведь Аполлинер близко к сердцу принял революционные события в России, с жаром приветствовал их. Лучшее в творчестве этого поэта — неприятие буржуазной пошлости, жадные поиски новизны, самобытности, страстная тоска по красоте — стали достоянием прогрессивной литературы.

* *
*

Во Франции этого времени существует и литература, которая открыто исповедует идеологию реакционных кругов. Так в связи с захватнической внешней политикой Франции возникает жанр колониального романа. Писатели, работавшие в этом жанре, стремятся оправдать колониальную политику своей страны, увлечь читателей описанием экзотики. Особенных успехов в этом достигают Пьер Лоти и Клод Фаррер.

Пьер Лоти (псевдоним Жана Био, 1850—1923) был морским офицером, около двадцати лет плывал по морям и сослужил немалую службу Третьей республике, проводя в жизнь ее колониальную политику. В 80—90-е гг. Лоти публикует много романов, путевых заметок, рассказов. «О, колонии! Сколько поразительных чар связано для меня с этим словом! Я видел далекие теплые края, пальмы, гигантские цветы, негров, зверей, я бредил приключениями...» Пьеру Лоти не приходит в голову, что его колониальная миссия связана со страданиями туземцев. Точнее, он не принимает их страданий всерьез. Тоска и разочарование в пошлой буржуазной действительности гонят его в дальние страны, но в них он — чужак, незнакомый ни с языком, ни с обычаями и нравами людей, просто искатель экзотических приключений, о которых можно будет рассказать в парижских гостиных. Да и тоска у него хоть и беспросветная, но неглубокая, всегда чуть-чуть напоказ. В романе «Госпожа Хризантема» (1887) его герой, разочарованный европеец, попадает в Японию, которую воспринимает лишь с внешней стороны, как страну безделушек — белых цыновок, черепаховых гребней, розовых лепестков лотоса. Он покупает себе на время «в жены» японскую девушку. Она для него тоже безделушка, кукла. «Положительно, в ее взгляде есть выражение, — с удивлением отмечает герой, — можно сказать, что она что-то думает». Г-жа Хризантема ненадолго отвлекает его, а затем он вновь погружается в свою аристократическую печаль.

Лоти пишет и декадентские рассказы. В одном из них — «Осквернение святыни» — весьма натуралистически описываются

полусгнившие останки молодых матросов на фоне цветущей зелени. Мысль о страдании, о неизбежности смерти, о кратковременности земных радостей пронизывает творчество Лоти.

Реакционных взглядов придерживается и Клод Фаррер (псевдоним Фредерика Шарля Баргона, 1876—1957).

Описывая деятельность французских колонизаторов, Фаррер иногда встает в критическую позу, разоблачает отдельных вояк-колонизаторов. Но это критика по мелочам; Фаррер никогда не подвергает сомнению справедливость действий французов (ни в романе «Цивилизованные», 1905, ни в ранних рассказах) и всегда стремится противопоставить отдельным бесчестным грабителям сусальных «положительных» героев. Фаррер создает и исторические романы, поэтизирующие ловких и хищных korsаров, которые занимаются морским грабежом; пишет он и детективные произведения с занимательным сюжетом. В 20-е гг. Фаррер окончательно отказывается от каких бы то ни было разоблачений и начинает поставлять стандартную литературную продукцию.

В 80—90-е гг. большой известностью пользуется имя Поля Бурже (1852—1935). Он начал свой творческий путь как сторонник позитивизма и на какое-то короткое время сблизился с натурализмом, но вскоре отошел от него. Бурже начинает разрабатывать жанр психологического романа, причем в поле его зрения находятся только представители высшего общества — скучающие светские «львы» и «львицы», которые от нечего делать занимаются адюльтером. Бурже подчас достигает ювелирной точности психологического анализа; кажется, будто он производит под микроскопом тончайшие операции. Но у его героев мы не найдем ни большой мысли, ни глубокого чувства. Все мелковато в мире, который описывает Бурже, все недостойно настоящего внимания. Бурже нападает на реалистические принципы и предлагает свой метод — предельную индивидуализацию характера, взятого вне общественной жизни.

В своем лучшем романе — «Ученик» (1889) Бурже ставит вопрос о воздействии современной науки, в частности философии, на человеческие судьбы. Главный герой романа — выходец из мещанской среды, юноша Робер Греду под воздействием философских взглядов известного психолога Адриена Сикста складывается как аморальная личность с садистскими наклонностями. Поступив учителем в знатную дворянскую семью Жюссов, Робер Греду проводит нечто вроде психологического опыта над молодой дочерью Жюсса — Шарлоттой, которая влюбляется в него и из гордости убивает себя. Греду своим малодушием, мелкотравчатостью напоминает декадентского героя. Как пра-

вильно заметил Горький, по сравнению с предшествующими «сыновьями века», такой характер «все беднее духовной красотой и мыслью, все более растрепан, оборван, жалок». Но Бурже и не пытается возвеличивать его. Писатель стремится перелести вину за аморальность Грелу на материалистическую философию. Правда, психолог Адриен Сикст, выведенный в романе, больше похож на позитивиста, который эклектически смешивает материализм и идеализм, и Бурже по сути дела не противоречит истине, когда заводит его в тупик, но сам писатель ставит знак равенства между позитивизмом и материализмом.

В 90-е гг. Бурже окончательно переходит на реакционные позиции, превращается в одиозную фигуру, ненавистную писателям прогрессивного лагеря. Правда, он вынужден в какой-то степени идти в ногу с требованиями века, т. е. проповедовать «верность действительности», но, ловко подтасовывая факты, он протаскивает реакционные идеи, критикуя буржуазную демократию справа, за чрезмерный либерализм и демократизм.

Одним из видных писателей, выразивших взгляды реакционной империалистической буржуазии, был Поль Адап (1862—1920). В юности он увлекался идеями натурализма, потом символизма. Сам он, впрочем, считал себя реалистом, последователем Бальзака, хотя и признавал, что на него изрядно повлияли немецкие романистики. Поль Адап явился создателем «сплетических», монументальных романов, объединенных писателем в циклы. В цикле «Время и жизнь» он дает историю буржуазной семьи Эрикуров от эпохи Наполеона Бонапарта до XX в. Но если Адап и претендует на близость к Бальзаку, то при сопоставлении с ним он оказывается отнюдь не в выигрыше. Отдельные критические моменты в его произведениях не меняют дела в целом. Поль Адап — человек, стоящий на страже интересов капитала. Он ищет героиню и находит ее в самом империализме. Он обожествляет силу, зачарован ею. Поль Адап полностью оправдывает капитализм во всех его деяниях.

Видной фигурой в лагере реакции был Морис Баррес (1862—1923). Он занимал заметное место в парижском литературном мире и больше других писателей его круга проявлял интерес к политике. Критическое отношение к Третьей республике было у Барреса не попой, а результатом глубокой убежденности. Баррес считал, что демократический строй только способствует расшатыванию экономических и моральных устоев, а также основ личности. Он утверждал, что аморальность, цинизм, грубость, отсутствие цельности и твердости убеждений — неизбежные спутники республиканского образа правления. Мечтая

о сильной власти, Баррес одно время возлагал большие надежды на генерала Буланже. Немало сил Баррес, родившийся в Лотарингии, потратил на разжигание шовинистических страстей во Франции. Он подогревал в своих соотечественниках мысль о revanche, собирал под знамя национализма французских буржуа. Он громогласно, на всю страну проповедовал идеи католицизма — и эта проповедь имела известный успех. В. И. Ленин назвал Барреса «архиреакционером».

Широкою, но печальную известность получила трилогия Барреса «Культ Я» (1887—1891). Это была проповедь утонченного субъективизма, рассказ об интимных переживаниях эгоистической души, поданный в декадентском духе, с обожествлением личности главного героя. В другой своей трилогии — «Роман национальной энергии» (1897—1902) Баррес, основываясь на личных впечатлениях молодости, рассказывает историю жизни семи лотарингских юношей, из которых преуспели только выходцы из почтенных буржуазных и дворянских семей, т. е. те, кто был прочно связан с родной «почвой», с семейными и национальными традициями.

Баррес был влиятельным врагом прогрессивных идей, врагом тем более опасным, что он обладал силой убеждения. Он яростно разоблачал республиканских заправил, критиковал демократию Третьей республики. Во Франции в ту пору мало кто ее превозносил, и все-таки она существовала, потому что в самые тяжелые минуты на помощь ей приходили все те же Бурже и Барресы, которые больше всего на свете боялись гнева народа.

Во Франции конца XIX — начала XX в. реакционные писатели образуют тесное содружество. Большая часть их — члены Французской Академии. Они единым фронтом выступают против Дрейфуса, входят в основанную Деруледом в 1898 г. реакционную «Лигу патриотов» и в «Лигу французского отечества», а в начале XX в. группируются вокруг монархической профашистской организации «Аксьон франсез». Защитники империализма не брезгают ничьей помощью: они вытаскивают из сундука истории пропавшие нафталином теории идеологов дворянства Бональда и Жозефа де Местра, поднимают на щит идеи Ницше, используют созревшее в народе недовольство правителями Третьей республики.

Итак, литературное развитие Франции в 1870—1917 гг. было сложным и противоречивым. Но оно отнюдь не было отмечено только признаками упадка. Этому времени свойственны напряженные искания, накал страстей и подлинный драматизм.

ЛИТЕРАТУРА ПАРИЖСКОЙ КОММУНЫ

XIX в. дал французской литературе гениальных писателей — Бальзака, Гюго, Стендаля, Флобера, Золя... Творчество каждого из них стало целым этапом в художественном развитии человечества. Понятно, что мимо этих страниц нельзя пройти никакому исследователю литературы. Но есть во французской культуре XIX в. разделы, сознательно забываемые буржуазными историками. Это культура французской революционной демократии, без которой история литературы прошлого века была бы неполной, а творчество многих писателей, наших современников, предстало бы насильственно оторванным от корней. XIX в. был значительным не только для французской литературы. Он родился в революции, пронес ее жар и мечты через баррикады 30-х и 40-х гг. к героическим дням Парижской коммуны. Революционный энтузиазм народа не мог не отразиться в литературе. Французская революционная демократия имела свою развитую печать, свои любимые литературные имена, свои художественные традиции, своих героев.

Литература всегда связана с историей. Литература Парижской коммуны — особенно прочно.

В конце 70-х гг. в Париже открылась Всемирная выставка, которая должна была продемонстрировать миру, что французская империя Наполеона III, ее техника, наука и культура достигли блистательных успехов.

Во внешней политике Наполеон III Бонапарт тоже обещал процветание Франции. «Империя — это мир», — заявил потомок великого завоевателя Европы и вскоре ввязался в Крымскую войну, потом в австро-венгерскую кампанию, потом в мексиканскую авантюру. Война следовала за войной. Франция ослабевала. А на ее границах грозной силой уже нависала Пруссия.

Кризис Второй империи ярче всего проявился во время франко-прусской войны 1870 г. Это была захватническая война, несправедливая, как все захватнические войны. Ее канун был ознаменован новым процессом против усилившегося I Интернационала. Газеты широко разнесли весть об антиправительственном заговоре, о происках международного союза республиканцев. Обыватели, замирая, рассматривали газетные изображения бомбы в натуральную величину, которую революционеры якобы собирались подложить под общественные здания. Обвинялось 38 человек, и хотя никто из деятелей парижской секции Интернационала не признал себя виновным, все без исключения подсудимые были приговорены к тюремному заключению. И все же «призрак коммунизма бродит по Европе». Бонапартизму все труднее становилось выполнять свои основные задачи — подавлять

ние растущего самосознания пролетариата и создание условий для развития промышленности и торговли. Победоносная война, представлялась правителям, могла бы разрешить их разом.

И она началась. Нашелся повод — вопрос об испанском престоле. «Что такое прусская армия! Нам стоит только дунуть на нее!», — захлебывались французские политики.

Однако уже первые сражения заставили французов прозреть. Победные релянции оборачивались ложью и издевательством.

Неприятельская армия разрезала французскую оборону и катилась к важнейшим крепостям Лотарингии и Эльзаса. Через несколько дней после начала войны Маркс, предвидя скорый конец бонапартизма, говорил: «Чем бы ни кончилась война Луи Бонапарта с Пруссией, — похоронный звон по Второй империи уже провучал в Париже»¹.

Позорная Седанская катастрофа завершилась капитуляцией Наполеона, правда об отчаянном положении страны внезапно предстала перед народом во всей своей неприглядной наготе. И в который раз народ Парижа взялся творить правосудие! Оружие, которое было выдано парижским блузникам — рабочим заводов, портным, зеленщикам, консержам для обороны столицы от пруссаков, пригодилось, чтобы защитить новорожденную республику. Уже к полудню 4 сентября вооруженные массы явились в Бурбонский дворец, где заседал законодательный корпус. «Да здравствует республика!», — слышалось отовсюду. Правда, потребовалось еще полгода, чтобы лозунг воплотился в жизнь. Трусливые и продажные правители предпочитали власть неприятеля власти пролетариата, сдавая Париж по частям, убивая решимость его народа голодом, холодом и военными поражениями, пока 18 марта 1871 г. трудовой Париж не ответил революцией на попытку генерала Тьера разоружить парижан и сдать их немцам.

Классики марксизма неоднократно подчеркивали всемирно-историческое значение Парижской коммуны. «Принципы Коммуны вечны и не могут быть уничтожены, — говорил Маркс, — они вновь и вновь будут заявлять о себе до тех пор, пока рабочий класс не добьется освобождения»². В. И. Ленин видел в Парижской коммуне первый шаг в развитии диктатуры пролетариата.

Понятно, что литература Парижской коммуны представляет для нас особый интерес. Колыбель международного коммунизма

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., изд. 2, т. 17, стр. 3.

² Там же, стр. 629.

стала и колыбелью новой пролетарской литературы. Она породила своих поэтов и художников. Она дала идеи и образы многим уже сложившимся литературам, оказав непосредственное влияние на французскую литературу 70—80-х гг. Но это влияние можно проследить и значительно дальше, вплоть до современной пролетарской поэзии. Ибо идеи научного коммунизма она перенесла в сферу эстетики. Символично, что текст коммунистического партийного гимна «Интернационал» был написан поэтом-коммунаром.

Литература Парижской коммуны рождалась вместе с историей... Первой откликнулась поэзия. Уже по своим особенностям — непосредственности, свежести, субъективности — она является самым подвижным жанром литературы. Поэзия — близкая подруга войн и революций. Так было и весной 1871 года.

Мы не знаем имен всех поэтов Парижской коммуны. В героические 72 дня стихи читали на митингах, и бородатые блюзники, не очень-то разбиравшиеся в тонкостях поэзии, воспринимали их как революционные лозунги, как зов на баррикаду. Стихи становились рефренами революционных песен. В сатирических журналах стихи служили подписями к карикатурам. Среди революционеров расходились листовки, на которых часто была напечатана одна единственная строфа.

Рифма сражалась и умирала под пулями версальцев в страшные дни разгрома. Ее следы находят в делах военного суда (как было в случае с Луизой Мишель), в воспоминаниях бывших коммунаров, в материалах архивов. В дни версальского террора поэзия и публицистика коммунаров убивалась специальной комиссией по уничтожению революционных изданий.

Эжен Потье

И все же на этом пожарище уцелели живые побеги, имена, ставшие не только историей литературы. Среди них Эжен Потье (1816—1887). В 1913 г. в газете «Правда» была напечатана статья под названием «Евгений Потье» за подписью «Н. Л.». В 1954 г. установлено, что под инициалами «Н. Л.» скрывался Владимир Ильич Ленин. Его статья явилась первой общей оценкой творчества поэта: «В ноябре прошлого, 1912, года минуло 25 лет со дня смерти французского поэта-рабочего Евгения Потье, автора знаменитой пролетарской песни «Интернационал» (...)

Эта песня переведена на все европейские и не только европейские языки. В какую бы страну ни попал сознательный рабочий, куда бы ни забросила его судьба, каким бы чужаком ни чувствовал он себя, без языка, без знакомых, вдали от родины, — он может найти себе товарищей и друзей по знакомому напеву «Интернационала».

Рабочие всех стран подхватили песню своего передового

борца, пролетария-поэта, и сделалл из этой песни всемирную пролетарскую песнь»¹.

Эта песня была написана в июне 1871 г., на другой день после кровавого майского поражения коммунаров, борцом и поэтом, вынужденным скрываться от белого террора. Эжен Потье сложил «Интернационал» — эту клятву верности революции в скромном доме рабочего парижского предместья. В комнату беглеца проникали самые невероятные слухи, более страшные, чем то, что происходило в действительности. За всю оборону Парижской коммуны было убито две тысячи человек, тридцать тысяч коммунаров погибло от репрессий. Как легко было испугаться, отречься, пожалеть о льющейся крови! Совесть века, великий Виктор Гюго, громко сетовал о разгуле кровавых инстинктов, открывал двери своего дома преследуемым коммунарам, умолял версальцев одуматься. Потье, старый больной человек, терзасмый недугом, отчаянием и страхом, сумел победить их в себе и написать строки, зовущие не к прощению, а к грядущим боям: «Никто не даст нам избавленья — ни бог, ни царь и ни герой»... Нечего надеяться на помощь или милость извне, только пролетарият может спасти самого себя и все человечество.

К этой мысли, к революционному оптимистическому сознанию класса Эжен Потье пришел ценою своей нелегкой жизни, ценою поражения Парижской коммуны.

Потье родился в Париже, на одной из тех узких, грязных улочек, где живет трудовой люд. Его отец был ремесленником-упаковщиком и обучил сына своему ремеслу. Но двенадцатилетнему мальчику попался в руки томик Беранже, ставшего для него «Гомером, Вергилием и Горацием». Поэта-песенника хорошо знали в рабочих кварталах и в доме отца Эжена. Пристрастие мальчика к дешевому карманному изданию Беранже поначалу никого не удивляло.

Но, вероятно, упаковщик Потье был очень изумлен, когда его четырнадцатилетний сын стал автором книги под названием «Юная муза», посвященной Беранже и изданной тиражом в пятьсот экземпляров. И если литературная традиция вела «Юную музу» к Беранже, то вдохновляла ее революция. Из пятнадцати изданных песен одиннадцать явились откликом на события июльских дней 1830 г.

Можно утверждать, что формирование Потье как поэта проходило под влиянием песенников-демократов, в особенности Беранже. В этом же направлении ведут и литературные связи молодого Эжена Потье. Окружавшая его литературная среда —

¹ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 22, стр. 273.

кружок республиканцев-песенников «Друзья трех цветов». На склоне лет Эжен Потье признавался, что горько жалеет об измене отцовскому ремеслу, но в 30—40-е гг. он еще был молод, сплен и продолжал верить, что вскоре завоюет весь мир своей музой. А пока она не давала ему и франка в день, он работал то школьным учителем, то приказчиком в лавке, то рисовальщиком по тканям.

В 30—40-е гг. сложилось мировоззрение Э. Потье. У поэтов-рабочих были свои «салоны» — кабачки, где собирались народные шансонье, где после трудового дня отдыхали и спорили до хрипоты, куда заходили известные литераторы, где можно было встретить Беранже. Здесь не боялись петь смелые сатирические куплеты и бранить правительство. Потье загорался на этих собраниях — громче всех аплодировал, горячее всех выступал. Идеи социальной справедливости увлекали его. Уже в 40-е гг. он стал подписывать свои стихи «Эжен Потье, рабочий». Он искал политическую доктрину, на которую мог бы опереться. Таким учением стала для него программа «заговора равных», который возглавлял Бабёф, гильотинированный в 1797 г. Эжена Потье привлекали мысли Бабёфа о коммунизме как о естественном праве людей, привлекала уверенность в победе грядущей революции. Потье казалось справедливым крушение режима, основанного на частной собственности, если ее лишены широкие трудящиеся массы.

Не меньшее распространение в эти годы имели утопические теории, отражавшие наивную мечту о революции без крови. Многие рабочие полагали, что под влиянием доброго слова и примера в богатых могут пробудиться братские чувства, что без принуждения и насилия можно установить всемирное благоденствие. Эжен Потье поддавался и этим настроениям. Откликнувшись на революцию 1848 г. стихотворением «Всеобщее голосование», он пишет:

Выборщик — француз любой!
То-то счастье! Я — портной,
Ты — простой мастеровой,
Все людьми мы стали... Кровь за это проилася!
Значит надо, чтоб сейчас с толком выбирали.
(Пер. В. Дмитриева)

Ему уже видятся «Генеральные штаты труда», в которых царят порядок, бдительность и честность, а фабрики возглавляют самые способные и достойные. Он просто охвачен этой идеей равенства. В стихотворении «Древо свободы» Потье ведет родословную древа от деревьев библейской гефсиманской рощи, от креста, на котором был распят Христос, к «Общественному дого-

вору» Жан-Жака Руссо, грезившему о смерти гнилого старого мира.

Потье упивается гулом свободы, радуется, что он живет в великие дни:

Посажено под гул напева
Широколиственное дерево.
Шумит толпа. Горят огни..
Как это дерево — Свобода,
Кумир французского народа,
Укоренилось в эти дни.

(Пер. В. Дмитриева)

Но пролетарское самосознание брало верх над социальными иллюзиями поэта. Сентиментальная тема страдающего, жаждущего сочувствия народа все острее сменяется у Потье темой требования рабочими своих законных прав. Увлечение доктриной Вабёфа, идеей неотвратимости, законности революции сказалося в стихотворении «Старый дом на слом». Дом этот олицетворяет всю Францию. Он подкрашен сверху, но давно прогнил, покосился и осел до самого фундамента:

В нем занял бельэтаж банкир
Земли и фабрики вампир,
Сосущий прибыль с капитала.

на втором этаже живет торговец, спекулянт и обирала. На третьем — куртизанка, на четвертом — рантье, прожирающий свой доход, и только на пятом в болезнях и нищете ютится огромная семья бедняков. Дом еще держится. Внизу расположилась казарма. Но плоха надежда на солдат.

Им тошно слушаться капрала.
И вряд ли будет эта рать
Домовладельца защищать.

(Пер. А. Гагова)

Так складывается революционное мировоззрение Э. Потье. Не всегда последовательное, отмеченное утопизмом, оно все же привело поэта к личному участию в революции 1848 г., поражение которой Потье рассматривал как собственную беду. «Разочарования 1848 г. и июньские преступления, — писал он Лафаргу, — подорвали мое здоровье, и я в течение двадцати лет страдал расстройством нервной системы...»

50—60-е гг. были годами отчаянной политической реакции. Газеты публиковали списки заподозренных в измене существующему режиму и сосланных на каторгу в страшные места Новой Каледонии. Свирепствовала цензура. Все живое, имеющее собственный голос, спешило покинуть Францию. Отправился в длительную эмиграцию на острова Ла-Манша прославленный Гюго. Уехали даже Дюма-отец и Эжен Сю. Особенно не церемонились с народными шансонье, их арестовывали по первому доносу, их рукописи теряли при обысках. Бераинже пытался выступать в их защиту, но безуспешно. Многие поэты кончали жизнь самоубийством.

Эжен Потье не мог эмигрировать, как Гюго или Дюма. У него ничего не было, кроме его музыки. От голода Эжена Потье спасли его рабочие руки. Он работает в красильных мастерских, продолжает увлекаться утопическим социализмом Фурье, исповедовавшим идею братства трудящихся, и революционной теорией Бабефа.

Совершенствуется и талант Потье как поэта-песенника. В песне «Замерзшие слова» Потье использует образы Франсуа Рабле. Мир полон замерзших, пока неслышных слов. Но если бы они оттаяли и зазвучали, мир содрогнулся бы от воплей вдов: «На убийцу!». В условиях капиталистической действительности, где так много ненависти и несправедливости, нелепо ждать рождения только добрых слов.

В песне «Когда же она придет?» поэт страстно призывает свободу. Такая позиция французского поэта не могла не вызвать одобрения русских революционных демократов, мечтавших о призыве Руси к топору. Революционный поэт-демократ М. И. Михайлов, посетивший в эти годы Францию, опубликовал в «Современнике» «Парижские письма». В одном из писем он упоминает и о песнях Эжена Потье: «Содержание их именно таково, каким должно быть содержание французской песни»¹, — говорит Михайлов.

В дни Парижской коммуны Потье — ее неперемный и энергичный участник. Он принадлежит к числу скромных и незаменимых работников, без лишнего шума обсуждает декреты, сотрудничает с Курбе в организации Федерации художников, работает делегатом Коммуны в округе биржи и сражается на баррикадах, когда наступают версальцы. У него в это время нет возможности писать стихи.

Зато в июне 1871 г. после разгрома Коммуны в хрупком ипе-

¹ Цит. по кн.: Ю. И. Данилин. Поэты Парижской коммуны. М., «Наука», 1966, стр. 326.

чтлительном человеке обнаружилась титаническая сила духа. Он не признает себя сломленным, а дело революции проигранным. Он пишет «Интернационал» и сатирическую песню «Белый террор». Основная мысль «Интернационала» — мысль о смертельной ненависти мира капитализма и мира голодных и рабов. Их не может объединить никакое «древо свободы», никакие «Генеральные штаты труда», на которые Потье уповал в начале своего пути. Путь революции проходит через смертный бой. С первой же строфы «Интернационала» утверждается необходимость ради строительства нового мира разрушения старого до основания.

Потье отмечает давние иллюзии многих социалистов, надеющихся на помощь рабочему классу извне. Никто — ни бог, ни народный трибун — не проделает эту работу за трудящийся люд —

Добьемся мы освобожденья
Свою собственной рукой.

(Пер. А. Коца)

Сильные мира долго обкрадывали народ; тюрьмам, налогами, нищетой, войнами они высасывали из него кровь. Теперь наступило время расплаты.

Весь мир насилья мы разрушим
До основания, а затем
Мы наш, мы новый мир построим,
Кто был ничем, тот станет всем.

Эжен Потье обращается в «Интернационале» не только к французским рабочим. Социальное братство для него выше братства в рамках одной нации. В гимне Эжена Потье слышится призыв «Манифеста Коммунистической партии» — «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!»:

С Интернационалом
Воспрянет род людской!

Мощная ямбическая поступь шести строф «Интернационала», сила и уверенность заложенного в нем чувства сделали песню Потье гимном международного рабочего движения. Бельгийский композитор Пьер Дегейтер написал к нему музыку. Так из пламени и крови растоптанного версальцами революционного Парижа как символ непобедимости народного гнева родился «Ин-

тернационал». Поэзия Потье 1871 г. свидетельствует, что под влиянием революционных событий ее автор отказался от утопических идей фурьеризма и стал на позиции марксизма.

В 70-е гг. вынужденный бежать от приговора версальского военного суда, присудившего его заочно к смертной казни, поэт эмигрирует сначала в Англию, потом в Америку. Тема Парижской коммуны занимает в творчестве Потье этих лет одно из главных мест. В песне «Так ты не знаешь ни о чем?» с большим поэтическим чувством Потье рассказывает о горе коммунаров. Вся природа причастна к этому горю:

От возмущенья, как от жажды,
Природа корчиться должна.

В суровом молчании застыл лес. Река видела в черной яме тела убитых. Как она может теперь отражать сияющее небо? Как может молчать опутанная туманом даль? Как может скользить по горным вершинам солнечный луч?

Потье не испускает непрестанных жалоб, не сетует, что кровь пролилась зря. Он понимает всемирно-историческое значение Парижской коммуны, он пытается осознать ее влияние на ход истории и ее ошибки с марксистских позиций. Поэма «Парижская коммуна» некоторым образом иллюстрирует положения работы К. Маркса «Гражданская война во Франции» (июнь, 1871). Эжен Потье видел ошибки коммунаров прежде всего в нежелании первыми начинать гражданскую войну, в том, что коммунары не захватили банк и дали контрреволюционерам возможность перевести деньги для борьбы с восставшими. В эмиграции Потье живо интересуется американским и европейским рабочим движением и даже играет в нем заметную роль. Но когда после объявления амнистии у Потье появилась возможность вернуться во Францию, он сделал это незамедлительно. Возвращавшемуся в 1880 г. во Францию Эжену Потье казалось, что мир стоит на пороге счастливых перемен. В сознании поэта пробудились старые иллюзии о братстве людей, о роли науки, способной объединить человечество, покоряющее вселенную. Ведь всем нациям равно принадлежит щедрая мать-земля. Железные рельсы и пароходы связали отдаленные страны, а пар и электричество стали послушными рабами людей. Так хотелось Потье снова поверить в грядущий «золотой век»!

Франция встретила его неприветливо. Третья республика не спешила от обещаний перейти к делу. О Парижской коммуне предпочитали не вспоминать. В стихотворении, посвященном вернувшемуся с каторги товарищу, Эжен Потье приходит к горькому выводу — все без перемен:

Ты пробыл в ссылке десять лет
и воротился снова...
Воздушных замков больше нет
Действительность сурова.
(Пер. В. Дмитриева)

Потье точно подмечает, что «переменили имена, но суть не изменилась».

Благоразумные доброжелатели советовали поэту изменить тон, писать помягче. Но Потье остается непреклонным. Он развенчивает тех, кто ставит себе в заслугу дарование «свободы» коммунарам, но преднамеренно забывает о той пожизненной каторге, к которой подневольный труд приговорил всех бедняков («Социальная амнистия»). Он разоблачает буржуазную политэкономку, защищающую свободу предпринимателей и оправдывающую эксплуатацию женщин и детей («Политическая экономия»).

Программным стихотворением Потье 80-х гг. стало стихотворение «Инсургент» (так называли вооруженного защитника революции):

На бой с жестокой нищетой,
На бой с неволей вековой
Идя вперед,
Он, инсургент, ружье берет.
(Пер. А. Гацова)

Естественно, что в дни Коммуны инсургент был коммунаром.

Коммуна остается для Потье святыней, прологом и школой будущей пролетарской революции. В песнях «Памятник коммунарам», «Четырнадцатая годовщина», «Она не убита» Потье утверждает народные истоки героических 72 дней.

Ее надеялись убить
Картечью и штыками,
На землю знамя повалить
И в грязь втоптать ногами.
И палачей толпа росла,
Глумясь над ней открыто...
Слышь, Никола!
Хоть их вяла —
Коммуна не убита.
(Пер. В. Дмитриева)

70—80-е гг. — самый продуктивный период творчества Э. Потье. В последний год жизни поэта выходит в свет сборник его «Революционных песен». Но и он не спасает Потье от нужды. Болезнь и безденежье вырывают у него страшное признание: «Я покончил бы с собою, если бы знал, что после смерти про-

даже моих произведений сможет обеспечить счастливую жизнь моей семье».

Потье умер в ноябре 1887 г. К дому его собралась шестидесячная толпа рабочих. Дроги для бедных увезли на кладбище Пер-Ламез тело поэта. На крышке гроба лежал красный шарф члена Коммуны. Реяли красные знамена. Жюль Гед посвятил Потье передовую статью газеты «Социалист». Так простился трудовой Париж со своим инсургентом, со своим поэтом.

Поэзия Э. Потье отразила определенный этап французского революционного движения с его сильными и слабыми сторонами. Понятно, что, развиваясь в общем русле демократической поэзии XIX столетия, она не осталась изолированной и от литературных традиций, в первую очередь традиций Беранже и Виктора Гюго.

С начального этапа своего творчества Э. Потье складывается как революционный поэт. Страдания народа и революция — вот две главные тесно связанные темы его стихов. Он почти не развивает анакреонтические, любовные мотивы, присущие Беранже. Потье тяготеет к своему учителю с иной стороны. Группа сатирических песен Потье продолжает линию осмеяния угнетателей, политических лгунов и филистеров, которая была так свойственна Беранже. В сатирических стихах Э. Потье, как и другие поэты-песенники, использует древнюю традицию аллегорического изображения животных:

Кто в ужас бедняков приводит?
Мосье Шакал, мосье шакал!

(«Восьмое число»)

Потье сравнивает обывателя с устрицей, устроившей для себя из собственного удобного дома целую вселенную («Устрица и раковина»). Даже бог у него — огромный паук, служащий капиталу и растянувший для бедняков сеть от звезд до земли. Потье умеет быть злым и ироничным. За прозрачной аллегорией у него ясно читается злободневная тема.

Жанр социальной песни диктует Потье художественные приемы: основная мысль стиха у Потье подчеркнута припевом. Нередко этот рефрен носит характер лозунга:

За дело, граждане!
Теперь или никогда
Вперед! Час наступил правления труда
(«Генеральные штаты труда»)

Надевай-ка ранец
И патрон забей.
Эй, республиканец,
В бой спеши скорей!
(«Рекрут»)

Чтобы еще ярче подчеркнуть главную мысль стихотворения, Потье выносит ее в заголовок: «Дом — на слом!», «Жизнь тоскливую к стене» и т. д.

Влияние Гюго сказалось в тяготении Потье к возвышенной патетике, к введению риторических фигур. История, Свобода, Равенство, Революция пишутся в них с большой буквы. В оркестровке стиха звучат медью трубы.

Стихи Потье исключают возможность их двойственного толкования. Поэт сознательно стремится к лаконичности, предельной ясности формы. Его раздражают авторы, у которых стерты границы между добром и злом. У Потье белое — всегда белое, черное — это черное, а красное — цвет крови и пролетарских знамен. Именно эти особенности его поэзии определили место Потье в литературе и в мировом коммунистическом движении. Он не разделял литературу и политику: «Потье умер в нищете, — заключил статью о поэте В. И. Ленин. — Но он оставил по себе поистине нерукотворный памятник. Он был одним из самых великих пропагандистов посредством песни. Когда он сочинял свою первую песнь, число социалистов рабочих измерялось, самое большее, десятками. Историческую песнь Евгения Потье знают теперь десятки миллионов пролетариев...»¹.

Луиза Мишель
(1830—1905)

16 декабря 1871 г. Идет очередное заседание Версальского военного суда над коммунарами. На этот раз разбирается дело «девицы Луизы Мишель».

В зал вводят обвиняемую. Она в глубоком трауре. Походка ее проста и уверенна. Темные глаза глядят на судей спокойно и независимо. В ней не заметно ни следа страха или уныния. Когда читают обвинительный акт, она отбрасывает на плечи густую вуаль и даже слегка улыбается.

В публике проносится шепот. Еще бы, судят известную революционерку, «красную деву», «львицу революции». Впрочем, среди присутствующих мало тех, кого по-настоящему трогает ее судьба. Для благонамеренных буржуа она враг, исчадие всевозможного зла. С ней и разговаривают, как с опасным врагом. Да и сама Луиза ведет себя резко. «Я не желаю защищаться и не желаю, чтобы меня защищали. Я целиком принадлежу социальной революции», — бросает она в лицо судьям. Она не отказывается от обвинения ни в участии в расстреле генералов, ни в поджоге Парижа.

Правительственный комиссар потребовал от суда смертной казни. Члены суда приговорили ее к пожизненной каторге.

¹ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 22, стр. 274.

Дочь провинциальной горничной, Луиза Мишель пришла к суду с основательным опытом трудовой и революционной жизни. По профессии она была учительницей. Революция 1848 г. пробудила в ней жажду свободы, которую Луиза Мишель старалась привить детям. Она учила их не только читать и писать, но думать и ненавидеть. В ее классах не пользовались розгами, как это тогда было принято. Перед началом уроков Луиза пела с детьми вместо молитвы «Марсельезу». Она ходила на прогулки с классом и читала детям стихи. У Луизы Мишель была чуткая артистичная натура. Поэзия и музыка заставили трепетать ее сердце. Она сама писала стихи, посылала их Виктору Гюго и даже получила от него одобряющие письма. Все это очень настораживало полицию. В провинции она была слишком на виду. Пришлось расстаться со своей школой и переехать в Париж.

Здесь ее захватывает стихия политической борьбы. Журналистика, педагогика, споры в республиканских кружках, серьезные книги по научному социализму заполняют жизнь Луизы Мишель.

В марте 1871 г. она среди тех женщин, которые не позволили солдатам Тьера увезти пушки с Монматра. В революции Луиза Мишель нашла свою стихию. Она не знала, что такое страх, выполняла боевые задания лучше мужчин. Она стреляла как заправский гвардеец, стояла на посту у передовой и организовала женский батальон.

При всем том она оставалась поэтичной и женственной. В часы передышек она писала лирические стихи о природе. Среди коммунаров она нашла свою единственную любовь — бесстрашного революционера Ферре; человека, которому отдала Луиза Мишель свое сердце, расстреляли декабрьским утром версальцы. Стихи ее были приложены к делу как материал обвинения и до нас не дошли. Зато дошли другие, те, которые Луиза Мишель писала под сводами тюрьмы, в арестантском трюме корабля, увозившем ее на каторгу, и на островах Новой Каледонии.

По своему творческому методу Луиза Мишель — романтик. Из современников ей ближе всего поэтическая традиция Виктора Гюго. Поражение революции рождает в ней необузданный гнев и высокую печаль. В стихотворении «Побежденная революция» она пишет о медленно уходящей от нее жизни, о наступлении новой печальной эры:

Всему конец. Вожди, трибуны
Погибли в пламени борьбы.
Царят предатели Коммуны
и пресмыкаются рабы.
(Пер. А. Мушниковой)

Но и в этом безвременье настойчиво ищет Луиза Мишель героя. Жажда героического преодолевает пессимистические ноты ее поэзии. Она не может без волнения вспомнить гром сражений, проклятия врагов и реющее красное знамя. Революция для нее — необоримая стихия, буря:

Так в бурю на волне кипучей
Заманчиво играть судьбой,
Смерть — праздник чести боевой,
И в этот миг толпа могуча.

Образы смерти, призраки умерших, страшная бездна вечности, любимые романтиками, почти постоянно присутствуют в ее поэзии. Но даже в стихотворении «Приговоренному к смерти» поэта она ощущает, что

Не унялся ветер, в день осьмнадцатый марта
Наши вскинувший паруса.
(Пер. Л. Руст)

После амнистии Луиза Мишель возвращается в Париж. Она пишет романы, повести, пьесы, ее особенно привлекает литература для детей. Творчеству Луизы Мишель не присуща та последовательная расстановка социальных акцентов, которая свойственна Э. Потье. В ее политических воззрениях нет четкости. Луиза Мишель не задумывается над вопросом о формах власти пролетариата. Революцию она представляет себе стихийным народным ураганом, ей импонирует анархизм. Она становится последовательницей Кропоткина.

Накануне смерти в 1905 г. Луиза Мишель с радостью ожидала революционного взрыва в России: «Вы увидите, в стране Горького и Кропоткина произойдут грандиозные события».

Поэтический голос Луизы Мишель, голос томящихся в тюрьме, но несломленных коммунаров волился в ход демократической революционной поэзии XIX в.

Жюль Валлес
(1832—1885)

У Парижской коммуны были не только поэты. У нее были и прозаики. Первое место среди них по праву принадлежит Жюль Валлесу. Он родился в маленьком провинциальном городке Оверни, в семье школьного учителя из крестьян. Его родители ценой огромного труда выбились в люди, но преуспевание их было непрочным. Как и все родители, они мечтали видеть единственного сына умным и богатым. Юные балбесы в школе потешались над костюмом и манерами отца Жюля, состоятельные лавочницы и даже лакеи ироническими взглядами провожали его мать, тщетно старавшуюся выглядеть барыней.

Жизнь отца вызывала у Жюль Валлеса отвращение и ужас. Он хотел бы стать крестьянином или рабочим. Однако еще юношей он понял, что нельзя начать жизнь заново. Молодому человеку, вскормленному греческим языком и латынью, стать квалифицированным ремесленником оказалось труднее, чем превратиться в интеллигента. Жюль Валлес начал преподавать в школе, сотрудничать в редакциях газет. Но на всю жизнь он сохранил уважение к людям физического труда, которые кормят, поят и одевают Францию. Он ощущал с ними кровную связь.

Жажда справедливости рано толкнула Жюль Валлеса в ряды революционеров. В книгах по истории революций, в доктринах социалистов он ищет ответа на вопросы, которые его волнуют. Революция 1848 г. принята им с энтузиазмом, хотя она и не оправдала его надежд. Железные экономические законы Маркса привлекали его меньше, чем учение Прудона и Бланки. Валлес мечтает об обществе свободных производителей, объединившихся по доброй воле, о демократии для всех.

Он — сын парижских рабочих кварталов, где жажда справедливости порождала социализм совсем особого свойства — социализм мелких предпринимателей, сапожников, часовщиков, плотников, рабочих, еще не вполне оторвавшихся от крестьянской среды. Им не хватало ни знаний, ни политического опыта. Они не штудировали «Капитал», хотя некоторые из них уже слышали о Марксе. Их умы были склонны к утопиям, а сердца легко воспламенялись на призыв к справедливости. Их легко было поднять против угнетения, если даже расплачиваться приходилось им своей кровью. Впрочем, ею они всегда и расплачивались. И так легко было их обмануть. Тогда еще громкие фразы социальной демагогии звучали вновь. Они не стерлись, не стали штампом. На них откликались. За них шли в тюрьму и на смерть.

Валлеса на протяжении его жизни трижды арестовывают, дважды бросают в тюрьму. На выборах 1869 г. в законодательное собрание как кандидат бедноты он сотрудничает в парижской секции Интернационала, работает в комиссиях Коммуны, издает революционную газету «Крик народа» и за 72 дня печатает в ней тридцать одну статью. Он защищает Коммуну не только словом. Его руки в мае 1871 г. черны от пороха. Военный суд версальцев ищет бунтовщика Жюль Валлеса и, не найдя, заочно приговаривает его к смерти. Писатель вынужден прожить девять лет в эмиграции, в Англии. Возвратившись после амнистии на родину, он возобновляет революционную газету «Крик народа», работает как публицист и романист.

Эстетические позиции Жюль Валлеса неотделимы от его революционного опыта. На памятнике писателя по его желанию

высечены слова: «Мой стиль — это мои убеждения». Теория чистого искусства осталась неприемлемой для Валлеса. Он мыслил себе деятельность художника только в связи с защитой угнетенных. Когда спрашивали его мнение о старой поэзии или романской архитектуре, Валлес переводил разговор на социальные темы. Он любил говорить, что люди его интересуют больше камней. Он не принял теории бесстрастного искусства, положенной Э. Золя в основу натуралистического метода. Роль художника-наблюдателя, художника-экспериментатора казалась ему сомнительной. «Великий художник — это всегда великий раненый», — ответил он Эмилю Золя. И Золя, высоко оценивший романы Жюль Валлеса, признал, что у Валлеса в самых конкретных описаниях всегда слышится личная нота.

Но Валлес выступает не только против эстетики натурализма. Еще более враждебным оказался для него художественный принцип декадентов, гипертрофирующий, преувеличивающий личное, трактующий раны и боль художника как несчастье всего мира. «Недоговаривающее» искусство, — по мнению Валлеса, — приносит людям вред, так как не договаривает главное, уводит от социальной борьбы. Валлес не принял творчества Бодлера, не принял тонкости и изящества парнасцев. Своими учителями в литературе Жюль Валлес называет Бальзака и Диккенса, имея в виду прежде всего социальное направление их творчества. Понятно, что среди современников ему оказались близки поэт Пюто и художник Курбе, чье полотно «Похороны в Орнае» Валлес рассматривает как переворот в живописи: «Правда искусства ведет Курбе на сторону народа, нищеты, угнетенных».

Сам Жюль Валлес шел к литературе от политики и публицистики. Первый социальный памфлет Валлеса «Деньги», сделавший его имя известным, был напечатан в 1857 г. Проблема денег решалась им здесь как проблема социальная. Мир представлял поделенным на две огромные части — на тех, у кого есть деньги, и тех, у кого их нет.

В статьях и очерках Жюль Валлеса прочно переплетаются две темы — тема социального беззакония и тема революции, ее закономерности, ее неизбежности. Книга «Парижская улица» (1867) дает живописные зарисовки французских социальных типов. Для Валлеса «Улица — это салон бедняков». К материалу Жюль Валлес подходит так же, как некогда Бальзак в своих очерках, в «Гобсеке» воспроизводивший индивиды, характерные для данной среды. Разница только в том, что он яснее различает в толпе своего героя, не скрывает симпатий к парижскому блузнику. Через десять лет (1876—1877) в Лондоне Валлес пишет другую книгу «Лондонская улица», пропущенную через горький опыт парижского коммунара, где сравнивает Англию и Фран-

цию, буржуазные будни и революцию. Он точно подмечает механистичность капиталистического уклада, при котором даже по улице «люди идут взад и вперед, как поршни в машине», а преступление пышно расцветает на навозе нищеты. Глядя на Лондон, где «афиши приклеиваются только клеем — никогда кровью», он тоскует по буйному Парижу 1871 г.

Валлес пишет подвалы, передовые статьи, обзоры событий, издает газету. Он один из известнейших журналистов эпохи.

Это определило своеобразие его художественного метода. Наиболее значительные произведения Ж. Валлеса относятся к 70—80-м гг. Его лучший роман «Жак Вентра» построен на биографическом материале. Однако Жюль Валлес возвращается в прошлое не затем, чтобы воскресить неповторимый аромат одной человеческой жизни. Это не мемуары. Роман представляется Валлесу не только рамкой былых страстей и чувств, но и сегодняшних раздумий, книгой битвы, долгом в честь мертвых во имя нового поколения. Таким образом, Валлес ставит перед собой не только художественную, но и пропагандистскую цель — сказать молодым, как им следует взяться за дело, чтобы не остаться повстанцами без оружия, бакалаврами без хлеба, как избежать расстрелов и госпиталей, не повторить ошибок инсургентов 1871 г.

Повествование охватывает жизнь провинции и Парижа на протяжении четырех десятилетий. События 40-х гг., эпоха Второй империи, франко-прусская война, Парижская коммуна — не столько фон, сколько определяющие факторы формирования интеллигентно-разночинца Жака Вентра. Три части романа «Ребенок», «Бакалавр» и «Инсургент» прослеживают три периода одной человеческой жизни. Книга «Ребенок» (1878) — самая поэтичная. Она открывает нам сложный мир несчастливого детства, которое проходит в доме на непролазно грязной улице, где никогда не смеются и считают каждое су. Мать одевает его в черное, так что у мальчика вид настоящей печной трубы. Все детские забавы ему запрещены. Он не может играть в горелки, бегать, прыгать, драться, якшаться с детьми простых мастеровых. Воспоминания о раннем детстве Жака — воспоминания о побоях. Мадам Вентра не знает иного способа воспитания, кроме таскания за уши и выдирания волос. Кроме того, она сечет его розгами каждое утро, а если у нее нет времени утром, то не позже четырех часов дня. Она полагает, что только так и должна действовать для блага ребенка хорошая мать. Более того, она нарочно заставляет Жака выполнять то, что ему неприятно и отнимает его маленькие радости. Коллеж, который он посещает, покрыт плесенью, воняет чернилами, источает скуку. Там его обижают старшие или богатые ученики, насмехаясь над ним или над его отцом, которого не любят и называют собакой. Унижен-

ный, Жак живет в одиночестве: одни клеветают на него, другие его обидно жалеют.

Подобная традиция в изображении детства — не единственная во французской литературе второй половины XIX в. Она напоминает нам повесть Жюль Ренара «Рыжик» (1894). Но и здесь Валлес внес свое. Мальчика у Валлеса окружают не только скучные и злобные мещане, но и «славные люди». Автор так и называет о них главу. Это семья сапожника и бедной лавочницы: «Какая счастливая семья! Все сердечны, болтливы, такие славные малые! Все работают, но болтают без умолку; ссорятся, но любя». Ребенок попадает здесь в совершенно другую атмосферу — «перца и гороха, радости и здоровья». Валлес любовно описывает привычки этих людей с черными руками и открытыми сердцами: «Они ходят вразвалку и разговаривают с бархатом и кожами, не бьют своих детей и помогают нищим».

В изображении крестьянской деревни Валлес тоже отказывается от подчеркивания в крестьянах собственнического и животного начал, как это было свойственно Золя и Мопассану. Деревня для Валлеса — мир естественных радостей и здорового труда, к которому всей душой тянется ребенок. Жак с удовольствием косит траву, выгоняет корову на пастбище и беседует с крестьянами. Автор романа Жюль Валлес верил, что людям труда не присущи пороки господствующего класса. Отсюда именно такое изображение «славных людей» города и деревни. Отсюда же страстная мечта, которой он наделяет своего героя: «Я счастлив! Если бы я мог остаться здесь и сделаться крестьянином!» или «Мне тоже хотелось стать рабочим». Жаку присущи не только мечтательность. Он обрисован в романе натурой волевой и деятельной. Ребенок находит в себе силы на то, чтобы противостоять среде.

Став бакалавром («Бакалавр», 1879), герой Валлеса продолжает борьбу. Вначале это борьба за кусок хлеба, за материальную и нравственную независимость. На первых порах в Париже он еще надеется воплотить в жизнь мечту детства, приобщиться к профессии столяров или сапожников. Жюль Валлес, сам узнавший крушение мечты, заставляет пройти через это и своего героя. В главе «Будущее» автор отказывается от идеализации доли честного труженика, которой грешил в первой части трилогии. Старый рабочий, не пьяница и не лентяй, убеждает Жака, что все рабочие кончат милостыней правительства или собственных сыновей, если не умрут раньше старости, и что долг интеллигента не в том, чтобы возвратиться в народ: «Вы можете свалиться от усталости и нищеты... Упадете — прощайте. Если же вы устоите, то будете крепко стоять среди сюртуков, как защитник блузы». Бунт Жака Вентра в «Бакалавре» распростра-

няется уже не только на семью и школу, но на все общество. Валлес рисует его в среде единомышленников-революционеров участником антиправительственного заговора против Второй империи.

Автор романа не идеализирует и не выпрямляет путь своего героя. Он исследует не только светлые стороны его души, воспроизводит не только благородные поступки. Психологический рисунок образа непрост, иногда противоречив. Жак Вентра боится полиции; его мучает тщеславие, а его болезненная гордость порой делает его смешным даже в собственных глазах. Трилогия «Жак Вентра» иногда так близко подводит нас к жизни самого Жюль Валлеса, что мы вспоминаем о традициях жанра романа-исповеди.

Субъективизм повествования особенно ощутим в «Инсургенте» (1886): слишком живы еще воспоминания о Парижской коммуне, слишком кровоточат недавние раны! И в публицистике 80-х гг. образ Коммуны занимает у Валлеса главное место. Для Валлеса она пример чистой народной революции, совершенной рабочим классом ради будущих поколений. Он и посвящает своего «Инсургента» «павшим в 1871 году». Образ революции выносится на первый план и даже несколько оттесняет образ Жака Вентра. Композиция романа становится менее цельной, тон более взволнованным. Реальные исторические лица вторгаются на страницы книги. Газета Жюль Валлеса и газета, которую издает литературный герой Жак Вентра, называются одинаково: «Крик народа». Автор больше не скрывает тождества между своим персонажем и собой. В текст романа включаются отрывки из публицистики Ж. Валлеса, среди них передовая статья «26 марта», в газете «Крик народа», которую справедливо считают стихотворением в прозе:

Что за день!

Ласковое яркое солнце золотит жерла пушек, благоухают цветы, шлеплют знамена... точно синяя река, разливается революция, величавая и прекрасная. Этот трепет, этот свет, звуки медных труб, отблески бронзы, огни надежд, аромат славы — все это пьянит и переполняет гордостью и радостью победоносную армию республиканцев.

О Великий Париж!

Как малодушны мы были, когда собирались покинуть тебя, уйти из твоих предместий, казавшихся нам мертвыми...

Горнисты, трубите к выступлению! Барабанщики, бейте в поход!

Обними меня, товарищ; в твоих волосах седина, как и у меня! И ты, малыш, играющий за баррикадой, подойди — я поцелую тебя... (Пер. Н. С. Нейман).

В испытаниях революции вопреки буржуазным влияниям крепнет характер Жака Вентра, крепнет и его дарование художника и публициста. Роман Валлеса представляет из себя одну из разновидностей истории молодого человека, мимо которой не

прошел ни один большой писатель-реалист XIX в. Однако у Валлеса эта история имеет свою специфику: его герой вырастает не в приспособленца, а в революционера, поборовшего свои собственные горести, чтобы возглавить движение всех обиженных. Такую судьбу нельзя описать, сделав героя индивидуалистом-одиночкой. Отсюда другое новаторское качество книги Жюль Валлеса — путь героя романа дан в неразрывной связи с жизнью народных масс. Роман завершается знаменательными словами: «Я смотрю на небо, в ту сторону, где Париж. Оно — ярко-синее, с красными тучами, точно огромная блуза, залитая кровью». Жюль Валлес первым во Франции начал в романе трудное восхождение, которое в литературе XX в. Поль Элюар определит, как путь одного к горизонту всех.

Тематика литературы Парижской коммуны созвучна событиям 72-х дней. Патриотические настроения, чувства классовой солидарности трудящихся и ненависти к версальской контрреволюции, ликование от одержанной победы — вот что наполняет литературу первого в мире пролетарского государства. Содержание определило жанры. Лирика и публицистика выдвинулись еще в период 72-х дней. Гимн, песня, торжественная ода, сатира, эпиграмма выразили две стороны революции — гордое удовлетворение победителей и их ненависть к опасному врагу. В тюрьмах и эмиграции после поражения коммунаров в их произведениях преобладают темы народного горя, но в них выражены и надежды на новые социальные битвы, переделывающие мир. Усложняются поэтические формы, наряду с прежними поэтическими жанрами распространяются элегия и сонет. В 80-е гг. возникает необходимость тщательного анализа причин побед и поражения коммунаров. Расстояние во времени позволяет окинуть взором значительность событий. Появляются роман и драма.

Традиции литературы Парижской коммуны не завершились в XIX в. В XX столетии они оказались одним из источников, которые питают пролетарскую литературу. Подчеркнутая тенденциозность, безграничная вера в правоту и победу революции, поиски героя в подлинном значении этого слова, связь одного со многими — вот то общее, что связывает литературу Парижской коммуны с социалистической литературой наших дней.

ЭМИЛЬ ЗОЛЯ (1840—1902)

Творчество Эмиля Золя лежит на магистральной линии развития реализма, являясь необходимым этапом в переходе от классического реализма Бальзака к реализму XX в.

Золя, как и Бальзак, — автор большой серии социальных романов. Однако мировоззрение и творчество Золя связано с новым направлением в литературе — натурализмом.

Золя предполагал, что творчество реалистов не может в полной мере отвечать требованиям современного искусства. Натуралистическая школа, теоретиком которой был Золя, сужала задачи искусства, призванного не только констатировать факты, но и обобщать их. Но творчество Золя не укладывается в рамки и схемы одной какой-либо школы.

Золя и продолжает, и разрушает классический реализм XIX столетия. Его персонажам не хватает того величия и того духовного здоровья, которым обладали герои Бальзака.

Вместе с тем перу Золя доступны такие стороны действительности, которые не мог бы отразить реалист, живший в 40-х гг. XIX в. в домонополистический период капитализма. Золя — мастер изображения не столько отдельных типов, сколько людской массы в целом, больших коллективов, гигантских финансовых и промышленных махинаций, скрытых под маской акционерных обществ.

Эмиль Золя родился 2 апреля 1840 г. в Париже в семье инженера Франсуа Золя. Отец будущего писателя, итальянец по национальности, уроженец Венеции, — человек кипучей энергии и недюжинного ума, много раз менявший род занятий и место жительства, к моменту рождения сына уже известный инженер и изобретатель.

Человек своей эпохи, он мечтает разбогатеть, но сильнее этой буржуазной мечты его тяга к знаниям, к смелым техническим замыслам. Он участвует в строительстве одной из первых на европейском континенте железных дорог, в работах по сооружению знаменитого Симплонского тоннеля, предлагает проект перестройки Марсельского порта и грандиозный план перепланировки города.

Детство Эмиля Золя протекает на юге Франции, в Провансе. Отец его одержим идеей строительства общественного канала в небольшом городке Эксе. 40-е гг. XIX в. — заря современного капитализма. Во всех предприятиях необходимы личные инициатива и риск, энергия и напористость. И Франсуа Золя не падает своих сил.

Эмилю Золя едва исполняется семь лет, когда в семью приходит горе: заболевает воспалением легких и умирает отец. В школу Эмиль Золя идет уже сиротой. Его отдают вначале в недорогой пансион, а затем в казенный коллеж Экса. В семье, измученной кредиторами, мелкими и крупными судебными процессами, страхом перед завтрашним днем, на счету каждое су. Казенный коллеж носит имя Бурбонов, и в соответствии с громким королев-

ским именем, в нем царят строгость и показной порядок. Двенадцатилетнему Эмилю неуютно в его стенах. Но там он находит друга — Поля Сезанна, впоследствии знаменитого художника, совершившего революцию во французской живописи. Они бродят по красивым окрестностям Экса, спорят, иногда ссорятся, как все мальчишки, ловят раков, провожают восхищенными взглядами нарядных кирасиров, направляющихся через Экс в Марсель. Идет Крымская война, и солдат доставляют из Марселя прямо под Севастополь.

Свой родной Экс Эмиль Золя опишет позже под именем Пласана в серии «Ругон-Маккары», он заклеит его буржуазию и отдаст дань любви его народу. В европейских столицах, Париже, Лондоне, на вершине славы он будет тосковать по крупным южным звездам Прованса и по его пыльным, прокаленным зноем площадям. В Эксе Золя открывает для себя мир литературы. Они с Сезанном набивают книгами охотничьи сумки, отправляясь стрелять птиц. Над Золя властвуют романтики. Он разучивает сцены из «Эрнани» и «Рюи Блаза», чтобы разыграть их с Полем где-нибудь прямо у реки. Друзья восхищаются Мюссе и сами пишут стихи. Они еще не знают, кем они станут. Эмиль Золя силен не только в литературе, но и в математике. Строфы Поля Сезанна звучат лучше, чем у Эмиля Золя. В одном они уверены — в своих силах и ожидающей их славе.

Когда Золя исполняется восемнадцать лет, он вливается в армию молодых людей, описанных Бальзаком, — мечтающих покорить Париж и добиться высокого положения в обществе. Первый ощутимый удар ожидает его на экзаменах на степень бакалавра. Он с успехом отвечает по математике и естественным наукам, но несмотря на заступничество других экзаменаторов, преподаватель литературы ставит ему нуль. Мечту о высшем образовании приходится отложить. Золя с трудом находит место писца на товарных складах. Он попадает в среду мелких служащих, в атмосферу скучных интересов текущего дня. Это самые тяжелые, самые голодные годы Золя. Он, по словам Мопассана, «чаще посещает ломбард, чем ресторан». Но именно эти годы познакомили Золя с трудовым Парижем. После работы он идет в толпе мастеровых-блузочников, прислушивается к песенке нищего сапожника, заглядывает в окошко кузницы и чувствует себя среди этих людей своим. В характере Золя поражает удивительная стойкость. Вопреки отупляющей работе и нищете, вопреки посещающим его сомнениям в собственных силах, он вновь и вновь находит их в себе. Он окончательно решает стать писателем, хотя и понимает, что никаких доходов это ремесло ему в ближайшее время не сулит. Ночь занятий литературой он оценивает в это время стоимостью свечки в три су. Золя оставляет товарные склады, понимая,

что для занятий ему мало почей. Мать неодобрительно молчит. Золя уходит из дому, хотя уже хорошо знает, что такое голод. У него вид бродяги и выбкие надежды на случайные заработки. Зато он много читает. Постепенно для него проясняется картина политической и литературной жизни Второй империи, вырабатывается неприятие ее социальных основ.

Кумир его детства Виктор Гюго живет в изгнании на островах Ламаншского архипелага. Не затихли еще разговоры о судебном процессе против автора «Мадам Бовари», и Флобер тоже предпочитает жизнь затворника в своем поместье. Однако именно Гюго и Флобер остаются корифеями литературы. Вдали от родины Гюго издает в 1862 г. свой самый крупный социальный роман «Отверженные». В этом же году появляется «Саламбо» Флобера.

Официальная литература, пытаясь защитить Вторую империю, потакает вкусам обывателей и наводняет книжный рынок лживыми романами с добродетельными героями и счастливыми концами.

Крупные писатели Франции выбирают иную дорогу. Братья Гонкуры, Флобер, Тэн, Ренан ведут споры о новом искусстве, опирающемся на открытия науки. Литераторов интересуют достижения медицины и биологии. Ипполит Тэн, писатель и литературный критик, становится теоретиком нового направления. Золя с жадностью прислушивается к этим спорам. В 1862 г. ему, наконец, удается найти подходящую службу в одном из крупнейших французских издательств, позволяющую быть в курсе литературных поисков. В 60-е гг. складываются эстетические воззрения Золя и его политические симпатии. Он становится горячим защитником современной ему реалистической школы. В одном из писем этих лет он сравнивает произведения искусства с окнами, открывающимися в природу. В раму окна вставлен экран, сквозь который более или менее искаженными видны предметы. Экран романтической школы Золя сравнивает с преломляющей призмой, смешивающей и расцветивающей лучи. «Экран последней по времени... реалистической школы является ровным, прозрачным стеклом, хотя и не очень чистым, но дающим точные изображения». Золя привлекают четкие и основательные рисунки. Он хочет смотреть на вещи прямо и при этом любит заявлять, что не интересуется политикой, что принадлежит к партии индифферентных. Позиция Флобера, провозгласившего лучшим убежищем для художника символическую башню из слоновой кости, оказывает на Золя заметное влияние. Но темперамент трибуна, борца и дело толкает Золя в политику. Его публицистические выступления полны возмущения существующими порядками.

Рябый период творчества Золя (1864—1868). В это время он отказывается от юношеского увлечения стихами в пользу прозы.

Золя собирает написанные им рассказы и издает под названием «Сказки Нинон». За ними появляются романы «Исповедь Клода», «Завет умершей», «Марсельские тайны», «Тереза Ракен», «Мадлена Фера», а также целый ряд публикаций в столичных и провинциальных газетах: новеллы и очерки, статьи о современных писателях и особенно на шумевшие выступления Золя в поддержку Эдуарда Манэ и группировавшихся вокруг него молодых художников — будущих импрессионистов.

Нинон, которой посвящает Золя свои сказки, предстает подружкой его юности, олицетворением ласкового, солнечного Прованса, по которому так тоскует Золя под дождливым парижским небом. В «Исповеди Клода» Золя рассказывает историю бедного, но благородного юноши, приютившего в своей мансарде проститутку и пытающегося вернуть ее к добродетели. Ранние произведения Золя несут ощутимое влияние романтизма, проявляющееся в поисках возвышенных героев, увлекательных сюжетов, патетическом либо сентиментальном тоне повествования. Золя прямо называет кумиров своей юности, которым хочет следовать, — Виктора Гюго, Альфреда де Мюссе, Эжена Сю.

«Тереза Ракен» Из этого периода ученичества явно выделяется роман «Тереза Ракен» — первое зрелое произведение молодого автора. В нем у Золя появляется собственный голос, по которому мы без труда узнаем автора будущей серии «Ругон-Маккары». Перед нами традиционный треугольник буржуазного романа — муж, жена, любовник. На известный сюжет об убийстве мужа Золя находит свой угол зрения, исследуя причины и последствия преступления с точки зрения физиологии: «В Терезе Ракен» я поставил перед собой задачу изучить не характеры, а темпераменты... Я просто-напросто исследовал два тела, подобно тому как хирург исследует два трупа». И действительно, вместо пикантных подробностей любовных связей Золя рисует в романе грубые тяжелые сцены убийства, посещения морга, физиологические процессы, лежащие в основе любви.

В образе Терезы Ракен нет той тонкости психологического рисунка, который присущ женским персонажам произведений Стендаля, Флобера или русских авторов. Следуя законам «объективного» натуралистического отображения действительности, Золя конструирует характер своей героини иначе — каждое ее психологическое переживание, каждый поступок мотивированы особенностями ее темперамента, ее происхождения. Мать Терезы — африканка, передает своей дочери горячий южный темперамент, несовместимый с тусклостью мелочного буржуазного быта Раке-нов. Преступление Терезы трактуется, таким образом, как столкновение темперамента и среды. Изображая это столкновение, Золя стремится удержаться от авторского суда и проявления эмоций,

щедро расцветивших его предыдущие книги. Стиль романа «Тереза Ракен» нарочито строг и суховат, изложение фактов преобладает над их оценкой.

Роман Золя был хорошо принят его современниками. Ипполит Тэн справедливо увидел в нем художественное воплощение пропагандируемых им художественных теорий. Гюго похвалил Золя за «точный рисунок и смелые краски», а Флобер назвал «Терезу Ракен» «жестокой и прекрасной книгой». Но сам Золя не вполне удовлетворен. Он точно подмечает наиболее уязвимое в романе — «Тереза Ракен», — «исследование случая чересчур исключительного; драма современной жизни проще...». Золя задумывается о необходимости более широкого и разностороннего изучения общества, об изображении его в более разнообразных аспектах; он задумывает серию «Ругон-Маккары», которую создает во второй период своего творчества (1868—1893).

Если «Терезу Ракен» называют метрикой Эмиля Золя, то «Ругон-Маккары» — его паспорт. Создание серии связано с новым этапом в творчестве писателя.

С 1868 до 1893 г. — за четверть века — Золя создает 20 томов естественной и социальной истории семьи во время Второй империи, отражающих, по замыслу Золя, целую эпоху современной ему жизни. Рождение гигантского замысла требует от Золя помимо чисто литературных задач — определения хронологических рамок действия, круга героев, сюжетных ходов, проблематики, — уточнения своей эстетической программы, своего взгляда на мир, т. е. решения основных вопросов, неизбежно встающих перед каждым художником, — вопросов об отношении искусства и действительности, о связи науки с искусством, о движущих силах истории и каждой отдельной личности общества. Золя подходит к решению этих проблем чрезвычайно серьезно, изучая труды по биологии, физиологии и истории, создавая свою «теорию научного романа». Фактически речь идет о выработке научного и политического мировоззрения, об осознании своего художественного метода. Он выступает как теоретик складывающейся литературной школы. Его сборники статей «Натурализм в театре», «Экспериментальный роман», «Романисты-натуралисты» и «Литературные документы» являются литературными манифестами натурализма.

И в период создания «Ругон-Маккаров» Золя продолжает интенсивную журналистскую деятельность. Начиная с 1875 г. по инициативе Тургенева он становится корреспондентом журнала «Вестник Европы». Его публикации быстро покоряют русского читателя, к которому Золя всегда относится с симпатией и уважением. «Россия в один из страшных для меня часов безысходности вернула мне уверенность и силы, ибо дала мне трибуну и

самого страстного, самого просвещенного читателя в мире», — пишет Золя в предисловии к сборнику «Экспериментальный роман». Некоторые тома серии «Ругон-Маккаров» выходят в России и Франции одновременно. После Белинского, Добролюбова, Писарева русское общество в известном смысле оказывается даже лучше подготовленным к появлению произведений Золя, чем французская читающая публика.

Биография Золя этого периода небогата событиями. Постепенно приходит известность, а с ней и материальная независимость. Укрепляются дружеские связи с писателями, о духовном общении с которыми Золя так мечтал в годы своей неустроенной голодной юности. Появляется семья. Золя ведет размеренный трудовой образ жизни недалеко от Парижа, в Медане. Он глубоко чтит Флобера, но и у него самого уже появляются последователи и ученики. В Медан к Золя тянутся молодые литераторы. Золя им покровительствует. В 1880 г. с участием Эмиля Золя выходит сборник новелл «Меданские вечера», среди авторов обозначено тогда еще мало кому известное имя Мопассана.

Однако неверно было бы представлять себе жизнь Золя на протяжении более двух десятилетий как тихую и отшельническую. Во Франции в эти годы происходит много событий — франко-прусская война, Парижская коммуна, установление Третьей республики. Мы уже упоминали о резко отрицательном отношении Золя ко Второй империи. Шовинистическая военная пропаганда вызывает у него откровенную неприязнь. На протяжении 60—90-х гг. Золя все более критически оценивает буржуазию Франции, да и всей Европы, подмечая ее антигуманизм, цинизм, животную страсть к накопительству. Приветствуя вначале Третью республику, Золя утрачивает свои иллюзии по мере того, как эта республика проявляет свою классовую буржуазную сущность. Но Золя далек от передовых социалистических взглядов эпохи. События Парижской коммуны им рассматриваются односторонне — как попытка народа защитить Париж вопреки воле командования. Правда, зверства версальцев после поражения коммунаров рождают гневную отповедь Золя.

По мере работы над серией «Ругон-Маккары» Золя уясняет, что основное противоречие времени — «борьба труда и капитала», но до конца жизни не может преодолеть в себе страха перед массовыми движениями. Золя не видит ни партии, ни вождей, которые способны были бы организовать эти движения для достижения лучшего будущего, поэтому массы для Золя — в конечном счете всегда толпа, устрашающе сильная, неразумная, опасная. Но Золя не пессимист. Он верит в светлое будущее людей, полагая, что приведет к нему не социальная революция, а необходимый, медленный и мучительный процесс научно-технического

прогресса. Вместе с тем, при виде всякой социальной несправедливости Золя забывает свои сложные теоретические построения и бросается в бой. Боль и обиду других людей он чувствует, как своя собственные. Так окажется Золя втянутым в дело Дрейфуса.

После окончания серии «Ругон-Маккары» в 1893 г. начинается последний период творчества Золя (1894—1902). Золя приступает к созданию нового цикла романов «Три города». Трилогия включает романы «Лурд» (1894), «Рим» (1896) и «Париж» (1898): В эти же годы Золя публикует сборник литературных статей «Новая кампания», работает над последним в своей жизни циклом «Четыре евангелия», завершить который ему помешала смерть. Уже в последнем романе «Ругон-Маккаров» — «Докторе Паскале» — Золя сделал центром повествования ученого, предвосхищающая основное направление своих последующих циклов.

Человек науки выведен в них на передний план повествования. И на этот раз циклы объединены не только социальной проблематикой, а и законами наследственности семьи Фроманов, интеллигентов, мыслителей. Социальная проблематика «Трех городов» связана с вопросами религии. Наблюдая среди интеллигенции рост мистических, религиозных настроений, Золя ставит перед собой цель — дать в художественной форме отповедь поповщине. В романе «Лурд» он разоблачает корыстную основу легенды о целебных источниках города чудес, где легковверные люди, ослепленные религиозным экстазом, позволяют церкви отобрать у них последние гроши. В романе «Рим» герой Золя попадает в Ватикан. Мрачные страсти и интриги напоминают ему о временах средневековья. В романе «Париж» Золя дает характеристику утопических учений Фурье и Сен-Симона, анархистов, социалистов. Продолжая поиски сил, на которые можно было бы опереться в стремлении к социальной справедливости, Золя приходит к мысли о том, что только наука и человеческий разум изменяет мир к лучшему.

Циклы «Три города» и «Четыре евангелия» свидетельствуют о попытке Золя выдвинуть на первый план острые публицистические проблемы, в том числе проблему социалистического преобразования мира. Правда, социализм Золя навеян утопическими положениями Фурье, имевшими большую популярность во Франции, а не теорией научного коммунизма, но самая попытка проложить социализму дорогу в литературе имела большое значение. Не случайно она заслужила слова благодарности Жака Жореса.

Безоглядная вера Золя в победу истины, в эволюцию человечества к правде и справедливости, укрепившаяся к 90-м гг., диктует и специфику художественной формы его последних циклов. Это полупублицистика. Тон горячей проповеди нередко доминирует в поздних произведениях Золя над художественным отраже-

нием жизни. Автор то и дело отодвигает своих персонажей, чтобы высказаться самому.

В это время и сам Золя непосредственно включается в политическую борьбу. Осенью 1897 г. журналист Бернар Лазар знакомит Золя с документами по делу офицера французской армии Дрейфуса. Самый факт возникновения «дела» свидетельствует о наступлении реакции, пытающейся отвлечь общественное мнение от социальных проблем. Альфред Дрейфус, еврей, офицер генерального штаба был обвинен в измене и в шпионаже в пользу Германии, хотя доказательств его вины суд не имел. Военные власти Франции интересуют не столько именно это преступление, сколько необходимость подъема националистических чувств под маркой защиты чести и величия Франции. Процесс и толки вокруг него делят страну на два лагеря — дрейфусаров, защитников Дрейфуса, и антидрейфусаров — его противников, многие из которых не имеют ничего против самого обвиняемого, но полагают, что одна человеческая жизнь стоит меньше, чем престиж страны.

Золя тоже не сразу становится защитником Дрейфуса. К моменту включения в процесс Золя на вершине писательской славы. Ему пожалован орден «Почетного легиона». Однако чувство справедливости оказывается сильнее. С гневом он отменяет доводы благоразумных, пытающихся оправдать творимое преступление идеей общественной пользы: «Никогда ложь не возвышала нацию». Золя публикует ряд писем, призывая передовую общественность не дать разлитый народ демагогией. Реакционеры обвиняют Золя в отсутствии патриотизма. Золя отвечает письмом к президенту республики Феликсу Фору: «Я обвиняю». Весь жар могучего темперамента, весь многолетний опыт публициста вкладывает он в это письмо. Золя поднялся против государственной машины в целом, и лица, которых он обвиняет, привлекают его к суду. Пятнадцать дней идет суд... Золя присуждают к году тюремного заключения и денежному штрафу. Не дожидаясь исполнения судебного решения, он покидает Францию и переезжает в Лондон. Только после того, как дрейфусары одерживают верх, он возвращается в Париж.

В 1902 г. Золя был найден мертвым в своей квартире. Экспертиза установила, что причиной смерти был несчастный случай — отравление угаром, но существует подозрение, что к гибели писателя приложили руку его политические враги.

Надгробную речь у могилы Эмиля Золя пропел Анатоль Франс: «Не будем скорбеть над тем, как много пришлось ему вытерпеть и выстрадать... Позавидуем ему. Он был этапом в сознании человечества».

В период создания «Ругон-Маккаров» Золя создает свою «теорию научного романа», обосновавшую «натуралистический метод» в литературе. В выработке этой теории Золя опирается на позитивистскую философию Огюста Конта. Золя не изучал специально философию позитивизма. Он знакомится с ней в трудах Тэна, в особенности в его «Введении к истории английской литературы». Тэн исходит из тезиса о зависимости человека от вскормившей его среды. Отсюда задача изучения человека сводится к выделению в его психологии простых элементов и к их последовательному анализу: «Честолюбие, отвага, любовь к истине так же причинно обусловлены, как пищеварение, мускульное движение и животная теплота. Порок и добродетель — такие же продукты, как купорос и сахар, и всякое сложное данное вызвано взаимодействием других данных, более простых, которыми оно порождено».

Для Золя произведения литературы — прежде всего документы, по которым можно себе представить жизнь общества. В этом отношении автор «Ругон-Маккаров» оказывается последователем эстетических принципов не только Тэна, но целой линии реалистического искусства — Бальзака, Флобера, братьев Гонкур.

Еще Бальзак в предисловии к «Человеческой комедии» называет себя «секретарем французского общества, занятого поисками скрытого смысла огромного собрания лиц, страстей и событий»; и для Бальзака человек — продукт среды. Но в реализме Флобера и затем Золя все более перемещаются акценты. Под психологию человека подводится физиологическая основа. Страсти, исследуемые со скрупулезной точностью, как бы рассматриваются через увеличительное стекло. От этого они непропорционально увеличиваются. Общие пропорции человека нарушаются. Уже не личность управляет страстями, но физиология довлечет над волей. Бальзак дает нам более цельные, более крупные типы, чем Флобер. Золя продолжает начатое Флобером, что не мешает ему, однако, считать себя сторонником и последователем Бальзака: «Какой писатель!.. Он сокрушил целый век». На письменном столе Золя стоит бронзовая фигурка автора «Человеческой комедии».

Однако Золя не хочет стать последователем Бальзака. Устанавливая генеалогию своего романа, Золя утверждает необходимость соответствия метода литературы тому этапу жизни, при котором он складывается. В 1864 г. были переведены на французский язык труды Дарвина. Золя просиживает целые дни в национальной публичной библиотеке, зачитываясь Дарвином, делая выписки из медицинских книг — «Физиологии страстей» Летурно,

«Трактата о естественной наследственности» доктора Люка, «Введения в экспериментальную медицину» Бернара. Золя вдохновляет тот огромный скачок, который сделала медицина, превратившись в аргументированную науку. О таком же пути он мечтает и для литературы. А для этого романист-художник должен стать ученым: «Романист является и наблюдателем и экспериментатором. В качестве наблюдателя он изображает факты такими, какими он их наблюдал... Затем он становится экспериментатором и производит эксперимент».

Своими наблюдениями и опытами Золя хочет «продолжить работу физиолога, который, в свою очередь, продолжает работу физика и химика». Так, в эстетике Золя намечается прямая связь между литературой и наукой. Вслед за Тэнном Золя утверждает, что писатели «...должны экспериментировать над характерами, над страстями, над фактами личной и социальной жизни человека так же, как физик и химик экспериментируют над неодушевленными предметами, как физиолог экспериментирует над живыми существами».

Золя в основе физиологии, как и ведущие биологи его времени, видит законы наследственности и влияния среды, в которой развивается организм. «Не решаясь формулировать законы, я все же полагаю, что наследственность оказывает большое влияние на интеллект и страсти человека. Я придаю также важное значение среде», — пишет Золя в сборнике «Экспериментальный роман». Само по себе утверждение Золя не противоречит истине. Но преувеличение роли наследственности, преувеличение роли физиологии, которые допускает Золя, открывает перед литератором опасный путь. То же самое относится к пониманию Золя «среды» и ее влияния на психологию человека. Золя опирается в своей концепции на биологический закон «взаимной зависимости», согласно которому все области человеческой деятельности так тесно связаны, что изменения в одной из них вызывают сдвиги и в других. Воля человека тоже заменена физиологическим понятием: темперамент. Таким образом, судьба индивида заранее предопределена. Коллектив, орудия труда и вещи, окружающие человека, занимают в романах Золя больше места, чем у Бальзака и даже Флобера. Фатальность, предопределенность человеческой жизни от внешних обстоятельств рождает у Золя тягу к символичке, противоречащей на первый взгляд его концепции научного романа. Парижский рынок символизирует чрево Парижа, смерть проститутки Нана — загнивание целого общества, всходы на полях — наступление новых социальных перемен...

Чтобы воплотить свою концепцию в художественную практику, он ощущает необходимость построить грандиозное здание из многих романов, создать прозаическую серию подобно той, которую

создал до него Бальзак. В статье «Различие между Бальзаком и мной» он ставит своей задачей пойти дальше своего гениального предшественника: «Не поступать так, как Бальзак. Уделять больше внимания не отдельным персонажам, а группам людей, социальной среде».

Происходящая на глазах Золя переоценка ценностей наводит его на мысль о поисках иных, более совершенных методов создания художественного образа. Для нового содержания он ищет новую форму.

Эстетика Золя, его концепция натуралистического романа и художественного образа несет на себе груз той эпохи, в которую она создавалась. Позитивистская философия приемлет правду факта и аналитический метод, но отказывает философу и художнику в праве давать полученным наблюдениям политические оценки. Золя постоянно заявляет, что он хочет остаться объективным и беспристрастным аналитиком. Действительно, по сравнению с Бальзаком он усложняет анализ. Но он не видит надобности в сознательном преувеличении и синтезе, полагая, что поданные факты скажут читателю сами за себя.

Сильные и уязвимые стороны эстетики Золя излагаются им не только декларативно. Продуманная эстетическая концепция требует для ее художественного воплощения не одного, а целого цикла романов.

Замысел большого цикла о Второй империи складывается у Золя к 1868 г. При этом он ставит перед собой двойную цель: воплощение в художественной форме как биологических, так и социальных законов человечества. В 1869 г. в первоначальном плане романа он определяет свою задачу следующим образом: «1) Изучить на примере одной семьи вопросы наследственности и среды. Проследить шаг за шагом ту сокровенную работу, которая наделяет детей одного и того же отца различными страстями и различными характерами в зависимости от скрещивания наследственных влияний и неодинакового образа жизни. Словом, вскрыть живую суть человеческой драмы, ... руководствуясь путеводной нитью новейших физиологических открытий. 2) Изучить всю жизнь Второй империи от государственного переворота до наших дней. Воплотить в типах современное общество, злодеев и героев. Нарисовать таким образом социальный возраст человечества — в фактах и переживаниях, — нарисовать его в бесчисленных частностях нравов и событий».

Огромную задачу — раскрыть историю целого общества — Золя сразу же мыслит иначе, чем Бальзак. Мы не найдем в его планах географии Франции. Действие романов он задумывает развернуть в Париже и в единственном провинциальном городе Плассане, очень напоминающем Экс, в котором прошло его детство. Связь

между романами серии он намечает через членов одной разветвленной семьи. Таким путем достигается физиологическая мотивировка поведения персонажей, представляющаяся Золя необходимым условием научного романа. Однако семья скреплена у Золя не только законом наследственности. Он видит в ней клеточку социального организма.

«Семья, историю которой я расскажу, будет олицетворять собой широкий демократический подъем нашего времени; эта семья, вышедшая из народа, возвысится до просвещенных классов, до высших постов в государстве; подлость будет присуща ей в равной степени, как и талант. Этот штурм высот общества теми, кого в прошлом веке называли ничтожными людишками, является одной из великих эволюций нашей эпохи... Это значит, что родись данная семья в другое время, в другой среде, она действовала бы иначе». Характеристику среды Золя дает по социальному и профессиональному признакам. В его плане намечены отображение правительственно-чиновничьего мира, религиозные заблуждения времени, военный мир, картины жизни рабочих, мир полусвета, мир искусства, мир юстиции.

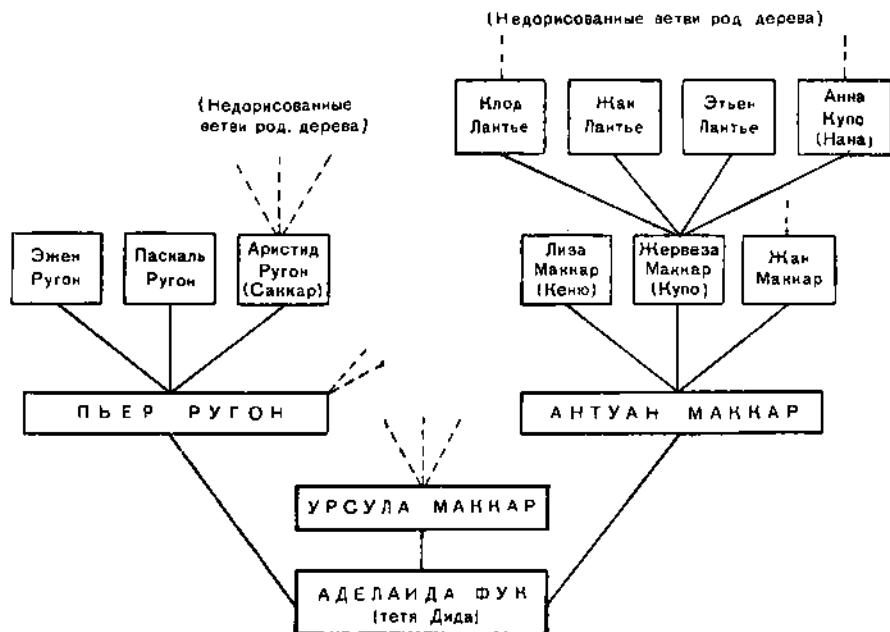
Золя долго размышляет над выбором фамилий и подзаголовком своего многотомного труда. Наконец, он останавливается на титре: «Ругон-Маккары. Биологическая и общественная история одной семьи в эпоху Второй империи». Серия насчитывает двадцать романов:

1. Карьера Ругонов (1871).
2. Добыча (1871).
3. Чрево Парижа (1873).
4. Завоевание Плассана (1874).
5. Проступок Аббата Муре (1874).
6. Его превосходительство Эжен Ругон (1875).
7. Западня (1876).
8. Страницы любви (1877).
9. Нана (1869).
10. Накипь (1881).
11. Дамское счастье (1882).
12. Радость жизни (1883).
13. Жерминаль (1885).
14. Творчество (1886).
15. Земля (1887).
16. Мечта (1888).
17. Человек-зверь (1890).
18. Деньги (1891).
19. Разгром (1892).
20. Доктор Паскаль (1893).

В каждом романе мы встречаемся с представителем одной из

двух фамилий, несущих от поколения к поколению наследственные черты своих предков. Чтобы представить себе эти качества нагляднее, Золя рисует разветвленное родословное древо семьи.

Начало рода идет от единственной дочери плассанского огородника Аделаиды Фук, вышедшей после смерти родителей замуж за своего батрака Ругона и родившей от него сына Пьера. После смерти мужа она сходится с бродягой и браконьером Мак-



каром. К ужасу и возмущению обывателей Плассана Аделаида живет с Маккаром, как с мужем, хотя Маккар нищий и пьяница. От Маккара у Аделаиды рождается двое внебрачных детей — Урсула и Антуан. Таким образом уже потомки Аделаиды Фука делятся на две ветви — Ругонов и Маккаров. От матери детям передается доброта, нервная возбудимость, несдержанность. Дети Ругона наследуют крестьянскую хватку, жадность, хитрость. В крови Маккара, напротив, заложены страсть к бродяжничеству, склонность к пьянству, бесшабашная храбрость. Уже в «родословном древе» Золя характеризует своих героев как вполне реальных, живых людей. Наследственные признаки вступают у них в самые причудливые сочетания и проявляются порою в третьем-четвертом поколении. Так, у правнука Аделаиды художника Клода Лантье невроз выражается в гениальности, а

у Жака Лантье алкоголизм прадеда переходит в манию убийства. У каждого члена семьи своя индивидуальность, но эпоха, окружающая буржуазная среда, заставляют всех их стремиться к удвоению постоянно растущих appetitov, к богатству, к власти или славе. Обе ветви семьи тянутся вверх, хотя не всем сопутствует успех. Здоровая наследственность Ругонов, как и их врожденный практицизм, помогают им добиваться процветания, тогда как Маккаров часто подкарауливает нищета. Причины тому Золя находит не в одной физиологии. Сын Аделаиды Пьер Ругон закладывает основы благосостояния рода, оставив без наследства Антуана и Урсулу Маккар.

«Карьера
Ругонов»

Начало серии — роман «Карьера Ругонов» Золя называет в подзаголовке «Происхождение семьи Ругонов и Маккаров, и что гораздо важнее — происхождение Второй империи, открывшей новые возможности для буржуазных спекуляций и авантур. Золя воспроизводит в романе государственный переворот 1851 г., приведший к власти Луи Наполеона и сменивший республиканский строй монархическим. «Карьера Ругонов» направлена против режима всей Второй империи, хотя место действия маленький провинциальный Плассан. Как во всякой провинции, в нем все и всё на виду, а потому и расстановка политических сил показана автором особенно рельефно. Население города делится на группы: сколько кварталов, столько отдельных мирков. Плассанцы свято чтут установленные обычаи и разграничения, так как эти обычаи помогают им сохранить свои привилегии от посягательств «черни». Особенно упорствуют дворяне. Они редко выходят из дому, ни у кого не бывают, никого не принимают. Только священники — частые гости в их мрачных особняках. Золя называет их живыми мертвецами, их время прошло. В дворянских кварталах царит кладбищенский покой.

Буржуазия ведет себя иначе. Своими коммерческими сделками она несколько оживляет сонную атмосферу Плассана. Буржуа ходят на вечера, сами мечтают организовывать салоны. «Желтый салон» Пьера Ругона неизменно собирает «свободомыслящих» политиков из лавочников и мелких предпринимателей. Это местные «передовые» умы. Они читают газеты и заигрывают с рабочими, говоря им «дружиче». Но даже самые заядлые скептики из них испытывают волнение, если дворянин удостоивает их легкого поклона. При всем этом плассанские буржуа «весьма почитают власть и готовы кинуться на шею любому спасителю при малейшем ропоте народа».

Наконец, третье сословие, это ремесленники, прозябающие в труде и нищете старого квартала, и крестьяне, обрабатывающие окрестные поля.

Дворян и буржуа объединяет ненависть к республике, при которой жизнь «была полна всевозможных потрясений». «Желтый салон» Пьера Ругона — змеиное гнездо, в котором собираются «заговорщики». Фигуры монархистов очерчены Золя сатирически. Грубые животные интересы лежат в основе «высокой» политики, и посетители салона напоминают животных. Издатель католической газеты «Плассанский вестник» похож на «скользкую жабу», землевладелец Рудье всеми повадками и голосом — вылитый баран, вожак купцов Грапу вызывает в памяти откормленного гусака. Кроме того, заговорщики очень трусливы. Даже дерево Свободы, посаженное в дни республики, они уничтожают только после того, как оно засыхает, политое купоросом.

Подобная характеристика французской провинции напоминает нам романы Бальзака («Утраченные иллюзии»). Способ подачи сатирических персонажей, аналогии с животным миром тоже напоминают «Человеческую комедию». В соответствии с традициями классического реализма Золя рисует и судьбы героев. Они даны в зависимости от конкретных социально-политических событий эпохи.

Реакция никогда не победила бы в Плассане, не опирайся она на заговор в Париже. Сын Пьера Ругона — Эжен является в романе той ниточкой, которая связывает парижских контрреволюционеров с хищниками провинциального городка. Родственники Эжена Ругона умело используют момент. Пьер Ругон инсценирует нападение республиканцев на ратушу и не останавливается перед убийством, чтобы приписать себе заслуги в установлении нового режима и утвердиться в роли спасителя города, «великого гражданина, которым будет вечно гордиться Плассан».

Симпатии автора на стороне поверженной республики, на стороне народа. По-настоящему защищают республику только ремесленники и крестьяне. Самыми привлекательными героями романа являются выходцы из народа. Это сын ремесленника Сильвер и его подруга, крестьянская девушка Мьетта. История их любви вносит в повествование лирическую струю. Для Золя Сильвер и Мьетта — олицетворение здоровых сил французского народа, его вечной молодости. Когда рабочие Плассана и окрестностей собираются выступить против монархистов, Сильвер и Мьетта занимают места впереди колонны. Мьетта несет Красное знамя, Сильвер прижимает к груди ружье. Картина шествия рабочих в романе Золя напоминает полотна живописцев-романтиков. Что-то захватывающее, опяняющее исходит от этой толпы, от грозного и величественного шествия поднявшегося на борьбу народа: «...Казалось, вспыхивают зарницы, надвигается гроза, и ее приближение тревожит сонный воздух».

Трагедия истории оборачивается трагедией и для истинных ее героев. Мьетта сражена случайной пулей. Сильвера расстреливает жандарм. Зато Ругонам эти же события открывают путь к успеху. В финале романа Золя рисует отвратительную картину хищной радости победивших буржуа. Переодев запачканные кровью башмаки, Ругон принимает за праздничным столом поздравления заговорщиков. Его жирное, лоснящееся лицо, кокетливый бант за ухом его тощей жены, звон стаканов — все эти детали тончайше оттеняют народную трагедию.

Переворот 2 декабря 1851 г., день рождения «эпохи бедствия и позора», возвращает корону Бонапартам и кладет начало процветанию Ругонов.

«Добыча»,
«Деньги»

К роману «Карьера Ругонов» примыкает роман «Добыча». Они близки по сюжету и по характеру обрисовки образов буржуа.

В центре повествования на этот раз средний сын Пьера Ругона — Аристид, которому старший брат Эжен оказывает всяческое покровительство. Чтобы родственные связи между крупным чиновником Эженом и его братом не бросались в глаза, Аристид меняет фамилию на Саккар. Так появляются в серии Золя герой Саккары. Саккар богатеет на земельных спекуляциях. В золотой лихорадке, начавшейся после переворота 1851 г., он наживает миллионное состояние. В изображении Золя это ловкий жулик, человек без совести и принципов. Но именно подобные люди требовались Наполеону III, становились опорой его трона. Процветание Саккара Золя рассматривает как типичное явление эпохи. К этому выводу Золя пришел, собрав огромное количество сведений о ценах на дома и земли, о перестройке Парижа губернатором Османом. Золя показывает, что Саккар чутко улавливает особенности времени, безошибочно находит ту сферу, где его страсть к обогащению может быть удовлетворена в наибольшей степени.

Два громких судебных дела о мошенничествах правления акционерных обществ потрясли Францию в годы, когда Золя собирал материал к «Добыче» и «Деньгам». У некоторых героев этих романов были реальные прототипы. За фигурой конкурента Саккара — банкира Гундермана современники писателя видели Альфонса де Ротшильда, семейство которого уже в XIX столетии прибирало к рукам хозяйственную жизнь страны.

«Деньги», как и «Добыча», политически острый роман. Соперничество католического банка Саккара и еврейско-протестантского банка Гундермана принимает форму борьбы консерваторов и республиканцев. Если Бальзак в «Человеческой комедии» показывает разлагающее влияние денег, ведущее к конкуренции личной, то в романах Золя уже отражена эра разделения капитала на

промышленный и финансовый. Личная конкуренция перерастает в конкуренцию монополий и влияет на ход политической борьбы.

Наряду с социальной темой в романе развивается семейно-бытовая тема. Вместе с грязными деньгами в семью Саккара приходит нравственное разложение. Жена Аристиды Саккара мечтает о большой страсти, о трагической роли Федры, влюбившейся в своего пасынка. Однако ее отношения с сыном мужа — всего лишь ничья семейная интрига. В романах «Добыча» и «Деньги» изображен мир крупных капиталистов. В других романах серии находят свое отображение дела и жизнь мелких буржуа Франции эпохи Второй империи.

«Чрево Парижа» В романе «Чрево Парижа» мы видим центральный столичный рынок. Зайдя однажды случайно в его яркие, ароматные ряды, Золя был околдован симфонией красок и запахов, «готовящейся огромной оргией насыщения». «Следовало бы изобразить все это, — писал он, — какая действительно современная тема». В наброске к роману Золя называет главным действующим лицом «чрево людское» — расширяющееся, — это буржуазия, переваривающая, жующая, мирно вынашивающая свои убогие гадости и желания... В этом обжорстве, в этом набитом брюхе — философский и исторический смысл романа. Все, что в мире миллионеров выступает в завуалированном виде, обнажено на центральном рынке в мире мелких рыночных торговцев. Животная жадность к еде, к низменным наслаждениям, грубость, жестокость здесь проявляются со всей откровенностью.

Тема рынка интересует Золя и с чисто эстетической точки зрения: «Мне грезится колоссальный натюрморт». Вслед за Бодлером и Флобером Золя видит свою задачу не только в том, чтобы раскрыть социальный смысл эпохи, но и внешние формы современности — то, что во времена Бальзака казалось или было незначительным: паровую машину или паровой котел, красивые куски мяса на лотках, стандартный многоквартирный дом, кучи гниющих отбросов... Эмиль Золя стремился с помощью слов нарисовать яркие картины, подобные холстам Поля Сезанна.

В центре романа преуспевающая внучка Маккара — Лиза, вышедшая замуж за Кеню и владеющая на центральном рынке большой колбасной лавкой. Она вполне счастлива с мужем и маленькой дочерью. Все интересы супругов в лавке и в семье. «В сущности, нас только трое», — любит повторять Лиза. Вопросы политики оставляют Кеню совершенно равнодушными. Они благодарны правительству, когда их не будит ружейная пальба и торговля колбасами идет хорошо.

Неожиданно идиллию сытых нарушает появление брата Кеню республиканца Флорана. В дни декабрьского переворота 1851 г.

он по ошибке был схвачен жандармами и осужден на каторжные работы. В ссылке попал человек, далекий от революционных идей, но вернулся оттуда республиканцем по своим настроениям и взглядам.

Кеню вначале радушно встречают родственника, но вскорости Флоран начинает раздражать Лизу. Ей непонятны его добрые мечты о справедливости, его ночные бдения за книгами. Лишь утром чует во Флоране человека не своего мира. А терпимое к инакомыслящему никогда не была добродетелью мецане. Золя не идеализирует и Флорана. Он прекрасен душой, политически наивен, его связи с оппозиционными кружками, члены которых много болтают о своем недовольстве режимом и не способны на какой протест, вызывают ироническую усмешку у Золя. Все же Флоран — хороший честный человек. Сцена его ареста наводит писателя на грустное восклицание в конце романа: «Кие же, однако, негодяи все эти порядочные люди!».

Отношения республиканца Флорана и мира центрального рынка Золя трактует как неизбежное столкновение «тонких» и «толстых». Последние уверены, что голодный человек не может быть порядочным человеком. «Непрерывное пищеварение» Кеню вызывает у Флорана сложную смесь зависти и отвращения. Ни один из других не дано изменить свою судьбу. Среда, наследственность, фатально тяготеют над ними. Пищеварительная машина центрального рынка вырастает до роли символа. Правда, Золя вкладывает в этот символ вполне определенный социальный смысл. Салтыков-Щедрин, посетивший Францию в эпоху Второй империи, тоже отмечает преобладание в ней «чревного» интереса. Однако сама тяга к символике диктует Золя особые риторические приемы. В этом отношении характерна знаменитая «симфония сыров».

Современники Золя подметили эту особенность книги. Критики обрушились на Золя за то, что он не идет по стопам Гюго, поставившего в центре своего романа величественный собор Парижской богородицы, а «предпочитает кучу капусты». Но Золя утверждал: новый творческий метод нуждается для его воплощения в жизнь в новом материале.

«Завоевание Плассана»

Золя стремится отобразить все стороны общественной жизни империи. Связь церкви с реакцией представляется ему в равной степени типичной как для эпохи, воспроизводимой в «Ругон-Маккарах», так и для 70-х гг., т. е. Третьей республики, когда Золя пишет «Завоевание Плассана». В этом романе на новом материале разыгрывается сюжет мольеровского Тартюфа, в роли которого выступает хитрый и целеустремленный аббат Фожя. Посланный министром в Плассан, чтобы провести на выборах нужного депутата, Фожя, пользуясь беспринципностью враждующих полити-

ских партий, легко прибирает к рукам весь город и добивается оставленной перед ним цели. Насколько характерной для того времени была подобная фигура, можно судить и по более поздним романам Золя, и по «Современной комедии» Анатоля Франса.

«Его
превосходительство
Эжен Ругоно»

Чтобы воссоздать Вторую империю в полном объеме, Золя считает необходимым изобразить также мир высших чиновников, правительственные и придворные круги. Эту задачу он и ставит перед собой в романе «Его превосходительство Эжен Ругоно». Сам Золя не был вхож в великосветские гостиные, поэтому ему приходится пользоваться чужими наблюдениями. Некоторые злые и тонкие зарисовки ему сообщает Флобер, посещавший светские салоны. Более важными оказываются документы, которые он изучает в библиотеке Бурбонского дворца, газетные публикации 1856—1861 гг. Эти годы и являются хронологическими рамками романа. В основе сюжета история возвышения Эжена Ругона, старшего сына плассанского лавочника, держащего в руках нити событий романов «Карьера Ругонов» и «Завоевание Плассана». Теперь мы видим его министром. Образ «его превосходительства» — несомненная удача Золя. Эжен наследует крестьянскую хватку деда и честолюбие матери. Но именно эпоха Луи Бонапарта помогает этим качествам дать обильные плоды. Торговля должностями, зависть, злоба, полное пренебрежение государственными интересами позволяют Эжену осуществить свой жизненный принцип — властвовать с хлыстом в руке. Умение Ругона прикрываться демагогической фразой, плести интриги и использовать любые возможности для того, чтобы делать карьеру, ставят этого министра Второй империи в ряд типичных министров капиталистических государств вплоть до сегодняшнего дня.

«Нана»

В романе «Нана» разложение правящих кругов показано через их нравственное падение. Нана — дочь прачки Жервезы из семейства Маккар. Убежав из дому, она становится куртизанкой, самой модной женщиной Парижа. Действие романа происходит в 1867 г. Это парадный год империи, год парижской Всемирной выставки, собирающей в столицу Франции королей и правителей со всего света. Но атмосфера близящейся развязки чувствуется даже в той лихорадочной жажде наслаждений, которая бросает к ногам Нана графа и банкира, журналиста и нищего актера. В романе настойчиво проводится параллель между будуаром проститутки и фамильными покоями дамы из древнего аристократического рода. Все в них оказывается похожим: их посещают одни и те же люди. Политические воззрения Нана комичным образом напоминают взгляды аристократов. Со скрупулёзной точностью воспроизводит Золя быт аристократической среды, продажных женщин, физиологию страсти.

И до Золя во французской литературе мы встречаем образы падших, но добродетельных женщин. Эстер из романа Балзак «Блеск и нищета куртизанок», «Дама с камелиями» Дюма волновали современников Золя так же, как его «Нана». Но у Золя героиня несравненно теснее связана со средой, чем у его предшественников. Это «золотая муха», рожденная четвертым или пятым поколением пьяниц. Она вырастает в предместье, «рослая, красивая, с прекрасным телом, точно растение, возросшее на жирной удобренной почве».

От природы Нана добра и доверчива. Она жаждет спокойной обеспеченной жизни, мечтает воспитывать маленького сына. Однако Нана уже не может управлять своими страстями: «Она становилась стихийной силой, орудием разрушения и, сама того не желая, развращала, растлевала Париж своим белоснежным телом». «Подобно древним чудовищам, страшные владения которых были усеяны костями, она ходила по трупам». Образ Нана является символическим. На сей раз это эротический символ. Имя куртизанки из романа Золя подхватывает реклама. Оно было написано на домах, мелькало на полосах газет, на конфетных коробках и в табачных лавках. «Нана, не переставая быть реальной, превращается в миф», — заметил Флобер. Особенно символичной выглядит смерть Нана. Куртизанка умирает от оспы под крики оглушенной пропагандой толпы, вопящей: «На Берлин! На Берлин! На Берлин!». В обезображенном болезнью лице трудно узнать прежнюю красавицу: «Казалось, зараза, впитанная ею из сточных канав... то растлевающее начало, которым она отравила целое общество, обратилось на нее же и сгноило ей лицо». Здесь образ Нана как бы символизирует всю империю с ее блестящей внешностью и порочной изнанкой.

Натуралистические черты художественного метода Золя проявляются в романе «Нана» в подчеркивании грубого физиологического начала в человеке, в пристальном внимании к вопросам пола, в скупости психологического рисунка образов. Однако это идет не от аморализма: как это пытались утверждать его противники. Роман «Нана» — изображение еще одной стороны буржуазного общества XIX в. Для Золя «все, что относится к похоти, относится к самой социальной жизни».

Так, последовательно из романа в роман Золя без ретуши рисует непривлекательный портрет хозяев капиталистического мира. «Говорить о буржуазии, — замечает писатель, — значит бросить французскому обществу самые суровые обвинения». И Золя обвиняет.

✓ «Западня» Рассматривая основное противоречие времени как противоречие между трудом и капиталом, Золя неизбежно должен был прийти к мысли о создании романов, в которых главными действующими лицами были бы

рабочие, Золя прав, полагая, что до него пролетариат в литературе почти не появлялся. При этом слова «рабочий», «пролетариат» Золя толкует очень широко, подразумевая под этим социальные низы. Труд современного промышленного рабочего тоже не находит отражения в литературе, и Золя задумывает включить в свою серию роман из жизни рабочих. Мысль об этом появилась у него еще в 60-е гг. В 1877 г. он осуществляет свой замысел, создав роман «Западня».

Молодая женщина Жервеза выходит замуж за кровельщика Купо, мечтает открыть свою прачечную, чтобы иметь к старости крышу над головой и кусок хлеба. Однако несчастный случай — падение с крыши — выбивает Купо из привычной колеи. Недолгого безделья оказывается достаточно, чтобы он отвык от каждодневного труда и приучился пьянствовать. «Западня» — название романа — на языке «дна» означает кабак, который подстерегает рабочего на перекрестке улиц. Кабак приносит несчастье в семью Жервезы, ведет ее к нищете и моральному разложению. Таков сюжет романа.

Золя понимает, что деградация рабочих семей при капитализме явление далеко не случайное. Писатель ставит своей задачей «показать, что нравы рабочих, пороки, падение, моральное, физическое уродство объясняются средой, условиями жизни, созданными для рабочих нашим обществом».

Золя ведет нас в рабочие кварталы, где проезжают не кареты, а ломовые дроги, где на землю оседает угольная пыль с Восточной и Северной железной дороги, а уличная толпа состоит из рабочих, слесарей в голубых рубахах, бесконечной вереницы мастеровых с инструментами на плече и хлебом под мышкой.

Внимание художника привлекает шестизэтажный дом с длинными рядами окон и темными общими коридорами, в котором живет по меньшей мере триста семей; он кажется огромным осевшим гнездом бедноты.

Золя подробно информирует читателя как работает золотых дел мастер, чем пахнет в кузнице, как формы столы нужны, чтобы добнее гладить белье, в чем трудность профессии кровельщика.

Золя показывает в романе бедственное положение трудового народа, представляющее резкий контраст с жизнью мелкой и средней буржуазии. Маркс и Энгельс писали в «Святом семействе», что «в жизненных условиях пролетариата все жизненные условия современного общества достигли высшей точки бесчеловечности»¹. К этим сторонам жизни общества и обращается Золя. День героев его романов полон тяжелого труда в ужасных гигиенических

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., изд. 2, т. 2, стр. 40.

условиях. У золотаря лицо цвета восковой свечи и впалые пергаментные щеки, у прачек от вечной сырости и горячего пара пухнут суставы, кровельщики, падая, ломают руки и ноги. Глухая ненависть к труду, которая просыпается в Купо после болезни, по-своему оправдана: «Они не дураки, эти буржуа! Вас они посылают на смерть, а сами боятся на лестницу взлезть и сидят у теплого камелька, издеваясь над бедняками». Купо жалеет, что не изучил менее опасного ремесла. Но стоит сравнить его судьбу с судьбой других рабочих, как становится ясно, что судьба Купо не исключение. В жизни старого маляра дядюшки Брю нет никаких видимых несчастий. Пятьдесят лет он трудился честно и даже избежал «Западни». И что же? В конце концов он стареет, не обеспечив себя куском хлеба.

В самом несчастном случае, искалечившем жизнь его героев, Золя находит страшную закономерность. Капитализм высасывает все силы человека, пока он здоров и молод, и обрекает на голодную смерть, когда он уже не в состоянии продавать свой труд. Таким образом, пристрастие Купо к алкоголю объясняется не только дурной наследственностью (его отец умер, свалившись пьяным с крыши), но и социальными причинами. Спаивание рабочих отупляет их, снижает духовные запросы, отвлекает их от сознательной борьбы.

Рабочие в «Западне» не пытаются бороться за изменение своего положения. Они не занимаются политикой. Тысячелетняя культура человечества тоже ими непознана. Одна из самых ярких сцен романа — посещение Жервезы и Купо с друзьями в день их свадьбы картинной галереи в Лувре. От великолепных залов и полотен у них рябит в глазах и начинает болеть голова. Наибольшее впечатление на приятелей Жервезы производят в конце концов представительный служитель в расшитой золотой ливрее да роскошная лестница. С горькой иронией рисует Золя свадебную процессию, которая неожиданно заблудилась в гигантском музее и чуть было не оказалась там запертой на ночь: «Впрямем, все притворялись, что довольны виденным».

Воссоздавая в «Западне» страшные сцены рабочего бытия, жестокость труда, некультурность рабочих, Золя повсе не хотел клеветать пролетариат. «Мои персонажи, — говорил автор, — вовсе не плохи; они только невежественны и испорчены средой, в которой живут...». И все же в преувеличенном внимании писателя к быту, к вопросам физиологии, к наследственной либо приобретенной патологии таилась грозная опасность. Ее чутко улавливает Виктор Гюго, писавший о «Западне»: «И я избрал персонажами своего романа каторжника, проститутку, но я написал эту книгу с неотступной мыслью, чтобы поднять их из бездн куда они упали... Я пришел к ним, как наставник, врач, и

не хочу, чтобы к ним наведывались равнодушные наблюдатели или просто из любопытства. Никто не имеет на это права». Очевидно, что у Гюго речь идет не только об объекте изображения, но и о творческом методе Золя, считавшего необходимым для писателя сохранять беспристрастность повествования.

В романе «Жерминаль», созданном почти через десять лет после «Западня» (1885), Золя идет в изображении социального конфликта значительно дальше.

В 70—80-х гг. во Франции растет рабочее движение, усиливается стачечная борьба. Особое внимание общества привлекает тяжелое положение шахтеров. Уже Гюго в сборнике «Мрачные годы» пишет о расстреле рабочих-забойщиков, потребовавших увеличения оплаты труда. Тем более необходимой представляется тема жизни шахтеров Золя, задумавшему отобразить в своей серии полную картину общества. Стачка шахтеров в департаменте Нор в марте 1884 г. послужила прообразом событий, отобразенных в романе. Золя лично посещает район забастовки, беседует с бастующими и хозяевами, интересуется объективными причинами снижения заработной платы и даже, облачившись в традиционную одежду углекопов, ползет на коленях в одной из самых низких штолен с колоритным названием «лисья нора». Но Золя понимает, что одних живописных зарисовок в освещении подобной темы недостаточно.

Собранные Золя материалы по изучению специальных работ экономистов и социологов насчитывают больше пятисот страниц. Знакомится он и с работами Маркса, делает выписки из устава Международного товарищества рабочих, завершая их восторженным выводом: «Это новый «общественный договор»! Но, боже мой, ведь об этом не говорится ни в одном учебнике истории!».

Золя своим романом в значительной степени восполняет этот пробел. В романе есть своя география и своя этнография, воспроизведение быта северных шахтерских поселков. Шахта Ворё, о которой у Золя идет речь, вырисовывается ночью на черном небе серой массой сгрудившихся строений с возвышающимся силуэтом заводской трубы, штабелями бревен и горами угля. Но и за ее пределами тоже промышленный край: «Смотрите! — громко произнес старик, — вот Монсу... Протянув руку, он стал указывать на невидимые во мраке места. — Там, в Монсу сахарный завод Фовелля еще на полном ходу, но вот сахарный завод Готона уже сократил часть рабочих. Остаются только вальцовая мельница Дютийелля да канатная фабрика Блеза, поставляющая канаты для рудников. Они одни уцелели. — Затем он указал широким жестом на север, охватив добрую половину горизонта... По-преж-

нему кругом лежала мгла, но рука старого рабочего как бы наполнила ее образами великих бедствий...».

В этом промышленном краю живут династии промышленных рабочих. Такова семья Маэ. Сто шесть лет, пять поколений, работают они на одного и того же хозяина. Первый в этой династии пятнадцатилетним мальчишкой открыл уголь в округе. Но богатства забирает компания, а на его долю выпадает только честь назвать своим именем шахту. История семьи — история кровопролитной битвы человека и природы во славу капитала. Сын первого Маэ гибнет в шахте совсем молодым во время обвала. Двое его братьев и три сына сложили головы там же. Самый старший из Маэ — старик, прозванный «Бессмертным» за то, что несколько раз спасался от гибели и дожил до пятидесяти восьми лет. Глава семьи, сын «Бессмертного», один из опытейших забойщиков шахты; его знает дирекция и ставит в пример другим. Маэ не пьет водку, отличный семьянин и товарищ. Он умен и тянется к знаниям, интересуется политическими вопросами. Если в «Западне» Золя ставит в центр повествования наименее организованную часть рабочих, то в лице Маэ мы видим сознательного пролетаря.

Из романа видно, что Золя проявляет большое сочувствие к Маэ и его семье, которая, как и другие шахтеры, обитает в поселке Двухсот сорока. Угольная компания гордится теми условиями, которые она предоставляет рабочим. На самом деле дома в поселке своим скучным однообразием напоминают казармы. Стены их так тонки, что слышен кашель соседа или его ссора с женой, а в шахтерской лавке продаются испорченные продукты. Золя не хочет сгущать краски. Семья Маэ живет даже лучше, чем другие семьи, но и эта жизнь ужасна. Жена Маэ к тридцати девяти годам выглядит старухой, измученная вечной нуждой и заботами о семерых детях. В младших Маэ отчетливо видны признаки вырождения. В шахте работают пять членов семьи, мать экономит каждое су, а денег все равно систематически не хватает. Золя рисует мрачную сцену возвращения рабочих с получкой после очередного снижения зарплаты: «По всему поселку раздался тот же вопль отчаяния и нищеты». Именно нищета толкает рабочих на восстание.

В него оказываются втянутыми не только шахтеры поселка, но и пришлый механик Этьен Лантье, нанимающийся на работу в шахту. Это сын прачки Жервезы из «Западни». В романе «Жерминаль» он главный герой повествования. На все события Золя смотрит его глазами. Золя и Лантье как бы вместе появляются в романе в один из холодных зимних вечеров, вместе и покидают его страницы.

С жизнью поселка и с семьей Маэ Этьен связан двойным узлом: он работает в бригаде Маэ и влюблен в его дочь Катрин. С образом Этьена Лантье тесно сплетены основные сюжетные линии романа — возникновение шахтерского бунта и любовная история Этьена и Катрин.

Обе линии обрываются трагически. Стихийность восстания неизбежно приводит его к поражению. Рабочие снова спускаются в шахты. Погиб Маэ. И многие семьи недосчитывают кормильцев, расстрелянных солдатами, детей, погибших от голода во время забастовок. На бывшего вожака Этьена обрушивается презрение толпы. Грубый шахтерский быт ломает чувства Катрин и Этьена. Девушка становится любовницей шахтера Шавалья. Этьен сближается с влюбленной в него толстухой Мукеттой. Только похороненные заживо в отсеке шахты, залитой водой, они открываются друг другу и узнают короткое счастье, омраченное голодом, ужасом и, наконец, смертью Катрин.

Создавая образ Этьена Лантье, Золя не порывает с теорией наследственности. Нервозность Аделаиды Маккар передается Этьену и выражается у него в приступах неудержимого гнева. Во время такого припадка он убивает своего соперника Шавалья: «Убийство стало для него непреодолимой физической потребностью. Оно надвигалось помимо его воли, побуждаемое наследственностью». Для Золя Этьен не только продукт своего отравленного алкоголем рода, но и той среды, куда он попадает; формально Этьен Лантье — вожак восстания; фактически он только его орудие: «...Его поднимала вместе со всеми товарищами какая-то сила! К тому же он никогда не руководил ими, сами они вели его, побуждая на такие поступки, которых он никогда бы не сделал, если бы на него не напирала сзади смятенная толпа».

В единоборстве сознательного и инстинктивного и в этом романе побеждает инстинкт. Отсюда трактовка восстания не как целенаправленного действия, но как стихийного бунта. Отсюда пренебрежительное отношение писателя к политической борьбе, отсюда же крайне проническая оценка Золя вождей разных партий, желающих использовать восстание в корыстных целях. Среди этих «вождей» — анекдотическая фигура русского анархиста Суварина, воссозданного писателем явно через литературные источники, а не в результате жизненных наблюдений.

Героизм в подлинном значении этого слова оказывается не кто-либо из персонажей, а сама толпа, несущая пафос борьбы и справедливое восстания, передающая ощущение огромной неодолимой силы. Золя любит стихией, но и испытывает страх перед ней.

Лагерю «красных» противопоставит в романе лагерь «голубых» — беззаботных либо развращенных буржуа, живущих с приятным сознанием законности своих прав. Семья Грегуаров, семья директора шахты господина Энбо, его племянник Негрель — олицетворяют в романе правду иной жизни, чем жизнь шахтеров. Эта жизнь тоже бывает по-своему несчастливой, тоже имеет свои огорчения и свои заботы, но трагедии Энбо и Грегуаров меркнут в сопоставлении с той бездной горя и нищеты, в которую брошены шахтеры.

Роман «Жерминаль» не рисует победы рабочих, не освещает путей борьбы с позиций научного социализма. Но он ставит вопрос о невозможности жить по-старому, о неизбежности социальных перемен. В набросках к роману Золя так определяет его идею: «Роман — возмущение рабочих. Обществу нанесен удар, от которого оно трещит; словом, борьба труда и капитала. В этом — все значение книги; оно предсказывает будущее, выдвигает вопрос, который станет наиболее важным в XX веке».

Символично само название романа. «Жерминаль» — имя весеннего месяца по календарю Великой французской революции, месяца веходов. Последняя страница книги бросает светлый луч на печальные события в поселке Двухсот сорока. Под ногами уходящего с шахты Этьена раздаются глухие удары кирки. «В пламенных лучах светила юным утром земля вынашивала в себе этот шум... и Этьен знал, что посев этот скоро должен пробить толщу земли».

«Разгром» Продвигаясь к окончанию серии, Золя испытывает потребность подвести социально-исторический итог «эпохе безумия и позора». Он делает это в романе «Разгром», который объединяет и тему буржуазии и тему народа.¹ Уже в предисловии к первому тому серии — роману «Карьера Ругонов» Золя с удовлетворением говорит: «Падение Бонапарта, которое нужно было мне как художнику и которое неизбежно должно было, по моему замыслу, завершить драму,... дало мне жестокою и необходимую развязку». «Разгром» — логическое завершение серии.

«Разгром» был одним из актуальнейших романов эпохи. Золя ставит в нем задачу сказать правду о войне. В набросках к «Разгрому» он пишет: «Не следует больше ни скрывать, ни оправдывать наши поражения. Нужно их объяснять и относиться к ним, как к ужасному уроку». Причины разгрома Франции в войне 1870 г. Золя видит в низкой боеспособности солдат и генералов, обманутых легендамп об их несокрушимости и легкими победами в Алжире. Слабость французской армии, в свою очередь, пред-

¹ Хронологически серию завершает «Доктор Паскаль».

ставляется Золя следствием гнилости всего бонапартистского режима.

В обстановке возрождающегося реваншизма, подготовки реакционного заговора генерала Буланже, мечтающего о новом свержении республики и установлении военной диктатуры, правда о позорной для Франции войне 1870 г. режет слух правительственным чиновникам. Золя вновь обвинен в отсутствии патриотизма, в недооценке героического французского народа. Начальник канцелярии Буланже, поднимая на одном из банкетов бокал за автора «Ругон-Маккаров», провозглашает ехидный тост: — «Я желаю от всей души, чтобы мой знаменитый друг после «Разгрома» подарил нам «Триумф». «Генерал, это зависит от вас», — остроумно отпарировал Золя.

«Разгром» можно рассматривать как исторический роман. В нем очень точно прослежен бесславный путь Шалонской армии, приведшей ее к Седанскому котлу. Золя никогда не был военным человеком. Чтобы описать поход войск и сражения, от него потребовался настоящий подвиг. Золя отправляется по следам минувших боев, останавливается в Седане, изучает топографию местности, беседует с участниками минувшей войны. Там на местах сухие строчки газетных сообщений и бесхитростные рассказы свидетелей приобретают убедительность очевидности. По ночам писателю слышатся голоса молодежьких солдат, кричавших перед смертью: «Мама!». У Золя копяты бесценные документы: записные книжки и дневники офицеров, груды противоречивых приказов и распоряжений, газетные статьи, карты и планы сражений. Одни подготовительные материалы к «Разгрому» составляют более тысячи страниц. Роман разделен на три части: события до Седанского сражения, Седанская катастрофа, осада Парижа и Коммуна.

Как и во всяком историческом романе, в «Разгроме» есть реальные исторические лица. Прежде всего это жалкая фигура Луи Бонапарта, ставшего марионеткой в руках придворных интриганов и своей жсны. Названы и бегло очерчены некоторые генералы наполеоновской армии.

Однако в центре романа не реальные, а вымышленные персонажи — капрал Жан и солдат Морис. Они встречаются в романе как враги, но переживаемые совместно лишения заставляют их сблизиться. Жан Маккар — один из самых любимых героев Золя, он сама «душа Франции». Старый солдат, проделавший итальянский поход, Жан — суцая находка для своего взвода. Ему в совершенстве известна трудная солдатская наука. Он умеет ловко увязать ранец, добыть продовольствие, выбрать сухое место для ночлега. Жан — носитель и высоких моральных качеств. Он наделен здоровым практическим умом, глубоким чувством

ответственности за товарищей и порученное ему дело. К войне он относится истово и серьезно, как к привычной крестьянской работе.

Морис в известной степени антипод Жана. Это интеллигентный экзальтированный юноша, совершивший в довоенном Париже немало безумств. Дух армии ему органически чужд. Морис страдает в походе и от непривычной физической нагрузки и от нравственной неудовлетворенности, от грубости и невежества товарищей, от высокомерия офицеров, от сознания чуждости кампании, в которой он участвует. Преимущество Жана перед Морисом очевидно. Однако в определенные моменты повествования роли Жана и Мориса уравниваются.

Изображение в романе солдатской массы принадлежит к его лучшим страницам. Артиллеристы смело глядят в глаза смерти, Они не отступают, стараясь помочь пехоте, хотя для них выбрана явно гибельная позиция. Взвод Жана по-братски делит еду. Отставные солдаты спешат нагнать товарищей, отправляющихся в кровопролитные бои. Это не значит, что Золя прибегает к искусственной героизации. В «Разгроме» мы ясно ощущаем ту традицию, которая будет продолжена в романе Анри Барбюса «Огонь», раскрывшего неприкрашенные будни войны.

Героизм солдат у Золя вытекает из всего отношения народа к прусскому нашествию, из их стремления выгнать неприятеля из пределов Франции. Близорукий служащий Вейс берет винтовку и сражается как герой. Слабая женщина Генриетта проводит дни и ночи у раненых в госпитале. Крестьяне на каждом шагу проявляют жалость и сочувствие к солдатам, передают хлеб попавшим в плен, плачут, глядя, как немцы увозят их на чужбину. Золя говорит о крестьянах, ушедших в леса, о тружениках, обрабатывающих под пулями землю. Мысль о бессмертии народа пронизывает роман.

Если народ в романе сражается, то буржуазия продается. Фабрикант Деллаэрш отлично уживается с немцами и с нетерпением ожидает поражения Франции, чтобы снова наладить производство. Кулак Фушар готов нажать доходы даже ценой крови родного сына. Антипатриотически настроены не только буржуа, но и высшая военная прослойка — генералы. Характерен в этом отношении образ Бургена-Дефейля, безразличного к ходу войны, ко всему, что не связано с его персоной. Но самым ярким воплощением режима империи является образ Наполеона III. Черты безволия, равнодушия, вырождения Золя подчеркивает уже в его портрете. Император бледен, лицо у него вытянутое, водянистые глаза мигают. Чтобы не пугать солдат на поле сражения, он приказывает нарумянить себя. Император смертельно болен. Его храбрость Золя объясняет равнодушием неизлечимо больно-

го ко всему, кроме болезни. Не случайно старуха, мечтающая увидеть «хоть одного живого императора», уходит разочарованной: «Ну и чучело!».

Французский народ оказывается сразу перед двумя врагами — внутренним и внешним. Пруссачество в романе предстает бездушной военной машиной. Образ немецкого офицера Гюнтера у Золя опережает аналогичные образы Мопассана. Гюнтер не знает сострадания, лишен человеческих чувств, хотя сам считает себя существом высшей расы. Пожар Парижа для него только красивое зрелище.

Последовательно изображая ход франко-прусской войны, Золя не проходит мимо Парижской коммуны. Первоначально он полагает посвятить этим событиям отдельный роман, затем ограничивается заключительными главами в «Разгроме». В представлении Золя Парижская коммуна — закономерный эпилог войны, пробудивший инстинкты жестокости и разрушения. Не случайно Жан Маккар не с коммунарами. Тем не менее, Золя возмущен и расправой версальцев над восставшими. Направляясь к раненому Морису, Жан оказывается невольным свидетелем расстрела. «Погибали мужчины, дети, осужденные по одной улике, ...погибали невиновые, схваченные по ложному доносу». По улицам ручьями льется кровь, трупы увозят на телегах с утра до вечера. И Золя вновь называет адрес убийц: «Буржуа оказались еще более жестокими, чем солдаты»...

В «Разгроме», как и в «Жерминале», Золя не может ответить на вопрос о путях борьбы за более справедливый социальный мир. Но он подводит бесславный итог целой эпохе. Он мечтает о новой Франции, связывая эту мечту с рабочим людом. Последняя фраза романа звучит оптимистически: «Опустошенное поле осталось невозделанным; сожженный дом лежал в развалинах, и Жан, самый смиренный и скорбный человек, пошел навстречу будущему, готовый приняться за великое трудное дело — заново построить всю Францию».

Золя первым из больших европейских художников почувствовал дух нового времени, его тягу к технике, к быстрой, изящную и опасную красоту машины. В романе «Человек-зверь» он называет локомотив женским именем «Лизон», и «Лизон» такой же полноправный персонаж повествования, как и люди. Позже французский композитор Онеггер делает шумы паровоза лейт-мотивом своей симфонической поэмы.

Как и Бальзак, Золя видит главную пружину действий буржуа в денежном интересе. Но у Бальзака проблема ставится в плоскости: человек и золото. У Золя — безликая внешне капиталистическая организация — угольная компания, акционерное

общество, кредитный банк занимает место конкретного предпринимателя, действующего на свой страх и риск.

Золя вводит в литературу социальный роман нового типа. Он уже знает психологию толпы. Гениальность этого открытия оценили только в XX в., когда стало воочию видно, что психология людской массы вовсе не механическая сумма душевных переживаний составляющих ее людей, что здесь возможны неожиданные скачки. В своих романах Золя рисует физиологического человека, поведение которого определяется не только его волей, но и глубоко спрятанными законами наследственности, смутными зовами пола. Русским писателям XIX в. оказалось глубоко чуждо это качество Золя-художника. Салтыков-Щедрин, Чехов, Толстой неоднократно критиковали его за натуралистические подробности, за повышенный интерес к физиологии, низводящий человека до уровня зверя.

Золя — новатор и в области композиции. Арман Лану, анализируя роман «Жерминаль», отмечает умение Золя чередовать массовые сцены с крупным планом, замедлять и ускорять повествование. Подобные приемы стали обычными в самом массовом искусстве XX в. — в искусстве кино.

Многие особенности литературы нашего времени связаны с традициями Эмиля Золя.

ГИ ДЕ МОПАСАН (1850—1893)

Ги де Мопассан родился в год смерти Бальзака; Гюставу Флоберу было тогда двадцать девять лет. Однако эпоха Мопассана существенно отличается от времени написания «Человеческой комедии» и даже «Госпожи Бовари». Биографы Мопассана свидетельствуют, что он не читал ни философа Огюста Канта, ни теоретика натуралистов Ипполита Тэна. Однако некоторые из положений натурализма не прошли мимо Мопассана. Пристальное внимание Мопассана к грубым проявлениям человеческой плоти, к отрицательной, безобразной стороне жизни, жестокости людей то и дело напоминают нам, что Мопассан — современник натуралистов. Наследник и продолжатель реалистической линии Флобера, порой он оказывается ближе к Золя, чем к автору «Госпожи Бовари».

Действие новелл и романов Мопассана чаще всего развивается в Нормандии. Это не случайно, Нормандия — родина писателя. Здесь в краю бесчисленных виноградников и тогда безлюдного морского побережья прошло его детство. Родители Мопассана (по отцу он принадлежал к древнему дворянскому роду) разошлись; отец уехал из дома. Тем сильнее на развитии мальчика ска-

залось влияние матери Лоры де Мопассан. Это была тонкая образованная женщина, любившая поэзию, знавшая древние и новые языки, сохранявшая дружеские связи с талантливейшими людьми своего времени. Гюстав Флобер был товарищем ее детских игр. Мать стала первой воспитательницей своих двух сыновей. В старшем Ги она подметила любовь к литературе, поэтическую жилку, которую постаралась развить. До самой смерти писателя она была его неизменной советчицей и первым критиком его произведений.

Не меньше, чем литература, Мопассана влекло к себе море. Он рос крепким, смелым ребенком, тянувшимся к вольной жизни, дружившим с рыбаками, мечтавшим о путешествиях, а пока ограничивался долгими пешими переходами и морскими прогулками на шлюпке. С детства он привык гордиться своей выносливостью и силой.

Жизнь в духовной семинарии, куда первоначально поместила его мать, показалась мальчику невыносимой. Мопассан был совершенно чужд религиозной экзальтированности, вековой ритуал церковной службы не вызывал у него ничего, кроме скуки либо насмешек. Руководство семинарии, в свою очередь, попыталось воспользоваться попавшим к нему в руки стихотворным посланием Мопассана к сестре как предлогом, чтобы исключить его из семинарии. Дальнейшее образование Мопассан получил в Руанском коллеже.

Франко-прусская война разорила семью Мопассана. Молодому человеку пришлось самому зарабатывать себе на хлеб. Началась чиновничья служба сначала в Морском министерстве, а затем в Министерстве просвещения. Для литературы оставались вечера. Мопассан по своему характеру был далек от типа художника-затворника в башне из слоновой кости, каким его призывал стать Флобер. Он не оставил своих занятий спортом. Его товарищи часто не знали, что азартный гребец, неистощимый на дерзкие выдумки, — начинающий поэт. Мопассан посетил все протоки и мелкие заливы Сены, узнал таинственную ночную жизнь великой реки, множество романтических, а чаще просто грустных историй, полюбил рыбаков на ее набережных, грубоватую обстановку дешевых кабаков, познакомился с особенностями существования простого люда. Позже эти впечатления также дали Мопассану материал для многих новелл.

Раннее творчество Мопассана было поэтическим. Он писал стихи в традициях парнасской школы. Наряду с любовью к поэзии, в нем проснулась страсть к театру. Но когда друзья расспрашивали его о литературных планах, он скупо отвечал: «Нечего спешить, я изучаю мое ремесло». В течение семи лет, с 1873 до 1881 г., Флобер руководил литературной учебной Мопас-

сана. Это он приучил Мопассана относиться к работе писателя не как к божественному вдохновению, но кропотливому труду мастера, познавшего тончайшие приемы своего ремесла.

В 1880 г. была опубликована новелла Мопассана «Пышка», начавшая самый плодотворный период в его творчестве. С 1880 до 1890 г. Мопассан создал шестнадцать сборников рассказов, шесть романов, три книги путевых заметок и очень много газетных и журнальных статей. Казалось, что он ведет легкий, светский образ жизни, как будто не оставляющий времени на занятия литературой. В сознании современников Мопассан рисовался снобом, гордившимся своим древним происхождением и знакомством с самыми аристократическими домами Франции. Он вошел в моду. Журналы платили ему «королевские гонорары», издатели умоляли о новых книгах, столичные салоны гордились посещением Мопассана. Однако эта известность не вскружила Мопассану голову. Всюду он сохранял гордую, немного презрительную независимость. Многих отпугивала его холодная вежливость.

Мопассан был скрытным, сдержанным человеком. Даже в письмах к близким он как будто сам ставил себе рамки, через которые не переступал. Его отчаянно пугало любопытство публики! Вслед за Флобером Мопассан любил повторять, что его книги принадлежат читателям, но до его писем и собственной жизни никому нет дела. Он просил после его смерти уничтожить все его личные документы, не позволял публиковать свои портреты, весьма скептически относился ко всякого рода публичным чествованиям. Мопассан нелегко раскрывал душу. Поэтому распространилось мнение, что у него вообще нет сердца. Между тем сам Мопассан однажды признался, что обладает «гордым и стыдливым сердцем», тем сердцем, «над которым смеются» и которое поэтому приходится прятать от посторонних взоров. Трогательно отношение Мопассана к матери и к своему другу и наставнику Флоберу. В воспоминаниях слуги Мопассана Франсуа Тассара воссоздается чрезвычайно привлекательный образ деликатного доброго человека, сочувствующего человеческим страданиям и нередко приходящего на помощь беднякам.

Внешне благополучная жизнь Мопассана все больше обрачивалась трагедией. Писатель не может быть писателем, если при виде страданий других людей он не задает себе мучительный вопрос: «За что?».

Действительность Франции 70—80-х гг. заставляла ставить этот вопрос особенно часто. Активно интересуясь политикой, Мопассан ясно видел суть грязных афер Третьей республики. Всеобщая глухость, казалась Мопассану, могла конкурировать только со всеобщей продажностью. Отношение Мопассана к буржуазии было презрительным, его юношеские иллюзии в отношении ари-

стократии быстро рассеивались. Бросая вызов общественному мнению, Мопассан говорил, что писателя могут обесчестить три вещи: печатание в уважаемом журнале «Ревю де Де Монд», получение ордена Почетного Легиона и выборы во Французскую академию.

Он пытался отойти от политики, внушавшей ему омерзение, не принимать от Третьей республики никаких подачек, «ибо всеобщая глупость настолько заразительна, что нельзя соприкасаться с ней, не заражаясь», не заводить слишком тесных связей в светском обществе.

Мопассан много путешествовал. «Путешествие, — писал он, — это нечто вроде двери, через которую уходят из действительности обыденной, чтобы вступить в действительность неизведанную». На своей яхте «Милый друг» он совершил поездки на Корсику, в Алжир, в Италию, Сицилию, Тунис и Англию. К этим странствиям Мопассана толкали не только любовь к морю или поиски новых впечатлений; желание вырваться из круга повседневности, отвлечение от общества играли здесь не последнюю роль. Он отлично понимал лживость и лицемерие так называемых буржуазных свобод. Политическим идеалом Мопассана в 80-е гг. стала «аристократическая» республика, которой управляли бы не дворяне, но аристократы духа, интеллектуалы, художники и ученые.

Однако Мопассан не видел никаких реальных путей к установлению нового порядка. Мысль о революционном преобразовании мира даже не приходила ему в голову. Читая пессимистические страницы Шопенгауэра, Мопассан в значительной степени прониклся его философией, рассматривающей движение идей, как круг, замкнутый человеческой глупостью и неспособностью к счастью.

Усилению пессимистических настроений способствовало и постепенное ухудшение его здоровья. Началось тяжелое нервное заболевание, явно проявившееся уже к середине 80-х гг. Его начал преследовать страх смерти и страх творческого бесплодия. Работоспособность Мопассана падала, ухудшилось зрение. Болезненные образы и состояние Мопассана отразились в его рассказах «Орля», «Он?», «Кто знает?» и др. Мопассан воспроизвел в них различные виды галлюцинаций. «Орля» — представляет собой дневниковые записи больного человека, который вопреки своей воле возвращается к мрачным видениям своей фантазии, не может освободиться от странного существа, преследующего его повсюду. В рассказе «Кто знает?» герой присутствует при фантастическом исчезновении мебели из своей комнаты, которое сам считает галлюцинацией. Но потом оказалось, что мебель в самом деле исчезла. Почему? — Кто знает. Подобные рассказы Мо-

пассана уже не отражали реальной действительности, но передавали ужас больного человека, еще при жизни погружавшегося во тьму.

Многочисленные враги Мопассана, ненавидящая его за многочисленные разоблачения буржуазная пресса спешили раздуть скандал, смакуя симптомы болезни писателя. После неудачного покушения на самоубийство Мопассан был помещен в лечебницу, где провел два года и откуда уже не вышел. 6 июля 1893 года, по выражению его слуги, «он угас, как лампа, в которой не достает масла».

* *
*

«Я появился в литературной жизни, как метеор, и исчезну, как молния», — сказал Мопассан незадолго до смерти. Действительно, его творческий путь был кратким, а успех пришел как будто сразу и неожиданно. Однако триумфу «Пышки» предшествовали годы упорного ученичества. Его первые шаги направлял Флобер; после смерти Флобера ему помогал советами Тургенев.

Флобер не только наставлял Мопассана, но пытался приучить его к своему методу работы: просил рыться в каталогах и серьезных научных изданиях, чтобы уточнить нужный термин, заставлял составлять подробный план нормандского побережья и описание утесов, мимо которых по замыслу Флобера должны были гулять его герои, давал Мопассану задания пойти на прогулку и воспроизвести затем какой-нибудь увиденный эпизод в сотне строк. С этими этюдами Флобер поступал, как с ученическими тетрадами, свирепо вычеркивая лишние либо неточные эпитеты, немusыкально звучащие, плохо построенные фразы. Уроки не проходили для Мопассана даром. Он постепенно приучался к точности и к требовательности в работе над словом.

Флобер ввел Мопассана в литературную среду, проложил ему путь в журналы, познакомил с Тургеневым. Флобер оказал на него колоссальное влияние и как художник, и как человек. Мысли Флобера об одиночестве художника, о его невмешательстве в политическую жизнь нашли отклик в душе Мопассана. Мопассан, так же как Флобер, считал необходимым объективный беспристрастный взгляд художника на творческий материал.

Из этого, понятно, не следует, что Мопассан слепо шел по пятам Флобера. Как у всякого большого художника, у него была своя система эстетических взглядов, хотя Мопассан не оставил, подобно Золя, аргументированных статей с изложением эстетической теории. Более того, натуралистическая концепция автора «Рюгон-Маккаров» нередко вызывала возражения у Мопассана.

Об эстетических взглядах Мопассана мы можем судить главным образом по его письмам разных лет и небольшой статье «О романе» (1887), предпосланной книге «Пьер и Жан».

В письме к другу от 17 января 1877 г. Мопассан делает одну из первых попыток подробно изложить свое литературное кредо. Он пользуется терминами «романтизм», «реализм», «натурализм», полагая, впрочем, что не они определяют долговечность литературных произведений, а некий «литературный флюид, достаточно неясно называемый талантом или гением». Мопассан не отрицает, впрочем, закономерности смены одного литературного метода другим.

Так, вслед за Стендалем и Бальзаком Мопассан требует от художника не быть эпигоном великих предшественников, а создавать в искусстве свою собственную страницу. Но человек уже второй половины XIX в., Мопассан вводит в характеристику писателя столь любимый и Золя, и позитивистами термин «темперамент». Художник у Мопассана, как и у Золя, и у братьев Гонкур, «изобразитель натурального, преломляющегося через его темперамент».

Правда, в отличие от Золя, у Мопассана нет уверенности, что натурализм — единственный законный наследник реализма Бальзака. Для Мопассана натурализм — «только одно из проявлений, а не сумма искусства, подобно тому как манера Гюго является другим проявлением того же искусства... ни тот ни другой не открывают тех неизбежных путей, по которым пойдет литература...».

Взгляд Мопассана на литературу менее социален, чем взгляд Эмиля Золя. Мопассан почти нигде не говорит прямо о связи литературного процесса с социально-историческими основами развития общества и часто в развитии искусства видит не только закономерный процесс, а и вариации, вызванные стремлением человеческой природы к разнообразию.

Однако на этом основании нельзя причислить Мопассана к аподитичным художникам, как это многократно пыталась сделать буржуазная критика. Мопассан, как и его предшественники-реалисты, был уверен, что «всякий, кто не следует за литературным течением своей эпохи, кто не обладает оригинальной манерой видения и выражения, остается за бортом».

Считая XIX в. «величайшим из всех столетий, в которые существовала литература», Мопассан требует от своего современника-романиста воссоздавать не обостренные состояния души и сердца, а «историю сердца, души и разума в их нормальном состоянии», ибо только так можно «добиться желаемого эффекта, то есть взволновать зрителем обыденной жизни, и выявить свою идею». «Автор должен пользоваться только теми фактами, истинность которых неопровержима и неизменна». Мопассан, таким

образом, выступает за реалистическую типизацию: «реалист, если он художник, будет стремиться не к тому, чтобы показать нам банальную фотографию жизни, но к тому, чтобы дать нам ее воспроизведение, более полное, более захватывающее, более убедительное, чем сама действительность». Мопассан полагает, что рассказывать обо всем происходящем невозможно, да и не нужно, «значит необходим выбор».

Мопассановский выбор мыслится им как следование «логике событий», а не рабское копирование их неосознанного чередования. Ему близки и дороги заветы Флобера, требовавшего от писателя длительной неустанной работы, подобной работе ученого: «Талант — это длительное терпение».

Мопассан наследует и то, что сам он называет «флюберовской теорией наблюдения», — уверенность, что «решительно во всем есть что-нибудь неисследованное», надо только его найти. Это положение применимо и к языку прозы. Иронизируя над туманной речью декадентов, над расслабленными образами, над выдуманными выражениями, Мопассан цитирует Флобера: «Какова бы ни была вещь, о которой Вы заговорили, имеется только одно существительное, чтобы назвать ее, только один глагол, чтобы обозначить ее действие, и только одно прилагательное, чтобы ее определить... и никогда не следует удовлетворяться приблизительным, никогда не следует прибегать к подделкам, даже удачным, к языковым фокусам, чтобы избежать трудностей».

Французский язык, по выражению Мопассана, подобен чистой воде источника, в который каждый век бросал «свои вкусы, свои претенциозные архаизмы и свою жеманность, ...но ничто не всплыло на поверхность из этих напрасных попыток и бессильных стараний. Наш язык — ясный, логичный и выразительный. Он не дает себя ослабить, затемнить или извратить». И в своем творчестве Мопассан следует этим заветам. Он один из лучших французских стилистов.

Новеллистика
Мопассана

В историю литературы Мопассан вошел прежде всего как новеллист. Он написал шестнадцать сборников новелл. Среди них «Заведение Телье», «Мадемуазель Фифи», «Рассказы Вальдшнепа», «Лунный свет», «Мисс Гарриэт» и другие. Сборники многократно переиздавались еще при жизни писателя. Нередко Мопассан пересматривал включенные в них новеллы, изымал одни, добавлял другие. Он был очень требователен к тому, что выходило под его именем. Ранние веселые, озорные рассказы Мопассан, как и молодой Чехов, издавал под псевдонимами и если впоследствии подписывал, то предварительно перерабатывал.

Ликующее здоровье и полнота жизни первых книг Мопассана уже несли где-то в глубине спрятанную тоску. В конце

80-х гг. Мопассан создавал уже не жизнерадостные, а чаще просто печальные, иногда болезненно-тревожные рассказы. Среди веселых историй сборников «Заведение Телье» или «Рассказы Вальдшнепа» тоже есть сюжеты, задевающие самые чувствительные струны человеческой души.

Нередко Мопассана представляют себе певцом плоти, нескромным свидетелем любовных похождения. Действительно, Мопассан много писал о любви, но художника волновали и другие темы.

Серьезной, важной для творчества Мопассана стала проблема войны и весь круг связанных с ней вопросов — ответственность за войны правительств, стремление городских и сельских толстошумов нажиться на бедствиях родины, трагедия втянутого в бойню простого человека и присущее ему чувство патриотизма. О франко-прусской войне 1870—1871 гг. им написано около двадцати новелл («Пышка», «Мадемуазель Фифи», «Два приятеля», «Папаша Милон», «Старуха Соваж», «Пленные» и др.).

Мопассан быстро избавился от повиннистических восторгов, охвативших его, двадцатилетнего юношу, в начале франко-прусской войны, участником которой он был. Романтический взгляд на мир был ему мало свойствен, к тому же позорное отступление излечивало даже романтиков. В письме к матери Мопассан пишет о беспорядочном бегстве французов, о ночлегах на камнях, о длительных тяжелых переходах. В отношении к войне у Мопассана утвердился устойчивая, народная точка зрения: надо бы заставить правительства отвечать за развязанные войны, за пролитую кровь, тогда и войны бы прекратились.

Характерно, что первая вполне зрелая новелла Мопассана «Пышка» несет именно эту мысль. История создания новеллы отсылает нас к лету 1880 г., когда в пригороде Парижа Медане у Золя собрались пятеро литераторов. Однажды лунной ночью речь зашла о Мериме, слышавшем великолепным рассказчиком. Было решено поочередно рассказывать истории о франко-прусской войне 1871 г. Начало положил сам Эмиль Золя «Осадой мельницы». Впоследствии составил сборник «Меданские вечера», для которого Мопассан написал новеллу «Пышка». Молодой автор очень побаивался сурового суда Флобера, но на этот раз в письме к Мопассану Флобер не скрывал восхищения: он назвал «Пышку» «шедевром» и утверждал, что этот маленький рассказ никогда не будет забыт. Флобер оказался прав. «Меданские вечера» были обязаны успехом не столько Золя, сколько Мопассану.

Мопассан с самого начала отдавал себе ясный отчет в идейной направленности всего сборника и своей новеллы. В одном из писем 1880 г. он писал: «Никакой антипатриотической идеи, никакого предвзятого намерения. Мы хотели только попытаться

дать в наших рассказах правдивую картину войны, очистить их от шовинизма..., а также от фальшивого энтузиазма, почитавшего до сего времени необходимым во всяком повествовании, где имеются красивые штаны и ружье». В новелле «Мадемуазель Фифи» Мопассан снова возвращается к теме патристического порыва продажной женщины, убившей прусского офицера за то, что в ее присутствии он оскорбил Францию.

Многим критикам казался подозрительным выбор Мопассана на роль мстительниц девушек из публичных домов. Но дело в том, что Мопассан не считал этих женщин хуже либо порочнее уважаемых буржуазок. Героиня «Мадемуазель Фифи», девушка по имени Рашель, лишена снижающих ее образ качеств, присущих Пышке. Рашель смела, решительна, отважна. Вонзив нож в горло офицера, она швырнула стул под ноги его товарищу, распахнула окно и исцалала, прежде чем ее успели схватить. В глазах Мопассана Рашель совершила подвиг. Характерна в этом отношении концовка новеллы: из публичного дома ее взял несколько времени спустя «один патриот, чуждый предрассудков, полюбивший ее за этот прекрасный поступок; затем позднее, полюбив ее уже ради нее самой, он женился на ней и сделал из нее даму не хуже многих других».

Самоотверженность поднимает до героев самых заурядных обывателей. Два приятеля, страстные любители рыбной ловли, оказавшись на пограничной линии, попадают в руки к пруссакам. Немцы обещают им жизнь, если они выдадут французский пароль, но им даже не приходит в голову, что это возможно. Оба товарища гибнут как герои («Два приятеля»).

Особенно впечатляющи у Мопассана картины крестьянского сопротивления. В новеллах «Папаша Милон», «Старуха Соваж», «Пленные» он рассказывает о тех, кого он называл в новелле «Пышка» «бесстрашными», способными к «тайной, дикой и законной мести», «безвестному героизму». Все они совершают подвиги обдуманно и деловито, как привыкли выполнять ежедневную крестьянскую работу.

Патриотизм героев Мопассана немногословен. Его герои не произносят громких речей о величии Франции либо о своем долге. Даже стреляя в неприятеля или падая под пулями, они молчат. Но это и не инстинктивный патриотизм, не рефлекс животного, защищающего свою нору без глубоких размышлений, как это представляли себе некоторые французские критики Мопассана. Автор «Папаши Милона» и «Двух приятелей» точно уловил природу непоказного, деловитого патриотизма простого человека, всегда готового к подвигу, для которого немислимо не дать отпора врагу, как немислимо представить себе ежедневную жизнь без борьбы за существование, за кусок хлеба.

Эти особенности новеллистики Мопассана вызвали самый живой интерес к его творчеству во время фашистской оккупации Франции. Подпольная печать переиздавала его рассказы и писала о нем как о художнике-патриоте.

Одно из главных мест в новеллистике Мопассана занимает любовная тема («Заведение Телье», «Признание», «Наследство», «Эта свинья Морен»). Интерес к физиологии, к любви в ее самой грубой, плотской форме неизменно пробуждается во все кризисные эпохи. История мировой литературы знает немало таких периодов безвременья, когда недостаток веры, крушение идеалов уводили в эротику. Салтыков-Щедрин, посетивший Францию времен Мопассана, писал, что в обстановке реакции люди там «странным образом обезличились, измелчали и потускнели», а «всякий интерес, кроме чревного, был объявлен угрожающим». Эротическая новелла Мопассана и рисует «чревный интерес», воспринимающий любовь тоже как один из способов своеобразного насыщения, удовлетворения аппетита тела. Но только этим Мопассан не ограничивался. В обращении писателя к теме любви сказалось его представление о раблезианской полноте бытия, идущая из веков во французской литературе мощная бурлескная струя. Есть у Мопассана и сатирическое решение этой темы. Не случайно его восхищала и покорила сила грубого смеха сатирика Аристофана. Проявилась здесь и тенденция времени: пробужденный натуралистами интерес к вопросам физиологии, к запретной прежде для большой литературы теме — жизни плоти.

Тема падшей женщины широко вошла в произведения Золя и Гонкуров. Вошла она и в новеллистику Мопассана, создавшего целую галерею образов — жадных, трогательных и комичных. Но продают себя не только женщины, сделавшие это своим ремеслом. Понятие «любовь» вообще неизвестно дочке фермера («Признание»). Здоровая, цветущая женщина неспособна на порывы страстей, как неспособен на любовь и ревность ее муж («Наследство»).

Тема стяжательства существует и вне связи с любовной темой («Зонтик», «Туан»). Не всегда она звучит комично. Порой Мопассан не смеется, а ужасается. Новелла «Мать уродов» как будто повторяет романтическую историю Гюго о компрачикосах, уродующих детей, чтобы продавать их в ярмарочные балаганы. Разбогатевшая крестьянка умышленно рождает безобразных детей, стягивая себе талию во время беременности. Мопассан снимает с ее истории всякий романтический покров, он подробно описывает жилище крестьянки — хорошенький опрятный домик и ухоженный садик: «ни дать, ни взять, жилище нотариуса, удалившегося на покой». Рассказывая историю бывшей батрачки, пзувечившей первого младенца в силу жестокой необходимости —

скрыть беременность, писатель точно называет сумму, за которую она продала своего ребенка. И от этой будничности, расчетливости преступления оно становится вдвойне ужасным. Жажда денег развела самое естественное и самое глубокое чувство: материнство. Даже мрачные романтические злодейки не доходили до того, к чему привела человека буржуазная расчетливая жизнь. Мать уродов не одинока. Кокетливая женщина на пляже тоже мать уродов.

Мопассан не только художник смешных либо отталкивающие мрачных сторон бытия. Очень много его новелл рассказывают о высоких чувствах, о неудачной и все же прекрасной человеческой жизни. Новеллы эти часто проникнуты печалью, грустной усмешкой над нескладным и несчастливым существованием людей, заслуживающих лучшей доли («Прогулка», «Иветта», «Ожерелье», «Дядя Жюль», «Мисс Гарриэт»).

Бухгалтер Лера, проработавший сорок лет подряд в конторе, однажды вечером вдруг окинул взглядом прошедшую жизнь («Прогулка») и понял, что ничего светлого в этой жизни не было. Лера — маленький человек, духовный родственник мелких чиновников, описанных в русской литературе. Мопассан повествует о нем без усмешки, без иронии, без излишнего внимания к фпизиологии. Точно и скупое, в датах и цифрах, дана предыстория трагической прогулки: «Двадцати одного года от роду он поступил в торговый дом Лябюз и К^о и с тех пор не менял места службы. В 1856 году у него умер отец, в 1859 — мать. И с тех пор никаких событий в жизни; в 1868 году переезд на другую квартиру из-за того, что хозяин дома, где он жил, хотел повысить квартирную плату».

Такая манера повествования — с развернутой экспозицией, с датами, с цифрами дохода — напоминает нам традиции реалистов 40-х гг. — Стендаля и Бальзака. Но общий элегический тон новеллы говорит скорее о влиянии Флобера и Тургенева, о том, что реализм Мопассана развивался не в 40-е, а в 80-е гг., когда литература большое место уделяла грустным раздумьям о человеческой жизни. Каждого ожидает в конце трагедия старости и смерти, вдвойне печальная для бедняков вроде бухгалтера Лера, не выдержавшего одиночества и повесившегося в аллее парка.

Самоубийством пытается кончить жизнь и молоденькая девушка Иветта («Иветта»), которой вдруг открывается весь ужас ее дальнейшего существования, обреченного на проституцию. Без любви и нежности проходит жизнь «Королевы Гортензии», под грубой внешностью которой скрывается любящая женская душа. На смертном одре она разговаривает с детьми и мужем, которых у нее никогда не было, выплескивая затаенную горечь и боль. Но открывшееся в ней новое существо только удивляет

приехавших родственников. Они заняты не умирающей, а приготовлением обеда.

Существенное место в новеллистике Мопассана занимает описание крестьянской жизни, крестьянского быта Верхней Нормандии: «История одной батрачки», «Сочельник», «В полях» и др. Отношение Мопассана к крестьянам двойственно. У него нет чувства духовной близости к земле и человеку, работающему на земле, так подкупающего у русских писателей, — Тургенева или Л. Толстого. Крестьянин для Мопассана — чаще всего собственник в плане социальном и животное существо в плане биологическом. Во многих новеллах Мопассана проявился тот же подход к крестьянам, что и в романе Золя «Земля». И все же крестьяне у Мопассана гораздо более человечны, чем буржуа. Им доступны высокие патристические чувства. Им доступны и чувства чести, и родственной привязанности и непоказного благородства.

Одной из первых новелл Мопассана о жизни крестьян явилась «История одной батрачки». И. С. Тургенев высоко оценил этот рассказ и рекомендовал его Л. Н. Толстому. Но «физиологизм» новеллы вызвал очень резкую оценку Толстого: «Автор, очевидно во всех рабочих людях, которых он описывает, видит только животных, не поднимающихся выше половой и материнской любви, и потому от описания его получается неполное, искусственное впечатление». Этот недостаток Толстой справедливо считал присутствующим не одному Мопассану, но большинству новейших французских авторов, утверждая, что «описывая так свой народ, французские авторы неправы». «Если существует Франция такая, какою мы ее знаем, с ее истинно великими людьми и теми великими вкладами, которые сделали эти великие люди в науку, искусство, гражданственность и нравственное совершенствование человечества, то и тот рабочий народ, который держал и держит на своих плечах эту Францию, с ее великими людьми, состоит не из животных, а из людей с великими душевными качествами; и потому я не верю тому, что мне пишут в романах, как «La terre», и в рассказах Мопассана, так же как не поверил бы тому, что бы мне рассказывали про существование прекрасного дома, стоящего без фундамента»¹.

Л. Толстой точно подметил особенности французской литературы конца века, снижение в ней народной темы, в особенности по сравнению с русской литературой, где натуралистические тенденции никогда не играли такой роли, как во Франции. Однако применительно к Мопассану Толстой прав только наполовину, так как охарактеризовал лишь одну сторону его творчества. У Мопассана крестьяне далеко не только животные.

¹ Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч. Т. 30. М., 1951, стр. 6.

Особенно привлекателен образ деревенского кузнеца в новелле «Папа Симона». Мопассан откровенно любит этот сельским пролетарием — высоким силачом с черной курчавой бородой и добродушным лицом. Кузнец Филипп способен понять горе маленького мальчика, которого дразнят в школе за то, что у него нет палы. С первого взгляда чувствует он уважение и к его матери Бланшотте, строгой женщине, пользующейся в селе дурной славой из-за рождения ребенка. Филипп женится на ней вопреки пересудам обывателей, потому что привязался к малышу и доверяет матери. И Филипп не исключение. Столь же доброжелательными и человечными рисует Мопассан его товарищей по труду: «Стоя среди огня, словно какие-то демоны, они не сводили глаз с истязаемого ими раскаленного железа, и их мысль тяжелоно поднималась и опускалась вместе с молотом».

Симон вошел никем не замеченный и, подойдя к своему другу, тихонько дернул его за рукав. Тот обернулся. Работа разом остановилась, мужчины внимательно поглядели на мальчика. И среди необычной тишины раздался голос Симона:

— Послушай, Филипп, мне сейчас сын Мишоды сказал, что ты не настоящий мой папа.

— А почему? — спросил рабочий.

Ребенок ответил со всей наивностью:

— Потому что ты не муж мамы».

Никто из кузнецов не смеется, к вопросу о женитьбе своего товарища они подходят серьезно, их мнение о Бланшотте по-настоящему человечно: «...Хоть и случилась с ней беда, она может быть достойной женой для честного человека». И Филипп решает сразу: «Пойди скажи маме, что я приду сегодня вечером поговорить с нею». — Он проводил ребенка из кузницы, вернулся к своей работе, и пять молотов сразу, все вместе, упали на наковальню. И кузнецы ковали железо до ночи, сильные, возбужденные, радостные, словно сами их молоты были довольны».

Логическая сюжетная классификация новелл, определяя круг идей художника, не отвечает, однако, на вопрос о специфике новеллистики Мопассана.

Идейное содержание новелл Мопассана далеко не всегда вытекает только из сюжетов. К подобным новеллам относятся лишь новеллы, восходящие к типу устного анекдота, в котором сюжет действительно совпадает с содержанием. В качестве образца можно назвать новеллу «Зонтик».

В этой новелле жадная мешанка, обнаружив на новом шелковом зонтике мужа дыры от сигарного пепла, добывается в страховом обществе возмещения убытков. Сопротивление директора общества («Согласитесь сами, что мы не можем платить страховые премии за носовые платки, перчатки, половые щетки...») и

«о возмещении таких ничтожных убытков у нас до сих пор никогда не просили») наталкивается на несокрушимое упорство собственности, которая в конце концов доказывает тождество дырки от пепла и пепла от пожара.

На несколько ином несоответствии — окраски слова изображаемому событию — построена новелла «Эта свинья Морена». Неудачное любовное приключение Морена, попытавшегося поцеловать прекрасную незнакомку и закрепившее за ним позорное прозвище, дает ход любовному приключению его приятеля, отправившегося к «пострадавшей» улаживать дело «этой свиньи Морена». На традиции подобной новеллы Мопассан мог опереться не только в устном анекдоте, но и в родственной анекдоту французских средневековых фавль, и в новеллистике эпохи Ренессанса. Это самый простой тип мопассановской новеллы.

Чаще автор усложняет стилистическую структуру новеллы, открывая большие глубины, чем этого может достичь один сюжет. И степень углубления, и авторские приемы здесь различны. Так, в уже упоминаемой новелле «Пышка» содержание не исчерпывается историей сопротивления и падения мадемуазель Элизабет Руссе. Эта история вставлена в широкую раму оценочного авторского рассказа. Авторская экспрессия в начале и конце новеллы имеет очень точный адрес: буржуа, «разжиревшие и утратившие всякую мужественность у себя за прилавком», оказываются в финале «честными мерзавцами». Прямая оценка Мопассана тесно связана с сюжетом новеллы.

Новелла начинается картиной отступления французской армии: «Это было не войско, а беспорядочные орды. У солдат отрасли длинные неопрятные бороды, мундиры их были изорваны; двигались они вялым шагом, без знамен, вразброд». Героические названия вольных дружин — «Мстители за поражение», «Причастники смерти», «Граждане могилы» — звучат в этом контексте иронически. Автор еще подчеркивает эту иронию, добавляя, что «вид у них был самый разбойничий», национальная гвардия подстреливала иногда своих собственных часовых, французские мундиры и «все смертоносное снаряжение» пугали «верстовые столбы больших дорог». Авторская ирония имеет в новелле точное направление: продажность буржуазных правителей, приведшую к тому, что офицерами французской армии стали «бывшие торговцы сала или мыла, ...произведенные в офицеры за деньги».

В новелле воссоздается удушливая обстановка вражеского нашествия: «...В воздухе чувствовалось нечто неуловимое и неприятное, тяжелая, чуждая атмосфера, словно разлитой повсюду запах, — запах нашествия. Он заполнял жилища и общественные места, сообщал общий привкус кушаньям и порождал такое ощущение, будто путешествуешь по далекой-далекой стране, среди

кровожадных диких племен». Мопассан сравнивает оккупацию со стихийными бедствиями с той разницей, что несчастье пришло не только извне, а вызрело, как гигантский нарыв, в самом теле Франции, разрушило древние героические традиции, некогда прославившие Руан: «Многие буржуа ... с тревогой ждали победителей, боясь, как бы не сочли за оружие их вертела для жаркого и большие кухонные ножи». Буржуа вместе с пруссаками ввергли страну в поражение.

Постепенно в новелле возникает образ и другой Франции: «Где-то за городом, в двух-трех лье вниз по течению лодочки и рыбаки не раз вылавливали надутые трупы немцев в мундирах, то убитых ударом кулака, то зарезанных, то с проломленной камнем головой, то просто сброшенных в воду с моста». И снова Мопассан не скрывает своего отношения к этим жертвам «законной мести, неизвестного героизма», «ибо ненависть к чужеземцу искони вооружает горсть бесстрашных, готовых умереть за Идею». Мопассан в прославлении неизвестных героев даже поднимается до мало свойственной ему патетики, используя прием романтического олицетворения (Бесстрашные, Идея; Чужеземец). Уже в экспозиции сделан четкий вывод — буржуазия продается немцам, народ продаваться не хочет!

Этот же мотив повторяется в основном сюжете новеллы. Только на этот раз он звучит буднично, почти приземленно. Новелла рассказывает о путешествии десятерых руанцев в большом дилижансе, направляющемся в Гавр. Основная причина путешествия — «потребность торговых сделок», которая вновь «оживила в сердцах местных коммерсантов», использовавших для разрешения на выезд влияние знакомых немецких офицеров. Отделив их от других руанцев стенками почтового дилижанса, Мопассан дает возможность читателю разглядеть отобранные экземпляры достаточно пристально. Это, во-первых, чета Луазо, оптовых винокоторовцев с улицы Гран-Нон. В традициях критического реализма Мопассан обосновывает характеры персонажей их социальным положением. Луазо, бывший приказчик, купил предприятие у своего обанкротившегося хозяина и нажил большое состояние; среди друзей и знакомых он слыл за самого отъявленного плута.

Мопассан как бы направляет луч света последовательно на всех сидящих в карете. Лицо выступает крупным планом и снова погружается во мрак. Так, вслед за Луазо освещается лицо Карре-Ламадона, фабриканта, «особы значительной в хлопчатобумажной промышленности». Авторский голос вновь поясняет, что Карре-Ламадон, офицер Почетного легиона, «во время империи возглавлял благонамеренную оппозицию с единственной целью получить впоследствии побольше за присоединение к тому строю, с которым он боролся, по его выражению, оружием учти-

ности», а госпожа Карре-Ламадон служила утешением для офицеров из хороших семей.

Третья пара — аристократы, граф и графиня де Бревиль. «Граф, пожилой дворянин с величественной осанкой, старался ухищрениями костюма подчеркнуть свое природное сходство с королем Генрихом IV, от которого, согласно лестному фамильному преданию, забеременела некая дама де Бревиль», за что ее муж получил графский титул и губернаторство.

Все трое обменивались беглыми и дружелюбными взглядами: «они чувствовали себя братьями по богатству». Мопассан вполне ясно определяет и истоки этого богатства: один продает дрянное вино и просто жулик, другой продает политические убеждения, предок третьего сумел удачно продать собственную жену.

Республиканец-демократ Корнюде, известный в дешевых пивных, да две монахини служат как бы фоном для распределения основных акцентов. Шести персонам, олицетворяющим «слой людей порядочных, влиятельных, верных религии, с твердыми устоями», противопоставлена продажная женщина по прозвищу Пышка. Самый выбор профессии для героини новеллы достаточно ироничен. Луазо или де Бревиль торгуют другими. Пышка в качестве товара может предложить только самое себя, что и вызывает негодование «приличных» людей, попавших с ней в одну карету.

Мопассан весьма далек от идеализации или героизации Пышки. Ее портрет достаточно красноречиво говорит об этом: «Маленькая, вся кругленькая, заплывшая жирком, с пухлыми пальчиками, перетянутыми в суставах наподобие связки коротеньких сосисок». Мопассан подсмеивается над наивностью и ограниченностью Пышки, над ее доверчивостью и сентиментальностью, и все же нравственно делает ее неизмеримо выше «порядочных» спутников.

Прежде всего Пышка добра. Она с готовностью предлагает недавно оскорблявшим ее буржуа свои припасы, убедившись, что ее спутники голодны; она доброжелательна и способна на самопожертвование. И ей единственной из всей компании свойственно чувство национальной гордости. Правда, и гордость и самопожертвование Пышки выливаются скорее в комическую, чем в героическую форму. Она решительно отказывает прусскому офицеру, домогающемуся ее любви. Для нее пруссак — враг, и чувство собственного достоинства не позволяет ей уступить ему. Делает она это только в результате длительной психологической атаки со стороны своих спутников, оказавшихся гораздо хитрее ее и убедивших Пышку в необходимости подвига самоотречения, а потом отшвырнувших, как ненужную грязную тряпку.

Буржуа готовы торговать всем, что дает выгоду. Патристический порыв и неожиданное целомудрие Пышки задерживали их отъезд, и они продали Пышку, как до этого продавали свою честь и свою родину. Французские собственники п пруссаки показаны в новелле не в состоянии вражды, а в единственно возможном для них состоянии купли-продажи. Намеченная в экспозиции тема народной войны получает несколько неожиданное трагикомическое продолжение в протесте проститутки, не желающей продаваться врагу.

Но Мопассан идет в новелле дальше высмеивания пруссаков. Устами старой жены трактирщика он осуждает всякую войну: «Вот есть люди, которые делают там разные открытия, чтобы пользу другим принести, а к чему нужны такие, что из кожи вон лезут, лишь бы навредить? Ну, разве не мерзость убивать людей, будь они пруссаки, или англичане, или поляки, или французы?.. лучше бы перебить всех королей, которые заваривают войну ради своей потехи». В новелле действительно нет фальшивого энтузиазма либо шовинизма, как говорил об этом сам художник. На одном частном эпизоде Мопассан сумел вскрыть социальные корни поражения Франции, дать точные характеристики людям из разных общественных кругов.

Паразитально и мастерство композиции «Пышки», очень простой и очень точно продуманной. Экспозиция новеллы — широкая картина нашествия. Сюжет складывается из трех, взаимно уравновешенных частей: путь в дилижансе, вынужденная задержка на постоялом дворе, снова дилижанс... Кульминация новеллы — протест Пышки. Любопытно, что прусский офицер пассивен. Он выжидает. Луазо, Карре-Ламадоны и де Бревилли, наоборот, развивают активную деятельность. Монахини и республиканец Корнюде им попустительствуют.

В отъезжающей с постоялого двора карете те же люди, только освещенные более резким светом. Эпизод с дорожной провизией, повторенный дважды, придает повествованию особую законченность.

В новелле Мопассана поражает великолепное чувство плоти вещей. Его натюрморты обладают свежей сочностью полотен старых фламандских художников. Мопассан замечает «белые ручки сала, пересекающие коричневую мякоть жареной дичи», «румяную корку хлеба, расположившегося между четырьмя бутылками в плетеной корзиночке», «желтый кусок швейцарского сыра, настолько нежный, что на нем отпечатался газетный заголовок». Вот Луазо добрался до пышкиной снеди: «Он разложил на коленях газету, чтобы не запачкать брюк; перочинным ножом, всегда находившимся в его кармане, он подцелил куриную ножку, подернутую желе, и, отрывая зубами куски, при-

нялся жевать с таким нескрываемым удовольствием, что по всей карете пронесся тоскливый вздох».

В начале путешествия Пышка раздала все, что у нее было. Выезжая с постоянного двора, она не успела позаботиться о еде, но ей уже никто ничего не дает, все торопливо и жадно едят по углам, пока обиженная Пышка молча глотает слезы. Такой финал вызывает у читателя почти физическое отвращение к жующим буржуа и сочувствие к оскорбленной в ее лучших чувствах Пышке.

Идейную и стилистическую сложность новеллы создает наличие в ней двух полюсов: презрительно-насмешливого отношения автора к трусливым и продажным буржуа и сочувственно-восхищенного — к французским патриотам, что и отражено в незауалированной авторской речи с рядом приводимых выше оценочных выражений. Сюжет новеллы нависает как мост, опирающийся на оба опорных положения, однако целиком их не покрывающий. Сюжет в «Пышке» уже содержания новеллы. Часто встречается у Мопассана и разновидность такой усложненной структуры — рассказ-рассуждение. Так построено «Ожерелье». Его голый сюжет может привести к самой банальной мысли — опасно брать взаймы чужую дорогую вещь. От этой простейшей идеи автор ведет читателя к рассуждениям более глубоким. Первая же фраза повествования несет элемент обобщения («это была одна из тех изящных и очаровательных девушек, которые словно по иронии судьбы рождаются иногда в чиновничьих семействах») и дает понять, что рассказанная история — вариант темы о несправедливости буржуазного мира, в котором блага распределяются не по заслугам, талантам и красоте, а по богатству. В следующих рассуждениях Мопассан только разворачивает этот тезис: «Не имея средств... она чувствовала себя несчастной как пария, ибо для женщин нет ни касты, ни породы — красота, грация и обаяние заменяют им права рождения и фамильные привилегии». «Она страдала от бедности своего жилья, от убожества голых стен, просиженных стульев, полинявших занавесок... Ей снились раздушенные гостиные, где в пять часов принимают самых интимных друзей, людей прославленных и блестящих, внимание которых льстит каждой женщине».

Сюжет начинает стремительно раскручиваться после авторского вступления: однажды молодая женщина получает приглашение на бал в министерство, где служит мелким чиновником ее муж, и занимает для этого бала у подруги бриллиантовое ожерелье. Обнаружив, по возвращении, что драгоценность потеряна, супруги покупают точно такое, обрекая себя на жестокую нужду. Героиня узнает тяжелый домашний труд, бранится с тор-

горками за каждое су, одевается как женщина из простонародья; муж не спит ночами, выполняя сверхурочную работу. И когда, огрубевшая и постаревшая, она встречает однажды свою бывшую подругу, выясняется, что бриллианты были фальшивые. Авторские отношение к рассказанной истории проявляется в оценочных эпитетах — «страшная жизнь бедняков», «ужасный долг», «тяжелый домашний труд...», которые готовят кончный вывод новеллы: «Что было бы, если бы она не потеряла ожерелье? Кто знает? Кто знает? Как изменчива и капризна жизнь! Как мало нужно для того, чтобы спасти или погубить человека!» Социальный акцент на этом общем рассуждении поставлен финальным поворотом сюжета: как-то, отдыхая от изнурительных трудов целой недели, героиня увидела свою богатую подругу, которая была «все такая же молодая, такая же красивая, такая же очаровательная». Удар завершается восклицанием очаровательной красавицы: «О, бедная моя Матильда! Ведь мои бриллианты были фальшивые! Они стоили самое большее пятьсот франков!» Так, благодаря авторским рассуждениям идейное содержание новеллы расширяется: в мире, где царят деньги, фальшивой безделушки достаточно, чтобы отнять молодость и красоту.

Порой сюжет мопассановской новеллы вообще невозможно понять вне стилистического анализа текста. В этом случае речь идет уже не о новелле, в которой содержание шире сюжета, а о новелле с зашифрованным сюжетом, о новелле с подтекстом. Таковы поздние новеллы Мопассана.

Особым типом мопассановской новеллы является парадоксальная новелла, в которой сюжет противоречит стилю повествования. Вывод из сюжета уже не является в этом случае большей или меньшей частью общего вывода, но умышленно ему противоречит, краски на холсте остаются несмешанными. Так, в новелле «Плетельщица стульев» немолодой доктор, избранный в светском споре о любви арбитром, рассказывает: «Я знал об одной любви, которая длилась пятьдесят пять лет, ее прервала только смерть». В подобную общую формулировку можно вместить любую романтическую историю. Романтическая струя и составляет заметную стилевую линию новеллы. Почему полюбила и любила всю жизнь сына аптекаря Шукке маленькая бродяжка, плетельщица стульев? «Может быть, потому, что подарила ему свой первый нежный поцелуй». Весь строй мопассановской фразы подчеркнута поэтичен. Романтическим аксессуарам повествования — встрече с предметом своего обожания на кладбище, попытке покончить жизнь самоубийством, бросившись в пруд, верности до гроба, мыслям о любимом перед смертью — соответствуют стилевые обороты — «тайнство любви совершается

одинаково в душе ребенка и душе взрослого», «только он один существовал для меня на свете», «поведала мне печальную свою историю»...

Вторая стилистическая струя имеет резко противоположную окраску. В ней преобладают элементы бытовой, а подчас даже фамильярной речи: «Плетем сиденья стульев», «Иди сию минуту сюда, негодница!», «Не смей разговаривать со всякими оборвышами». Движение рассказа включает и элементы сухой деловой речи, точно фиксирующей количественную сторону явлений. Плетельница стульев повстречала мальчика, плачущего, потому что у него отняли два лиара, она ему сунула семь су, затем два франка, а приезжая в деревню в последующие годы, вручала то, что ей удавалось скопить, и всякий раз сумма называется доктором чрезвычайно точно: «...Она давала ему тридцать су, иногда два франка, а случалось, только двенадцать су (она плакала от огорчения и стыда, но такой уж плохой выдался год, в последний же раз она дала ему пять франков — большую круглую монету; он даже засмеялся от удовольствия». Став взрослым, Шукке перестает брать деньги, но продает ей лекарства в аптеке и, наконец, соглашается принять завещание плетельницы стульев: две тысячи триста двадцать семь франков, из которых двадцать семь доктор отдал священнику. Эти цифровые перечисления разрушают лирическую струю новеллы, определяют цену, за которую сын аптекаря позволял себя любить. На деньги умершей Шукке «купил пять акций железнодорожной компании...». Просторечные либо бухгалтерские обороты проникают и в речь сказчика, который как будто забывает, что находится среди высородных мужчин и утонченных женщин: «сберечь лишний грош», «плетельница, шатавшаяся по всей округе», цифровой отчет о завещании умершей.

Подобная «забывчивость» имеет в новелле точный социальный адрес: Мопассан пишет о времени, когда денежный расчет стал так же присущ дворянину, как и мелкому буржуа, когда сословные перегородки в обществе сменились делением «по богатству». Трагикомично заключение расчувствовавшейся маркизы: «Да, только женщины умеют любить!», вновь отбрасывающее читателя к сюжетной основе новеллы, повествующей о верной любви. Между тем содержание всей новеллы диктует совершенно иной вывод: мелкий буржуа, охваченный жадностью стяжательства, не способен не только любить, но и понять сущность любви, он противоположен любви, как вообще страсти противоположны мелочному расчету.

Мопассан создал новый тип новеллы, значительно отходящей от образов не только ренессансной новеллистики, но и новеллы Проспера Мериме. Он расширил ее тематику в соответствии с по-

требностями своего времени и своей страны, рассказал о патриотизме и бедствиях народа в франко-прусской войне 1870—1871 гг., о продажности правительства и трусости буржуа, о жадности мелких и крупных собственников, сделавших предметов купли самые высокие человеческие чувства, о родной Нормандии и ее смешных, хитрых, но хороших людях, о красоте и трагизме высоких чувств.

Мопассан углубил самый новеллистический жанр, раскрыл его композиционные и стилевые возможности, разнообразил понятие «новеллы». И не случайна та высокая оценка, которую дал новеллистике Мопассана А. П. Чехов, полагавший, что после Мопассана писать по старинке уже невозможно.

Романы Мопассана

Романы создавались Мопассаном в тот же период, что и новеллы, и закономерно явились продолжением и развитием тематики и приемов его новеллистики. Так, роман «Милый друг» вырос из рассказа-памфлета. Французские критики заметили, что роман «Жизнь» как бы распадается на серию взаимно продолжающихся новелл. Всего Мопассан написал шесть романов: «Жизнь» (1883), «Милый друг» (1885), «Монт-Ориоль» (1886), «Пьер и Жан» (1888), «Сильна как смерть» (1889), «Наше сердце» (1890).

«Жизнь»

Роман «Жизнь» имеет эпиграфом слова «Бесхитростная правда». Мопассан подчеркивает этими словами, что он не стремится к занимательности, необычайности сюжета, но дает историю обычной человеческой жизни. Роман с бесхитростной правдивостью призван ответить на вопрос: «Что такое жизнь? Какова она?». Для этого понадобилось проследить жизнь Жанны де Во, связанную с обстоятельствами постепенного упадка и разложения ее семьи. Воспитание Жанны задумано в духе просветителей XVIII в. Отец надеется видеть дочь счастливой, доброй, прямодушной и любящей. Жанна получает воспитание в монастыре, откуда выходит семнадцатилетней девушкой, полной сил и надежд. Мопассан ничем не дает понять читателю, что жизнь Жанны может сложиться неудачно. Ее родители богаты и добры. К приезду девушки ее ожидает заново отремонтированная собственная усадьба «Тополя». От природы Жанна наделена живым умом, тонкостью и красотой. Даже погода на первых страницах романа тоже как будто благоприятствует хорошему началу жизненного пути Жанны. «Тучи расступились, открывая синюю глубь небосвода, понемногу цель чистой и густой лазури раскинулось над миром».

Нетрудно заметить, что Мопассан нередко рисует окружающий мир таким, каким его видит Жанна. Такой прием помогает ему

показать, как в течение человеческой жизни меняется этот, в начале такой светлый, сияющий взгляд.

Как всякая юная девушка, Жанна мечтает об ожидающем ее празднике жизни, о великой любви, о супруге, который создан для нее и которому она отдаст всю жизнь. Но выйдя замуж за виконта де Ламара, Жанна из-за его цинизма, грубости, скарденности, наконец, измене утрачивает свои иллюзии о счастливом супружестве.

Жанна пытается найти опору в родителях, но чтение писем матери заставляет ее разочароваться в ней.

Даже любовь и привязанность к сыну приносят Жанне больше огорчений, чем радости. Он болеет, когда мал. Став взрослым, Поль забывает мать ради любовницы, делает долги, разоряет Жанну. И сама Жанна уже не та. Она становится неловкой и суетливой, часто ворчит. Ей кажется, будто что-то переменялось на свете: «Солнце стало, пожалуй, не таким уж жарким, как в дни ее юности, небо не таким уже синим, трава не такой зеленой»... Может быть, вообще таков итог человеческой жизни? Роман «Жанна» вызвал у Л. Н. Толстого, прочитавшего его, горький вопрос: «За что погублено это прекрасное существо?»

И все же в романе нет безысходной печали, нет ощущения мрачной трагедии вообще всего человеческого бытия. Жизнь прекрасна уже потому, что она повторяется. Родившаяся маленькая внучка Жанны, вероятно, увидит вновь синеву такой же сверкающей, как Жанна в дни ее юности, и любовь такой же светлой...

Тема утраты Жанной иллюзий решена не только в психологическом плане, но и в социальном: в романе показана гибель дворянско-поместного мира и его культуры, уничтожаемых развитием капиталистических отношений. Здесь могло сказаться влияние на Мопассана И. С. Тургенева с его элегией по угасающей жизни дворянских гнезд. Мопассан остро чувствует поэзию бытия на лоне природы, красоту старых дворянских предстаний о чести, прелесть свободы нравов успешного XVIII в., в духе которого были воспитаны родители Жанны. И все же, соблюдая верность жизненной правде, Мопассан не может не показать, что время дворянства ушло. Даже добрейшие мать и отец Жанны выглядят существами почти архаическими. Деньги в их руках испаряются непонятным образом, а легкомыслие почти граничит с глупостью.

Романтический настрой души баронессы, становящейся все возвышенней по мере того, как стан ее делается грузнее, никак не связан с реальным бытием. Любопытна авторская ремарка о том, что в последнее время баронесса читала книги Вальтера Скотта. Честный и добрый барон не в силах дать отпор зарвавшегося зятю даже в собственном доме и ни в чем не может помочь дочери, просящей его о поддержке.

В среде дворян Мопассан ясно видит и людей другого рода, — обуржуазившихся хищников, потерявших вместе с сословными предрасудками элементарную человеческую порядочность. Таков муж Жанны, виконт де Ламар. Он готов выгнать из дому и бросить на произвол судьбы даже собственного ребенка, прижитого им со служанкой Жанны — Розали. Ложь не вызывает у него никаких затруднений и сочетается с такой наглостью, что оскорбленному им же в отцовских чувствах барону виконт отказывается в знак примирения подать руку. Виконт де Ламар одинаково способен избить мальчика-слугу, отобрать карманные деньги Жанны, изменить ей чуть ли не в день свадьбы. Но его главное качество — расчетливость предпринимателя, делающая виконта человеком буржуазного мира. Еще ниже падает его сын Поль, существо безвольное и бесхарактерное. Вся жизнь дворянской среды, взрастившей и окружающей Жанну, оказывается бессодержательной и эгоистичной.

Демократизм Мопассана сказался не только в том, что он обрисовал близкий ему класс людей ненужным и обреченным на историческое умирание. Заслугой художника явилось то, что настоящим человеком, способным на деятельную доброту, он показал человека из народа. Это служанка Жанны Розали, некогда горько обиженная ее мужем. Именно Розали в отличие от Жанны сумела воспитать своего сына честным человеком. Розали подала руку помощи и Жанне. На бесконечные жалобы дворянки Жанны: «Уж кому не повезло в жизни, так это мне», Розали отвечает иной, народной правдой: «— Вот пришлось бы Вам работать за кусок хлеба, вставать в шесть утра да идти на поденщину, что бы Вы тогда сказали? Мало разве кто так бьется, а на старости лет умирает с голоду».

Устами Розали Мопассан подводит и окончательный итог роману, отвечая на вопрос, какова жизнь: «Не так хороша, да и не так уж плоха, как думается».

Второй роман Мопассана «Милый друг» отличается острой социальной тематикой. Мопассан вложил в него все свое великолепное знание закулисных сторон журналистики, дал емкую и злую оценку политическому курсу Третьей республики.

Первым наброском к роману явился очерк-памфлет, написанный двумя годами раньше, «Мужчина-проститутка». Уже здесь писатель говорит о типе мужчины, порожденном эпохой всеобщей продажности. Это язва Франции. Такими мужчинами наполнены палаты депутатов, редакции газет.

Такой тип человека получает полное социально-психологическое обоснование в романе. Мопассан продолжает в нем реалистические традиции Бальзака. «Милый друг», отставной унтер-офи-

пер Дюруа, полон растиньяковских замыслов. Он тоже прибыл покорить Париж, и в конечном счете претендует на тот же министерский пост. Но одна и та же тема видоизменяется в зависимости от эпохи. Характер мопассановского героя с самого начала иной, чем у Бальзака.

Растиньяк утрачивал иллюзии. Жоржу Дюруа терять нечего, он совершает подлости легко и естественно, считая их в порядке вещей и рассматривая жизнь как сумму возможностей для удовлетворения простейших appetitov. Он исповедует культ грубой силы, презирает тех, кто слабее его, не верит ни в интеллект, ни в чувства.

Следуя законам классического романа Бальзака и Флобера, Мопассан дает поведению Дюруа точное обоснование. Читатель ясно представляет себе детство героя в семье нормандских крестьян, старающихся вывести сына в люди и дать ему образование. Ссылки на солдатский быт Дюруа в колониальной Африке объясняют многое в характере героя: глубокая аморальность, презрение к правилам человеческого общежития равно нужны ему и в покоренной арабской стране, и в капиталистическом Париже.

Мопассан проводит своего героя через разные ступени общественной лестницы: деревенский кабачок в Нормандии, армия в Африке, служба в Управлении железной дороги, карьера в газете «Французская жизнь», наконец, путь в большую политику.

Огромная, крытая ковром лестница собора, по которой под взглядами «всего Парижа» поднимается Жорж Дюруа, чтобы жениться на дочери богатейшего человека Франции, вновь в финале романа зрительно воссоздает тот же образ ступеней, ведущих героя ввысь.

Между тем у Дюруа, казалось бы, нет никаких особых предпосылок для такой блестящей карьеры. Он не аристократ. Только вскарабкавшись наверх, он осмеливается разделить свою крестьянскую фамилию на дворянскую частицу дю и звучное Руа. Ему неоткуда ждать поддержки. У него нет связей. Никто не завещает начинающему чиновнику богатства. Природа не наделила его блестящими способностями. Не случайно он дважды срезался на выпускных экзаменах и так и не добился степени бакалавра. О том, чему учили в школе, он сохранил самые приблизительные воспоминания. Понятно, что родители не смогли привить ему хороших манер. Оказавшись впервые на званом обеде, он не знает, как следует себя вести. Единственное его преимущество — высокий рост и привлекательная внешность. Но даже о красоте Дюруа Мопассан сообщает с иронией: «Высокий рост, хорошая фигура, вьющиеся русые с рыжеватым отливом волосы, расчесанные на прямой пробор, закрученные усы, словно пенившиеся на губе,

светло-голубые глаза с буравчиками зрачков — все в нем напоминало соблазнителья из бульварного романа».

Мопассан дает нам героя романа в единстве его внутренних и внешних черт, ибо психологически бывший унтер-офицер так же несложен, как его портрет. Голодный Дюруа ругает «сволочами» богатых господ, чуть поднявшись, презирает министров и знать, но это злоба не идеологического противника, а завистника, которому не повезло: «Попадись бывшему унтер-офицеру кто-нибудь из них ночью в темном переулке, — честное слово, он без зазрения совести свернул бы ему шею, как это он во время маневров проделывал с деревенскими курами». То, что человек такого пошиба стремительно и верно идет вверх, к министерскому креслу, само по себе характеризует не столько героя, сколько эпоху, время Третьей республики.

Много страниц отведено в романе и непосредственному изображению общественной жизни Франции — ее министрам, ее финансистам, ее прессе, ее внешней политике. В описанной Мопассаном Танжерской экспедиции подмечено то направление политики, которое столь характерно для империалистической эпохи: крупный биржевой воротила Вальтер вступает в сговор с продажными министрами и скупает танжерские акции, которые в результате начатой колониальной войны резко вырастают в цене. Два министра зарабатывают на этом двадцать миллионов, Вальтер в каких-нибудь несколько дней становится одним из всесильных финансистов, более могущественных, чем короли, а Франция — обладательницей всего африканского побережья Средиземного моря.

В романе много говорят, беседуют, спорят. Но высокие понятия не фигурируют в этих спорах. Такие слова, как патриотизм, честь, даже не упоминаются членами правительства, крупными журналистами, финансовыми воротилами.

«В наше время...», когда наблюдаешь за политической игрой, надо говорить не «ищите женщину», а «ищите выгоду», — замечает жена Дюруа.

Теми же принципами руководствуется буржуазная пресса. В романе подробно повествуется о мире журналистов и о программе газеты с многозначительным названием «Французская жизнь». Финансирует ее коммерсант Вальтер, используя газету как вспомогательное средство для биржевых операций и всякого рода подобных предприятий. Естественно, что «Французская жизнь» является одновременно официальной, католической, либеральной, республиканской, орлеанистской, не придерживаясь ни одной доктрины, не сохраняя верности никакой из партий. Репортер, вводящий Дюруа в курс дела, называет ее «мелочной лавочкой» и «слоеным пирогом».

Даже отдел хроники во «Французской жизни» — только замашированная реклама. Он сообщает не о том, что происходит в Париже на самом деле, а о том, что отвечает злобе дня, интересует подписчиков. «Значит, вы полагаете, — выпытывает у Дюруа лучший хроникер газеты, — что я в самом деле пойду спрашивать у индуса и китайца, что они думают об Англии? Да я лучше их знаю, что они должны думать, чтобы угодить читателям «Французской жизни»... по-моему, все они говорят одно и то же». И репортёр, справившись о титуле и свите гостей у швейцаров отелей, попросту переписывает одну из своих прошлых публикаций, изменив только фамилии высоких гостей.

Анекдотичен сбор материала, анекдотична и полемика между двумя газетами — «Французская жизнь» и «Перо», — разгоревшаяся по пустяковому поводу — из-за ссоры пожилой горожанки с мясником, положившим ей в мясо слишком много костей. При чтении страниц, воспроизводящих визит к домохозяйке Жоржа Дюруа, ее рассказ о споре с владельцем мясной, завершившемся визитом к комиссару полиции, отчетливо вспоминается ирония Анатоля Франса. Напыщенные слова патрона Вальтера о том, что журналист, как жена Цезаря, должен быть вне подозрений, придают этой комедии сатирическое звучание. Та же «Французская жизнь» не боится подозрений, когда Вальтер надеется с ее помощью сорвать крупный денежный куш на войне.

Сотрудники Вальтера это отлично понимают. Единственный честный заведующий отделом во «Французской жизни» выглядит живым анахронизмом, патрон держит его только за редкую работоспособность и колоссальный опыт. Зато Жорж Дюруа делает себе журналистскую карьеру именно потому, что умеет ловить момент, хотя бездарен и ленив. Впрочем, далеко не все сотрудники Вальтера талантливы. За одних, как Форестье, пишет политические обзоры жена, другие продают свое аристократическое имя, подписывая хронику светской жизни игривым псевдонимом «Белая лапка».

Атмосфера зависти, подсиживания, продажности царит в газете, как и во всей французской жизни периода Третьей республики.

Никто после Бальзака не рисовал так ярко и полно нравы буржуазной прессы. «Французская жизнь» стала синонимом продажной газеты, как имя Жоржа Дюруа синонимом продажного журналиста.

В советской критике справедливо утвердилось определение жанра романа «Милый друг» как романа-памфлета. Авторская ирония выступает здесь в явной, открытой форме. Элегичность предыдущего романа уходит глубоко внутрь.

Только сцены смерти Форестье и философские рассуждения о смысле человеческого бытия, высказанные стареющим поэтом Норбером де Вареном, напоминают нам о психологизме в творческом методе романиста. Отодвигается за кулисы описание природы. Люди, все помыслы которых вращаются вокруг наживы, суетятся на авансцене повествования. Простейший вид наживы, удовлетворение appetitов сегодняшнего дня — еда, женщины — первый круг их интересов. Политика, определяемая той же корыстью, повторяет этот круг более широко.

На одной из последних страниц романа Дюруа вместе с дочерью Бальтера Сюзанной кормит рыб в бассейне. Он готовится к последнему решающему шагу своей жизни — развод с женой, женитьба на Сюзанне, пост главного редактора газеты, богатство, депутатство. Сцена кормления рыб имеет и иносказательный смысл. Хищные пасти, рвущие добычу, быстрые и резкие движения плавников, жадная драка за кусок хлебного мякиша — все это в миниатюре дублирует сюжет романа. Жизнь людей типа Милого друга в сущности ничем не отличается от жизни организмов животного мира. Натуралистические сцены романа, грубые физиологические подробности жизни Дюруа и тех, кто с ним связан, несколько ослабляют социальную критику в романе. И все же ни одна из книг Мопассана не достигала такой степени разоблачения общественной жизни Третьей республики, как «Милый друг».

«Монт-Ориоль» Роман «Монт-Ориоль» уже теряет известную долю социально-политической проблематики, присущей «Милому другу». В одном из писем Мопассан определял замысел «Монт-Ориоля» как историю страсти, «очень экзальтированной, очень живой и очень поэтической» и жаловался, что главы с описанием подобных чувств даются ему с наибольшим трудом и требуют многократной переработки.

История любви в романе — это история взаимоотношений молодой женщины Христианы Андермат с другом ее брата, Полем Бретиньи. В начале романа Христиана — это счастливый, беззаботный ребенок; она не знает порывов страсти, доброжелательна к мужу, ровна и весела. Характер Поля Бретиньи очерчен по-иному. Это молодой человек, независимый, гордый, посвятивший свою жизнь служению красоте. В его прошлом были какие-то романтические истории с похищениями женщин, непреодолимыми страстями и горькими разочарованиями. У него есть своя жизненная философия — философия любителя острых ощущений: «Ах, боже мой, — говорит Поль, — да стоит ли жить, если нет этих бурных чувств! Не завидую тем людям, у которых сердце обросло кожей бегемота или покрыто щитом черепахи. Счастлив только тот, у кого ощущения так остры, что причиняют боль, кто воспри-

нимает их как потрясения и наслаждается ими как изысканным лакомством».

Столкновение неопытной Христианы с Бретиньи действительно воспринимается ею как потрясение всех прежних устоев ее жизни. Мопассан рисует стремительное развитие страсти, которая особенно прекрасна и естественна, потому что протекает на лоне природы. Лесная прохлада, поляны, залитые мягким лунным светом, серебряный круг озера, дорога в виноградниках, живописные холмы — все это составляет прекрасную раму фабулы романа. Описание грубой стороны любви исключено из «Монт-Орлюа». Скорее можно говорить о романтических тенденциях в изображении страсти Христианы. Романтизирован и сам образ Бретиньи. Романтизировано его отношение к любимой. В грустную ночь прощального свидания он целует на дороге тень приближающейся к нему Христианы. И все же обоих любовников ждет разочарование. В сущности, в истории любви Поля и Христианы мы имеем еще один вариант темы утраченных иллюзий.

Бретиньи разлюбил Христиану, потому что она перестала отвечать его идеалу совершенной красоты. Женщина, ожидающая от него ребенка, больше не волнует Поля Бретиньи. Разочарование Христианы глубже. Оставленная Полем, которого она полюбила впервые в жизни, оставленная тогда, когда она должна родить ребенка, Христиана, не понимая поведения Поля, разочаровывается не только в нем, но и в любви вообще.

Появление на свет крохотного человеческого существа смягчает горе Христианы, и она снова обретает иллюзию счастья.

Социальный фон «Монт-Орлюа» воссоздан Мопассаном уже с использованием того опыта, который писатель накопил в процессе написания «Милого друга». Тема разорения дворянства, получившая развитие в романе «Жизнь», здесь отодвинута на второй план образом преуспевающего буржуа, промышленника Андермата. Андермат купил себе жену у разорившихся аристократов де Равеналей: брат Христианы задолжал ему крупную сумму, отец уступил из эгоистической любви к собственному покою. К тому же у маркиза нет «ни твердых взглядов, ни верований, а только восторженные, постоянно менявшиеся увлечения». Андермат, напротив, изображен человеком, который твердо знает, чего он хочет. Это духовный родственник Вальтера из романа «Милый друг». Нетрудно заметить также общность между образом Андермата и образом Саккара в романе Золя («Деньги»).

Мопассана не могли не взволновать те колоссальные сдвиги, которые совершались на его глазах: из деревень с невиданной прежде скоростью росли города, через леса прокладывались железные дороги, прорубались горы... Ги де Мопассан, как и Золя, почувствовал, что в этих преобразованиях есть своя поэзия. Но он

увлекся ею гораздо меньше, чем Золя. К социологии он шел через психологию и не мог не настроиться от растущей бездуховности империалистической эпохи. Андермат по-своему хороший, примерный семьянин, и все же предприниматель убил в нем человека. Не случайно психологическая характеристика Андермата сведена в романе до минимума. Это человек-автомат. Мопассан словами маркиза характеризует его так: «Когда я иду рядом со своим зятем, я слышу, ... как в голове его звякают золотые монеты...».

В трех последних романах Мопассана — «Пьер и Жан», «Сильна как смерть», «Наше сердце» — происходит процесс утраты социальной проблематики.

Место Мопассана в истории французской литературы труднее определить, чем место Золя или Анатоля Франса. Он не создал нового течения. Не утвердил новых жанров. Скорее следует говорить, что он выступил с синтезом всего, созданного до него. Мопассан воспринял тенденции классического реализма XIX в., некоторые романтические и натуралистические приемы и создал из них собственный неповторимый сплав.

Особенно велика заслуга Мопассана в жанре новеллы. С полным правом он сказал: «Ведь это я снова привил во Франции вкус к повелле». В новелле Мопассан создал собственный стиль. Он развил все формы новеллы, существовавшие до него, от средневековой фавль до психологической новеллы XIX столетия. Мопассан впервые стал давать читателю как будто ничем не примечательные куски жизни с углубленной психологией персонажей, с фиксацией едва заметных на поверхности бытия человеческих чувств, с тем, что потом получило название «подтекста». Конечно, не случайна та высокая оценка, которую давал Мопассану Чехов, ценивший его больше всех других писателей того времени и ставивший в один ряд с Флобером: «Он, как художник слова, поставил такие огромные требования, что писать по старинке сделалось уже больше невозможным»¹.

СИМВОЛИЗМ. П. ВЕРЛЕН. А. РЕМБО

В 70--80-е гг. на страницах литературных газет и ревью замелькало слово «декаданс». Художники, которых называли декадентами, не спешили отказаться от нового термина, более того, именно они ввели его в литературный обиход. «Мы —

¹ А. П. Чехов о литературе. М., 1955, стр. 316.

поэты заката, упадка, гибели», — говорилось в манифесте, опубликованном журналом конца века с шокирующим названием «Декадент». Творчество декадентов было субъективно антибуржуазным. Однако неприятие общественных отношений при империализме вылилось у них в крайне индивидуалистические формы, в анархистский бунт одиночки, отрицающего не только царство «торжествующего свинства» буржуазии, но и способности человека переделать этот мир с помощью разума и общественной борьбы. Декаданс провозглашал равнодушие к социальным проблемам, неверие в воспитательную роль искусства, чрезмерное увлечение формой в ущерб содержанию.

В конце XIX в. декадентское течение возглавили символисты. Именно с творчеством зачинателей французского символизма — Стефана Малларме, Поля Верлена, Артюра Рембо, бельгийского драматурга Мориса Метерлинка первоначально связывались представления о декадансе. Однако в последующие десятилетия стали известны многие другие течения декадентского искусства — футуризм, кубизм, имажинизм, дадаизм, сюрреализм, абстракционизм. На протяжении XX в. антиреалистические течения в литературе и искусстве все чаще обобщаются под названием — модернизм.

Буржуазия, вначале негодующая против декадентов, научилась ловко использовать слабые стороны декаданса — его всеразъедающий скепсис, его крайний индивидуализм, его презрение к массам, толпе и ориентацию на избранных ценителей искусства. В среду художников-модернистов то и дело проникают ловкие спекулянты, а порой и просто жулики от искусства, играющие на якобы вечном непонимании художника толпой и выдающие за творения искусства вещи, никакого отношения к нему не имеющие.

Но с декадансом связаны имена и больших, внутренне честных художников, растерявшихся перед сложностью противоречий империалистической эпохи. Это относится и к зачинателям французского символизма.

Символизм во Франции в основном укладывается в три десятилетия: он становится заметным после 1871 г., особенно популярен в 80—90-е гг., а с первого десятилетия XX в. уже можно говорить о распаде символистской поэтики. Социально-исторической почвой символизма явился кризис идеологии определенной части европейской интеллигенции, утратившей старые идеалы буржуазной демократии и не вставшей на позиции научного социализма. Во Франции после версальского террора, в обстановке реакции эти настроения проявились весьма отчетливо. Именно французский символизм подчинил своему влиянию поэтов других стран — Англии, Италии, России, Бельгии и даже США.

Развитие символизма шло по пути отталкивания как от эстетики парнасцев, так и от физиологической теории натурализма. Творчество Эмиля Золя и его сторонников ощущалось символистами как мощный противовес их эстетической теории.

Первоначально у символистов не было единой школы. То, что через даль десятилетий представляется однородной массой, было на самом деле сложным переплетением и борьбой разных школ. Даже между основоположниками символизма Малларме, Верлем и Рембо не установилось прочного единства. Их творческие и человеческие отношения часто оказывались крайне запутанными. И все же, когда в 1886 г. в газете «Фигаро» появился «Манифест символизма», он довольно точно отразил программу всего нового направления.

Исходя из идеалистического учения Платона, символисты признавали наличие двух миров — идеального и реального, причем реальный мир представлялся им, как и древнегреческому философу, только временным, преходящим отражением вечных идей, «театром теней». Более того, символисты отказались видеть идеальный и реальный миры тесно связанными. Они пошли дальше Платона в утверждении раскола «между этим миром» и «мирами иными», заявляя, что будут обращать свой взор именно на неведомые миры.

М. Горький в статье «Поль Верлен и декаденты» отмечал стремление декадентов к неведомому как опасное свойство их поэтики, уводящее в область туманную и мистическую.

Символисты не стремились отвечать на вопросы реальной жизни. Место объективного познания действительности в их поэтике заняла интуиция. Раскол мира на внешнюю видимость и внутреннюю сущность повлек за собой в их представлении разделение способов общения человека и вселенной. Символисты не отказывали человечеству в существовании пути логического познания. Однако высшим родом опыта они считали внутренний опыт, основанный на гениальной догадке, интуиции, мистическом озарении, доступном не ученому-логичу, но немногим избранным поэтам.

Символисты считали, что их искусство несет «спасение» человечеству. Но преобразование мира виделось им не как социальное действие, не как борьба классов, а как результат внутреннего опыта, проделанного художником в своем индивидуальном сознании.

Проникнуть в неведомое, постичь его, по теории символистов, мог только поэт-одиночка. Одиночество и избранничество поэта становилось для символистов близкими понятиями, трагедией и «благодатью» в одно и то же время. Так, в сознании символистов сомкнулись горизонты, «Мой собственный волшебный мир стал

ареной моих личных действий», — сказал один из последователей французского символизма.

Подобная замкнутость не могла не сказаться на системе художественных средств и прежде всего на особенностях символистского образа.

Символистский образ трактовался основоположниками символизма Малларме и Рембо как «окно в неведомое». Особая концепция образа потребовала особых принципов его конструирования. Малларме пытался даже обосновать символизм с помощью философии Гегеля, рассматривая «символ» как таинственный знак некоей вечной сущности. Символисты обращались также к философии немецкого идеалиста Шопенгауэра либо к другим идеалистическим учениям, позволяющим искать в символе скрытый смысл. В символистском образе особенно подчеркивалась его многозначность, близость к музыке, непосредственно, без слов воздействующей на чувства. Отказался символизм и от логически стройного сюжета реалистов, от социальных и психологических мотивировок Бальзака и Стендаля, от научного подхода Золя, от точности и ясности парнасцев. Доказательство сменилось у символистов намеком, последовательность повествования — случайными сопоставлениями, в которых умышленно пропускаясь промежуточные звенья, а видимые связи между образами искусственно обрывались.

Место сознательного обобщения, типизации в символизме занял поэтический произвол, который, понятно, потребовал своей лексики. Уже в «Манифесте символизма» декларировалось, что для высшего познания мира нужен «особый, первобытный и сложный стиль». Отношение символистов к слову двойственно, они сетовали на бедность, бессидие слова и в то же время преувеличивали его роль, признавая за словотворчеством некий мистический, почти религиозный смысл. Символисты сознательно разрушали традиционную точность французского слова-понятия, которая была так блестяще выражена у поэтов-парнасцев. Они создавали свой символистский словарь, отражающий условные понятия для создания абстрактных образов, изображения отвлеченных пейзажей, моментальных зарисовок душевных состояний.

Однако символисты выступили не только как разрушители. Они начали преобразование стиха, завершившееся уже в XX в. На одном из их поэтических журналов был девиз «vers libre» («свободный стих»). В лучших стихах Малларме, Верлена и Рембо он действительно освобождался от традиционных пут alexandрийской строфы с ее стертymi глагольными рифмами и строго определенным классическим ритмом, господствовавшим еще со времен Расина.

Роль символистов в литературе конца века часто сравнивают с ролью романтиков начала XIX столетия. И все же декадентский индивидуализм существенно отличался от романтического проповола 20-х гг. Они порождены разными общественными эпохами. Для романтиков личность — средоточие всех духовных богатств мира. Если даже романтическому герою они были недоступны, он горько скорбел о них. Романтики не ставили под сомнение самое наличие высоких духовных идеалов. Всеразъедающий же скепсис конца века вылился у декадентов в отрицание абсолютных ценностей. Очень хорошо сказал об этом Александр Блок: «Перед лицом проклятой прони всё равно для них: добро и зло, ясное небо и вонючая яма, Беатриче Данте и Недотыкомка Сологуба» («Ирония», 1908).

Субъективизм романтиков представал у символистов в превеличественном, утрированном виде. При этом понятие «индивидуалистическое сознание» к концу века резко усложнилось по сравнению с его началом. Оно вобрало в себя новые понятия и до неузнаваемости изменяло прежние. Скепсис романтиков встал у символистов помимо их воли на новую основу: психологизм уже не смог обходиться без физиологии, понятие одиночества включило в себя урбанизм, ощущение человека частицей многотысячного, многоэтажного, а потому особенно страшного в его равнодушии города. Даже любимая романтиками сказочность была принята символистами стилизованной и переосмысленной. Народная оценка изымалась из нее и заменялась субъективной. Понятно, что все перечисленное полностью не совпадает с поэтической практикой ни одного крупного поэта, связанного с символизмом. Невозможность разрыва с законами поэзии, с литературной традицией порой заставляла и Верлена, и Рембо творить наперекор собственным декларациям и в конце концов привела обоих поэтов к мучительному творческому кризису.

П. Верлен Наиболее значительным французским поэтом-символистом был Поль Верлен (1844—1896). Он не считал себя ни теоретиком, ни главой новой школы, но стал, однако, самым известным и популярным поэтом рубежа двух веков.

«Верлен был яснее и проще своих учеников. — писал М. Горький, — в его всегда меланхолических и звучащих глубокой тоской стихах был ясно слышен вопль отчаяния, боль чуткой и нежной души, которая жаждет света, жаждет чистоты, ищет бога и не находит, хочет любить людей и не может» («Поль Верлен и декаденты»).

Трагичность мировосприятия у Верлена связана с трагическим ликом его эпохи и с обстоятельствами неустроенной, богемной жизни самого поэта.

Сын небогатого офицера, он окончил коллеж, двадцати лет поступил на службу чиновником в Парижское городское управление, женился на девушке из буржуазного круга и вел обычное серое чиновничье существование, нередко за чашкой чая шокируя обывателей своими республиканскими убеждениями. Но поэзия, которой он увлекался еще со школьных лет, привлекала его гораздо больше, чем продвижение по службе.

1871 г. стал поворотным моментом в его жизни. Вопреки официальному приказу правительства он не саботировал, как другие чиновники, и служил теперь уже Коммуне. После поражения Коммуны Верлен встретился с юным поэтом Артюром Рембо и привязался к нему.

По своему характеру Верлен был очень впечатлительным человеком, более всего боящимся одиночества, а жизнь его складывалась так, что он всегда оставался одиноким. Верлен расстался с семьей, а через некоторое время, поссорившись с Рембо, потерял и друга.

Верлен перепробовал множество профессий — чиновника, учителя, фермера, журналиста, лектора, но ни одна не принесла ему покоя и благосостояния. Он вечно был в долгах. Со связкой книг скитался он по меблированным комнатам, к тому же Верлен пристрастился к зеленой водке, абсенту. В последние годы жизни поэта чаще всего можно было встретить в кабаках, где больной и полупьяный он записывал свои стихи на клочках бумаги или декламировал их случайным собутыльникам.

Поэтическое творчество Верлена началось в традициях парнасской школы. В его юношеских стихах сказалось стремление к четкости образов, скульптурности речи. Но уже в первых зрелых сборниках Верлена «Сатурнические поэмы» (1866) и «Галантные празднества» (1869) сквозь традиционную форму можно смутно разглядеть новые странные образы. «Сатурнические поэмы» открываются обращением к «мудрецам прежних дней», учившим, что те, кто рождаются под знаком созвездия Сатурн, обладают бесплодным воображением, безволием, напрасно гонятся за идеалом и испытывают много горя. Через надетую на себя маску объективного мудреца явно проглядывали черты поколения конца века и собственное лицо Верлена.

Самые образы «Сатурнических поэм» порой раздваивались. Обычное вдруг поворачивалось неожиданной стороной — дым рисовал на небе странные фигуры:

Луна на стены налагала пятна

Углом тупым.

Как цифра пять, согнутая обратно,

Вставал над острой крышей черный дым.

(«Парижский набросок». Пер. В. Брюсова)

Изображение в переливах света и тени ломалось на глазах:

Она играла с кошкой. Странно,
В тени, сгущавшейся вокруг,
Вдруг очерк выступал неожиданно
То белых лап, то белых рук.

(«Женщина и кошка». Пер. В. Брюсова)

Второй стихотворный сборник «Галантные празднества» изображал утонченные развлечения XVIII столетия. Лирика и проза причудливо сплелись в этой книге, как у Ватто — французского художника начала XVIII в., на полотнах которого дамы и кавалеры играют изысканный и чуть печальный спектакль:

К вам в душу заглянув, сквозь ласковые глазки,
Я увидал бы там изысканный пейзаж,
Где бродят с лютнями причудливые маски,
С маркизою Пьерро и с Коломбиной паж.

Поют они любовь и славят сладострастье,
Но на минорный лад звучит напев струны,
И кажется, они не верят сами в счастье,
И песня их слита с сиянием луны.

(Пер. В. Брюсова)

Умышленно прихотливое построение стихов двух первых сборников, причудливость, неясность как бы отраженных образов, внимание к музыкальному звучанию строк подготовили появление лучшей поэтической книги Верлена — «Романсы без слов» (1874).

Само название сборника свидетельствует о стремлении Верлена усилить музыку стиха. Музыкальная гармония, по учению Платона, должна связывать душу человека с вселенной, и Верлен стремился через музыку познать живущее в нем самом существо. Такой путь представлялся Верлену новаторским и единственно верным. Почти одновременно в «Поэтическом искусстве» он выдвинул требование музыкальности как основы символистской поэтики: «Музыка — прежде всего».

«Романсы без слов» не связаны единой темой. Здесь и любовная лирика («Ты не была настолько терпеливой», «Жена-ребенок» и др.), урбанистские мотивы, и особенно тема природы. При этом, по словам Валерия Брюсова, Верлен остается одним из субъективнейших поэтов, каких только помнит история литературы. О чем бы ни писал Верлен, все окрашено его меланхолией, его неясной тоской. Взгляд Верлена на мир напоминает пейзажи художников-импрессионистов. Он тоже любил изображать дождь, туманы, вечерние сумерки, когда случайный луч света выхватывает только часть неясной картины. Рисуня, например, путешествие в сад, Верлен только называет предметы, которые он видит. Но они не существуют отдельно от света, в котором

они купаются, от дрожания воздуха, который их окружает. Существование вещей важно Верлену не в их материале, не в их объемных формах, но в том, что их одушевляет, — в настроении. В поэзии Верлена мы наблюдаем дематериализацию вещей.

Верлен и не стремился к целостному воспроизведению материального мира. В «Романсах без слов» поэт окончательно отказался от традиций парнасцев — яркой декоративности и графической точности их рисунка, от исторических картин. Верлен редко обращался к последовательному рассказу. В его стихах почти нет событий. Если же они порой появлялись у Верлена, то одетые туманным флером либо в виде стилизованной сказки, в виде ряда образов, одного за другим, как они рисовались его внутреннему взору. Он как будто сознательно отворачивался от реальных источников в мире и в истории людей, чтобы обратиться к своему сердцу.

Даже столь часто воспеваемая Верленом природа, импрессионистские пейзажи его стихов были в сущности пейзажами души поэта.

Отношение лирического героя Верлена к природе очень сложно. Природа настолько близка поэту, что он нередко на время отодвигается, замечается пейзажем, чтобы затем снова в нем жить. Степень личного проникновения Верлена в природу так высока, что, идя по вослетым им равнинам, по пропитанным весенним воздухом улицам окраин, выглядывая с поэтом из окна в сиреневые сумерки, прислушиваясь к монотонному шуму дождя, мы имеем дело, в сущности, не с картинами и голосами природы, а с психологией самого Верлена, слившегося душой с печальным и прекрасным миром.

Пейзаж у Верлена уже не традиционный фон или аккомпанемент переживаниям человека. Сам мир уподобляется страстям и страданиям поэта. Такое смещение акцентов вызвано у Верлена не силой владеющих им страстей, но поразительной тонкостью чувств, которую он распространяет на все, к чему обращен его взгляд. Каждое дерево, лист, дождевая капля, птица как будто издают едва слышимый звук. Все вместе они образуют музыку верленовского поэтического мира.

Вне этой особенности, вне этой музыки нет поэзии Верлена. Именно здесь кроются истоки трудности, а подчас невозможности перевода стихов Поля Верлена на другие языки. Валерий Брюсов, много занимавшийся в России переводами поэзии Верлена, жаловался на постоянно подстерегающую его опасность «превратить «Романсы без слов» в «слова без романсов». Самое сочетание французских гласных, согласных и носовых звуков, плевающих в поэзии Верлена, оказывается непередаваемым.

Одно из лучших стихотворений поэта «Осенняя песня» (сб. «Сатурнические поэмы»):

Les sanglots longs
Des violons
De l'automne
Blesse mon cœur
D'une langueur
Monotone.

Tout suffocant
Et blême, quand
Sonne l'heure,
Je me souviens
Des jours anciens
Et je pleure;

Et je m'en vais
Au vent mauvais
Qui m'emporte
Deçà, delà,
Pareil à la
Feuille morte¹.

В переводе Брюсова песня звучит по-иному:

Долгие песни
Скрипки осенней,
Зов неотвязный,
Сердце мне ранят,
Думы туманят,
Однообразно.

Сплю, Холодею,
Вздрыгнув, бледнею
С боем полночи.
Вспомнится что-то.
Все без отчета
Выплачут очи.

Выйду я в поле.
Ветер на воле
Мечется, смелый,
Схватит он, бросит,
Словно унесл
Лист пожелтый.

Картина, нарисованная Верленом, содержит очень мало конкретных образов: осенний шум, удар часов, уносимый ветром сухой лист. Брюсов сделал верленовское стихотворение конкретнее, чем оно есть в подлиннике. У него поэт выходит в поле, где «на воле мечется смелый ветер». У Верлена нет этих почти бытовых деталей, как и нет «смелого ветра», явно не соответствующего всей верленовской лексике.

Мы не знаем, какие осенние скрипки плачут у Верлена. Может быть, это печально шумят деревья? А может быть, это чувства уставшего от жизни, вступающего в свою осень стареющего человека? То же самое относится к удару часов. Пробили часы где-то в квартире? Скорее сам поэт ждет, когда пробьет его последний час. Эта неясность образов художественно подготавливает последнюю строку стихотворения, развивающую скорбную мысль поэта о горьком одиночестве всякого существа, обреченного на гибель в холодном равнодушном мире.

Еще выразительнее об этом же говорит сама музыка «Осенней песни» — французские носовые *оп, ап*. Они звучат, как затихающие звуки колокольного звона, предвещающего появление основного страшного удара, от которого в ужасе сжимается все живое.

Ориентация Верлена на музыкальность породила у него особые приемы организации стиха — выделение преобладающего звука (как в романсе — ведущей мелодии), стремление к повторам, ча-

¹ Долгие рыдания
осенних
скрипок
ранят мое сердце
печальной моно-
тонностью.

Все сжимается
и бледнеет, когда
пробивает его час,
я вспоминаю
прежние дни и
плачу.

И я уйду
с осенним ветром,
который меня
носит туда-сюда,
подобно мертвому
листу.

стое использование сплошных женских рифм, мало употребительного девятисложного стиха.

В стихотворении «Поэтическое искусство», написанном в 1874 и напечатанном в 1882 г., Верлен утверждал эти приемы, пародируя знаменитое «Поэтическое искусство» Буало. В стихотворении Верлена все противоположно утверждениям теоретика классицизма XVII в. Буало требовал точности, ясности. Верлен провозгласил замену ясности музыкальностью и советовал выбирать странные сочетания:

Целя слова как можно строже,
Люби в них странные черты.
Ах, песни пьяной, что дороже,
Где точность с зыбкостью слиты!
(Пер. В. Брюсова)

Но отказываясь от объективности искусства, призывая поэтов устремиться «за черту земного», он открывал широкие двери субъективизму. Не случайно его «Поэтическое искусство» было воспринято как сенсация молодежью декадентского толка.

И сам Верлен заблудился «за чертой земного». Не удовлетворенный символистским индивидуализмом, в поисках идеала он обратился в 80-е гг. к католицизму, хотя его религиозность и не была прочной.

Валерий Брюсов отмечает упадок таланта Верлена к концу его жизни. Умер Верлен в глубокой бедности.

А. Рембо

Творчество Артюра Рембо (1854—1891), как и творчество Малларме и Верлена, положило начало тенденциям символизма. Рембо тоже вошел в историю литературы одновременно как теоретик и практик нового направления. Поэтическое творчество Рембо также было шире его символистских деклараций. В 80—90-е гг. Рембо был менее известен широкой публике, чем Верлен. Когда 10 ноября 1891 г. в марсельском госпитале умер очередной пациент, в медицинской книге больницы было зарегистрировано это не слишком примечательное событие записью о смерти «Артюра Рембо, негоцианта, тридцати семи лет». За гробом Рембо шли только его мать и сестра.

XIX в. очень скромно проводил в последний путь поэта. Это закономерно. В сущности, Рембо — поэт XX столетия. Передовая французская поэзия XX в. подхватила и развила бунтарские черты творчества Артюра Рембо (присущие ему в гораздо большей степени, чем Верлену). Без использования открытых Рембо средств поэтического выражения трудно себе представить современную поэзию Франции. Вместе с тем от Рембо, как и от Верлена, идет заметная линия к позднему модернизму.

Артюр Рембо — это Франсуа Вийон своего времени. Он также мало прожил. Столь же мало известна, а местами просто зага-

дочна его биография и удивительна поэтическая судьба. Десятилетия спустя потомки отыскивали фрагменты его стихов, толковали их на свой манер. О нем спорят до сегодняшнего дня. Во французском литературоведении даже появился термин, отражающий сложность отношения к поэтическому наследию и личности Рембо: «миф Рембо».

Однако корни всякого мифа уходят во времена его создания, к вполне реальным социально-историческим обстоятельствам. Для творчества Рембо таким истоком явились события Парижской коммуны: «Можно сказать, — пишет поэт Тристан Тзара, — что сверкающее появление Рембо на небосклоне, еще пламеневающим огнями Коммуны, было означено глубокой печатью восстания».

Разорванность и хаотичность поэтической формы Рембо отражала сложность общественной жизни Франции, вступившей после поражения Парижской коммуны в один из позорнейших периодов своей истории. Однако здесь нет прямой связи. Она проявляется гораздо сложнее — через эстетику поэта, зависящую в свою очередь от мировоззрения и от социального бытия художника, от наследуемых им литературных традиций, склада дарования и обстоятельств его жизни.

К 1871 г. Рембо был всего лишь шестнадцатилетним учеником, получающим похвальные грамоты в общеобразовательном коллеже маленького провинциального городка Шарлевиля. Он рос в строгой буржуазной семье, с трудом выдерживая строгую опеку матери.

Интеллектуальное развитие Рембо было необычайно ранним. Полудетские стихи, которые обычно представляют интерес только для родных или биографов больших поэтов, у Рембо были вполне зрелыми поэтическими произведениями. В стихах и в самом поведении юноши чувствовалось нелюбопытное, яростное отрицание скучной мещанской среды, в которой ему приходилось жить.

В 70-е гг. во французской провинции бунт Рембо выливался в разные формы. Несколько раз он бежал из дому: его привлекали дороги, мерещилась великая судьба. Но внешние проявления восстания Артюра Рембо против окружающей среды и ее приличий — нестриженные волосы, огромная трубка в зубах и полное пренебрежение к общепринятым нормам поведения — давали повод к насмешкам.

Узнав о революции в Париже, Рембо поспешил в революционный город, но добрался туда уже после разгрома Коммуны. Рембо не нашел в Париже революции, но обрел для себя поэтическую среду. Самая тесная дружба связывала его с Полем Верленом. Вдвоем они много странствовали, ночевали по дешевым гостиницам и вокзалам больших европейских городов. Их нищета была

ужасающей. Порой Рембо приходилось искать пристанища даже в ненавистном ему Шарлевиле. Жизнь богемы породила у него опасные привычки (к алкоголю, наркотикам), которых Рембо не стеснялся.

Рембо казалось необходимым «долгое и строго обдуманное расстройство всех чувств». Он пытался создать особую поэтику ясновидящего, занимался «алхимией слова». В таком состоянии он написал сборники прозаических и поэтических фрагментов «Лето в аду» (1873) и «Озарения» (1873—1875). Среди коротких, иногда трудно объяснимых текстов есть глубокие мысли, почти гениальные проблески, но «озарением» для литературы они не стали. К 1878 г. и сам Рембо вынужден был признать, что путь его поисков оказался ошибочным.

Но, отказавшись от роли провидца в поэзии, Рембо отказался от поэзии вообще. Он не мыслил для себя возвращения к общепринятым законам поэзии.

Утратив идеалы, утратив поэзию, составляющую его душу, Рембо пытался найти место, куда бы не проникла ненавистная ему буржуазная цивилизация, где он смог бы стать сильным и свободным. Такой землей ему представлялась Африка. «Я вернусь с железными руками, смуглой кожей, бешеным взглядом», — писал Рембо перед отъездом. Вернулся он умирать.

Поэтическое творчество Рембо продолжалось всего около десятилетия. В стихах Рембо переплелись лиризм и ирония. Бесстрашие поэтов-парнасцев казалось ему мало привлекательным. Но и у самого Рембо в наиболее романтические стихи как будто вливалась холодная струя. Это отличие декадентской поэзии от романтизма начала века точно подметил Александр Блок, увидевший незаметную на первый взгляд связь между скепсисом и лиризмом конца века: ирония — оборотная сторона той же лирики. Обе они — выражение одиночества человека конца XIX в.

Таким, лиричным и ироничным одновременно, предстает перед нами в своих стихах и ученик Шарлевильского коллежа. Тема романтического бунта развивалась у Рембо в отрицании всех сторон общественного бытия Второй империи. Рембо был беспощаден к религиозному ханжеству («Наказание Тартюфа»), к тупому чиновничьему усердию («Заседатели»), к бесчеловечности нелепой и кровавой франко-прусской войны («Зло», «Спящий в ложбине»).

В поисках героического поэт закономерно обратился к теме революции. Его первое политическое стихотворение «Кузнец» было создано под заметным влиянием Гюго. В образе Кузнеца времен революции XVIII в. Рембо видел олицетворение народа, грозную и справедливую силу.

Огромной симпатией проникнуты и его стихи, обращенные к Парижской коммуне. Они не были напечатаны в 1871 г., их разыскали и издали много лет спустя. Это «Париж заселяется вновь» и «Руки Жанны-Марии».

Рембо клеймит гнусное торжество версальцев:

Ты плясал ли когда-нибудь так, мой Париж?
Получал столько ран ножевых, мой Париж?
Горемычнейший из городов, мой Париж!..
Клянь в грядущее плечи и головы крыш, —
Твое темное прошлое благословенно!

(«Париж заселяется вновь». Пер. Э. Багрицкого и А. Штейнберга)

Воскрешает народное прозвище республики: Мари — Марianne:

Сиянье этих рук влюбленных
Мальчишкам голову кружит.
Под кожей пальцев опаленных
Огонь рубиновый бежит:
Обуглив их у топок чадных,
Голодный люд их создавал.
Грязь этих пальцев беспощадных
Мятеж недавно целовал.

(«Руки Жанны-Марии». Пер. П. Антокольского)

Оба стихотворения написаны в романтических традициях, сказавшихся во взволнованной лирической интонации, в образах-воплощениях (Париж — «Красная блудница»; Парижская коммуна — «пожаров прилив» и т. д.). Высокий лирический накал сочетается в них с подчеркнутой грубостью деталей. Традиции Гюго Рембо воспринимал через призму творчества Бодлера, через намеренно сниженный, огрубленный образ. Для него не было запретных тем и запретных слов.

Рембо сразу же поставил перед собой задачу расширить старые возможности стиха — ломал размеры, ломал привычные границы дозволенного. И в поэзии он шокировал, как в жизни. Зато он и давал стиху естественное дыхание, освободив его от обязательности александрийской строфы. Рембо допускал свободный перенос строфы, одной строки в другую, находил новые рифмы и новые ритмы.

Он долго растревлял любовный трепет под
сутаной черною и руки тер в перчатках.

(«Наказание Тартюфа»)

Поиски неоткрытых средств выражения связаны у Рембо с попытками заложить основы своей собственной эстетики, ставшей впоследствии опорой символизма.

Поражение Парижской коммуны резко усилило индивидуализм и пессимизм Рембо. Субъективизм, тяготение к символиче-

ским образам, к музыкальности еще до лета 1871 г. подготовили у Рембо почву к признанию своей особой миссии поэта-ясновидца, видящего больше и дальше простых смертных, имеющего право «говорить о неясном неясно».

Символизм Рембо задолго до его «Озарений» нашел выражение и признание прежде всего в стихотворениях «Цветной сонет» (1872) и «Пьяный корабль» (1870).

«Цветной сонет» — это поэзия поиска. Рембо испытывает в нем возможности согласовать лирику с живописью, рисунок с ритмом стиха:

А — черный; белый — Е; И — красный; У — зеленый,

О — синий: тайну их скажу я в свой черед.

А — бархатный корсет на теле насекомых,

Которые жужжат над смрадом нечистот.

(Пер. А. Кублицкой-Пиотух)

Сами по себе попытки найти звуковому ряду соответствующий ряд цветов не кажутся сегодня столь удивительными. Уже очень давно композиторы предлагали усиливать впечатление от музыки посылаемыми в зал волнами света. Но Рембо не стремился открыть какой-либо физический закон. Он не мог объяснить, почему «Е — белизна холстов, палаток и тумана», или «О — звонкий рев трубы, пронзительный и странный». В соответствии со своей эстетической задачей «говорить о неясном неясно» он уравнивал звуковые ряды теми образами, которые приходили ему в голову. Однако это стихотворение и не бред безумца. Не подчиняясь законам логики, оно вместе с тем музыкально и гармонично, поражая на языке подлинника волшебством поэтического слова, магией переливающихся звуков, неожиданной смелостью образов.

«Пьяный корабль» был написан Рембо в шестнадцать лет в Шарлевиле. Его знакомство с океаном ограничивалось тогда «Труженниками моря» Гюго, романом Жюль Верна «Двадцать тысяч лье под водой» да экзотическими описаниями Шатобриана. Рембо не сообщает в своем стихотворении о море ничего такого, чего не знал бы любой начитанный человек. Это его море, воплощение его мечты. Образ пьяного корабля несет огромную личную нагрузку и складывается в пространную метафору. Поэт и корабль то существуют раздельно, то сливаются в единый образ:

Между тем как несло меня вниз по течению,
Краснокожие кинулись к бичевщикам,
Всех раздвев догола, забавлялись мишенью,
Пригвоздили их намертво к пестрым столбам.
Я остался один без матросской ватаги.
В трюме хлопок промок и затдело зерно.
Казнь окончилась. К настезь распахнутой влаги
Понесло меня дальше, — куда все равно.

(Пер. П. Антокольского)

Так, уже сквозная метафора «Пьяного корабля» и его главная мысль с равным правом могут быть трактованы по-разному: «Хочу все познать, все почувствовать», или «жизнь человеческая подобна пьяному кораблю», или «жизнь поэта — плаванье в безбрежном море» и т. д. Такая возможность открывается благодаря наличию образа-символа «Пьяного корабля», позволяющего каждому читателю вкладывать в него свою мысль.

Это качество поэзии Рембо, и в частности его «Пьяного корабля», становится менее заметным в переводе, ибо переводчик, выступая одновременно интерпретатором поэтического оригинала, усиливает тот или иной акцент. Так, П. Антокольский, в сущности дает нам романтическую поэму о море. На его зыбля «лило-вели» пятна, над ним погасал день «в отливах таинственной меди»; «изумрудных дождей кочевали гурты»; в бурю под громовые раскаты «рушился ультрамариновый свод»... Море предстает в интенсивности и разнообразии цвета, изображенное непривычно яркими красками.

Но даже цвет в «Пьяном корабле» находится в движении, в постоянных переходах, переливах: «смьты с палубы синие пятна вина», «блестят ледники в перламутровом полдне», даже синеватые «вечера — восхитительней стай голубиных» тоже как будто готовы упорхнуть. Свойство моря — переливы света восхитили изменчивостью всех видевших его. Но у Рембо этой свойство усиливается тем, что на изменчивое море поэт смотрит не одними и теми же глазами. Движущееся море наблюдает постоянно движущийся человек. Его «несло вниз по теченью» большой реки, затем — «к настежь распахнутой влаге океана», затем он шлыл «наугад», «то как пробка скача, то танцуя волчком»; наконец, «сто раз крученный, верченный насмерть в мальштреме, захлебнувшийся в свадебных плясках морей», лирический герой потерял ощущение времени и протрапства. Постоянно меняется и его душевное состояние — отчаяние ребенка уступает место восхищению беспредельной красотой мира, затем страху, снова восхищению, отчаянию, отращению...

Я запомнил свеченье течений глубинных,
Пляску молний, сплетенную, как решето,
Вечера — восхитительней стай голубиных
И такое, чего не запомнил никто.
Я узнал, как в отливах таинственной меди
Меркнет день, и расплавленный запад лилов,
Как, подобно развязкам античных трагедий,
потрясает раскат океанских валов...
Слишком долго я плакал! Как юность горька мне,
Как луна беспощадна, как солнце черно!
Пусть мой киль разобьет о подводные камни,
Захлебнуться бы, лечь на песчаное дно.

(Пер. П. Антокольского)

Такое наложение движения на движение не способствует уяснению логических связей между образами поэмы. Напротив, оно создает почти физическое представление головокружения, потерянности. Не случайно у Рембо это «Пьяный корабль». Но оно дает и ощущение сложности и многоцветности жизни и вместе с тем ее горестности и невыносимости, доведенные до такого лирического накала, когда рассудочный анализ становится крайне затруднительным. Стихотворение кончается щемящей нотой тоски по родине много пережившего и пережившего человека:

Я прагильщик туманов, бредущий сквозь время,
О Европе тоскую, о древней моей.

Но и Европа для того, кто узнал настоящее море, — «как озябшая лужа, грязная и мелкая». Вместо корабля в ней «грустный мальчишка закрутит свой бумажный кораблик с крылом мотылька». Финал «Пьяного корабля» называли пророческим. В нем Артюр Рембо как будто предсказывал свою судьбу. Ее трагическая общность с судьбой Верлена, как и общность творческого кризиса обоих поэтов, не случайны. Кризисным явилось все творчество символистов. Отказавшись от реальности, они невольно поставили себя в положение трагических актеров, играющих самих себя. Отрекшись от служения широким массам и от объективной оценки жизни, они вопреки своим намерениям обесценивали ту поэзию, которой мистически служили.

Они выступили революционерами в поэзии — утвердили «верлибр», обогатили французский стих интонациями, образами и метафорами. Но они же были и разрушителями традиций французской поэзии, отняв у нее логические основы, которыми отличался французский стих от Расина до поэтов парнасской школы.

АНАТОЛЬ ФРАНС (1844—1924)

В тревожную, насыщенную событиями эпоху конца XIX в. мало кто из писателей мог похвастать душевным спокойствием и невозмутимостью. Чем значительнее, чем крупнее был писатель, тем с большей остротой воспринимал он происходящие события. Еще Генрих Гейне говорил: «Через мое сердце прошла трещина мира». Эти слова с полным основанием мог бы повторить любой из больших писателей Франции конца XIX в. Основание для этого было и у Анатоля Франса.

Один из своеобразнейших умов и талантов прошлого, Франс, казалось, был рожден для спокойных кабинетных занятий, неторопливых философских бесед с друзьями-единомышленниками. Но как он ни стремился к идеалу невозмутимого, философски

осмысленного бытия, этот идеал все-таки оставался для него недостижимым. Невозможно было всю жизнь провести в тиши кабинета или книжной лавки, когда история убыстрила свой ход и в ее водоворот затянуло решительно всех. Долгое время Франс яростно сопротивлялся натиску своей эпохи. Он как бы окружил себя невидимой броней, попытался отгородиться от грязной действительности, уйти в мир далекого прошлого или нереального настоящего. Но оказалось, что стелания и проклетия обездоленных безразличны этому человеку, хотя на первый взгляд его, эстета и гурмана, трудно было заподозрить в излишней чувствительности. Ожесточенные классовые бои конца XIX в. решающим образом воздействовали на парнасца Франса, под их влиянием он превратился в великого писателя-гуманиста, который оставил неизгладимый отпечаток в культурной жизни человечества.

Анатоль Франс (такой псевдоним взял себе Анатоль Тибо) вырос в семье книготорговца, книжная лавка которого была одновременно и своеобразным литературным клубом. Мальчик рос в атмосфере споров и разговоров о книгах. Литературные герои порой казались ему более живыми, нежели реальные люди. Он на всю жизнь полюбил книги, старинные сафьяновые переплеты, пожелтевшие от времени листы были полны для него непонятной прелести. Постоянное чтение сделало молодого Франса человеком широко и разносторонне образованным. Он с юных лет приобщился к величайшим завоеваниям человеческой мысли, познакомился с идеями французских просветителей и прежде всего Вольтера, к которому он обращался на протяжении всей жизни. Просветители оказали решающее воздействие на формирование философских взглядов Франса — отсюда его приверженность к разуму, к блеску мысли, реалистический подход к жизни, неприятие романтического «витания в облаках», спокойствие в соединении со страстностью — сочетание довольно редкое и своеобразное. Критики часто называли Франса непостоянным, переменчивым. Однако трудно представить себе писателя более постоянного в некоторых основных, определяющих сторонах мировоззрения. Конечно, тем самым не снимается вопрос об эволюции Франса, о его напряженных мировоззренческих поисках в течение всей жизни.

В молодые годы Франс начал печататься в сборниках «Современный Парнас». В 1873 г. он выпустил сборник «Золотые поэмы». Франс сторонился изображения человеческих чувств. Его чеканные, переливающиеся строфы как бы отлиты из холодного металла. Парнасцы с их культутом формы и интересом к античности оказали немалое влияние на Анатоля Франса. И все же они не смогли отвлечь его от актуальных проблем. Погружаясь в прошлое, при взгляде на древнюю Элладу Франс далек от ума-

ления. Смутная тревога не покидает его, хотя, казалось бы, видимых поводов для нее нет. Но с самых первых своих шагов в литературе Франс чувствует дисгармоничность мира. Всюду ему видится яростная борьба, мощный накал страстей, трагедия духа — самая страшная из всех возможных трагедий. Конечно, Франс ощущает дыхание своей трагической эпохи. Он не понимает и не принимает Коммуны, далек от рабочего движения, от прогрессивных сил, но он остается сыном своей эпохи. Тревожная нота звучит в ранних произведениях Франса, созданных в 60—70-е гг., позднее тревога разрастается. Франс старается скрыть ее под маской легкой усмешки, он иронизирует; потом он будет вышучивать, высмеивать, язвить, издеваться, хохотать, но так и не признается даже самому себе, что этот смех отдается болью в его же собственном сердце.

Типична для парнасского периода творчества Франса его драматическая поэма «Коринфская свадьба» (1876). Двое молодых людей, Гиппий и Дафна, любят друг друга. Но они живут в *И. в. э.*, в эпоху ломки старых, языческих устоев, в период раннего христианства. Поэма пронизана печалью о прошлых временах, когда человеческий дух был свободен. Христианство, воплощенное в образе матери Дафны Каллисты, предстанет перед нами как бесчеловечная религия фанатиков, изуверов, умерщвляющих любовь и красоту. Франс с подозрительной для парнасца страстностью обличает религиозный фанатизм и воспекает радость полнокровной жизни. Но ониковые фиалы, мраморные храмы и эллины в золотых сандалиях, словно сошедшие с картины, не могут заслонить собою современный Франсу мир.

Франс пока еще далек от всестороннего знания жизни. Когда он впервые берется за прозу, под его пером рождаются образы нежизненные, подчас слишком умозрительные, его идеи грешат нарочитостью (повести «Иокаста», «Тощий кот»). Он стремится расставить на пути читателя капканы из загадочных обстоятельств. Но ему не было суждено прославиться как поэту и не суждено остаться в памяти потомков мастером головоломной интриги. Писатель нашел себя лишь в начале 80-х гг., когда роман «Преступление Сильвестра Бонара» (1881) возвестил о рождении нового оригинального таланта.

«Преступление
Сильвестра
Бонара»

На первый взгляд, все в этой книге противоречило общепринятым законам, и прежде всего образ положительного героя. Старый сутулый Сильвестр Бонар большую и интереснейшую часть жизни проводит за письменным столом, лишь изредка поднимаясь для того, чтобы совершить очередную вылазку в мир. В романе мало действия, но очень много рассуждений. Казалось бы, что может быть скучнее? А между тем, книга

читается с неослабевающим интересом. Она распадается на две части («Полено» и «Жанна Александр»), внешне почти не связанные друг с другом. Все здесь перевернуто и поставлено с ног на голову: то, что в обществе принято считать законным и достойным подражания, главный герой романа Сильвестр Бонар считает величайшим беззаконием и надругательством над человеком. То, что поощряется, он порицает. Вам кажется, что читать каталоги — скучное занятие? А вот Сильвестр Бонар говорит: «Не знаю чтения более легкого, приятного и завлекательного, нежели чтение каталогов». Богатству обычно завидуют, а Сильвестр Бонар богачей жалеет — «блага жизни их только окружают, но не затрагивают их глубоко, — внутри себя они бедны и наги». Принято считать, что развлечением сопутствует радость. Бонар убежден, что «в этом мире самым надежным развлечением являются для нас тревоги и страдание».

Парадокс в этом романе — не просто прием, а самая суть произведения, плоть его. Парадоксально здесь даже заглавие романа. Что за преступление совершает незлобивый профессор Бонар? Юную прелестную Жанну Александр, внучку своей любимой, он похищает из пансиона, потому что ему больно видеть, как ее там стремятся искалечить. Но эти действия Бонара по законам буржуазного общества расцениваются как похищение малолетней, т. е. как преступление, караемое законом.

Герои в романе делятся на два лагеря. Сильвестр Бонар возглавляет свое войско, в которое входят Жанна Александр, Жели, Тереза, к ним примыкают супруги де Габри. Им противостоят несметное войско, стоящее на страже «законности» и «порядка». Его представляют опекун Жанны метр Муш и содержательница пансиона мадемуазель Префер. Итак, сталкиваются два мировоззрения, два начала. Одно из них воплощает собой Сильвестр Бонар. Это ученый, филолог, для которого самое большое наслаждение в жизни — рыться в старинных книгах и рукописях. Книги для него — это вечно живущие души мудрецов, ступок глубоких мыслей и больших чувств. Бонар готов пожертвовать всем своим скромным состоянием, чтобы стать обладателем «Золотой легенды» Иакова Ворагинского, рукописи XIV в. Он холит рукописи, лелеет их, нежно гладит пожелтевшие листы, называя их ласковыми именами. Книги для него не только воплощают в себе мудрость и величие человека прошлых эпох — они способствуют рождению нового человека, более прекрасного и мудрого. Сильвестр Бонар живет прежде всего духовными интересами. Он легко мирится с жизненными невзгодами и как истинный философ не замечает их. Он сторонится людей своекорыстных, тупых и претенциозных.

Но Бонар живет в мире своих интересов лишь до тех пор,

пока не встречается с реальными коллизиями и сложностями. Вступив в борьбу за Жанну, он преобразуется. Человеческие судьбы начинают интересоваться его больше, чем старые манускрипты. Куда делись былые спокойствие и неторопливость? При виде несправедливости, творящейся на его глазах, у старого ученого появляются силы, в нем пробуждается дотоле дремавший темперамент борца. Только теперь мы осознаем, что Сильвестр Бонар с такой готовностью ушел в мир книг прежде всего из-за несовершенства окружающей жизни, а где-то глубоко в его сердце затаилась тоска, безмерная тоска по людям, по человеческому телу. Он, не колеблясь, продает самое дорогое, что у него есть — библиотеку, чтобы дать приданое Жанне.

Бонар — человек на редкость цельный, а вокруг него суетится немало мелких людшек, давно разменявших богатство своих душ на медяки. Впервые в жизни столкнувшись вплотную с этими людьми другого лагеря, Бонар внутренне ужасается их душевной скудости. Они во всем противоположны ему, Скрещиваются, как копыя, два взгляда на мир. Для мадемуазель Префер и метра Муша главное в жизни — прочное общественное положение, и нет таких средств, которыми они бы гнушались для достижения этих целей. В отличие от Сильвестра Бонара они ценят только то, что соответствует узко понятому «здравому смыслу». Бонар живет в полном противоречии с этим «здравым смыслом».

«На земле существуют не для забавы и не для того, чтобы давать волю всем своим желаниям», — говорят метр Муш.

«Нет», — возражает Сильвестр Бонар. — «На земле существуют, чтобы любить добро и красоту и давать волю всем своим желаниям, если они благородны, великодушны и разумны... Надо, чтобы наставник учил хотеть».

«Нельзя учиться весело», — нудно морализирует метр Муш.

«Учиться можно только весело», — перечит ему Бонар. — «...Чтобы переварить знания, надо поглощать их с аппетитом».

Парадоксальные рассуждения Сильвестра Бонара возмущают метра Муша и корчат мадемуазель Префер, которая, впрочем, опасается открыто высказать свое неудовольствие, поскольку имеет виды на старого одинокого профессора. Но трудно представить себе более разных людей, нежели ироничный, мудрый философ-человеколюб Бонар и жеманная, претенциозная хищница мадемуазель Префер.

Непрактичный Сильвестр Бонар выходит победителем из сражения с метром Мушем и м-ль Префер. «Преступление Сильвестра Бонара» — едва ли не единственный роман Франса, который кончается победой сил добра. Франс пока еще допускает победу, не омраченную компромиссами. Ко всеобщему удовольствию враги Бонара исчезают с горизонта, Жанна выходит замуж за Жели. И все же роман кончается картиной смерти ма-

ленького сына Жанны. Казалось бы, к чему этот эпизод? Он ничего не прибавляет и не убавляет в главных образах и не меняет течения событий. Видимо, для Франса была неприемлема безоблачная концовка. Таким образом, даже в этом, не омраченном трагизмом романе уже видны ростки той тревоги, которой была пронизана эпоха Франса, которая позднее охватит писателя.

Роман «Преступление Сильвестра Бонара» ввел в литературу нового, «франсовского» героя — чудака-философа, живущего вразрез с общепринятыми догмами, по своим, особым законам. Сильвестр Бонар, давший начало галерее таких героев, едва ли не самый дорогой и близкий своему создателю. Необычность романа способствовала широкой известности Анатоля Франса. Его голос уже нельзя было спутать с другими голосами.

Отойдя от парнасцев, Франс не примкнул к каким-либо литературным группировкам. Он ощущал себя скорее наследником просветителей, продолжателем реалистических традиций, чем союзником натуралистов, символистов или импрессионистов. В 80-е гг. он в одиночестве ведет борьбу с декадентским искусством. Длительное время он не создает больших произведений, выступает в периодической прессе как критик, очеркист, новеллист.

В 1890 г. выходит второе крупное произведение Франса — философская повесть «Таис». Место действия ее — Александрия начала нашей эры. Франс сталкивает две морали — языческую, с ее культом свободы в лице куртизанки Таис и христианскую, изуверскую, антигуманную мораль монаха Пафнутия, который отгородился от мира частоколом из догм. Христианская мораль побеждает, но разоблачает себя как мораль догматиков и мракобесов. Роман написан не для воспоминания о прошлом, а для размышлений о настоящем и будущем. «...Я старался, — писал Анатоль Франс, — ...ввести в мою сказку (а это сказка) только такие идеи, которые могут быть интересны моим современникам». Повесть воспринималась как антиклерикальное произведение (хотя в действительности ее можно толковать шире) и навлекла на себя гнев служителей церкви.

В 1893 г. выходят два романа Франса — «Харчевня королевы Гусиные лапы» и «Суждения госпожи Жерома Куаньяра». Начинается новый этап в творчестве писателя — остро обличительный, сатирический. Он связан с оживлением общественного движения во Франции 90-х гг. Первый из этих романов переносит нас в 60-е гг. XVIII в., в харчевню некоего Менетрие, куда забрел бродячий философ аббат Жером Куаньяр. Образ аббата дан Франсом в двух планах — в бытовом, житейском и в философском. С житейской точки зрения, Куаньяр — фигура колоритная. К невзгодам жизни (а в них у

него недостатка не бывает) он относится снисходительно, но в то же время никогда не упускает случая поживиться за чужой счет, пуская в ход и хитрость, и притворство, а при случае и величайшее оружие христианина — раскаяние. Естественно, что при этом Куаньяр все время попадает в различные переделки. То он участвует в сражении с лакеями, то с распухшим носом, в рваных панталонах и туфлях без задников, с трудом переваливаясь с ноги на ногу, продирается через колючий кустарник. Описания приключений аббата даются сочными, яркими мазками.

В философском плане аббату Куаньяру автор доверяет в какой-то степени выражение собственных мыслей, зачастую отлитых в форму парадокса. Вот что говорит аббат о религии: «У самых величайших грешников есть все данные стать величайшими святыми», потому что религия «строит спасение на раскаянии»; «человек умный... не почитает для себя зазорным попасть на небеса окольными путями, которыми шли прославленнейшие из святых». Жером Куаньяр наделен склонностью подвергать сомнению решительно все. Он презирает избитые истины, не верит в бескорыстие, в чистоту и непорочность людских помыслов. Если сегодня люди порочны, то вряд ли потомки их сразу станут «просвещенными, справедливыми и совершенными», утверждает он. И все же Куаньяр не мизантроп; он со снисходительной усмешкой смотрит на мышьяную возню самолюбий, на непомерно раздутое тщеславие, на безграничную алчность; он и презирает людей, и жалеет, и любит их.

Аббат Куаньяр с его открытым взглядом на мир, широким кругозором и остротой видения как бы воплощает собой эпоху Просвещения. Он великолепно вписывается в свое время. Но парадокс заключается в том, что этот герой из XVIII в. создан писателем прежде всего для суда над современной действительностью. В этом нас убеждает книга «Суждения господина Жерома Куаньяра», совсем лишенная исторического колорита, сколько-нибудь развитой фабулы и откровенно названная «суждениями», т. е. собранием философских высказываний аббата Куаньяра по самым различным вопросам. Названия главок говорят сами за себя — «Правители», «Новое министерство», «Наука», «Армия», «Академия», «Государственные перевороты». Франс предлагает читателю под видом романа нечто вроде социально-философского трактата. Он идет где-то по краю искусства, вдоль границы взаимодействия литературы с политикой, философией; образы то появляются, то исчезают. В основе этого произведения заложена мысль, которую герой развивает, подтверждает, уточняет. Не Жером Куаньяр высмеивает свою эпоху — это Анаголь Франс идеализируется над Третьей республикой. Но он занимает свою, особую, критическую позицию, отнюдь не революционную. В 90-е гг.

он многократно повторяет, варьирует на все лады свою любимую мысль: да, монархия отжила свой век, да, буржуазное государство далеко от идеала. «Наши своды законов — это гнездилища несправедливостей... в наших правах мы сохраняем... жестокость, алчность и гордыню... установившийся у нас порядок вещей... — убогий, переходящий порядок, который справедливостью самого хода вещей... осужден на гибель и уже начинает разрушаться...». И все же... что-то мешает писателю сделать решительный вывод. Это «что-то» — мысль о том, что человек по природе своей злой и человеческое общество устроено скверно, так как люди создали его согласно своим наклонностям. Он полагает, что люди не в состоянии построить по-настоящему справедливое общество. «... Если в жалкой комедии жизни и кажется со стороны, будто монархи повелевают, а народы послушно выполняют их волю, так это всего-навсего игра, пустая видимость, на самом же деле теми и другими управляет незримая сила». Писатель с мучительной тревогой снова и снова возвращается к теме будущего. Франс не видит вокруг себя сил, способных противостоять натиску реакции.

Но в общественной жизни второй половины 90-х гг. XIX в. произошли решающие изменения. Начался подъем рабочего движения. Слово «социализм» носилось в воздухе. На всю страну прогремело печально знаменитое дело Дрейфуса.

Социальные потрясения вывели Франса из состояния известного пренебрежения к общественной жизни (впрочем, он уже был к этому подготовлен всем ходом своего предшествующего развития). Франс пересматривает свои, уже сложившиеся взгляды — а ведь ему за пятьдесят — и неожиданно для всех вступает в борьбу, о бессмысленности которой он столько раз говорил. Писатель оказывается темпераментным борцом. Он порывает с друзьями, которые не одобряют происшедшей с ним перемены, начинает пристально следить за решением злободневных вопросов, поднимает свой голос в защиту Дрейфуса.

«Современная история»

Именно в это время, с 1895 по 1900 г., Франс начинает печатать частями в периодической прессе новый роман — «Современную историю». Сначала он выглядел как серия фельетонов, на первый взгляд, не связанных друг с другом. Но Франс упорно следует задуманному плану. Книга становится новым этапом в его творчестве.

Роман «Современная история» не принадлежит к числу развлекательных книг, которые легко читаются; он не отличается особой стройностью и единством фабулы. Читать его нужно внимательно и вдумчиво. Мысль развивается, разветвляется, оживает в пластически законченных образах и ситуациях, пронизывает

собой громаду неподатливого материала, крепнет, оформляется, читатель сам втягивается в процесс размышлений над жизнью, начинает находить в этом особое наслаждение. Франс докапывается до сути явлений, прежде всего стремясь показать внутреннюю, закулисную сторону событий, их истинную подоплеку. Как правило, она не имеет ничего общего с теми объяснениями, которые даются «для широкой публики». Читатель учится видеть за внешним внутреннее, за явлением — его суть. Он словно сам разгадывает ребус и вовлекается в ход событий.

Роман «Современная история» по широте охвата событий несравним с предыдущими книгами Франса. Писатель запечатлел наиболее характерные черты французского общества, дал многогранную картину эпохи. В сущности, это не один роман, а четыре: «Под городскими вязами» (1897), «Ивовый манекен» (1897), «Аметистовый перстень» (1899) и «Господин Бержере в Париже» (1901) — но это единое произведение, скрепленное общей мыслью. Катится, катится клубок событий, разматывается. События, захватывающие двух-трех героев, происходят вначале в маленьком провинциальном городке, потом, расширяясь, они захватывают все большее количество людей, самые разные слои общества и переносятся в Париж.

Писатель пользуется своими, типично «франсовскими» приемами изображения действительности. Все у него шаржировано, сатирически переосмыслено — и люди, и события. Все приправлено язвительной авторской насмешкой, подчас едва уловимой. Если книги Роллана сопоставимы с музыкальными произведениями, то Франса — скорее с живописью. Аббат Перрюк и раскрасневшиеся семинаристы, играющие на перемене в футбол, подоткнув сутану, аппетитная г-жа де Бонмон, похожая на спелую гроздь винограда, налившуюся соком, — эти картины, словно написанные кистью, надолго остаются в памяти.

Франс в «Современной истории» ведет подкоп под основы общества — под «триумвират священника, солдата и финансиста». Католическая церковь — старый противник писателя. Трудно назвать крупное произведение Франса, где бы не была затронута тема религии. С юных лет христианские догмы для писателя — синоним мракобесия и антигуманности. В романе «Современная история» перед нами проходят фигуры кардинала-архиепископа в красных чулках, прожженного дипломата, хитреца и делега, пронырливого викария г-на де Гуле, настоятеля церкви Лапрова, который для поднятия престижа своей церкви организовал «пророчества» девицы Денизо. Наиболее яркая фигура в этом ряду — аббат Гитрель, который жаждет стать епископом туркуэнским и в конце концов становится им. Через все четыре тома проходит рассказ о том, какими путями добывается ловкий

и неслепой аббат заветной цели. Он проникательный и тонкий психолог. Он отлично знает, как заставить влиятельных дам замолвить за него словечко перед министром культов, как очернить соперника, как сыграть на тщеславии одних и на близорукости других. Аббат Гитрель специально ходит в театр, чтобы «овладеть секретом благородных жестов и патетических интонаций», он изучает театральные позы и мимику, берет уроки декламации, а потом уж будет оттачивать артистическое мастерство на туркузских прихожанах. Правда, Гитрель грузин и не ловек, не наделен особым воображением, зато у него избыток здравого смысла и сметливости, и он далеко пойдет. Такие священники, как он, — лицемеры и тщеславные себялюбцы, умеющие маскировать свою истинную сущность одеянием из красивых слов — нужны Третьей республике.

В 80—90-х гг. XIX в. во Франции подняла голову военщина. Анатоль Франс, с юных лет ненавидевший тупых солдафонов и лжепатриотов в мундирах, в «Современной истории» не жалеет красок, рисуя военных. Вот генерал в отставке де Шальмо. Томимый жаждой общественной деятельности, отставной генерал, «напрягая чело и мысли», каждое утро играет сам с собой в солдатики — переставляет карточные фишки, которые в его глазах ничем не отличаются от живых людей. По мнению Франса, скудоумие, превознесение грубой силы, тупая исполнительность или безграничная властность — наиболее страшные человеческие пороки, но именно они присущи военной касте Третьей республики.

Отсюда весьма скептическое отношение Франса к самой профессии военного.

Немало страниц в романе посвящено делу Дрейфуса. «...Все, что можно сделать подлого, лживого, вероломного и глупого при помощи бумаги, чернил, злости и скудоумия, было сделано». «Дело» поднялось, как на дрожжах, на антисемитизме и на слепой, бездумной вере толпы в непогрешимость армии. Почти все герои романа, за исключением профессора Бержере, членов его семьи и столяра Рупара, не допускают мысли о том, что четырнадцать офицеров французской — подумать только, «первой в мире» французской армии — могли ошибиться, осудив Дрейфуса. Разъярившееся человеческое стадо, не утруждающее себя размышлениями и сомнениями, — вот картина, вызывающая у Франса наибольшее отвращение, жгучую, активную ненависть. Позиция Золя и Пикара, выступивших с разоблачением несправедливости, вызывает у Франса не просто симпатию, а энтузиазм. И Анатоль Франс, всегда остерегавшийся высоких слов, ненавидевший пафос, начинает говорить о Пикаре в несвойственном ему стиле: «Думаю, что он страдал внутренне, — страдал в глу-

бине своей молчаливой души, прикрытой плащом стоицизма. Но я постыдился бы жалеть его... Он был счастлив... счастлив от того, что внезапные обстоятельства позволили ему обнаружить величие его души, счастлив от того, что он вел себя героически и просто, как подобает честному человеку». Правда, писатель произносит эти слова не от своего лица — Бержере вычитывает их в газете, но все же, как Франс ни таится, мы застаем его здесь в один из редких моментов, когда он, отбросив привычную скептическую усмешку, на мгновение обнажает перед читателем свое сердце, ранимое людской несправедливостью. Но занавес мгновенно задергивается, и опять перед нами застегнутый на все пуговицы спокойный человек, усмешку которого подчас трудно понять — выражает ли она только его презрение к миру, или за ней скрывается затаенная печаль. Этому человеку доставляет удовольствие дергать за веревочки своих паяцев — персонажей собственных произведений. Вот титулованная знать — герцог де Бресе. «Не умея вдаваться в суть вопросов, он обычно ограничивался общими фразами. Благородство его образа мыслей было неоспоримо.» Он унаследовал от своих предков «ненависть к еретикам» и искореняет «ересь», насколько хватает сил.

Вот перед нами правящие круги Франции — министр юстиции и культов Луайе, «поседевший в любовных шапках с горничными»; им руководит «ограниченная и малосообразительная» сестра. Сопка помельче — правитель канцелярии Морис Шейраль, который «мог охватить одновременно лишь небольшое количество фактов и решал вопросы по столь легковесным соображениям, что их трудно было уловить. А потому считали, что, несмотря на юный возраст, он уже обладает самостоятельными взглядами».

Но самый запоминающийся из плеяды политиканов — префект Вормс-Клавлен, такой «предаанный» республике республиканец, что ежели победит монархия, то он первый водрузит на крыше префектуры королевский флаг и, не дрогнув, останется на своем посту. Одна из его главных особенностей — глубокая терпимость ко всему — к власти, к чужим мнениям, к подлости, к взяточничеству и разврату. Он поддерживает и тех, кто берет взятки, и тех, кто это порицает. Такая всеядность обеспечивает ему неизменный успех. К тому же Вормс-Клавлен великолепно умеет создавать впечатление деятельности и в то же время не действовать. «Надо на словах звать вперед, хотя бы для того, чтобы иметь возможность не идти вперед на деле.» Он боится переусердствовать и не угождает ни одному из министров, чтобы после его падения не попасть в немилость. Его поведение продумано, он неспособен на опрометчивые поступки, вызван-

ные взрывом чувства. Вормс-Клавлен помогает властям претерпящим «безмятежно пожинаать плоды общего равнодушия».

В романе «Современная история» перед нами проходит вереница политических деятелей. Это и либералы, и роялисты, и республиканцы, но все они подозрительно похожи друг на друга в главном — никого из них не волнуют судьбы родины. Вот Жозеф Лакрис, «человек действия», ревностный сторонник короля, выступающий в качестве националистического кандидата. Он умеет пустить пыль в глаза избирателям и выражается так осторожно, что каждый остается доволен. Этот пустой, ничтожный человек представляется лавочникам и мелким коммерсантам внушительной фигурой. Главное, по мнению Лакриса, — как можно больше говорить о своей честности, а не проявлять ее. Лакрис оглушает избирателей бесконечным потоком слов, привлекая их симпатии скудостью и незатейливостью мыслей. Он становится республиканским кандидатом, мечтая при этом о свержении республики. Это весьма типичная фигура для Франции 90-х гг.

«Современная история» — книга, в большей части своей посвященная политике. Естественно, что на страницах французской истории мы находим образы многих реальных и выдуманных писателем политических деятелей. Но среди них нет ни одного, достойного звания человека. Это лишь скопище моральных уродов, сборище подлецов, мздоимцев, нахалов и продажных душонок. Франс смеется над ними, издевается, и в то же время его точит грусть. Затаенная тревога ощущалась еще в ранних произведениях писателя. Здесь она растет, пирится, заполняет все его существо. Франс ищет ответа на главный вопрос — может ли человечество быть счастливым? Настанет ли хоть когда-нибудь время, когда будет создано общество демократическое, разумное, мудрое?

Из бесчисленного множества «политических» парадоксов Франса приведем несколько изречений о Третьей республике: «Во времена монархии и империи существовало общественное мнение. Теперь его нет»; «Декларация прав человека стала жертвой собственников»; «... Я ... не предвижу конца этому состоянию, которое влечет за собой обнищание и отупение Европы»; трудно поверить, что «когда-нибудь сделают сносным существование на этом крошечном шарике, который целовко вращается вокруг желтого и уже наполовину потухшего солнца...»; «Грустно думать, что вселенная — это бесконечное повторение страданий и уродства». Казалось бы, по мнению автора, положение безвыходно, жизнь видится ему как непрерывная цепь разочарований. Но полного разочарования у Франса так и не

наступает. Писатель живет надеждой, пусть не всегда определенной, на иную Европу — Европу социалистическую.

На фоне прожженных политиканов, узколобых аристократов, тщеславных священников выделяется в романе единственная фигура, действительно заслуживающая имени Человека. Это профессор-филолог Люсьен Бержере, один из любимых героев Франса — тип кабинетного ученого, поначалу весьма далекого от действительности, человека в высшей степени непрактичного, не способного ко лжи и не приемлющего подлость. Низость, предательство, продажность потрясают его, а сталкивается он с ними гораздо чаще, чем Сильвестр Бонар. И все же Бержере, наследник французских просветителей, никак не может привыкнуть к тому, что человек бывает гадоком. Жена его — тщеславная мещанка, «заплывшая жиром душа», водворяет в кабинет мужа ивовый манекен — символ победы обыденщины над человеческим духом. Бержере физически ощущает, как давит на него косный мещанский мирок с его пристрастием к вещам, с его требованием «все как у людей». Бержере кажется, будто он «песет на спине всю квартиру — и гостиную с ее пианино, и чудовищный гардероб, который поглощал все его небольшие доходы и все-таки был постоянно пуст». Бержере героически сражается с обыденщиной и низостью. Он проводник мыслей самого Франса.

В отличие от Бонара Бержере чаще сталкивается с реальной жизнью и его взгляды на современное ему общество более пессимистичны. Но это не мешает ему по переезде в Париж вступить в ожесточенную политическую схватку, принять участие в деле Дрейфуса. По натуре Бержере не борец, он всего лишь честен и справедлив, но этого достаточно, чтобы стать в оппозицию к обществу. Нужно было обладать недюжинным мужеством, чтобы остаться честным. Толпа провожает Люсьена Бержере улюлюканьем, в окно ему швыряют камни, но преследования только воодушевляют его. «...Какой награды более достойной... более великой могу я ждать, чем брань со стороны врагов справедливости?» Бержере, временами жалкий и смешной, тут как бы вырастает, становится значительной фигурой, которая возвышается над остальными, намного превосходя их благородством души, силой и прозорливостью ума.

Не случайно именно Бержере раскрывает перед читателями панораму жизни будущего общества. Перемены неизбежны, заявляет он, так же неизбежны, как приход утра. «Кто станет утверждать, что в современном обществе органы соответствия своему назначению?.. Кто станет утверждать, что богатства распределены справедливо? Кто, наконец, может верить, что неравенство будет вечно?»

Воображению Бержера рисуется республика без частной собственности, республика, организованная на началах коллективизма. «Участие всех в производстве и в распределении продукции — вот где человеческое милосердие», — утверждает он. Человек должен отдавать обществу не только свой труд, но и свою душу. Это обогащает и мир, и человека. Да, люди злы, но так будет не всегда. Когда-нибудь — очень нескоро — они станут добрыми и справедливыми. Может быть, на пути к счастью людей поджидают невиданные испытания, придется пройти через бездну страданий, преодолеть сомнения, испытать чувства безнадежности. Не нужно думать об этом. Все равно необходимо строить новое общество. Иного пути нет. Итак, новое общество будет построено. Но как? Каким путем?

Цивилизация, прогресс облегчат жизнь рабочих, отвечает Бержер. Машина придет на помощь слабому человеческому телу и сотворит чудеса. Насильственный труд, пролитие крови неприемлемы для Бержера. Мир будет изменен словом, заявляет он: «Слово, как праща Давида, разит насильников и повергает долу могучих. Это непобедимое оружие. Без него мир стал бы достоянием вооруженных скотов. Кто же их сдерживает? Одна только мысль, безоружная и нагая». Если в мечте Бержера о справедливом бесклассовом обществе мы слышим отзвук мыслей самого Франса, то последующие рассуждения могут завести читателя в тупик. Неужели сам Франс, знаток человеческой психологии, мог верить в слово как панацею от всех бед? Неужели эти идеалистические высказывания — его собственные мысли: «Наступит день, когда предприниматель, нравственно преобразаясь, станет в ряды освобожденных рабочих, когда обмен благами заменит заработную плату»? Вряд ли можно это предположить. Конечно, писатель склонен был переоценивать и роль слова, и возможности техники, но для него самого вопрос так и остается нерешенным.

А. Франс в то время не разделял полностью утопий своего героя, но и не мог остаться равнодушным к идеям социализма, которые буквально носились в воздухе. Он вводит в роман столяра Рупара — сторонника социалистических идей, который, устанавливая полки в квартире Бержера, произносит речь в защиту социализма и клеймит горе-социалистов, предлагающих учинить еврейские погромы и пойти в наступление на интеллигенцию. Но однажды высказавшись, он бесследно исчезает со страниц романа. Как Франс ни стремился поближе познакомиться с простым человеком, у него было только самое общее и абстрактное представление о рабочем классе. И понятие о социализме в этот период у Франса тоже довольно общее и туманное. Но важно то,

что писатель впервые стремится противопоставить деляческому буржуазному миру новые идеалы.

В самом начале XX в. Франс пишет несколько, на первый взгляд, совсем «нефрансовских» вещей: сборник «Кренкебиля, Пютуа, Рике и много других полезных рассказов» (1904) и книгу «На белом камне» (1905). История скромного зеленщика Кренкебиля, которого незаслуженно обвиняют в оскорблении полицейского и сажают в тюрьму, ломая его жизнь, скорее напоминает произведение писателя русской «натуральной школы», нежели творение французского скептически настроенного писателя. Да, скепсис и легкое презрение к «толпе» у Франса отошли в прошлое. Кренкебиля, простой, незамысловатый, как лист бумаги, вряд ли мог заинтересовать Франса 60—70-х гг. А в 1900—1901 гг. история о нем, оказывается, обретает новый смысл в глазах писателя. Создается впечатление, что Франс идет от сложности к простоте. В действительности же он шел от осмысления частных вопросов к осмыслению закономерностей, лежащих в основе общественной жизни.

В 1904—1906 гг. Франс энергично занимается общественной деятельностью. Он поднимает свой голос протеста против займа русскому царизму, поскольку деньги должны были пойти на подавление первой русской революции. Писатель теперь не только постоянно помещает в газетах злободневные материалы, но и выступает на митингах. Он поддерживает Золя в его борьбе с национальным мракобесием, а в 1902 г. на могиле Золя говорит о нем доброе слово прежде всего как о борце с социальным злом.

Неудивительно, что именно в это время Франс обращает свое внимание на неприметную, прежде малоинтересную для него фигуру зеленщика. Случай с Кренкебилем он рассматривает не просто как историю жизни «маленького человека», а как один штрих на большой картине, лишний раз подчеркивающий определенные социальные закономерности. Не случайно в этом сравнительно коротком рассказе так много внимания уделяется сценам несправедливого суда над Кренкебилем. Судейская машина штампует готовые решения вне зависимости от виновности или невиновности подсудимого. И несчастный одинокий старик, беспомощный перед этой десницей «правосудия», уходит в ночь, во тьму. Так, «нефрансовская» тема приобретает ту окраску, которая свойственна творчеству зрелого Франса. Теперь писателя интересуют решительно все судьбы человеческие, которые определяются социальными закономерностями, все общественно значимые ситуации. Франс приходит к простому выводу: социальные учреждения, наука, искусство и техника нужны людям

лишь для того, чтобы с их помощью стало лучше, интереснее, радостнее жить. Сами по себе они совершенно не нужны. И если в каком-либо обществе они не выполняют своих функций, стало быть, плохо устроено это общество. Так Франс в своем стремлении к новому социальному порядку смыкается с социалистами. Сборник его рассказов «Кренкебиль» отражает острый интерес писателя к современным проблемам. Он как бы дополняет собой картину, нарисованную в «Современной истории». Целый ряд героев тетралогии переключивает в рассказы Франса.

Старое общество в том виде, в котором оно существует, обречено на гибель. Назревает революция в России. Да и в Европе беспокойно. Люди задумываются о будущем. Весной 1904 г. в газете «Юманите», органе французских социалистов, был опубликован социально-философский роман Франса «На белом камне» (отдельное издание в 1905 г.). В сущности, это не роман, а опять-таки излюбленная Франсом форма своеобразного разговора с читателем. Первые страницы книги напоминают нам Франса времен «Коринфской свадьбы». Художник рисует огромное полотно — картину жизни Коринфа середины I в. н. э. и тщательно выписывает отдельные детали — «дремлющее голубое море», «мягкие, волнообразные очертания холмов», «сверкающие крыши храмов». Картина, ласкающая глаз, источающая безмятежность. Но первое, мимолетное впечатление обманчиво. Как Франс ни любуется алебастровыми бассейнами и мраморными скамьями дугообразной формы, они не заслоняют от него трагичности античного мира. И если раньше Франса волновали в этом мире отдельные трагические судьбы, то теперь, через тридцать лет, он углубляется в далекое прошлое, чтобы и в нем отыскать определенные закономерности. «То, что мы знаем о будущем, зависит от того, что мы знаем о настоящем и о прошедшем.» В I в. н. э. христианство только зарождалось, но если бы самые просвещенные умы Римской империи, такие, как проконсул Галлион, предвидели, что члены малочисленной и незначительной секты впоследствии станут гонителями науки и искусства, тормозом прогресса, они могли бы принять меры и хотя бы отсрочить наступление эпохи мракобесия. Но Галлион и его друзья в роковую минуту предаются мечтам о вечном мире, об идеальном общественном строе. «...Будущее, к которому устремлены помыслы Галлиона, проходит перед ним, а он и не подозревает об этом».

Следующая часть книги «На белом камне» посвящена размышлениям о настоящем и будущем временах. Франс — решительный противник империализма с его правом сильнейшего. Он

высмеивает и русский царизм, и французское республиканское правительство, и американскую колониальную политику, и жажду английских империалистов.

Опыт прошлого и знакомство с социалистическим учением подсказали Франсу, что капитализм не вечная форма собственности, что коллективизм — неизбежный результат развития общества. «Всеобщий мир когда-нибудь установится не потому, что люди сделаются лучше..., но потому, что новый порядок вещей,... вновь возникшие экономические нужды предпишут им состояние мира, как некогда условия существования толкали людей к вражде...»

Книга «На белом камне» — это мечта, размышление Франса о будущем. Писатель не стеснялся говорить о нем приподнятым, возвышенным слогом: «Величайшая ценность на земле — сам человек. Чтобы благоустроить земной шар, надо сначала устроить человеческую жизнь». В последней части книги Франс дает свой вариант будущего коммунистического общества. Согласно ему, в конце XX в. происходит бескровный переворот, после чего создается Федерация Народов Европы. Коллективизм и равенство становятся основным законом жизни, частная собственность уничтожена.

Не все в нарисованной писателем картине удовлетворяет его самого. Ему немного грустно, что женщины в этом обществе будущего одеваются, как мужчины, и даже внешне похожи на них. Скучноватая работа, которую обязан делать каждый, наводит на писателя тоску. Но сколько преимуществ видит он в этом обществе! Здесь процветают науки и искусство. Люди в этом обществе гармоничны, они властвуют над вещами, а не вещи над ними, они лишены лицемерия и спеси. Общество уделяет немалое внимание воспитанию человеческих чувств. Каждый член коллектива пользуется большой свободой: нет системы принуждения, наказания. Вот идеал общественного устройства для Франса. По мнению писателя, подобное общество может быть создано на земле через три с половиной столетия.

«Остров
пингвинов»

В 1908 г. Франс выпускает свой новый роман — «Остров пингвинов». Родилось это произведение из газетного рассказа — сатиры на католическую церковь. Но после «Современной истории» Франс ни в одном из своих больших романов не может ограничиться узкими рамками одной, частной темы. Масштабы у него становятся поистине космическими: он пишет об истории, о жизни своей страны, всего человечества. Он задумывается о путях развития цивилизации на других планетах. С новой, широкой меркой подходит он к историческому процессу.

Никогда раньше у Франса не было такого раблезианского размаха, такой остроты и едкости сатиры. Каждая строчка сочится смехом, каждое слово сдобрено подтекстом. Книга отличается всеми оттенками иронии, расцвечена гиперболами, персонажи и события разрастаются до гротескных размеров, потом опять мельчают и сходят на нет. Темп книги быстрый, нервный, как темп современной цивилизации. Причудливая фантазия Франса порождает и смешные, и жуткие образы. Все скачет, пляшет перед глазами, мелькают яркие краски — это колесница истории, поскрипывая, трясется по ухабам.

Роман написан в форме пародии на учебник французской истории — Древние времена, Средние века, Новое время и т. д. Но в сущности, пародируется не только история Франции, а история всего человечества, точнее, история классового общества. Было неверно сводить смысл романа только к издевке над католической церковью. Однако церковь немало достается от вольнодумца-писателя. Чего стоит хотя бы сцена крещения пингвинов, которых святой старец Маэль по слабости зрения принял за людей! Или сцена делового совещания, созванного господом в небесах, где решается вопрос о том, что же делать с окрещенными пингвинами. Франс проявляет себя как блестящий стилист, тонкий и очень чуткий мастер слова. Столкновение «божественных понятий» с бытовыми пластами речи производит великолепный сатирический эффект.

Франс атакует человеческую глупость, тщеславие, жадность, эгоизм, где бы и в чем бы они ни проявлялись. Вот как представляется его воображению сцена возникновения частной собственности. Огромного роста рыжий пингвин бьет дубиной по голове маленького черного пингвина и захватывает его поле. Вокруг происходит свалка — женщину бьют по голове камнем, один из пингвинов впился зубами в нос другому. «Они заняты тем, что создают право, устанавливают собственность, утверждают основы цивилизации, устой общества и законы». Конечно, это гротеск, но разве таким путем Франс не достигает своей цели — показать, как создавались «священные» законы? В этом эпизоде ощущается и скрытая полемика с Руссо. Если у Руссо люди по природе своей добры и хороши и их портит лишь цивилизация, то у Франса люди, произошедшие от пингвинов, от природы лживы, тщеславны и эгоистичны, а классовое общество, частная собственность лишь делают их еще более лживыми, более тщеславными и более эгоистичными. Конечно, не нужно забывать, что у Франса в отличие от Руссо все утрировано, шаржировано, в том числе и характеры пингвинов. Но Франс небезосновательно считает, что природные задатки человека необходимо подвергнуть основательной шлифовке.

Однако если в романе «Остров пингвинов» и доказывается этот тезис, то лишь от противного: Франс изображает, во что же превращается человек, если в нем развивать только самые темные стороны, заглушая остальные. Человек превращается в подобие зверя, только зверя более хитрого и злобного, чем любое животное. Человек становится воинственным — ведь поджигать селения и вспарывать животы считалось проявлением доблести и геройства. Так, один из первых королей Пингвинии, Боско Великодушный, «заботясь о судьбах престола, перебил всю свою родню». Вместо того чтобы развивать тягу к прекрасному, человек разжигает в себе ненависть к поэзии и красоте, к радости. Один из монахов собственноручно соскоблил четыре тысячи греческих и латинских произведений античной поэзии, чтобы четыре тысячи раз переписать евангелие св. Иоанна. «По единодушному признанию историков, пингвинские монастыри были в средние века убежищами просвещения», — язвительно добавляет Франс. Человек приучается скрывать свои симпатии и антипатии под маской лицемерия. Пингвинские критики превозносили своеобразие и мощь искусства пингвинов, но судить об этом искусстве трудно, так как «пингвины стали восхищаться своими ранними художниками уже после того, как уничтожили все их творения».

Шли века, но люди не становились лучше. Желая заострить внимание читателя на теневых сторонах развития человеческого общества, Франс в своей «Истории» намеренно опускает все героические моменты, связанные с проявлением высоких душевных порывов людей, и выбирает лишь ситуации, достойные сатирического отображения («католики стали истреблять протестантов; протестанты стали истреблять католиков — таковы были первые достижения свободной мысли»). Если же Франс вынужден касаться дорогих ему тем (например, темы французской революции), то он делает это скороговоркой и при первой же возможности опять переходит к сатирическому изображению действительности.

С особым пристрастием и знанием дела пародирует Франс историю XIX в., головокружительный взлет «величайшего воителя всех времен и народов» Тринко (т. е. Наполеона), который завоевал полмира, потом отдал все, что было завоевано, погубил цвет пингвинского народа, но зато принес оставшимся в живых горбатым и хромым славу. «Дорого же вам досталась эта слава, — замечает один из героев романа, но слышит в ответ: — За славу сколько ни заплати, — все будет не дорого.»

На дощатых судах изображением собственной страны, Франс переносит действие в Новую Атлантиду (имеются в виду США), куда приплывает его герой профессор Обнюбилъ. Это страна

масштабная. Уж если атланты сбывают свой товар, то они это делают с истинно атлантическим размахом: перебивают две трети туземцев, чтобы оставшаяся треть покупала у них зонтики и подтяжки. Атланты — народ в высшей степени энергичный и деловой: вопросы объявления войны — медной или угольной — решаются в парламенте в считанные секунды простым голосованием.

Если собрать рассыпанные по книге парадоксы, посвященные методам управления народными массами при буржуазной республике, то создается весьма впечатляющая картина. «Обещания обходятся дешевле подарков, а ценятся гораздо дороже. Ничем нельзя так щедро одарить, как надеждами»; «министры оставались в полном неведении, как это свойственно тем, кто управляет людьми»; «правительство «проявляет слабость, нерешительность, вялость и беспечность, свойственные всем правительствам и оставляемые ими только ради насилия и произвола». Конечно, это пародия не только на Третью республику, но и на весь буржуазный мир начала XX в.

Франс и здесь повествует о деле Дрейфуса (в романе он выступает под именем Пиро, который якобы украл 80 тыс. охапок сена), и его рассказ приобретает все более злоешие, гротескные очертания. Даже писатель Коломбан, явно положительный герой, в котором мы легко узнаем Золя, и тот не лишен наряду с величественными и ряда смешных черт. Он кажется нам жалким, когда, спасаясь от многочисленных преследователей, прячется в канализационной трубе. Франс и не может писать в ином ключе, поскольку он дает пародию на историю и отмечает или переосмысливает те факты, которые не подгоняются под рубрику пародии. Зато когда речь заходит о «совершенствах» буржуазного правосудия, тут уж ничего не нужно ни переосмысливать, ни отмечать. «...Хорошо иметь доказательства, но, быть может, еще лучше вовсе их не иметь»; «в качестве доказательств поддельные бумаги вообще ценней подлинных прежде всего потому, что они специально изготовлены для нужд данного дела — так сказать, на заказ и по мерке». В связи с делом «о 80 тыс. охапок сена» Франс дает возможность высказать свои мысли и социалистам — товарищам Фениксу и Салору (подразумеваются Жорес и Гед). Но их выступления, как и прочие, выдержаны в пародийном духе. Если вспомнить, что Жорес и Гед придерживались неверной политики в отношении дела Дрейфуса, то можно понять, почему это обстоятельство вызвало активный протест со стороны Франса. Поскольку для писателя мир пролетариев был далеким, а их отношение к пресловутому «делу» неясным, то Франс мог противопоставить творившейся несправедливости лишь насмешку. Но высмеивает он не только

существовавшие учреждения, а издевается подчас и над самыми принципами демократии или свободы, изверившись в них.

Изядно одобрена скепсисом и концовка романа «Остров пингвинов». Как Франс мыслит себе будущее Пингвинии? Страна «богатела и процветала»; «у тех, кто производил предметы первой необходимости, их совсем не было. У тех, кто их не производил, они были в избытке»; «исчезли традиции, искусство, духовная культура. Цивилизация наступает на человека, душит его, давит, и он теряет способность к сопротивлению. Жизнь обретает странный спокойный ритм»; «дома все время казались недостаточно высокими; их беспрестанно надстраивали, а новые возводили в тридцать-сорок этажей... а под домами все глубже и глубже рыли подземелья и тоннели». В этих подземельях физически и морально вырождались люди. Но вот анархисты взрывают прогнившую цивилизацию, и история начинается сначала.

Перед нами антиутопия, нечто подобное уэллсовской «Машине времени», роман-предупреждение. Франс как бы предупреждает читателя — при обострении противоречий человечество вырождается без коренной ломки существующих условий. Писатель будил мысль, наталкивал людей на сознательное участие в историческом процессе. Но, конечно, нельзя отрицать и того, что роман в целом пессимистичен и что поражение первой русской революции, годы безвременья, реакции не могли не повлиять на творчество Франса.

«Боги жаждут»

В следующем романе, «Боги жаждут» (1912), на первый взгляд кажется, что рамки повествования сужены по сравнению с предыдущими; ведь в центре книги — судьба одного человека, художника Гамлена. Но вскоре мы убеждаемся, что теперь уже писатель не смог бы сделать главной фигурой такого героя, как Сильвестр Бонар. Художник Гамлен, может быть, фигура менее выдающаяся, чем Бонар, но это человек, живущий в один из переломных моментов истории и играющий в ней определенную роль. Франс и здесь стремится выявить закономерности исторического процесса.

Не случайно писатель углубляется в эпоху французской революции, дорогой ему с детских лет. На грани веков во Франции были сделаны попытки заново осмыслить революционные события, искаженные позднейшими историографами. Писатель предлагает свою трактовку определенного этапа революции. Для этого он изучил сотни документов, свидетельства очевидцев, газет и книг. И вот перед читателем вырисовывается революционный Париж 1793 г. Нам он представлялся городом, исполненным революционного энтузиазма. В действительности же все проще, будничнее. У революции уже появились свои разочарования, свои неразрешимые проблемы. Впрочем, есть и энтузиазм, и

толпы, но уже не им дано определять общественное настроение. Будничность, простота, зримость происходящего не заслоняют собой величия эпохи. Мы ощущаем это величие, грандиозность событий, которые выхрем смели прежний уклад жизни и заставили старого аристократа Бротто добывать себе пропитание выделкой бумажных плясунов, а безвестного художника Гамлепа — вершить судьбами отечества. В романе нашел отражение самый напряженный период развития революции — с апреля 1793 по июль 1794 г., период якобинской диктатуры. Трудно представить себе большее напряжение, чем то, которое потребовалось от якобинцев, стоявших у власти. Основная масса населения умирает с голоду, а меньшая часть выжидает, когда наступит благоприятный момент для всякого рода сделок. Люди устали от разрухи, от неустроенности, нищеты, от бесконечных войн с интервентами, от заговоров и мятежей. Франс рисует толпу людей, стоящих в бесконечной очереди за хлебом, и ему веришь — именно такая разношерстная, многоликая, изменчивая толпа и выражает общественные настроения этого периода. Народ еще поддерживает якобинцев, но уже ропщет. Якобинская диктатура с помощью народа сделала свое дело — сломала феодальную машину и защитила страну от посягательств извне. Но она больше не может существовать, не может разрешить экономические задачи. Она восстановила против себя рабочих и бедняков, урезав их права и защитив частную собственность, а для крупной буржуазии это слишком левая власть. Если в молодые годы Франс относился к якобинцам с нескрываемым осуждением, то теперь, после детального знакомства с эпохой, он не торопился их осуждать, хотя и не торопился цеть им хвалу. Для него вожди революции — Робеспьер, Марат — великие борцы за благо народа, бескорыстные и неподкупные, но борцы обреченные, в сущности, одинокие. Они мечтают о братстве людей, но вынуждены вести жестокий террор. В этой оценке якобинцев Франс верен правде истории. Действительно, фигуры якобинских вождей наводят на мысль об огромной трагедии, ими пережитой. Однако, рисуя якобинскую диктатуру, Франс не во всем следует исторической правде. Он игнорирует классовую борьбу как силу, вызвавшую к жизни революцию; он объясняет гибель якобинской диктатуры в основном введением террора и склонен приувеличивать его масштабы.

В центре романа стоит отнюдь не вождь якобинской диктатуры, а лишь один из ее участников. Эварист Гамлен — характер, типичный для эпохи французской революции. По природе мягкий и отзывчивый, но обладающий скрытой внутренней силой, он умеет быть непреклонным и даже жестоким к другому человеку, если этот человек, по его мнению, опасен для дела ре-

волюции. Революция — вот единственный идол, которому он поклоняется. Она для него и мать, и невеста, и жена. Вся жизнь Гамлена подчинена служению революции. Во времена монархии художник Гамлен писал модные в то время картины на любовные сюжеты, пастухов и пастушек. Потом, завоороженный мощью Давида, он становится приверженцем революционного классицизма. Мощными штрихами набрасывает он фигуры Свободы, Прав Человека, Конституции и т. д. Гамлен все больше отходит от индивидуализированных персонажей, стремясь воплотить в обобщенных чертах величие происходящих событий. Но чем больше хочет Гамлен служить людям, чем более страстно любит их, тем дальше отходит от конкретных, реальных людей, становится даже безразличен к ним. Он живет только будущим, горит им, ради людей будущего готов претерпеть любые муки, а его современники вызывают у него чувство неудовлетворенности. И вот Гамлену становится уже трудно рисовать конкретное лицо, конкретную человеческую трагедию, потому, что она кажется ему мелкой, частной. Его дух поднимается «над преходящими явлениями грубой действительности», и обобщения заслоняют от него живую жизнь. Не случайно через весь роман проходит тема незавершенной картины Гамлена, изображающей Ореста и Электру. Согласно античному мифу, Орест убил свою мать, мстя ей за смерть отца, и Фурии, богини мщения, довели его до сумасшествия. Гамлен так и не может завершить талантливую картину. По-видимому, мешает ему не только отсутствие красок, но и собственное внутреннее противодействие сюжету. Орест и притягивает, и отталкивает Гамлена, потому что он слишком похож на него самого. Орест поставлен судьбою в исключительные обстоятельства, когда он не может не наказать мать-убийцу и в то же время не имеет права ее убивать. Здесь прямая аналогия с судьбой Гамлена, который не должен быть жестоким, но и не может не быть таковым.

Сознательно отказавшись от наслаждений, Эварист по собственной воле отказывается и от радости жизни. Даже в любви он остается аскетом, он скован броней догм, хотя, по иронии судьбы, это догмы, требующие уничтожения догм. И пусть Гамлен придерживается крайних взглядов на вопрос о переустройстве общества, он во многом консервативен. Ему далеко до вольнолюбия и умения понимать человеческие слабости, присущего другому герою романа — старому аристократу Бротто. Но, с другой стороны, старик Бротто не видит исторической перспективы, которую провидит Гамлен. По всему роману проходит сопоставление Бротто и Гамлена. Одного невозможно понять без другого.

«Я люблю разум, — говорит Бротто, — но я не фанатический его поклонник. Разум руководит нами и служит нам светочем: когда вы сделаете из него божество, он ослепит вас и будет толкать на преступления». Конечно, Бротто имеет в виду Гамлена. Бротто — апикурец, он видит смысл и цель жизни в наслаждениях и в противоположность Гамлену полагает, что относиться к ее несовершенствам нужно с легкостью и спокойствием. Ничто не может быть более чуждым ему, чем фанатизм, догматизм, слепая вера в добродетель. Все это Бротто видит в Гамлене. И это так. Гамлен, сам того не замечая, силою обстоятельств превращается в фанатика. Но, ослепленный ненавистью к революции, равнодушный к людям, Бротто не видит в Гамлене величия, не ценит доброты. Эварист отдает голодающей женщине с грудным ребенком последний кусок хлеба, Бротто счел бы это глупым самопожертвованием. Гамлен справедлив. Будучи судьей, он стремится быть одинаковым по отношению и к разносчице хлеба, и к аристократу. Для Бротто справедливости на свете не существует, и ему кажется бессмысленным ее добиваться.

Работа в трибунале окончательно превращает Гамлена в фанатика. Он и раньше не был склонен к жизнерадостности и веселью: теперь он возненавидел их. Раньше он осуждал врагов отечества — теперь давал волю кипевшей в нем злобе, «убежденный, что действует справедливо и в интересах общего блага». Он стал подозрителен и тревожен; подобно тому, как врачу кажется, что мир полон больными, Гамлену всюду чудились преступники, готовые покушение на правительство. Он и раньше не очень хорошо разбирался в тонкостях человеческой психологии, а теперь окончательно потерял способность объективно судить о людях. Все больше сгущается атмосфера тревоги, окутывающая роман. Это произведение сильно отличается от других книг Франса — в ней мы почти не найдем язвительных парадоксов, не услышим саркастического смеха, не заметим столь характерной для писателя фабульной разорванности. Этот роман по форме напоминает классический — одна-две главные сюжетные линии разворачиваются постепенно и также постепенно нагнетается чувство тревоги. Это чувство — детище нового, XX в., для которого проблема личности и революции будет решающей.

Казалось бы, Франс склонен к тому, чтоб осудить Гамлена и якобинцев. Писатель явно вызывает в нас жалость к жертвам террора — ни в чем не повинного аристократа Мобеля, девицы Атенаис и, наконец, Бротто, которому приписывает множество злодеяний и заговор против Республики. Бротто стойчески встречает смерть, но он полон ненависти и презрения к своим судьям. Может быть, это и точка зрения самого Франса?

Нет, писатель придерживается иных взглядов. В конце книги перед нами Гамлет, измученный, страдающий, ненавидящий сам себя за ту роль, которую ему приходится играть, и все-таки несломленный. Он обращается к восьмилетнему мальчугану: «Дитя! Ты вырастешь свободным, счастливым человеком и этим будешь обязан презренному Гамлету. Я свиреп, так как хочу, чтобы ты был счастлив. Я жесток, так как хочу, чтобы ты был добр. Я беспощаден, так как хочу, чтобы завтра все французы, проливая слезы радости, бросились друг другу в объятия». Если бы перед нами предстал фанатик, довольный плодами своей деятельности, он вызвал бы лишь отвращение. Но человек, великий в своей безмерной любви к людям и в трагической отрешенности от них, вызывает у нас не просто сочувствие как некоторые жертвы террора. Он намного выше их, величественнее и значительнее. Он пробуждает в нас чувство глубокого сострадания к своей трагедии, обусловленной не его личными качествами, а самим ходом истории. Гамлена везут в телеге на казнь и над ним издеваются простые женщины, ради которых он принимал муки. И все же он до последней минуты продолжает верить в то, что его мучения не были напрасны.

Бесспорно, что Франс относится к якобинцам с явным сочувствием (а между тем, в первой редакции романа этого не наблюдалось), он пришел к пониманию неизбежности революционного насилия. В то же время особую горечь роману придает мысль о том, что трагическая обреченность якобинцев неизбежна, что они и не могли воплотить в жизнь свои мечты. И еще одна горькая мысль: за какое же светлое будущее боролись якобинцы? Вот оно, это «светлое будущее» — Третья республика с ее делячеством и измельчанием личности. Конечно, Франс понимает, что историей Третьей республики не исчерпывается история человечества, но ему грустно сознавать, что борьба за создание разумного общества растянулась на века и далекие потомки якобинцев пока еще не пользуются благами свободы. В решении этого вопроса Франс слишком пессимистичен, он склонен абсолютизировать противоречие между намерениями якобинцев и их делами и представить его как извечное противоречие всякой революции, как трагедию любого революционного движения. Ему кажется, что бессмысленно человеку вмешиваться в ход исторических событий: все равно его не изменишь. Боги жаждут человеческой крови, это роковые силы, и от них никуда не уйти.

С годами Франс все теснее сближался с передовыми общественными силами своего времени, все острее чувствовал пульс эпохи. Он ставит в своих произведениях проблемы самые значительные, самые болезненные для своей, да и не только для своей страны. А главной тогда была проблема революции.

«Восстание
ангелов»

Новый роман — «Восстание ангелов» (1914) поначалу кажется написанным в привычной для Франса манере. Повествование все время перебивается, осложняется побочными мотивами, фантазия писателя рисует самых удивительных существ в самых поразительных ситуациях (например, взаимоотношения человека с его ангелом-хранителем). Будничное сталкивается с волшебным — восставшие ангелы, которые подозрительно похожи на самых обыкновенных людей, приходят на собрание, где вырабатывается стратегия наступления на божий престол. Тон повествования сатирический, иронический, внешне легкий, взгляд как бы скользит по поверхности предметов, подмечая в них смешные стороны; но все время ощущается и другой взгляд — пронизательный, проникающий в самую суть явления.

Однако это новый Франс, во многом не похожий на прежнего. Если раньше, в 80—90-е гг., любимый герой писателя — философ-книголюб, эрудит, отрешенный от жизни, то в 10-е гг. XX в. этот герой блекнет в глазах Франса, превращаясь в карикатуру. В романе «Остров пингвинов» появляется гротескный образ монаха Тальпа, который пишет летопись среди огня, в келье, чудом уцелевшей на веркушке обгорелой стены. В «Восстании ангелов» такой эрудит-книголюб воплощен в образе библиотекаря Сарьета, полусумасшедшего маньяка. В этом отшельнике, отгородившемся книжными полками от жизни, уже нет ни обаяния, ни глубины ума. Теперь Франс считает, что в новых исторических условиях мысль, оторванная от действия, обречена на вырождение.

На первый взгляд может показаться, что «Восстание ангелов» — антиклерикальный роман. В нем осмеиваются и христианские вымыслы, и история религии, и сама идея бога — создателя вселенной, всеблагого, всеобъемлющего и всемогущего. Франс как бы выворачивает наизнанку мифы, высмеивая общепринятые взгляды. Бог у Франса — самодовольный дурак и жестокий тиран. Сатана — один из самых обаятельных образов, великодушный, мудрый, решительный борец с несправедливостью. В такого рода трактовке Сатаны Франс следует за Мильтоном. Возможно, на него оказали влияние также Байрон и Гюго, которые тоже видели в Сатане «первого революционера» на земле.

Не удивительно, что этот роман Франса был воспринят в свое время прежде всего как антиклерикальный, его проклинали в Ватикане. Однако как ни важна антиклерикальная тема в романе, она является скорее оболочкой, чем сутью проблемы.

Книга «Восстание ангелов» написана Франсом прежде всего для того, чтобы еще раз вернуться к самым больным вопросам века.

Ангелы подготавливают восстание против старого Ягве, Иеговы, властолюбивого бога. Но накануне штурма предводитель восставших Люцифер (Сатана) видит сон. Франс придает ему особое значение, в сущности, весь роман сводится к этой последней картине. Писатель здесь серьезен, тон у него эпически-величественный, ни тени усмешки нет на его лице. Слишком серьезен, слишком важен вопрос, который он ставит перед своими современниками.

Сатане чудится, что ценой тысяч и тысяч жертв он добивается победы, становится всемогущим богом и низвергает Ягве в преисподнюю. Теперь он всесильный владыка, ангелы поют ему хвалы, и постепенно он начинает верить в свою гениальность, в свою мудрость и непогрешимость. Теперь Сатана осуждает разум и ненавидит любознательность, как это некогда делал его предшественник. А в преисподней Ягве столь же постепенно обретает ум и доброту, начинает понимать других людей. Ничего не изменилось, они всего лишь поменялись местами. Сатана просыпается в холодном поту и отказывается от штурма.

Итак, Франс после долгих и мучительных раздумий приходит к фатальному выводу: власть развращает человека, а потому всякого рода революционные изменения бессмысленны и бороться нужно лишь с тем злом, которое находится в самом человеке. Конечно, можно напомнить о том, что Франс не считал роман законченным и не успел подвести окончательный итог. И все же ясно, что до самой победы Октябрьской революции в России Франс не изменил своего пессимистического взгляда на будущее человечества.

В начале войны Франс на недолгое время поддался шовинистическому угару, выпустив книгу «На славном пути», но очень скоро отказался от своего заблуждения и стал активным борцом против войны.

Революционные события в России потрясли старого писателя, в глубине души оставившего всякую надежду увидеть зарю нового мира: он считал это делом далекого будущего. Франс радостно приветствовал нашу революцию. Он громогласно возмущался экономической блокадой Советской России, требовал прекращения интервенции, сочинял воззвания, подписывал протесты, печатался в «Юманите». Всемирно известное имя Франса привлекало к нам немало людей. Старый писатель делал все, чтобы мечта его жизни — пламя революции не погасло.

Но особый интерес писателя возбуждали люди, делавшие революцию. Он много думал о том, какие они. Он жадно знакомился с документами и свидетельствами очевидцев, с речами и статьями в большевистской прессе. И с радостью убеждался, что русские революционеры решают проблемы, казавшиеся ему

неразрешимыми. Особое восхищение вызывал у него Ленин. Он был несопоставим со всеми революционерами, которых Франс когда-либо встречал. Русские большевики были людьми новой породы, они своим примером доказывали, сколько потенциальных сил и великих возможностей заложено в человеке. Скептицизм Франса был окончательно сломлен. Старый писатель увидел людей, для которых эгоистические побуждения не являлись главными, которые сочетали разумность, реальность своих планов с полетом вдохновенной мечты.

После Октябрьской революции Франс выпустил лишь две автобиографические книги воспоминаний — «Жизнь в цвету» и «Пьер Нозьер». Писатель был болен, и многие из его замыслов так и остались неосуществленными. Но он регулярно выступал в периодической прессе в защиту нашей страны. В 1920 г. после раскола социалистической партии, Франс примкнул к коммунистам. С победой нашей революции писатель как бы обрел вторую молодость, но это была уже мудрая молодость души, знающей подлинную цену жизни.



РОМЕН РОЛЛАН (1866—1944)

Франция конца XIX в. дала миру несколько великих художников слова, к числу которых принадлежит и Роллан. Он высится над своей эпохой, вырастает из нее, она кажется ему узка, мала, он задыхается в удручивой атмосфере конца века, Роллан инстинктивно тянется к будущему, становится преданным другом молодой Советской страны после победы революции, прокладывает новые пути в искусстве. Роллан прославился как писатель, но свое новое слово он сказал не только в литературе — он был и музыкантом, и профессионалом-искусствоведом, и специалистом-историком, и литературным критиком, и драматургом, и даже политическим деятелем. Последнее может показаться странным: известно, что Роллан долгие годы не желал иметь ничего общего с политикой. Но не менее известна и та бурная политическая деятельность, которую он развил во время первой мировой войны и после победы Октября. Человек удивительно цельный, Роллан не мог не вступить в схватку за дорогие его сердцу идеи.

Обычно немало пишут о противоречиях этого большого писателя. Да, временами Роллан испытывал мучительные колебания. Но когда мы вдумываемся в причины, породившие противоречия, то почти всегда приходим к мысли, что они объективны и зависели больше от эпохи, от ситуации, чем от личности писателя. По натуре своей Роллан не противоречив, скорее, чрезвычайно

целен. Но окружающая его действительность вынуждала его вступать в противоречие с самим собой и с целым миром.

Кипучая общественная деятельность Роллана в 10—30-е гг. достаточно хорошо известна. Однако не столь известно, что в сущности большую часть жизни Роллан чувствовал себя одиноким. Долгие годы он, окруженный людьми, был одинок в своей стране. У себя на родине, в пыльном Кламси, где процветал дух зависти к чужим успехам, и в шумном Париже, среди интеллигентских снобов, — везде Роллан ощущал холодную пустоту и внутреннее безразличие под напускным внешним лоском. Всю жизнь он мечтал о настоящем друге. Он переписывался с Львом Толстым, обменивался письмами с М. Горьким и еще с несколькими людьми, которые жили за пределами Франции. Это были люди, духовно близкие ему. Но в литературном Париже до первой мировой войны Роллан не нашел таких людей. Многочисленные группировки, создававшиеся и вскоре распадавшиеся, претили ему. У Роллана выработалось страстное стремление к духовной независимости. Писатель отлично понимал, что многочисленные литературные моды скоропреходящи; его же тянуло к монументальным вещам, он стремился осмыслить большие философские проблемы. Но Роллан не находил себе единомышленников в своей стране. Лишь один человек в литературном мире начала XX в. был равен ему по масштабу — Анатоль Франс. Но Роллан и Франс считали себя антиподами, хотя, в сущности, делали одно общее дело. В них было немало сходства — и тот и другой были разбужены от политической спячки подъемом социалистического движения и делом Дрейфуса. И тот, и другой энергично боролись с декадансом. Оба они ощущали себя наследниками французских просветителей XVIII в. и революционных идей. И, наконец, главное — оба они были разоблачителями основ буржуазного общества и оба мечтали о социализме. Но им казалось, что их разделяет пропасть. Роллана с его целью и верой в человека коробил скептицизм Франса, прихотливость его вкусов. Франса раздражала «истовость» Роллана, стремление открыть свою душу читателю.

Все раннее творчество Роллана исторически обусловлено ходом общественного развития Франции на грани веков.

Ромен Роллан родился в маленьком провинциальном городке Кламси, в семье потомственных нотариусов. От матери он унаследовал мечтательность, склонность к философскому осмыслению жизни, презрение ко всему поверхностному. Отец передал ему свой неяснокаемый оптимизм, умение радоваться жизни и ценить ее, жажду деятельности. В 1880 г. семья переехала в Париж, чтобы сын смог продолжить образование. По окончании лицейя Роллан поступает на историко-географическое отделение в Нормальную школу — старейшее педагогическое учебное заведение.

«Монастырь на улице Ульм» — так будущий писатель называет Нормальную школу, где прошли годы его юности. Это и вправду был монастырь в том смысле, что он был прочно отгорожен от живой, бурлящей действительности, и лишь немногие преподаватели приносили с собой веяние свежих прогрессивных идей. По окончании Нормальной школы Роллана в числе лучших посылают на два года в Италию. Это были едва ли не самые светлые годы в его жизни. Страна, залитая солнцем, пробуждающая радость, дарящая миру шедевры искусства, — такой она запомнилась Роллану на всю жизнь. Он готов часами стоять около флорентийской статуи, подле собора Петра в Риме, копаться в итальянских рукописях XVI в., слушать старинную музыку. Здесь Роллан пишет ранние свои драмы, оставшиеся неизданными; в Риме, на Яникульском холме, ему впервые чудится Жап Кристоф и даже Очарованная душа. Он переполнен творческими замыслами. Позднее Роллан вспоминал, что никакие горести и невзгоды парижской действительности не могли заглушить в нем чувства красоты, рожденного Италией. Он вобрал в себя столько солнечного света, что его хватило на всю жизнь.

По возвращении в Париж, в начале 90-х гг., Роллан блестяще защищает две диссертации: «История европейской оперы до Люлли и Скарлатти» и «Причины упадка живописи в Италии XVI века». Он читает курсы лекций по истории искусств и истории музыки. Перед ним открываются великолепные возможности сделать карьеру. Но Роллану претит мысль о карьере. Он отказывается от «великолепных возможностей». Для того чтобы оценить этот шаг, нужно знать обстановку, в которой складывалось мировоззрение Роллана и его философские взгляды в 80—90-е гг. XIX в.

Жизнь Роллана, небогатая внешними событиями, полна внутреннего горения, необычайного духовного напряжения. Его эволюция — это непрерывное искание истины. В Европе в 80—90-е гг. такие искания охватывают широчайшие слои общества. Решался кардинальный вопрос — о путях эволюции человеческого общества. Передовой интеллигенции было ясно, что капитализм несет человечеству не избавление, а невероятные страдания. Но как изменить положение, и можно ли его вообще изменить, оставалось неясным. Мыслящих людей, как правило, роднило страстное недовольство существующим порядком вещей. С этого же начал и Роллан. «Меня никогда не покидает чувство, что я живу в трагический период — один из самых грозных в истории, — писал он. — ... Я вижу вокруг себя только признаки смерти, разрушения, небытия. Современная цивилизация разрушается. Современная Европа разлагается... Жизнь текла беспросветная и удру-

чающе мелкая. Роллану казалось, что эпохи революций и великих битв безвозвратно прошли.

И все же не стоит преувеличивать аполитичности молодого Роллана и его любви к одиночеству. Легенда с Роллане, создающем в одиночестве великие произведения, короткая дни со своими друзьями — книгами и музыкой, не соответствует истине. Он жил событиями своего времени, и его дневники пестрят указаниями на это: «При малейшей возможности я ускользал из школы, чтобы смешаться с историей в действительности». «Политика никогда не была для меня безразлична, — признавался позднее Роллан. — Она меня увлекает больше, чем литература моего времени». Он ходит на заседания парламента, слушает речи социалистов. В 1895 г., в период особого подъема рабочего движения, он пишет: «По мере того, как я проникаюсь социализмом, беспредельная радость охватывает меня... Только в нем я вижу источник новой жизни, все остальное — лишь догорающий древний огонь...». И все же Роллан в то время был далек и от научного социализма, которого не знал, и от социалистов. Восхищаясь Жоресом, он смутно чувствовал фальшь в парламентском социализме. «У меня нет большой веры в эту крайнюю левую... Но будущее принадлежит их идеям» — вот итог, к которому Роллан приходит к концу 90-х гг. В конце концов, Роллан разочаровывается в политике. Конечно, немалую роль здесь сыграла его отдаленность от интересов рабочего класса, его присутствие на социалистических конгрессах и заседаниях лишь в качестве стороннего наблюдателя, «изучающего» народ. Однако главная причина охлаждения Роллана к социальному движению крылась в слабости и разобщенности социалистического движения тех лет на Западе, которые молодой писатель отлично чувствовал.

Роллан в юности немало занимался и философскими исканиями. В нем происходила борьба между человеком мечты и человеком действия — конфликт для нашего общества малозаметный, но для конца XIX в. чрезвычайно жизненный. Роллану кажется, что можно выбирать лишь между жестокой действительностью или пассивной мыслью.

Во время учения в лицее и в Нормальной школе Роллан познакомился с современными ему философскими школами. Его опутывают паутиной идеализма. И хотя у Роллана обнаруживали философский уклад ума, будущий писатель предпочел держаться подальше от философского отделения Нормальной школы, этого средоточия лицемеров. Но ему не удалось удержаться над схваткой философских течений. К вульгарному материализму 80-х гг. — а много Роллан не знал — к материализму, пропитанному разочарованием, он питал отвращение. Философия идеализма оказала на него большое влияние. Роллану и впоследствии не удалось

окончательно избавиться от идеалистического крена в философских взглядах, но все же природное нравственное здоровье, жизнелюбие, стихийно материалистическое восприятие действительности спасли его от крайностей идеализма.

Процесс мировоззренческих поисков происходил у Роллана сложным путем. В поисках истины в 80—90-х гг. Роллану пришлось пробираться в одиночку сквозь чащу противоречий. В начале он ищет какую-то абстрактную высшую истину у философов и художников всех времен и народов. Он знакомится с учением Эмпедокла, с философией Спинозы. Он приходит к известному в ту пору писателю Ренану, пишет письмо Сен-Сансу, идет к Цезарю Франку. Мертвых и живых он спрашивает: в чем же истина? как должны жить люди? Ни у кого он не получает нужного ответа. Тогда совсем еще юный, безвестный ученик Нормальной школы пишет письмо Льву Толстому: «Я движим жгучим желанием знать — знать, как жить, и только от вас я могу ждать ответа...». В 1887 г. Толстой выпустил трактат «Так что же нам делать?». Потрясенный нищенской жизнью русского народа, грязью ляпинского ночлежного дома, Толстой глазами бедняков взглянул на современное ему буржуазное искусство с его утонченным развратом, декадентской фальшью и пустотой. И он проглянул искусство. Роллану все это было непонятно. Он в то время стоял неизмеримо дальше от реальности, чем Лев Толстой, жил идеями отвлеченной идеалистической философии и боготворил искусство.

Толстой посылает Роллану 3 октября 1887 г. большое теплое письмо. Великое народное искусство всегда будет существовать, пишет он, но искусство буржуазии, против которого он восстал, обречено на смерть. Не любовь к искусству, но любовь к человечеству — вот условие, необходимое для создания истинных произведений.

Не удивительно, что это письмо заставило Роллана задуматься над общественными задачами искусства, над необходимостью создания народного искусства, тесно связанного с жизнью. Толстой стал для него учителем, другом. «Он научил меня видеть и любить человечество», — вспоминал Роллан в 1926 г. Правда, Лев Толстой так и не ответил на вопрос — что же делать в жизни? Он предлагал лишь не лгать перед собою и помогать друг другу — выход весьма иллюзорный. Но Толстой ответил на другой вопрос — каким должно быть искусство? И этот ответ во многом определил собой дальнейший творческий путь Роллана.

Идеалы, которые были выдвинуты Ролланом в эстетике и творческой практике конца 80-х и начала 90-х гг., в сущности очень далеки от реализма. Нам нужно это знать, чтобы понять

подвиг его одинокой борьбы против идеализма, мистики, индивидуализма, которые поначалу оказывали на него немалое влияние. Лишь постепенно, на протяжении 90-х гг., под влиянием многих факторов, о которых уже шла речь, и прежде всего роста общественного движения, происходят значительные изменения в его мировоззрении, и Роллан выступает с концепцией народного героического искусства. Это форма протеста против буржуазного строя, против измельчания личности, против декадентской литературы. Искусство должно воспевать жизнь и помогать человеку жить, а не втаптывать его в грязь, утверждает Роллан. Долой ущербных декадентских героев с их мелкими страстями и жалкими душонками! Пусть появятся герои иных масштабов — полнокровные, могучие, великие и в горе и в радости, люди из породы борцов за счастье человечества.

Роллан решает посвятить всю свою жизнь борьбе за создание нового, народного искусства. Для этого нужно было прежде всего выступить против декаданса. В 1900 г. Роллан в статье «А идеализма» обрушивается на современное ему декадентское искусство. Он резко критикует «дряблые грезы декадентского искусства», бесформенные мечтания — они вредны в эпоху, когда нужно непрерывно действовать, «когда все силы должны быть направлены к реальному». Задача искусства — воспитывать в людях любовь к истине, ненависть к иллюзиям. «Есть только одно лекарство — правда. Надо видеть и отображать жизнь такой, как она есть». В сущности, перед нами уже реалистическая программа героического народного искусства, которую Роллан будет претворять в жизнь в начале XX в.

Первые опубликованные драмы писателя вошли в цикл «Трагедии веры» («Людовик святой», 1897; «Аэрт», 1898). В предисловии к этому циклу Роллан расшифровал основной смысл пьес как проповедь самопожертвования, борьбу с малодушием мысли и дела, со скептицизмом, как прославление духовной победы героев-одиночек, выступивших против окружающего зла. Герои драм — благочестивый король Людовик святой и принц Аэрт погибают, но побеждают убогую эпоху силой своего духа. Эти мысли весьма характерны для мировоззрения Роллана в 90-е гг. Первые пьесы Роллана, напечатанные в журналах, прошли совершенно незамеченными публикой. Позднее Роллан с горечью вспоминал, что его произведения канули «в бездну презрительного равнодушия».

В конце 90-х гг. писатель делает огромный шаг в своем развитии. Он приходит к более глубокому пониманию закономерностей жизни, сущности героического. Этому во многом способствовало обращение Роллана к народной революционной борьбе не только настоящего, но и прошлого. Писатель создает новый цикл —

«Драмы Революции». Он задумал грандиозную драматическую эпопею о французской революции в двенадцати пьесах (из них было написано восемь, и работа эта растянулась на сорок лет). Три пьесы — «Волки» (1898), «Дантон» (1899) и «14 июля» (1901) — были созданы на грани веков.

Роллан окунулся в атмосферу революционного прошлого, чтобы «раздуть в себе и вокруг себя пламя героизма». «Если бы это зрелище страстей в свою очередь зажгло страсти...» Роллан ставит перед собой политическую задачу — «достичь того, чтобы дело, прерванное в 1794 г., было возобновлено и завершено». Он стремится «не столько к точному описанию событий, сколько к раскрытию моральных истин». В пьесе «14 июля» перед нами предстает один из наиболее волнующих моментов революции — взятие Бастилии. Уже не одинокие герои «Трагедий веры», а могучий образ народа находится в центре его внимания. Роллану здесь в большой степени удалось избавиться от былой абстрактности и скованности в изображении простых людей. Со страниц его драмы нам слышатся живые людские голоса.

Интересно, что в драме «14 июля» почти не разработаны личные темы. Герои заняты важнейшими общественными вопросами, и мысль о необходимости насильно, революционным путем перестроить мир обосновывается как итог народных размышлений. Символом народа выступает безымянный Человек, стоящий на часах, который мечтает об освобождении не только родины, но и всей Европы от тиранов. Как призыв к действию, как суровое осуждение индивидуалистических позиций молодого поколения начала XX в. звучат слова Роллана: «Каждый за всех! Все за одного!», «Человек тоскует, когда отгораживается от себе подобных!», «В затхлом воздухе рождаются неверие и сомнения! Выходите на улицу!.. Настала пора дышать свежим воздухом!».

В этой драме уже ощущается своеобразный стиль Роллана — его тяготение к героической патетике, романтическая приподнятость и даже выпренность. Писатель специфическими художественными средствами прекрасно передает пафос революции, порыв, революционные устремления восставшего народа.

Драмы Роллана с трудом пробивали себе дорогу на сцену. Несколько постановок было осуществлено друзьями-энтузиастами. «В прессе Парижа все это вызвало некоторое волнение на поверхности, известную накипь. Затем вода снова стала гладкой и воцарилось молчание — теперь уже надолго!..», — вспоминал позднее писатель. Но Роллан не гонится за преходящей модой, за шумным успехом. Поражение не сломило его, скорее, придало ему новые силы.

Мысль о народном театре возникла у Роллана задолго до 1903 г. Писатель имел право позднее сказать о себе: «Уже с юности я как художник добивался народного искусства. Я продолжил суровую критику Толстого, направленную против общества и искусства привилегированных классов». В 1900 г. Роллан опубликовал в одном из журналов ряд статей, из которых в 1903 г. и составил книгу «Н а р о д н ы й т е а т р». На грани веков Роллан вместе с горсточкой молодежи (М. Поттешер, Л. Люме) задумал основать национальный народный театр, искусство мужественное и мощное, которое стало бы «боевым оружием против обветшавшего и одряхлевшего общества», «...оно будет создано народом и для народа».

Книга «Народный театр» явилась не только итогом теоретических раздумий Роллана по вопросам драматургии, но прежде всего боевой программой нового для Франции того времени искусства. По мнению Роллана, искусство должно вливать в человека бодрость и силы, а не принижать его. Рассматривая искусство прошлого, Роллан предлагает учиться на его примерах, но в то же время жить сегодняшним днем. Во Франции 1903 г. словосочетание «радостное, героическое искусство» воспринималось как странное и удивительное. Наряду с другими великими писателями и Роллан сделал немало для того, чтобы оно стало само собой разумеющимся.

Роллановская эстетика была, без сомнения, новым словом в искусстве. Вся она устремлена вперед, в будущее: «Приобщившись ко всему, что было великого в прошлом, будем работать над созданием нового человека, новой морали, новой правды». И все же в этот период жизнь народа, мысли народа еще не стали для Роллана неотделимой частью его самого, а оставались теми высокими и священными словами, которые были окутаны для него таинственной дымкой абстрактности.

Роллану так и не удалось создать во Франции народный театр. Он не нашел зрителей для героического театра, «не нашел своего народа. Роллан завершает книгу «Народный театр» призывом — нужно прежде всего создать народ, способный воспринимать искусство. В глубине души Роллан и сам понимал, что это довольно утопический, нереальный путь, но он, как гуманист, верить ни во что другое не мог. Кроме искусства, он не видел сил, способных изменить жизнь. Поэтому на ближайшие десятилетия проблема искусства стала для Роллана главной, определяющей все остальное.

Первые годы нового века оказались очень трудными для Роллана. Неудачи постигали его, рушились его лучшие замыслы. Он обрек себя на бедность и одиночество. Глубокий душевный кризис потрясает его. К чему обратиться, во что верить? Но для него

худшее из зол — «это убийственная мысль о ничтожестве всего сущего, которая подточила столько жизней». В один из самых трагических периодов своей жизни, в 1900—1902 гг., Роллан как бы бросает вызов судьбе. Он призывает себе на помощь радость. «Это была вспышка творческого духа... Я весь бурлил творчеством», — вспоминал позднее Роллан. Писатель задумал множество произведений. «Теперь, сорок лет спустя, — писал Роллан в 1940 г., — когда я ... брожу среди руин незавершенных замыслов, я вижу, что все произведения, написанные мной впоследствии... были лишь ничтожной частью этого окруженного арками и храмами форума, который родился в моем воображении в 1900 году...» Самый трагический этап в жизни писателя стал одним из самых радостных в его творческом развитии.

В начале 900-х годов Роллан регулярно печатается в периодической прессе. Он пишет статьи о живописи, книгу о художнике Франсуа Милле, статьи, позднее вошедшие в сборники «Музыканты наших дней» и «Музыканты прошлых дней», и ряд других искусствоведческих и музыковедческих работ. Музыка пользуется особенной любовью писателя, она для Роллана — часть его существа, наиболее глубокое выражение его души. Он пишет о музыке как большой знаток, позднее признанный одним из крупнейших музыковедов мира. В двух сборниках о музыке Роллан стремился объективно судить о творчестве разных музыкантов, во все его симпатии на стороне горделивой, героической, светлой музыки Бетховена, Берлиоза, Генделя, которая «дышит действием». Здесь также выдвигается идеал народного героического искусства.

Лучшим произведением из всех, которые были написаны до «Жана Кристофа», оказалась маленькая книжечка из роллановской серии «Жизни великих людей» — «Жизнь Бетховена» (1903). Бетховен был постоянным спутником жизни Роллана, «самым близким из вдохновенных певцов музыки». Позднее, уже после Октябрьской революции, Роллан посвятил Бетховену еще целый ряд книг. Однако первая несравнима с другими по силе своего воздействия на людей. Это не просто мысли об искусстве и не просто книга о жизни Бетховена. Здесь запечатлен образ целого поколения, «мучительно жаждавшего какого-то освободительного слова». «Жизнь Бетховена» вышла с авторским предисловием, которому суждено было стать знаменитым, стать выражением мыслей и чувств людей предгрозовой эпохи.

«Вокруг нас душный, спертый воздух... Мир погибает, задыхаясь своим трусливым и подлым эгоизмом. Мир задыхается. Распахнем же окна!.. Пусть нас овеет дыханием героев». «Вольный воздух» нужен был поколению начала века, чтобы оно почувствовало, что стоит жить и бороться, стоит идти вперед за вспыш-

кой молнии — за героическим примером. Роллан призывает к отречению от индивидуализма, к тому, чтобы все люди протянули друг другу руки. Это звучало бы наивно, если бы не безмерная страстность повествования, если бы не беспредельная, всеокрушающая уверенность писателя в конечной победе человечности, творческого духа над глупостью и злобой. Эта уверенность покоряет читателя. Роллан задается целью показать на примере одного из ярчайших гениев земли, какие неисчерпаемые духовные богатства заложены в человеке.

Вся книга «Жизнь Бетховена» полемична. Это скрытая полемика Роллана с эпохой. Он видит вокруг себя слишком много сытых, спокойных, жиреющих художников — и вот он уже провозглашает: самоуспокоение — смерть для искусства! Долой сытость и довольство! Настоящий творец родится только в тяжких испытаниях, выковывается только в горниле страдания. Роллан подхватывает мысль Толстого о том, что «истинные художники не могут быть довольными, сытыми, наслаждающимися людьми». Или художник горит факелом, освещая путь людям, — и сгорает, или он чахнет и тлеет долго, как головешка, но не дает ни тепла, ни света. Бетховен стал факелом для своей эпохи. На его долю выпали невероятные страдания — это известно, но Роллан сгущает их. Это нагнетание страдания, апофеоз страданий. Мужества Бетховена не сломили ни продолжительные болезни, ни бедность, ни одиночество, ни безответная любовь, ни страшное наступление глухоты. Писатель склонен абсолютизировать страдание, считая его целительным бальзамом для всех людей. Все измеряется страданием, говорит он. Боль и борьба — позвоночный столб вселенной. По Роллану, получается, что страдание даже глубже величия подвига. Но нужно помнить о том, что эти мысли полемически заострены, что они порождены пресными буднями Третьей республики.

Важнее всего для Роллана человеческие качества героя. «Я называю героями не тех, кто побеждал мыслью или силой. Я называю героем лишь того, кто был велик сердцем» — это творческое кредо писателя. Роллан создает образ бунтаря, он подчеркивает гордость и смелость Бетховена, который взял себе за правило «превыше всего любить свободу и даже у монаршего престола от истины не отречься». Причем Бетховен у Роллана — бунтарь прежде всего потому, что он «велик сердцем», потому что остро воспринимает боль угнетенных; писатель утверждает, что гений Бетховена питала французская революция, ее идеи вдохновили его на создание «истинно революционной музыки».

Роллан видел вокруг себя художников, возведших пессимизм в культ. И он противопоставляет им трагическую фигуру

Бетховена-борца, который сумел из бездны скорби восславить, воспеть радость жизни, объявить войну страданию. Это и есть подлинный героизм, который существует в жизни, говорит Роллан. Бетховен отдал свою жизнь народу, он передает миллионам чувство радости и счастья борьбы. Бетховен для Роллана — это идеал художника.

Писатель стремится представить читателю Бетховена в виде великана-гения, героизируя его, отрешаясь от мелкой правды деталей. Он сознательно использовал героический пафос, чтобы «высечь огонь из души человеческой». Наступала героическая эра революций, эра борьбы угнетенных против угнетателей. Пусть стихийно, пусть не вполне сознательно Роллан отразил здесь эту борьбу. Он отразил стремление передовых людей к героизму, к идеалу. Его Бетховен положил начало целому ряду положительных роллановских героев более позднего периода, творцов и создателей.

Итак, к 1904 г. кончается ранний этап творчества Роллана. К этому времени основной для писателя становится тема искусства. Именно она, по мнению Роллана, ключ к спасению человечества. В этот период Роллан формулирует и обосновывает свой идеал народного героического искусства, порожденный его ненавистью к буржуазному обществу и декадентскому искусству.

Второй этап творчества Роллана (1904—1912) озаменован созданием замечательного произведения, шедевра мировой литературы, романа «Жан Кристоф». Книга эта, вобравшая в себя все искания Роллана в области искусства, в то же время носит на себе неизгладимый отпечаток противоречий империалистической эпохи. Это великолепный, монолитный памятник своему времени, и это книга непреходящая. Каждая эпоха как бы открывает в ней новые, все более глубокие пласты. Так живет всякое большое произведение искусства, поворачиваясь к людям новыми и новыми гранями.

Роллан задумал свою эпопею еще в 80—90-е гг. «...Мой герой — это Бетховен в сегодняшнем мире... Это мир, как бы видимый из одного центра — сердца героя», — писал Роллан в 90-х гг. Не нужно отождествлять Кристофа с великим немецким композитором, хотя у них есть немало общего. Кристоф — собирательный образ, в котором угадываются черты не только Бетховена и ряда других композиторов, но и самого Роллана. Образ Кристофа Роллан вынашивал на протяжении более чем двадцати лет. С годами замысел расширялся и конкретизировался. Из свободной личности, стоящей «над схваткой», Кристоф превратился в борца с «нездоровой цивилизацией». Роллан поставил перед собой цель «в период морального и социального разложения Франции пробудить дремлющий под пелом духовный огонь», «вымести накопив-

шпеся пепел и мусор», «противопоставить Ярмаркам на площади, лишающим нас воздуха и света, маленький легион отважных душ, готовых на все жертвы и свободных от каких бы то ни было компромиссов».

Роллан развернул широкую картину жизни Европы на грани веков. Не раз произведение Роллана называли грандиозной энциклопедией французской жизни; для этого есть известные основания. «Жан Кристоф» — произведение об искусстве, а предметом искусства являются все стороны жизни. В то же время богатство жизни — неиссякаемый источник, питающий само искусство. Поэтому роман, посвященный теме искусства, ставит социальные, политические, философские проблемы, касается проблем морали, воспитания, труда, поднимает вопрос о культуре, о внутреннем облике человека, о его роли в обществе и многие другие. Роллан воскрешает традицию Бальзака — традицию объемного показа жизни. Немалое влияние на Роллана оказали и монументальные романы Толстого, его мастерство в воспроизведении больших общественных явлений.

Произведение Роллана состоит из десяти томов и делится, подобно симфонии, на четыре части. Первая часть («Заря», «Утро», «Отрочество»), по признанию автора, — пробуждение чувства героя, перед которым открывается путь в жизнь; часть вторая («Бунт», «Ярмарка на площади») — история яростной схватки Кристофа с ложью его эпохи, с окружающим обществом; третья часть («Антуанетта», «В доме», «Подруги») овеяна атмосферой нежности и сосредоточенности, она контрастирует с иступлением второй части и, наконец, четвертая («Неопалимая кузина», «Грядущий день») — картина великих испытаний, сомнений и душевных бурь.

Многие зарубежные исследователи ставят Роллану в упрек монументальность романа, указывая на естественные при этом недостатки: нестройность композиции, некоторую разбросанность тем, отсутствие единого занимательного сюжета, чрезмерную растянутость одних периодов жизни Кристофа и сжатость других, некоторые исторические и хронологические неточности. Все это так. Но Роллан, подобно Толстому в романе «Война и мир», не стремился к филигранной отделке произведения, он дал могучую, широкую, убедительную картину, которая создавала впечатление самой жизни. «Жан Кристофа» не нужно рассматривать в лупу», — говорил сам Роллан. Это могучая глыба камня, очертания которой хорошо видны, лишь если отойти на известное расстояние. Тем не менее величавое здание, возведенное Ролланом, покоится на прочном фундаменте. Каким же образом создается впечатление единства этого произведения?

Действие в романе сконцентрировано вокруг личности главного героя. Начинается роман плачем новорожденного, а кончается последним вздохом Кристофа. Ни одно событие, ни одно действующее лицо не существует вне связи с главным героем. Как только то или иное лицо выпадает из поля зрения Кристофа, оно уже больше не появляется на страницах романа. Однако без этих второстепенных образов нельзя понять самого Кристофа, человека чрезвычайно общительного, стремящегося отдать свой талант на службу людям. Таким путем достигается внутреннее единство этого огромного произведения, спаянность отдельных его частей. Сюжетная линия романа строится в основном на узловых моментах внутренней жизни героя. Внешние стороны его жизни — поступки, действия, события — являются в глазах Роллана второстепенными и определяются глубокими внутренними причинами.

Форма произведения Роллана была во многом необычна для французских читателей начала XX в. Непривычны были и композиция, и стиль романа — пафос, употребление забытых высоких слов, смелое введение в ткань художественного произведения декларации, авторской оценки событий. Все это приводило в недоумение читателей. «...Что же такое мое произведение? — писал Роллан. — Поэма? Зачем вам непременно нужно название? Когда вы встречаете человека, разве вы спрашиваете, роман он или поэма? А я создал именно человека. Человеческая жизнь не укладывается в рамки какой-либо литературной формы». Сам Роллан часто называл свое произведение то апопеей, то «романом-рекой», то поэмой, имея в виду ритмичность и музыкальность его формы.

Особенное внимание следует обратить на музыкальность романа. Она создается не только тем, что роман посвящен музыке и музыканту, что большое место в нем занимают суждения и описания музыкальных произведений. Музыкальна вся композиция романа, его деление на четыре части (адажио, престо, элегическая песнь и финал). Отдельные лирические отступления написаны как стихотворения в прозе, в них ощущается внутренний ритм. Они как бы отбиты от мелодии основного повествования, в них разрабатывается одна тема с вариациями (например, отрывок «У меня есть друг»). Интересно, что Роллан, по его собственному признанию, часто воспринимал действительность не как художник, посредством зрительных образов, но как музыкант, через звуки, музыкальные и слуховые образы. Наиболее глубокие чувства героев всегда сопровождаются музыкой, передаются звуками (картины грозы, бури, урагана в музыке и в душе Кристофа). Когда Кристоф впервые приходит к Оливье, он не задает юноше вопросов, а лишь просит его сыграть что-нибудь. Оливье играет ему Моцарта. Слова им больше не нужны. «Теперь я знаю, как звучит ваша душа», — говорит Кристоф, обращаясь к Оливье.

Звуковые образы сопутствуют герою Роллана на протяжении всей его жизни. Это едва различимые порохи и шепоты природы — чуть слышный плеск волны, зябкое дрожание листвы, ворчание грома. Звук сплетается со зрительным образом. Краски в пейзаже Роллана всегда звучат. Так писатель воспроизводит живое дыхание жизни.

И, наконец, ритмичности, музыкальности произведения Роллана способствует постоянное возвращение писателя к образу реки, с которого начинается и которым кончается повествование. Течение реки не просто сопутствует течению жизни Кристофа. Река предстает перед нами как символ, олицетворение человеческой жизни. Постоянное возвращение к образам реки, потока, ручья создает известное стилистическое единство романа и несет в себе определенный философский смысл. Как капли, вливаясь в океан, образуют беспредельные водные просторы, так и деятельность людей, взятая в целом, становится великой силой.

Итак, в центре внимания Роллана — эволюция художника. Нетрудно заметить, что молодой Кристоф вобрал в себя все лучшие черты своих «старших братьев» — героев «Драм Революции», великих музыкантов, Бетховена. И здесь мы все время ощущаем полемику с современной Роллану декадентской и натуралистической литературой, с ее мелкими героями. Хотя Роллан пишет о гениальном композиторе, Кристоф велик для него прежде всего потому, что он «велик сердцем», он — Человек с большой буквы. Более того, по мнению Роллана, его герой и не мог бы стать столь выдающимся музыкантом, если бы он не был выдающимся человеком. Ничто человеческое не должно быть чуждо ему, иначе он перестанет понимать других людей. Но художник по своим духовным качествам должен стоять выше других, должен служить примером для других, а иначе чему же он может научить людей? К этой мысли Роллан возвращался не раз на протяжении своей жизни.

В молодом Кристофе немало обаяния. Его сердце распахнуто, открыто людям; все через него проходит — и радость, и боль — не только своя, но и чужая, — и все в нем отзывается. Кристоф мерит своей меркой окружающих, раз он сам не способен к подлости, то не может поверить и в подлость другого человека, и потому над ним подчас смеются, а иной раз жестоко наказывают за излишнюю доверчивость. Но Кристоф так и не смог от нее избавиться. Кристоф в юности одержим потребностью в любви и нежности. В течение всей жизни он ищет любящую душу, он заранее верит ей, отдает ей все без остатка, но, как правило, его надежды рассыпаются в прах. Чистота душевных помыслов необходима для художника, считает Роллан.

Однако ни сердечность, ни искренность в XX в. уже не могли стать определяющим началом для положительного героя эпохи. Основным для Кристофа стало бунтарское начало. Невозможно было не ответить на вопрос века: так что же нам делать? Кристоф отвечает однозначно: бороться. Он борется с юных лет с чванством, раболепием и с глупостью, с душевной глухотой и с пассивностью. Кристоф становится борцом еще тогда, когда мальчишкой впервые сталкивается с социальной несправедливостью и преисполняется безудержного гнева. Он бунтарь по природе и не обладает талантом «вежливо молчать». Своеобразный моральный барьер ограждает Кристофа. Ему безразлично и общественное мнение — просто в его мире для этого мнения не находится места и оно как бы не существует. Единственно чем Кристоф руководствуется — это собственными убеждениями. Часто он сам стремится начать бой, в котором к нему приходят силы и ощущение радости борьбы. Пусть он один против всех, пусть у него нет верного друга, он будет бороться за свои убеждения до последнего вдоха.

Молодой Кристоф все время в движении, постоянно познает новое, идет в ногу с жизнью. Кристоф переживает бурные, тяжелые кризисы роста, сбрасывает старую оболочку и каждый раз выходит из битвы повзрослевшим. Он никогда не довольствуется догмами, раз навсегда данными суждениями, ему нужно обязательно самому докопаться до истины. Он ставит под сомнение все: религию, мораль, искусство, самую жизнь. К кому только он ни обращается в своих блужданиях по жизненному лабиринту! И каждый раз — новое разочарование. Но Кристоф опять в поисках, опять в пути. По его мнению, нет ничего хуже скепсиса и пессимизма.

Донав в Париж, молодой Кристоф вступает в сражение с Ярмаркой на площади. Он и здесь один против всех, он один смело говорит то, что думает, пишет без оглядки на публику. Правда, при этом он едва не умирает с голоду, но с тем большей яростью защищает свои убеждения. Хотя борьба Кристофа с Ярмаркой и не бесплодна, но, в сущности, он проигрывает это сражение — одиноким бойцом, который смешон, как Дон Кихот, и в то же время велик, как Дон Кихот, посреди этой своры псов, которые травят его. Кристоф проигрывает свой бой прежде всего потому, что он одинок. В юности Кристоф далек от индивидуализма. Он щедро дарит свет и радость простым людям, он тесно, глубокими внутренними узами связан с народом. Он демократичен во всем — и в привычках, и во вкусах. В противоположность чахлам, изнеженным парижским интеллигентам, сильный, крепкий Кристоф является истинным сыном народа. Но буржуазное общество обрекает его на одиночество, воздвигает между художником и внеш-

ним миром преграды, которые помешали активному и отзывчивому Кристофу стать одним из самых яростных противников индивидуализма.

Хотя Кристоф и не лишен некоторого романтического ореола, Роллан дает его образ в реалистическом плане, не возвышая и не приподнимая своего героя над жизнью. Писатель в полный голос говорит и о его недостатках, не боится унизить его реалистической деталью (например, хлюпанье воды в башмаках Кристофа). Роллан подчеркивает: недостатки Кристофа — это его же достоинства, но в утрированном виде. Так, его искренность и жажда любви переходит порой в сентиментальность, доверчивость к людям — в навязчивость, стремление всегда говорить правду — в грубость и резкость. Но хотя Кристоф и не идеален, он по своим человеческим качествам полностью отвечает требованию Роллана: герой должен быть велик сердцем.

Однако как ни важно для Роллана показать свойства души Кристофа, писатель делает это для того, чтобы полнее раскрыть внутренний мир Кристофа-художника. Произведения Кристофа — симфонии, песни, пьесы — внутренне близки к народной музыке и при этом современны. Он пишет и нежные песни на стихи старинных силезских поэтов, и песни, полные задора и жажды борьбы, и симфонические картины на темы Рабле, и произведения, реалистически рисующие обыденную жизнь. Музыка Кристофа полна огромной любви и веры в человека, он воспевает радость жизни, необходимость борьбы за счастье. Кристоф вдохновляет Роллана на романтически-приподнятый гимн человеку-созидателю, на бессмертные строки: «Живет лишь тот, кто творит. Остальные — это тени, блуждающие по земле, чуждые жизни. Все радости жизни — радости творческие: любовь, гений, действие... Творить — значит убивать смерть».

В своих творческих поисках Кристоф приходит к идеалу народного героического искусства. С этих позиций Кристоф и выступает против бесчеловечного искусства своей эпохи. В книгах «Бунт» и «Ярмарка на площади» дается впечатляющая картина агонии буржуазного искусства. Кристоф, проходя по шумной Ярмарке на площади, заглядывает в балаганы с пестрыми вывесками. Литература, музыка, театр, архитектура — все расположилось здесь для продажи, на всеобщее обозрение. Идет шумный торг. Гомон Ярмарки царит над всем Парижем. Здесь никого не вводит в заблуждение — да, это балаган, он даже не пытается прикрыться благопристойной вывеской: считается, что так, как оно есть, пикантнее.

Кристофа поражает потрясающая лживость, показная торжественность, тошнотворная сентиментальность. Он не может понять, как это парижане мирятся с этим искусством ничтожных

мыслей и чувств. Потом Кристоф начинает понимать, что многих жрецов искусства такое положение устраивает, значительную часть публики — тоже. Не нужно ломать голову, не нужно мучиться, нужно только переваривать — дело нехитрое.

Но особенно остро ставит Роллан вопрос о форме и содержании в искусстве, Кристофа возмущает необыкновенное преклонение перед формой при полном равнодушии к содержанию, перед техникой исполнения, которое во Франции на грани веков достигло небывалых размеров. Когда человеку нечего сказать, начинают формалистические выкрутасы. Кристоф, впервые узнав об этом, с возмущением обрушивается на музыкального критика Гужара: «Жалкий человек!.. Вас интересует только техника? Лишь бы произведение было хорошо сделано, а что оно хочет выразить, вам это безразлично? Бедный вы, бедный!.. Кретин вы, вот вы кто!..». В этом мире, где больше всего ценится искусство дипломатии, а не талант, произведения Кристофа, конечно, не имеют никакого успеха. Оригинальность и своеобразие творений Кристофа лишь шокируют парижскую публику. Зато большим успехом пользуются такие личности, как музыкальный критик Теофиль Гужар, профан в музыке, и «социалист» Леви-Кер — литератор-преститутка. Самая характерная черта тех, кто преуспевает на Ярмарке, — приспособляемость, больше от них ничего не требуется.

Ни один писатель Франции на грани веков не дал такой резкой и беспощадной критики французской жизни. В предисловии к пятой книге Роллан задает себе вопрос: можно ли так резко критиковать свою страну? имеет ли он на это право? И отвечает: нужно говорить родине правду, «особенно, когда ее любишь», «нападая на продажных французов, я защищаю Францию».

Однако картина, нарисованная Ролланом, не беспросветна. В романе почти всем уродливым явлениям действительности противопоставлена позитивная точка зрения. Роллан считает, что искусство грядущего, провозвестником которого выступает Кристоф, родится на основе великих завоеваний прошлого, в борьбе с антинародным, болезненным искусством декаданса.

Но как ни велики завоевания Кристофа в области искусства, в своих социальных, мировоззренческих исканиях он постепенно заходит в тупик. Он не претворяет в жизнь своего совета Оливье — идти к простым людям. Медленно сдает он в зрелые годы свои позиции. Уже в «Ярмарке на площади» чуть слышные в шумной буре битвы звучат нотки покорности, усталости от бесплодной борьбы. Но там они быстро заглушаются могучими аккордами, звуками боя. Кристоф слишком здоров душой, он слишком «коллективист» по натуре. Только одиночество толкает его на путь индивидуализма, да и то индивидуализма особого рода, который

по своей природе противоположен эгоизму и вызван прежде всего посягательствами на свободу художника. Кристоф встает на этот путь потому, что он оторван от народа. Художник не должен терять кровной связи с теми, для кого он творит. Вспомним судьбу писателя Мартина Идена — героя Джека Лондона. Иден отошел от близких ему простых людей, но, достигнув славы, разочаровался в «респектабельном» обществе, в которое он стремился попасть, и остался духовно одиноким. Кристоф не питает никаких иллюзий относительно этого общества и не стремится попасть в него. Пришедшая поздно слава не губит его. И все же талант у Кристофа, как и у Идена, обречен на гибель, поскольку он оторвался от своей почвы, от благотворных соков, от народа.

Кристоф в своих поисках истины наталкивается на социалистическое движение и с интересом присматривается к нему. Неужели он, наконец, нашел людей, ради которых вел сражение с Ярмаркой на площади? Тот класс, певцом которого он с радостью станет? Но Кристофа постигает разочарование, которое предопределило окончательный надлом в его творческом развитии. Он увидел в социалистической среде только раздробленность, оппортунистические тенденции. Народ, единственный, кто мог стать близким Кристофу, показался ему похожим на другие классы. Мы уже знаем, что представляли собой в то время рабочие партии Франции, но приходится признать, что Роллан все же сгущает краски, рисуя столь мрачную картину социалистического движения, у которого были в то время и немалые завоевания. Видимо, здесь сказались долгие годы добровольного затворничества писателя, его болезни, обстановка предвоенной империалистической реакции.

В последних томах романа (особенно в девятом и десятом) Роллан стремится примирить непримиримое. Он утверждает, что талант его героя расцвел, когда тот начал создавать некое общее, примиряющее всех искусство с христианским привкусом, в туманной, абстрактной форме воспевающее величие вселенной. Роллан заканчивает девятую книгу своего романа, по его мнению, победой Кристофа над пламенем неопалимой купины, не заметив, что огонь сжег его героя, превратив его сердце из пылающего факела в кучку остывшего пепла. Позднее творчество Кристофа не послужило на пользу никому. Естественно, что «абстрактная» музыка Кристофа, далекая от радостей и горестей живых людей, в эпоху ожесточенных битв оказалась ненужной ни по одну, ни по другую сторону баррикады. Кристоф пытается подняться над борьбой идей, но удержаться на таких позициях невозможно. Разрешить свои противоречия он уже не в силах. Больной, ослабевший, он полагает, что держит руку на пульсе мира, а на самом деле все глубже уходит в свою раковину. Река человеческой

жизни вливается в океан. Жан Кристоф умирает. Но над окном его качается ветка дерева с набухшими почками — символ всепобеждающей жизни. И лучшие произведения Кристофа не умирают с его последним смертным вздохом. Его душа воплется в другие души, на основе его творений вырастет молодое, светлое искусство.

Роллан замыслил сделать своего героя выразителем идей целого поколения, сгибающимся под тяжестью эстафеты, которую он должен передать потомкам. В эпилоге — аллегорической картине перехода великана Христофора через бурную реку с младенцем на плече — Роллан хотел показать тяжесть, легшую на плечи его поколения, которое своими телами устлало дорогу людям грядущего.

Конечно, о Кристофе не следует судить только по двум последним книгам романа. Герой Роллана предстал перед читателями прежде всего как неутомимый борец, страстный искатель правды, как могучая, исполинская фигура, символ утверждения в эпоху всеобщего отрицания. Во Франции, да и во всей мировой зарубежной литературе 10-х гг., трудно найти столь же могучий положительный образ прогрессивного художника, человека-творца.

Значительное место в пестрой галерее образов романа «Жан Кристоф» занимает Оливье. Он тоже художник-поэт. Оливье живет в царстве мысли и воображения. Это богато одаренная натура. Он умеет тонко чувствовать красоту, страстно любит музыку. У него прекрасное, отзывчивое сердце, он полон высоких, благородных намерений. И все же Оливье во многом является полной противоположностью Кристофу. Он боится колючего ветра жизни, по натуре он — пессимист и меланхолик. Он создает «произведения, которые, не имея никаких шансов распусться на свежем воздухе, становились все более слабыми, химерическими и далекими от реальности», «тепличными растениями», «предметом роскоши». Кристоф не нашел для себя аудитории, но он мучительно и страстно искал ее. Оливье же ничего не ищет, поэтому он обречен. Пусть даже в интеллектуальном отношении он стоит выше Кристофа (прежде всего ему автор доверяет свои самые сокровенные мысли о будущем), пусть он больше сознает величие народа и революции, он обречен потому, что выражает в произведениях лишь свои субъективные чувства и по сути дела стоит неизмеримо дальше от народа, чем Кристоф. Не случайно он со своими эгоистическими и индивидуалистическими наклонностями чувствует себя таким чужим и непонятым в толпе рабочих на первомайской демонстрации, где Кристоф плещется, как рыба в воде. В душе Оливье много богатства, но он не может передать их людям. Роллан сочувствует Оливье (ведь писатель и в него

вложили какую-то часть своего «я»), но в то же время судит его беспощадным судом реалиста. Оливье и страшится народного гнева, и все же призывает его, понимая его неизбежность. Он гибнет бессмысленно, раздавленный толпой. В этой сцене ощущается страх Роллана за судьбу индивидуальности, личности в социалистическом движении, но не только страх. Писатель отчетливо осознает, сколь символична гибель индивидуалиста при его первом же столкновении с человеческим коллективом.

В связи с «Жаном Кристофом» встает вопрос о творческом методе Роллана. Писатель удачно сочетает романтическую приподнятость и взволнованность, родственную стилю Гюго, и реализм, вольтеровскую сатирическую традицию. Так, используя восклицания, возвышенные сравнения (душа — безбрежный океан, жизнь — облако), пишет Роллан о реакции Кристофа на творчество Баха. И буквально сразу же после этого возвышенного монолога следует весьма реалистическое описание полуголодных будней Кристофа.

Доминирует в романе, без сомнения, изображение типических, исторически обусловленных характеров, действующих в реальных обстоятельствах. «Я реалист, — отмечал Роллан в 1909 г. — Я пишу о том, что я вижу, о том, что происходит вокруг меня». Конечно, реализм Роллана сильно отличается от классического французского реализма XIX в. Он содержит немало элементов романтизма. Полемизируя с натуралистами, Роллан избегает обстоятельного, детального показа грязных, отвратительных сторон жизни. Писатель никогда не дает отрицательных героев крупным планом, как бы не считая их достойными этого. Положительный и отрицательный герои у него резко противостоят друг другу. Конечно, это было обусловлено взглядами Роллана на искусство, с помощью которого он хотел изменить мир, сделать его мягче и человечнее. Отсюда и публицистические приемы в художественном произведении. Роллан, не довольствуясь конкретным, «образным» убеждением, временами вводит в роман пространные рассуждения. (Сейчас эта форма общепринята, но в начале века публика и критика приняли ее в штыки. Роллана обвиняли в антихудожественности с тем большей яростью, что публицистическое начало в романе — это тема борьбы со всем своекорыстным и гнилым, что было свойственно Ярмарке на площади, и в частности, с литературной критикой.) Стремлением выразить свое отношение к действительности можно объяснить и обилие афоризмов в романе. Если для Франса самым характерным приемом является парадокс, то для Роллана наиболее органичен афоризм. «Разве не лучше умереть, борясь за счастье тех, кого любишь, чем так и угаснуть в равнодушном бессилии?» Однако, подчас афоризмы Роллана сближаются с парадоксами:

«Богатство — смерть для души», «Богач не может быть великим художником», «Человек, который имеет больше, чем ему нужно на жизнь, — выродок».

Хотя Роллан и не любил навязывать другим свою точку зрения, тем не менее он активно участвует в повествовании, оценивает события. Флоберовский принцип — «художник должен быть невидим, как бог в природе» — совершенно неприемлем для страстного, взволнованного повествования писателя.

Роллан весь устремлен в будущее. Его метод отражения действительности — это мост, перекинутый от критического реализма к реализму нового типа — социалистическому. Можно назвать его героическим реализмом, хотя это еще не новый метод отражения действительности, а лишь подступы к нему, закономерное продолжение традиций критического реализма в эпоху, подготовлявшую крушение буржуазного общества. Глубокие противоречия, объективные и субъективные, помешали Роллану поставить перед своим народом реальный идеал революционной борьбы. И все же Роллан был ближе, чем кто-либо из зарубежных писателей предвоенной Европы, к духу горьковского реализма.

Роман «Жан Кристоф» принес писателю мировую славу. Роллан был награжден Нобелевской премией. Французская Академия присудила ему Большую литературную премию. Со всех концов света стали стекаться письма почитателей, писавших: «Жан Кристоф — наш. Он — мой. Он — мой брат. Он — я сам». Огромное впечатление производил призыв Кристофа к братанию и объединению в период подготовки империалистической войны.

Одновременно с «Жан Кристофом» Роллан пишет несколько произведений, также посвященных теме искусства и художника. Это «Жизнь Микеланджело» (1906) и «Жизнь Толстого» (1911), вошедшие в цикл «Жизни великих людей» (начало ему было положено биографией Бетховена). На весь замысел большое влияние оказали изменения во взглядах Роллана в конце первого десятилетия века, его временный отход от социальной борьбы. В противоположность светлой, радостной книге о Бетховене, «Жизнь Микеланджело» овеяна ореолом страдания, мрака. Роллан рассматривает гений Микеланджело, как некую болезнь, которой был одержим художник, как иррациональную силу, захватывающую человека помимо воли. Необыкновенно большое внимание уделяет Роллан культу страдания. Исчезнет страдание — «и мир станет в чем-то беднее», пишет Роллан. Настоячивое стремление воспеть страдание и на сей раз объясняется возмущением писателя против мира сытых, эгоистичных буржуа. «Нынешнее время — время трусов, бегущих страдания и шумно требующих себе права на счастье, построенное в сущности на несчастьи других».

Не менее серьезными противоречиями изобилует и «Жизнь Толстого». Роллан обращается к одному из своих самых любимых авторов, к своему учителю Льву Толстому. С незаурядным критическим даром Роллан раскрывает перед читателем красоту и правдивость произведений Толстого. Он касается ряда важнейших проблем, и прежде всего вопроса об отношении Толстого к народу. Однако Роллан поднимает на щит самое слабое в учении Толстого — его вывод, что цель жизни, смысл ее — в христианской любви друг к другу и в «исполнении воли бога» посредством непротивления злу. Основное внимание в книге уделено наиболее противоречивому периоду в жизни Толстого — периоду перехода на позиции патриархального крестьянства, но Роллан не видит больших и серьезных противоречий великого писателя, выдает слабые стороны за сильные.

В 1910 г. Роллан выпускает книгу о Генделе, идейно примыкающую к циклу «Жизни великих людей». Гендель — композитор бетховенского типа, также создающий «искусство радости и света». «Это музыка больших пространств, стальных ритмов, толкающих к действию», героическое искусство, созданное для широких масс. «Я неслучайно сближаю имена Генделя и Бетховена, — писал Роллан. — Гендель — своего рода скованный Бетховен». Роллан обладал великолепным качеством — стремлением к постоянному росту, вечному обновлению. Он умел трезво взглянуть на себя, порвать с тем, что его «сковывало в прошлом, с использованными чувствами, источенными червями мыслями».

Интересно отметить, что уже по окончании «Жана Кристофа» Роллан был недоволен собой, он чувствовал известную искусственность в решении им судьбы героя. «Жан Кристоф» «меня больше не удовлетворяет... — писал он в своем дневнике 1912—1913 гг. — Может быть, будет достаточно указать, что «Жан Кристоф» выражает лишь одну сторону моей природы, что она имеет другие стороны, которые теперь найдут свое выражение... Невозможно, чтобы сколько-нибудь богатый художник выразил себя полностью сразу. У него есть слишком много, что сказать».

«Другая сторона» природы Роллана нашла отражение в его замечательном произведении — «Кола Брюньон» (написано в 1914 г., выпущено в 1919 г.). «Это, может быть, самая изумительная книга наших дней»,¹ — так оценил ее Максим Горький. «Я читал ее, смеялся, почти плакал от радости и думал: как своевременна эта яркая, веселая книга во дни общего смятения духа, в эти дни темного безумия и злобы»².

¹ М. Горький. Собр. соч. в 30-ти т. Т. 24. М., 1953, стр. 259.

² Там же, т. 29, стр. 405.

На первый взгляд, манера, в которой написан «Кола Брюньон», кажется совсем не роллановской. Все в этой книге неожиданно, все удивительно — ее лаконизм, ее предельная простота (ни интеллигентских сомнений, ни противоречий), ее глубокий демократизм (герой не просто человек из народа, это сам народ), ее веселый, оптимистический тон, крепкие, соленые выражения. Нет ни страстности, ни приподнятости, повествование журчит как ручеек, спокойно и неторопливо, хотя есть в этом ручейке бурные подводные течения и водовороты. Впечатление такое, что никто другой не мог написать эту книгу-дневник, кроме самого Кола Брюньона, резчика по дереву XVI в. Старики обычно болтливы, а Кола любит поболтать, посмеяться над жизнью «на добрый французский лад», не задумываясь над мировыми проблемами... точнее, задумываясь, но по-своему, без особых выкрутас, «без всякой метафизики».

Роллан писал «Кола Брюньона» после того, как вновь побывал в родных краях, в Бургундии, которая разбудила в нем воспоминание о его далеких предках, в частности, о прадеде Боньяре, участнике французской революции. «Проклятый дед! — писал Роллан позднее. — Портрет его вызовет недоумение у добрых читателей, которые привыкли думать, что Ролланы — это плакучие ивы, бледные идеалисты, ригористы, пессимисты... Но меня это мало тревожит!.. Я знаю, чем я обязан тебе, старик: ... жажду борьбы и знания, жадную любовь к жизни, несмотря ни на что, ты метнул мне в день моего появления на свет, словно камень из пращи, ... и я поймал его, не взирая ... на христианскую скорбь, влитую в меня вместе с ... потоком крови... Куро. Это твоя сумасшедшая искорка, смешавшись с их трезвой мудростью, позволила мне жить и выпекать хлеб жизни из зерна, взятого в ваших амбарах.» Прадед писателя Боньяр в известной степени послужил Роллану прототипом Кола Брюньона.

Книга эта поражает нас с первых же строк своей мелодичностью, надевностью, ритмичностью. Почти вся она основана на внутренней рифме: «...Я, Кола Брюньон, старый воробей, бургундских кровей, обширный духом и брюхом...», «...Пять десятков — отличная штука!.. Не всякий, кто желает, до них доживает. Шутка, по-вашему, таскать свою шкуру по французским дорогам полвека сплона, в наши-то времена...». Мы безошибочно узнаем интонацию народной речи, говорок, рожденный песнями и народными сказами (великолепный перевод М. Лозинского дает возможность русскому читателю почувствовать это в полной мере). Бургундские грубые шуточки перемежаются с отрывками, исполненными истинной поэзией, тем более трогательной, что она облечена в простые, незатейливые выражения.

Кола Брюньон — любимый герой Роллана, так как главным, определяющим в нем является творческое начало. Действительно, Кола Брюньон живет прежде всего своим искусством — в прямом и переносном смысле этого слова. Он столяр, резчик по дереву, настоящий художник. Можно вообразить, что Роллан, приехав в Кларси, увидел в церкви с детства знакомую резьбу на скамьях и представил себе человека, который чудом своего воображения четыреста лет назад оживил мертвую древесину. «Я одеваю дома филенками, резьбой. Я разворачиваю кольца винтовых лестниц... Но самое лакомство — это когда я могу занести на бумагу... какое-нибудь движение, жест, изгиб спины... когда у меня пойман на лету и пригвожден к доске какой-нибудь прохожий со своей рожей. Это я изваял (и это венец всех моих работ), на усладу себе и юре, скамьи в монреальской церкви, где двое горожан весело чокаются за столом, над жбаном, а два свирепых льва рычат от злости, споря из-за кости». Кола чувствует себя волшебником, когда в руках у него фуганок и стамеска, а под руками — «дуб узлистый» или «клен лоснистый». «Что я из них извлеку?.. Сколько в них дремлет форм, тающихся и скрытых!» Начинается волшебство преобразования. Этот процесс доставляет Брюньону и физическое, и нравственное наслаждение. «Как хорошо... пилить, строгать, сверлить, тесать, колоть, долбить, скоблить, дробить, крошить чудесное и крепкое вещество, которое противится и уступает...» Буйная фантазия так и брызжет из него; Брюньона распирает от избытка творческих замыслов. Он — как улей, в котором гудят тысячи пчел. За верстаком Кола забывает обо всех неприятностях; мир для него не существует, пока происходит чудо творчества. «Я чувствую себя монархом химерического царства». Да, «живет лишь тот, кто творит»... Мы узнаем здесь почерк Роллана: кто другой мог бы так сказать о радости творчества?

Кола отлично сознает, что лучшее в нем — это творческое начало. «И в день, когда моя сила угаснет,.. когда у меня не будет больше моих рук,.. когда я буду очень стар, бескровен и бесполок,.. в этот день, Брюньон, меня уже не будет. Да ты не беспокойся! Разве можно себе представить Брюньона, который перестал бы чувствовать, Брюньона, который перестал бы творить?.. Нельзя; это будет значить, что от него остались одни штаны. Можете их спалить.»

Дневник Кола Брюньона дает яркое представление о мироощущении человека далекой от нас эпохи Возрождения. Кола — истинный сын своего века и своего класса. Он вольнодумец и смутьян. «...Кто мне объяснит, для чего заведены на земле все эти скоты, эти аристократы, эти политики, эти феодалы, нашей Франции объедалы, которые, воспевая ей хвалу, грабят ее на каждом углу?..» Частенько с друзьями Пайаром и юре Шамаем

Кола заводит разговоры о политике, и тогда уж всем достается — и долгополым вельможам, и жирным прелатам, и «лицемерам — всяким пзуверам, фанатикам-живоглотам, католикам и гугенотам». «Политика — это искусство есть, — говорит Кола: — Она не для нас, мы — мелкая тля. Для вас — политика, для нас земля...», «Что мы... смыслим в ... священных помыслах короля и прочей метафизике?» Кола отлично понимает, кто в действительности «мелкая тля», кто бесследно сгинет с лица земли, а кто оставит на ней частичку своего сердца.

Кола постоянно отпускает шуточки насчет «метафизики» — так он называет королевскую политику и религию. Все это для него — формы закабаления свободного человека. Один сеньор или другой... Не все ли равно, чей кулак колотит, чья дубинка дубасит по спине? Терпеть приходится одинаково. Иной раз может показаться, что Кола стоит на примиренческих позициях. Зачем драться? «Со злыми лучше жить в ладу, чем с ними заводить вражду». И все же это говорится с оттенком иронии. Все только до поры до времени. «Терпи, терпи, наковальня. Терпи, пока ты наковальня. Бей, когда будешь молотом...» Брюньон всецело за порядок, он никак не против закона. Не будет он бунтовать просто из любви к бунту. Лишь «когда порядок становится беспорядком, то надо, чтобы беспорядок навел порядок и спас закон», — рассуждает Кола и претворяет этот афоризм в действие. Когда дело доходит до крайности, когда у него сжигают дом, когда банда грабителей начинает бесчинствовать в Кламси, Кола без всяких колебаний встает во главе отряда и расправляется с хищниками. «Чем подставлять бока, бока, бока, дадим-ка лучше сами тумака».

Кола в глубине души, не признаваясь в этом даже друзьям, относится скептически не только к королю, на которого обычно возлагали надежды, но даже к существованию самого господ бога — а это по тем временам настоящая ересь! «И есть не только феи... Есть важный господин, живущий в Эмпирее... Мы его чтим весьма... Но между нами... Болтун, прикуси язык! Тут пахнет костром... Господи, я ничего не сказал!. Я снимаю перед тобой шляпу...»

Вообще Кола со своим ясным и незамутненным умом возвышается над предрассудками эпохи — национальными, религиозными, политическими. Выражаясь современным языком, он с жаром отстаивает «интернациональные позиции», не признавая правомочности повинизма. Он защищает итальянцев, утверждая, что «хорошего человека, откуда бы он ни был, приятно видеть и грех обидеть», чем вызывает бурю ненависти со стороны соотечественников, которые никого, кроме французов, признавать не желают.

Кола — материалист до мозга костей, он реалистически смотрит на жизнь, не приукрашивает ее, но и не склонен видеть все в черном свете. Зная цену жизни, Кола тем крепче любит ее. Вся книга о Кола Брюньоне — это хвала жизни, хвала радости.

Казалось бы, на долю Брюньона выпало немного счастья. Безмерно любил девушку — она стала женой другого. Женился без любви и прожил век, выслушивая вечную брань и попреки. Сгорел — уже в который раз! — его дом, заболела любимая внучка, равнодушны к его беде соседи. «Я... перебирал скудные богатства моей котомки:... сыновей, которые далеки от меня, думают обо всем не так, как я,... измены друзей и безумства людей; смертоносные вероучения и междоусобные войны; Францию мою растерзанную; мечты моего духа, создания моего искусства разграбленные; жизнь мою — горсть пепла, и налетающий ветер смерти...» Кола имеет все основания для сетований. Кому верить, на что опереться, чему тут радоваться? Но чем ниже пригибает его беда к земле, тем больше неистребимых жизненных сил рождается в душе Кола. Пришла беда — Кола горюет, но он не убит горем, не парализован; он яростно противоречит ему всеми способами. А много ли у него этих способов? Задорная шутка да привычка вечно посмеиваться над собой, как бы глядеть на себя со стороны. «Я могу смеяться и все-таки страдать, — говорит Кола, — ведь француз для смеха и страданье не помеха». Кола решительно во всем склонен видеть смешную сторону. «Не бывает мрачных времен, бывают только мрачные люди. Я, слава тебе, господи, не из их числа», — говорит он. Это бесценное чувство юмора, жадность к жизни, умение радоваться ей и ценить ее, умение каждый раз начать все сначала — одна из самых великолепных, освященных веками, народных традиций. Словно броней, защищает Кола от жизненных невзгод своим галльским смехом в самые трагические моменты жизни. Вот Кола узнает, что любимая девушка изменила ему. Сердце его разрывается на части, он готов волком выть от горя, но держит себя в руках и сам обманывает себя наигранной веселостью. «Ой-ой, как это весело! Как это печально! Ах, я умру от смеха... нет, от тоски. Ведь чуть было эта мошенница не запрягла меня в невзрачные оглобли брачные! И отчего она этого не сделала!» Вот оказалась изуродованной работа, в которую Кола вложил свою душу, пропало несколько лет жизни. Кола кричит, негодует, ругается, причитает... И вдруг его пронизывает «мысль о том, как все это смешно: и мои бедные безносые боги... и я сам, старый дурак, даром тратящий слюну на стоны и на монолог, который слышит только потолок... ффррт... сразу позабыв и гнев, и горе, я рассмеялся в лицо опешившему Андошу и вышел вон». Вот Кола умирает от чумы в маленьком сарайчике, одинокий, отверженный. Казалось бы, что может быть

страшнее? Послушаем Кола: «Умираешь однажды. По крайней мере удовлетворим наше любопытство. Посмотрим, как это вылезают из собственной шкуры». «Я переставал смеяться, только чтобы поорать, а орать — чтобы посмеяться. И вот я ору и хохочу... Ах, милый ты мой голубчик, ну и орад же я, ну и хохотал же я!»

Нужно обладать большим мужеством, чтобы не дать тоске овладеть тобой. «Господи, сколько печали находишь в глубинах своего прошлого в эти ночные часы, когда душа расслаблена! Каким себя видишь бедным и голым, когда встает перед обманутой старостью образ юности, облаченной в надежды!» Нужно следить за собой — как бы не сползти на скользкий путь нытья и причитаний. Но Кола уже приучил себя к чувству радости, и теперь он неизменно источает радость и счастье. Ему для этого даже не нужно общество людей, достаточно видеть красоту окружающего мира. И вот он уже импровизирует, поет во все горло: «Всему хвала, всему хвала! Друзья мои, земля кругла. Кто не умеет плавать, того плохи дела... Стану я дуться на жизнь, как старый дурак, оттого что и это и то не так?». Он всем существом радуется жизни: «Благословен день, когда я явился на свет! Господи боже, до чего жизнь хороша! Как бы я ни объедался, я вечно голоден, меня мутит; я, должно быть, болен; у меня так и текут слюнки, чуть я увижу накрытый стол земли и солнца...».

Такое мироощущение, характерное для эпохи Возрождения, делает нищего, неприкаянного Кола властелином вселенной. Он кажется маленьким человеком, придурковатым из-за своей необычности, а ведь в действительности он велик, великолепен, в его руках великая сила. Что зависит от него и ему подобных? На первый взгляд, ничего. Но это только на первый взгляд. «Мы люди невежественные. Что мы умеет... кроме... того, чтобы брать землю и делать ее плодородной, сеять..., жать, вязать снопы..., тесать камни, кроить сукно..., ковать железо, чеканить, плотничать..., воздвигать города... — словом, быть хозяевами французской земли?»

Кола любит иной раз перед знатым сеньором покуражиться, умалить себя, прикинуться простачком, но на самом деле он полон чувства собственного достоинства. Он прекрасно знает себе цену и чувствует себя на земле полномочным представителем Его Величества Народа. Кола очень независим. Если иной раз он вынужден смириться перед вышестоящими, то он не упускает ни единой возможности поиздеваться над ними (сцена с Графским лугом). Кола не терпит унижений и в частной жизни. «Я никуда не гожусь, когда чувствую себя униженным. О горе быть старым, зависеть от милости близких». Оставшись без крова,

он прячется от детей, не желая, чтобы они взяли его к себе только из боязни общественного осуждения.

Во всех ситуациях, при всех обстоятельствах, на виду у людей и наедине с самим собой Кола остается Человеком, гордым и прекрасным, не способным к подлости и лицемерию. Ни болезнь, ни горе не способны очерствить его душу. Напротив, с годами он все ближе принимает к сердцу чужие несчастья и беды. «Горе и радость мира — мои. Если кто страдает, — мне больно; если кто счастлив, — я смеюсь». Больной, он читает Плутарха, он с радостью окунается в этот мир, такой чужой и необычный, и неожиданно для себя находит в людях, живших за две тысячи лет до него, немало общего с собой. Взгляд его на мир становится шире, мудрее, его жажда жизни — осмысленнее. Не случайно выходит он живым из всех испытаний. Роман заканчивается не смертью, не увяданием личности, а прославлением жизни. «Жив курилка!» — восклицает Кола (таков и подзаголовок романа). Видимо, Роллан придавал этому обстоятельству особенно большое значение. Нет такого несчастья, нет такой силы, которая могла бы сломить народ: ведь Кола здесь воплощает народ с его всеокупающим жизненным упорством и силой, с его талантливостью и красотой души. Кола стремится вобрать в себя все впечатления мира, чтобы затем отдать их людям в виде произведений искусства. Но, с грустью оглядываясь вокруг, он видит, что знатные господа не ценят его вещи, а соседи, простые горожане, ими даже не интересуются, их любопытство не простирается дальше альковных или кухонных дел соседа. «Раз вам этого не нужно, я буду хранить виденное у себя под веками, в глубине глаз». В сущности, Кола очень одинок — и все же он не чувствует одиночества. Раз к жизни нельзя подходить с большой меркой, будем подходить с малой, всем понятной, репает он. И он отодвигает свою печаль куда-то далеко, в самый дальний закоулок сердца. Все равно жизнь прожита не зря, даже если от его творений не останется и следа на земле. Частичку своего творческого духа он передаст внукам и правнукам, они будут видеть дальше, шагая над его могилой... «О вы, исшедшие из меня, вы, что будете впитывать свет, который уже не омоет мои глаза, ... вашими глазами я собираю урожай грядущих дней и ночей... Вы — моя надежда, вы — мое желание, вы — мои семена, которые я кидая в грядущие времена».

Прочитав книгу, мы понимаем, почему Роллан перед самой войной, в период, когда Европа кипела и бурлила событиями, вдруг обратился к прошлому да еще такому далекому. Конечно, XVI в. был особенно дорог Роллану, который долгое время занимался им как историк. Но не это главное. Роллан решил противопоставить эпоху Возрождения с ее расцветом творческой личности,

с ее полнотой и богатством мироощущения, Европе XX в. Это противопоставление проходит по всей книге. Нельзя сказать, чтобы преимущество целиком отдавалось XVI в. Роллан весьма реалистически изображает ужасы тогдашней жизни — беспрестанные войны, грабежи, набеги, эпидемии, суеверия и предрассудки, характерные для людей того времени. И все же для Роллана ясно, что та эпоха порождала больших, цельных людей, героев, которые могли стать примером для более поздних эпох.

В послевоенной литературе «Кола Брюньон» прозвучал диссонансом в общем хоре. «Нужно иметь сердце, способное творить чудеса, чтобы создать во Франции, после трагедий, пережитых ею, столь бодрую книгу, книгу непоколебимой и мужественной веры в своего родного человека...» (М. Горький).

Начало первой мировой войны застало Роллана в Швейцарии. Его имя пользовалось мировой известностью, и тем не менее писателю подчас было нелегко опубликовать свои произведения. Интересно, что даже многие друзья Роллана (не говоря уже о врагах) сочли роман «Кола Брюньон» чрезвычайно вольнодумным и опасным и сделали все возможное, чтобы роман не был напечатан перед войной. «Я не ожидал подобного... страха перед свободой у народа, установившего ее, — писал позднее Роллан. — Правда, я видел, как нарастала волна реакции; но быстрота, с которой она надвигалась, превзошла все мои ожидания. Итак, я знал, на что иду, настраивая свою скрипку для новых «Ярмарок на площади».»

Не удивительно, что, когда грянула война, Роллан решил встать «над схваткой», над обоими лагерями, над ненавистью и злобой, затопившими континенты Европы (это было легче сделать, живя в Швейцарии, стране нейтральной). Писатель не смог молчать. Одну за другой он печатает статьи, клеймящие не лагерь противника, а вдохновителей войны. Эти статьи позднее войдут в книги «Над схваткой» и «Предтечи». Роллан с идеалистических позиций апеллирует к Человеку и Разуму, обращается с проповедью к интеллигенции, не видит истинных экономических причин, породивших войну. Но недостатки его статей, некоторая их абстрактность и выпренность не могут умалить их великих достоинств — искренности и страстности, кипучей ненависти к капиталистическому Молоху. Статьи эти написаны кровью сердца.

Деятельность Роллана в первые годы войны явилась его великим подвигом. Не случайно эту деятельность так высоко оценил В. И. Ленин. Роллану было нелегко. Он нажил огромное количество врагов, которые обливали его грязью, улюлюкали, свистели, издевались над ним, угрожая его жизни. Он потерял десятки друзей, которые отреклись от него. «Да будет так! Это хорошо.

Таков закон». Слишком много времени и сил потратил Роллан на поиски истины, чтобы найти ее, не встать грудью на ее защиту. Но чем была истина в представлении Роллана? К концу войны, накануне Октябрьской революции, писатель понял, во-первых, что навсегда погребены его иллюзии относительно свободы и демократии в условиях буржуазной цивилизации. Во-вторых, осознал, что империалистическая война — это дело рук капитала, что в основе развития человеческого общества лежат экономические отношения между классами. Это еще не означало, что Роллан полностью выпутался из плена противоречий.

Долог был путь Роллана к правде. Писатель приветствовал Октябрьскую революцию одним из первых, однако прошло немало лет, прежде чем он осознал ее величие и силу влияния на всю историю человечества, прежде чем он пришел к выводу, что революция есть наивысшее проявление любви к людям. В конечном итоге, наша революция оказала на Роллана решающее воздействие, вдохнула в него бодрость и уверенность «в конечной победе добра». Именно под ее влиянием писатель и создает позднее свой великолепный роман «Очарованная душа», пишет статьи об искусстве и драму «Робеспьер», и наконец, на грани 20—30-х гг. начинает очередную схватку с капиталом, с той только разницей, что в этой борьбе он уже не был одинок, что он сумел освободиться от иллюзий своей молодости и встать на революционные позиции.

Бельгийская литература



ВВЕДЕНИЕ

Конец XIX — начало XX в. ознаменованы также чрезвычайно ярким и интенсивным развитием бельгийской литературы. Как некогда Италия, оказавшаяся впереди остального мира в развитии новых капиталистических отношений, стала родиной новой ренессансной культуры, так теперь маленькая Бельгия, вследствие бурного проявления в ее общественной жизни противоречий переходной к империализму эпохи, стремительно и как будто неожиданно поднялась к высшему своему литературному расцвету, выдвинув — на протяжении всего лишь нескольких десятилетий — ряд писателей мирового значения. Таковыми были де Костер, Метерлинка и, особенно, Верхарн.

Развиваясь по преимуществу как сельскохозяйственная страна, Бельгия долгое время сохраняла верность патриархальному укладу жизни, давно утраченному ее соседями — Англией, Францией и даже Германией, позднее других европейских стран вступившей на путь капиталистического развития. Мирные поля и пастбища, пересеченные шпалерами плодовых деревьев и водными каналами, деревни с высющимися над ними башнями колоколен и ветряными мельницами в отдаленье, старые города с их средневековыми крепостными стенами, ратушами, соборами, многочисленными монастырями — таков был типичный бельгийский пейзаж еще в 60—70-е гг. XIX в. Этому патриархальному облику страны соответствовал и весь уклад ее жизни, размеренный и неторопливый, освященный вековыми традициями.

Но вот с начала 80-х гг. страна стала резко и стремительно меняться. Бурное развитие промышленности, в первую очередь каменноугольной, а также металлургической, потребовавшее в больших количествах притока свежей рабочей силы, имело своим ближайшим следствием разорение бельгийской деревни. Пустеют невозделанные поля, загнивают брошенные каналы, целые селения оказываются покинутыми людьми. С болью отрываясь от насиженных мест, крестьяне, которых земля перестала кормить, бредут в город на заработки. Поглощая их, города растут уродливо, непропорционально — за счет новых заводских и фабричных районов, за счет рабочих предместий. Захват и колонизация огромных территорий в центральной Африке, совершающиеся в те же 80-е гг. и приведшие к образованию так называемого Бельгийского Конго, способствуют окончательному превращению Бельгии в империалистическую державу.

В какие-то несколько лет страна стала неузнаваемой. Типичным ее пейзажем стал пейзаж индустриальный. Жизнь ее,

сосредоточенная отныне в угольных районах, в больших промышленных и портовых городах типа Брюсселя и Антверпена, обрела характерный для новой эпохи убыстренный, лихорадочный ритм.

Пережитый таким образом Бельгией «промышленный переворот», при всей трагичности его последствий для ее сельского населения, имел и свою положительную сторону. Он создал бельгийский пролетариат, способствовал росту его классового самосознания: уже в 80-е гг. передовая часть бельгийского рабочего класса включается в мировое социалистическое движение, становясь с течением времени одним из его наиболее действенных отрядов.

Именно это сложное переплетение противоречивых тенденций эпохи, их интенсивное столкновение в масштабах одной маленькой страны и обусловили тот взлет художественного творчества, которым отмечен этот период бельгийской истории.

Развиваясь в тесном контакте с литературой соседней Франции, молодая бельгийская литература принимает в качестве своего языка французский язык. Это не является с ее стороны уступкой чуждому влиянию — настолько тесной и глубокой была исторически сложившаяся духовная близость двух народов — и, следовательно, ни в коей мере не лишает ее самостоятельного значения.

Еще в преддверии новой исторической эпохи Шарль де Костер (1827—1879) в своей «Легенде о Тиле Уленшпигеле» (1867), историческом романе из времен нидерландской революции, воздвиг бессмертный памятник свободолюбию и гордой непреклонности своего народа. Роман этот, явившийся значительнейшим произведением критического реализма в бельгийской литературе XIX в., впервые привлек к ней внимание широкого европейского читателя.

В 80—90-е гг. XIX в. центром борьбы за реалистическое направление в бельгийской литературе стал журнал «Молодая Бельгия» (1881—1897), объединивший вокруг себя все наиболее талантливые и значительные в ней. К сожалению, существование этого объединения было недолгим; оно распалось вследствие внутренних несогласий, внутренней борьбы между входившими в него писателями, представлявшими различные, нередко враждебные реализму направления.

Фактором, затруднявшим развитие реализма в новой бельгийской литературе было проникновение и сюда тех «двунадесяти тысяч лжеучений», по выражению А. П. Чехова, в плену которых оказались в эту переходную эпоху европейские литературы. Наиболее крупный и плодотворный представитель бельгийской прозы той поры Камилл Лемонье (1844—1913), складывавшийся как писатель под влиянием творчества Золя, увлекся теорией

натуралистического романа — увлекся настолько, что стал одним из последовательнейших натуралистов в Европе. Как и Золя, он ставит в своих романах большие социальные проблемы, отражает характерные для своего времени общественные процессы: упадок вытесняемого с общественной арены дворянства («Последний барон»), моральное оскудение буржуазии («Конец буржуа»), распад патриархальных отношений в деревне («Самец») и т. д. Но так же, как и Золя, и даже значительно откровеннее и последовательнее его он обуславливает эти процессы биологическими причинами (об этом красноречиво говорит уже само заглавие последнего из названных романов), нередко уклоняясь при этом в область прямой патологии. Свой положительный идеал Лемонье связывает при этом не с будущим, а с прошлым Бельгии, с ее орокинутым бурным промышленным развитием патриархальным укладом.

На почве кризиса патриархальных отношений в соединении с неприятием того пути буржуазного прогресса, на который все более решительно становилась Бельгия в последних десятилетиях XIX в., возникает в бельгийской литературе символизм, тесно связанный — в плане генетическом, равно как и в плане идейно-художественном — с символизмом французским.

Ж. Роденбах

Одним из его наиболее типичных и последовательных представителей является поэт и прозаик Жорж Роденбах (1855—1898). Тоска по безвозвратно упущенному прошлому, болезненное неприятие буржуазного прогресса и вообще современности определяют эмоциональную атмосферу его произведений. Знакомясь с творениями Роденбаха, вряд ли кто усомнится в том, что поэт любит свою родину. Но любит он ее поистине странною любовью. Влюбленный в ее прошлое он не приемлет ее настоящее, любясь старой Фландрией, он старается не замечать новой Бельгии. Может быть, именно поэтому он и смог провести большую часть жизни вне ее — в Париже, куда он переселился вскоре после окончания университета в Генте. «Ему надо было не видеть Фландрию, а мечтать о ней» — справедливо заметил близко знавший его Э. Верхарн.

Вокруг Роденбаха в Париже естественно сгруппировались поэты-символисты. Особенное тяготение испытывал бельгийский поэт к Ст. Малларме — наиболее утонченному, наиболее законченному и последовательному среди них. Малларме, в котором он видел значительнейшее явление современной ему поэзии, он посвятил сочувственную статью, вошедшую наряду с другими его статьями о литературе и искусстве в посмертно опубликованный сборник «Избранное меньшинство» (1899). Основными признаками, в соответствии с которыми отбирает Роденбах причисляемых им к этому «избранному меньшинству» писателей и художников,

являются два: их «отрешенность от века» — во-первых, их проникнутость тем, что Шатобриан называет «гением христианства» (а точнее католицизмом) — во-вторых. Так попадают в число избранных Бодлер и Верлен (рассматриваемый по преимуществу как автор позднего, проникнутого католическими настроениями сборника «Мудрость»), Гонкуры и Гюисманс; в то время как поэзия Виктора Гюго вызывает у Роденбаха иное отношение ввиду того, что его творчество слишком пропитано «ароматом современности»: даже в «Легенде веков» Роденбах усматривает «слишком много истории».

Стремление Роденбаха выявить католическую идею в творчестве рассматриваемых им писателей выдает наличие этой идеи в его собственном творчестве. Впитанный вместе с первыми впечатлениями детства (в отличие от соседней Голландии Бельгия не была в свое время захвачена реформацией и католическая церковь сохраняла здесь даже в конце XIX в. почти все свое прежнее влияние), укрепленный воздействием школы (прежде чем поступить в университет, Роденбах окончил иезуитский коллеж св. Барбары в Генте), католицизм несет значительную долю ответственности за то отращение к жизни, то устремление к потустороннему и мистическому, которое пронизывает творения Роденбаха. Начиная с самых первых его шагов на поэтическом поприще, грусть становится его основным настроением. Грусть и молчание. Молчание безнадежности, молчание медленного умирания. Не случайно один из наиболее значительных своих стихотворных сборников, созданных в 90-е гг., Роденбах озаглавил «Царство молчания». Грусть вянущих цветов, покинутых комнат, мертвых каналов и умирающих старинных городов — таковы излюбленные мотивы его поэзии. Печать пустынных сумеречных комнат разлита в стихотворении «Вечер»:

Вступает сумрак в дом, и комната ему
Сдается без борьбы, бессильно и покорно,
И вдруг становится пустыней и просторной...
(Пер. В. Брюсова)

Так же бессильно и покорно умирают в другом стихотворении цветы забытого в комнатах букета. Мертв и сам город, где «вода печальная каналов позабыла зимою отражать бегущие суда», где над этой бледной и сонною водой «жива печаль домов, годами удрученных», где колокола многочисленных церквей настойчиво внушают мысль о бренности жизни и величии смерти.

«Ах! Эти непрерывные колокола в Брюгге, эта обедня по усопшим, постоянно раздающаяся в воздухе! С какою силою заставляют они отращение к жизни, указывают на тщетность всего

земного и вызывают предчувствие приближающейся смерти», — признается Роденбах в своем наиболее известном романе «Мертвый Брюгге» (1892). Роман этот является настоящим гимном смерти. Смерть присутствует в нем и как фон, и как главное действующее лицо. Действие его разворачивается в Брюгге, некогда оживленном портовом городе, мертвом теперь, потому что море оставило его. Герой романа Гюг Визан поселяется в Брюгге после смерти своей горячо любимой жены: «Создавалось таинственное сходство! Мертвой супруге должен был отныне соответствовать мертвый город... Город, также некогда любимый и прекрасный, воплощал его сожаления. Брюгге был для него его умершей. А умершая казалась ему Брюгге¹». Все в этом городе соответствует великой печали Гюга — «немая атмосфера вод и пустынных улиц», «тихое и далекое пенне колоколов», постоянно пасмурная погода, делающая все дни «похожими на день всех усопших». Но всего более привлекают Гюга старинные церкви Брюгге и в особенности одна из них — Notre Dame², где он «часто любил бывать из-за ее похоронного вида: везде, на стенах, на полу, находились надгробные плиты с головами умерших, стертymi именами, надписями, изъеденными, точно уста камней... Сама смерть стиралась здесь смертью». Свой дом Гюг превращает в настоящий музей, хранящий память умершей, и в нем самом сильнее всех прочих стремлений растет «нетерпеливое стремление к могиле». Однако чрезмерное увлечение идеей схождения, руководившей им при переселении в Брюгге, приводит его вскоре к ложному и потому губительному увлечению. Во время одной из своих вечерних прогулок по городу Гюг встречает женщину, удивительно напоминающую своей внешностью его покойную жену, и позволяет увлечь себя вспыхнувшей к ней страсти, становясь таким образом изменником своей печали. Женщина эта, оказавшаяся балериной местного театра, Жанной Скотт, вскоре обнаруживает перед Гюгом свою внутреннюю вульгарность и корыстолюбие, даже красота ее оказывается наполовину поддельной. И тем не менее он не может освободиться от влечения к ней, порождаемого все той же таинственной властью схождения. Первым следствием этого является разлад его с городом — с этим «католическим Брюгге, где нравы так суровы!». На всех углах улиц, в деревянных и стеклянных шкафчиках,

¹ В оригинале это сходство усиливается тем, что Брюгге — Bruges по-французски женского рода. Заглавие романа «Bruges — la morte» буквально значит «Брюгге — мертвая». Вот почему в другом месте автор говорит, что город стал «сорог dolorosa (лар.) Гюга» — сестрой его печали, скорбящей сестрой — по аналогии с mater dolorosa (скорбящей богородице) католического культа.

² Церковь богородицы.

виднеются мадонны в бархатных одеждах, украшенные бумажными цветами, держащие в руках волнообразные свитки, на которых написано: «Я непорочна». Горожане, от которых не остается скрытой его тайна, осуждают Гюга, настоятельница монастыря бегиннок предупреждает его служанку Барбару, старую набожную фламандку, что она должна покинуть дом, в котором завелось нечестие. Осуждение себе Гюг читает теперь и в самом виде города, в звуке его колоколов. Измена Жанны, заставляя Гюга тяжело страдать, настраивает и его на покаянный лад, возвращает к привычным мыслям о смерти: «Ему хотелось избегнуть смерти, победить ее, пересилить с помощью этого исключительного сходства. Может быть, теперь смерть мстила за себя!». Восстанавливается нарушенная гармония его отношений с городом. «Советы веры и отречения», исходящие «от его больничных и монастырских стен», вновь подчиняют его себе: «Гюг снова почувствовал себя побежденным этим мистическим видом Города... Он меньше слушал женщину и от этого сильнее прислушивался к колоколам». Все впечатления окружающего как бы предупреждают его: смерть в воздухе. И смерть не заставляет себя долго ждать, она властно входит в дом Гюга. В день, когда благочестивый Брюгге торжественно отмечает один из традиционных религиозных праздников, в этом доме совершается трагедия: Гюг убивает Жанну, душит ее в припадке необузданного гнева волосами покойной жены, которые он хранил как реликвию и которых она посмела неуважительно коснуться. «Она умерла, так как не угадала тайны, не поняла, что у Гюга было что-то, чего нельзя было касаться под страхом кощунства. Она прикоснулась к мстительным волосам, которые тем людям, чья душа чиста и близка с тайной, сразу давали понять, что в минуту, когда они будут профанированы, они сами превратятся в орудие смерти». Дом таким образом распадается, жизнь покидает его, целиком уступая смерти: «Барбара ушла; Жанна покоилась без движения: умершая казалась еще более мертвой...». И сам герой тоже как бы застывает в оцепенении полной безнадежности и мрачного отчаяния. В финальной сцене романа он механически повторяет: «Мертвый... мертвый... мертвый Брюгге», — бессознательно стараясь соразмерить свои слова с ритмом колоколов, — «утомленных, медленных, словно подавленных старостью, — колоколов, которые точно бросали, замирая, — на город или на могилу? — свои железные цветы»¹.

¹ Увлеченность Роденбаха темой «Мертвого Брюгге» была так сильна, что он попытался воплотить ее также и в драматической форме. Драматизированная версия романа носит название «Мираж».

Таким образом, это значительнейшее из произведений Роденбаха-прозаика представляет собой типичное для декаданса славолюбие смерти, настойчивое, нарочито-аффектированное утверждение ее абсолютной власти над человеком. Все художественные средства романа подчинены именно этой цели. Этой цели служит и движение сюжета, и обрамляющие его пейзажи «мертвого города» и многочисленные образные сравнения и метафоры. Этой цели служит и специфическая гамма красок, которой пользуется художник, — гамма, сотканная исключительно из серых тонов. «Ах, этот постоянный серый оттенок брюжских улиц!» — восклицает поэт, закрепляя за Брюгге образное определение «самого великого из Серых Городов». Он пытается проникнуть в тайну этого серого оттенка «вечного полутраура», объясняя его, с одной стороны, «волшебством климата», «непонятной химией атмосферы», которая «стирает слишком яркие краски, приводит к мечтательному единству» — «точно частый туман, неясный свет северного неба, гранит набережных, непрерывные дожди, колокольный звон повлияли все вместе на цвет воздуха»; с другой — характерным сочетанием «белых головных уборов монахинь и черной одежды священников, которые беспрестанно показываются на улицах и действуют на душу». И он нигде ни одним случайным штрихом не нарушает этой серой гаммы; начавшись в сумеречном свете умирающего осеннего дня, действие его романа и завершается также в один из «неясных майских дней».

Как и большинство писателей-декадентов, Роденбах всеми средствами старается подчеркнуть асоциальность изображаемой им трагедии, представляя ее как извечную трагедию человеческой души. Герой его романа начисто лишен не только сколько-нибудь определенной социальной характеристики, но так же и каких бы то ни было общественных интересов. Все замкнуто для него в тесном кругу узко личного существования. Здесь опять-таки напрашивается аналогия с одним из поэтических сборников Роденбаха, который так и назывался «Замкнутые жизни».

Однако так же, как и большинство декадентских произведений, роман Роденбаха, быстро приобретший широкую известность в Европе и в России, в особенности в тяготевших к символизму кругах, отнюдь не был произведением социально-инертным. Он нес в себе определенную социальную (точнее, антисоциальную) тенденцию, оказывая разлагающее, упадническое влияние на общественную жизнь своего времени.

Как и многие его современники, Роденбах стремился освятить свои идейные и художественные искания авторитетом великих мастеров прошлого, проявляя при этом характерную для декаданса в целом тенденцию опереться в культуре минувших эпох на то прежде всего, что тяготело в ней к идеализму (или хотя бы

допускало возможность истолкования с идеалистических позиций). Подобно тому, как английские прерафаэлиты обращались к искусству Сандро Боттичелли и других художников раннего итальянского Возрождения, в котором были еще сильны средневековые традиции, так и Роденбах ищет поддержки своим мистическим устремлениям в творчестве одного из зачинателей фламандского Возрождения Мемлинга (конец XV в.). При этом он усердно акцентирует именно средневековое, идеальное начало в творениях этого художника, не замечая присущего ему стремления к реалистическому осмыслению традиционных сюжетов и образов. Именно в таком духе выдержано в «Мертвом Брюгге» описание одного из характерных созданий Мемлинга — раки св. Урсулы, которая, «точно небольшая готическая часовня, разворачивает с каждой стороны, на трех панно, историю одиннадцати тысяч дев», и которая дает — по мысли Роденбаха — «ангельское толкование мученичества». «Кровь течет, — но такая розовая! Раны кажутся лепестками; кровь не капает, а слетает, падает листочками из груди»... Одним словом — «райское видение художника, столь же благочестивого, сколь и гениального». Сопровождающее это описание рассуждение о «вере фламандских художников, оставивших нам точно нарисованные по обету картины, писавших так, как другие молятся», грешит той же однобокой тенденциозностью: Роденбах явно преувеличивал роль религиозного элемента в жизни своего народа как в прошлые века, так и, особенно, в современную эпоху. В то же время Роденбах решительно отвергал здоровый и мощный реализм Рубенса и других художников фламандской школы эпохи ее расцвета.

В другом его романе «Звонарь» (1897, в русском переводе М. Веселовской печатался под заглавием «Выше жизни»), где политическая тенденция выступает более обнаженно, мы находим прямое противопоставление Мемлинга Рубенсу и его школе, дополненное и углубленное столь же характерным противопоставлением двух городов. Умирающему Брюгге, которому по-прежнему отданы симпатии автора, противопоставит здесь — как некий символ враждебной ему современной цивилизации — бурно развивающийся промышленный Антверпен, тот самый Антверпен, чей образ современник Роденбаха, выдающийся бельгийский живописец и скульптор Константин Менье воплотил в облике портового рабочего в лучшей из своих скульптур. Герой этого романа архитектор Жюрис Борлют, живущий в Брюгге и выбранный за свое искусство игры на колоколах звонарем башни Бефруа, восстает, вместе с немногими единомышленниками, против проекта реконструкции города, в соответствии с которым он вновь должен стать действующим портом. Проект этот кажется Борлюту чуть ли не святотатством — он не хочет возрождения города ценой разруше-

ния его монашеского, мертвенного облика, формировавшегося веками: «...если проект будет принят и возникнет новый порт, это будет гибелью красоты города: будут сломаны ворота, драгоценные дома, будут проведены улицы, железные дороги, — словом одержит верх все безобразие торговли и современного предпринимательства», — так рассуждает герой, и автор полностью солидаризируется с ним. Оба они — и герой, и автор — предпочитают видеть Брюгге мертвым: Жорис Борлют так же одержим идеей смерти, как и Гюг Виан, как и сам Роденбах. «Красота печали выше красоты жизни, — торжественно провозглашает он. — Такая красота Брюгге. Конец великой славы! Последняя застывшая улыбка! Все замкнулось в себе: воды неподвижны, дома заперты, колокола тихо звонят в тумане. В этом тайна его очарования». Развязка романа не менее трагична, чем развязка «Мертвого Брюгге». Герой его кончает самоубийством, потерпев поражение как в своей борьбе за старый Брюгге, так и в своей попытке обрести счастье в любви. Личная его драма определяется на этот раз раздвоением между двумя женщинами, дочерьми его старого друга, антиквара Ван Гюля. Барбаре, которая становится его женой, доступна лишь чувственная сторона любви, отсюда его влечение к душевно более тонкой и возвышенной Годеливе. Последняя покоряет его именно своей утонченной духовностью, приобретающей в дальнейшем сугубо религиозный характер. Потеряв Годеливу, которая уходит в монастырь, Борлют и принимает решение покончить с собой. В трактовке любовной темы в этом романе, как, впрочем, и в других произведениях Роденбаха, обращает на себя внимание своеобразное сочетание мистики и эротизма, определяющееся у него, с одной стороны, влиянием католицизма, культивировавшего утонченный эротизм как один из элементов поклонения Христу и богородице, а с другой — его принадлежностью к декадансу, с характерным для него смещением этических и эстетических понятий.

Если Роденбах утверждает мистическую идею господства смерти и тайны над жизнью человека преимущественно с помощью художественных образов своих произведений, то его современник М. Метерлинк, старается дать ей также и теоретическое обоснование. Он выступает создателем философии и эстетики бельгийского символизма.

МОРИС МЕТЕРЛИНК (1862—1949)

Морис Метерлинк — теоретик и практик символической драмы. Его творческий путь был длинен и плодотворен. Метерлинк — автор многих пьес, стихов, философских трактатов. Даже после второй мировой войны продолжала появ-

ляться новые произведения Метерлинка. Попятно, что проблематика пьес Метерлинка, его воззрения и в частности его отношение к символизму не могли не измениться за такой долгий срок. В XX в. он отказался от многих взглядов 90-х гг., преодолел пессимизм, приблизился к реализму, затем снова вернулся к мистике...

И все же в историю европейской литературы Метерлинок вошел прежде всего как творец и теоретик символистской драмы. И если первые ключи символистской поэзии забили во Франции, то родиной драмы символизма стала Бельгия. Во франкоязычной Бельгии хорошо знают французских авторов, и драма Метерлинка, в сущности, выросла из тех же корней, что и французская декадентская поэзия.

Рубеж двух веков ознаменовался в Бельгии чрезвычайно быстрым развитием капитализма, появлением целой сети промышленных городов и железных дорог. Вместе с тем бельгийская деревня долго оставалась религиозной и патриархальной. Этот контраст не мог не быть отражен бельгийскими писателями. Из этого противоречия родилась и драматургия Мориса Метерлинка. Мистик и богоискатель, он пристально и тревожно всматривался в развитие техники, в рост индустриального города, ощущая недовольство капиталистической цивилизацией и свое бессилие перед нею. И в художественном, и в человеческом плане Метерлинок был фигурой чрезвычайно сложной — увлекался учениями средневековых мистиков и занимался боксом, ненавидел индустриализацию и воспел машину (одним из первых писателей Европы он научился водить автомобиль), много писал о смерти, а сам был здоровяком и жизнелюбом. Такая сложность Метерлинка во многом была порождена сложностью его времени.

Метерлинку, как и другим символистам, казалось, что рост скоростей, рост комфорта, развитие точных наук и медицины не делают сами по себе человека новой эпохи ни счастливее, ни добрее, ни даже здоровее. Он тонко подметил, как в эпоху империализма люди все больше превращались в рабов производства, то, что К. Маркс определил как оупление человека, низведение его «до степени материальной силы»¹.

Метерлинка пугало обесценивание человека в век механизации, но, не разглядев общественной основы этих противоречий, он попытался разрешить их через субъективную символику в рамках одной человеческой личности, для которой внешние противоречия неизбежно принимали форму трагической обреченности, фатума, рока.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 11, ч. 1, стр. 6.

В такой концепции бытия Метерлинк пытался опереться на древнегреческую драматургию, игнорируя тот факт, что человека его времени и античности разделяет более двух тысячелетий и множество научных и социальных открытий. Впрочем, Метерлинк в 90-е гг. воспринимал свою эпоху как «кризис позитивизма», кризис положительных знаний, когда «самые твердые, непоколебимые законы природы приходят повсюду в колебание».

В трактате «Сокровище смиренных» (1896) Метерлинк признает, «что сознание может быть с некоторой стороны интересно, и необходимо знать его изгибы, но это — растение поверхности, и корни его боятся великого пламени недр нашего существа». Он верит в существование таинственных сил, царящих в человеческой душе, которые мистическим образом связаны с событиями и часто заставляют людей поступать вопреки их воле: «Нами руководит... прошедшее и будущее, а настоящее, составляющее нашу сущность, погружается на дно моря, как маленький остров, который без отдыха подмывают волны двух непримиримых океанов... наследственность, воля, судьба бурно смешиваются в нашей душе». Так, в философии Метерлинка, как и у натуралистов, происходит превращение активного волевого героя литературы начала XIX в. в марионетку, которой двигают внешние силы. Но если у Золя этими внешними силами являются позитивные законы, научные и социальные рычаги, то у Метерлинка, увидевшего «кризис науки и социологии», такой силой становится судьба. «Мы называем судьбой все, что ставит нам пределы», — цитирует Метерлинк мысль одного из своих современников.

Человек и любовь; человек и смерть — таков круг проблем драматургии Метерлинка 90-х гг.

Свою первую пьесу «Принцесса Мален» он издал в 1889 г. Французские критики сразу заметили пьесу и даже прочили Метерлинку, тогда еще начинающему двадцатисемилетнему автору, славу Шекспира. Метерлинк ставил в «Принцессе Мален» центральные вопросы человеческого бытия, а главный персонаж пьесы принц Ялмар отдаленно напоминал Гамлета. Но если герой эпохи Возрождения трагически бился над вопросом «быть или не быть», чувствуя себя ответственным за прервавшуюся связь времен, то у Метерлинка он безвольно покорялся таинственным неведомым силам. Шекспировская тема активности, ответственности человека за мир превратилась у Метерлинка в тему беззащитности и обреченности всякого живого существа. Даже тема любви никогда не звучала у раннего Метерлинка оптимистически. Любовь и жизнь шли у него рядом, и смерть побеждала любовь. Слабела и чахла принцесса Мален, так и не понимая почему не состоялась ее свадьба с Ялмаром. Героиня другой пьесы

бросилась с башни, чтобы не мешать любимому человеку, хотя этим и не сделала его счастливее.

В пьесах Метерлинка 90-х гг. мы не найдем никаких реальных примет времени или места. Он развертывал действие на фоне сказочных замков, околдованных лесов и долин. Его герои носили красивые, непривычно звучащие имена — Мален, Мелисандра, Аглавена, Селизетта, Пелеас... — тоже напоминавшие о старинной волшебной сказке, а мир их чувств предстал очищенным от повседневности. В пьесах молодого Метерлинка о любви было много своеобразного очарования. А. В. Луначарский сравнивал их с благородными гобеленами, выдержанными в немного выцветших ласковых тонах.

Концепция человека-марионетки, человека-игрушки в руках судьбы и смерти неизбежно привела Метерлинка к созданию и новых пьес. В 90-е гг. он создал четыре маленькие драмы, которые сам назвал впоследствии пьесами для театра марионеток. Это «Непрошенная» (1891), «Слепые» (1891), «Там внутри» (1894) и «Смерть Тентажиля» (1894). Именно они дают ясное представление о символистском театре и наиболее полно выражают идеалистическую философскую программу Метерлинка, изложенную им в трактате «Сокровище смиренных».

«Слепые»

Действие «Слепых» происходит в старом-престаром северном лесу под высоким звездным небом на острове, омываемом морем. Двенадцать слепых сидят на поваленных деревьях, чутко прислушиваются к безмолвию угрюмого леса. Они ждут звука шагов своего проводника-священника, который вывел их из приюта на прогулку к морю и должен отвести обратно. Слепые не знают того, что видно зрителю: «Посредине, окутанный ночным мраком, сидит дряхлый священник в широком, черном плаще... с лица не сходит восковая желтизна, синие губы полураскрыты. Немые, остановившиеся глаза уже не смотрят по сию, видимую сторону вечности..., а лицо у него светлее и неподвижнее всего, что его окружает...». С первой же картины пьеса Метерлинка настраивала зрителя на пессимистический лад. Драматург тщательно продумал ее цвета — черный плащ священника, серые однообразные одежды слепых, ночная темнота леса, из которой выделяется под лучом луны только бледное значительное лицо умершего поводыря да светлые пятна высоких цветов асфодели, цветов мертвых. Столь же скупо звуковое оформление пьесы. Слепые мало говорят. Их короткие, умышленно простые реплики прерываются длительными паузами:

- Он велел нам ждать его молча.
- Мы ведь не в церкви.
- Ты не знаешь, где мы.
- Мне страшно, когда я молчу...

Молчание играет особую роль в диалогах у Метерлинка. «Мы говорим, — писал Метерлинка в трактате «Сокровище смиренных», — только в те часы, когда не живем, в те минуты, когда не хотим замечать своих близких, когда чувствуем себя вдали от действительности. Как только мы начинаем говорить, тайный голос предупреждает нас, что где-то захлопнулась божественная дверь. Поэтому мы так ревнивы к молчанию, и даже самые безрассудные из нас избегают молчать с первым встречным».

Так и в пьесе «Слепые» мы встречаемся со сложной простой Метерлинка — молчанием, в котором многое угадывается и дополняется воображением зрителя. Слепые, наконец, обнаруживают, что поводырь мертв, и решаются на действие. Но единственный зрячий среди них — грудной ребенок, который не умеет говорить.

(Ребенок помешанной кричит в темноте.)

Самый старый слепой: Это ребенок плачет?

Юная слепая: Он видит! Должно быть он что-то увидал, если плачет. *(Берет дитя на руки и идет туда, где раздаются шаги).* Я пойду навстречу... *(Шаги приближаются.)* Слышите, слышите?

Юная слепая: Отойдите, отойдите! Шаги остановились возле нас. Самая старая слепая: Кто ты?

(Молчание.)

Самая старая слепая: О, смилуйся над нами!

(Молчание. Затем раздается отчаянный крик ребенка.)

Пьеса «Слепые» — символистская драма. Заблудившиеся слепые — в широкой трактовке — человечество, не находящее выхода из леса жизни и поглощаемое вечностью. Остров, омываемый океаном, может быть понят и как земля в мироздании, и как сегодняшний день в череде лет, и как-то еще. Образ умершего поводыря-священника в литературе о Метерлинке неоднократно объяснялся как угасшая вера, далекий маяк в море как наука, юная слепая — искусство и красота, грудной ребенок — новая нарождающаяся вера. Однако достоверность таких подстановок сомнительна. Система символов может быть понята довольно широко и произвольно. И поводырь тогда окажется зашедшей в тупик наукой, а маяк, наоборот, верой. Символ отплетается от аллегории как раз тем, что не требует определенной подстановки, но допускает многообразные вариации. Мы не знаем точно даже причины последнего отчаянного крика ребенка. Метерлинка и не важно было расставить все акценты. Однако общая идея пьесы вполне ясна — человек слеп, одинок и беззащитен перед смертью. «Смерть руководит нашей жизнью, и у нашей жизни нет иной цели, кроме смерти», — так формулировал эту мысль сам Морис Метерлинка.

«Смерть
Тентажиля»

С еще бóльшей силой воплощена эта мысль в пьесе «Смерть Тентажиля». Обстановка пьесы традиционна для раннего Метерлинка. Снова остров в лунном сиянии, снова ревущее вокруг море и стонущие беспокойные деревья. Вместо приюта в центре острова на этот раз высится замок. Замок давно разрушается, но никто не обращает на это внимания. Только одну башню не тронуло время. Огромная, мрачная, она накрывает весь замок своей тенью.

В этой башне живет злая королева, которая никогда не показывается на острове. Она очень стара, подозрительна и ревнива. Королева обладает необъяснимым могуществом, и все живущие на острове чувствуют неодолимую тяжесть на душе. Когда-то давно мужнины пытались восстать против королевы, однако в самый последний момент всегда покорялись ее власти. На этот раз королева снова задумала черное дело. Она велела привезти на остров маленького мальчика Тентажиля. Здесь живут его сестры и старый слуга дома, и всех их беспокоит странный приказ королевы. Настроение тревоги нагнетается в пьесе целым рядом примет: по морю ходит черный ветер, в старой башне зажегся свет, маленькому Тентажилю нездоровится, старшую сестру Игрёну мучают предчувствия...

Предчувствия в поэтике Метерлинка играют большую роль. «Они всегда догадываются, но не понимают», — говорит о людях служанка таинственной королевы. По Метерлинку, предчувствия, как и молчание, вестники иных миров, они одни истинны. Это же положение Метерлинка развивал и в своих философских трактатах.

И в «Смерти Тентажиля» драматург показывает, что предчувствия не обманывают сестер. Младшей удалось подслушать, что ночью королева пошлет за Тентажилем служанок. Сестры проверили запоры, слуга достал шпагу: «Приходится жить в ожидании неожиданного... и надо действовать так, будто на что-то надеешься». Но самый призыв к действию звучит здесь у Метерлинка как вопль отчаяния, а не клич борьбы. «*Будто на что-то надеешься*», — говорит о неизбежности поражения, об обреченности борьбы с роком. Людям не справиться со страшной королевой и ее безымянными служанками. Напрасно обвили сестры своими руками маленькое тело брата. Напрасно взялся за шпагу слуга и, как утопающий, ухватился за Игрёну Тентажилем. Служанки исполнили приказ королевы и унесли Тентажиля в мрачную башню. У одной Игрёны хватило духу их преследовать до страшной железной двери без запоров, за которой она слышит голос Тентажиля:

— Сестрица Игрёна, сестрица Игрёна! Я умру, если ты мне не откроешь.

- Подожди, я попытаюсь открыть, подожди...
 — Ты меня не понимаешь! ... Сестрица Игрена. Никогда ждать... Она не смогла удержать меня... Я бил ее, бил... Я побежал... скорей, скорей, она идет...
 — Сейчас, сейчас... где она?
 — Я ничего не вижу... но я слышу. О, мне страшно, сестрица Игрена, мне страшно... Скорей, скорей! Ради бога, скорей, сестрица Игрена...

Метерлинк строит диалог между Игреной и ее братом на самом высоком эмоциональном накале. Он весь состоит из вопросов и восклицаний, которые как будто разбиваются о железные двери неизбежного. Многочисленные паузы, давая на мгновение передышку зрителю, затем снова заставляют его следовать за героями к высшим точкам отчаяния. То, что зритель не видит маленького Тентажиля, позволяет активно работать его воображению, нагнетая состояние ужаса:

- Сестрица, сестрица Игрена... Все кончено...
 — Что с тобой, Тентажилль?.. Куда ты идешь?
 — Она тут!.. Мне трудно дышать.. сестрица Игрена, сестрица Игрена!.. Я чувствую ее близость!..
 — Чью? Чью?..
 — Не знаю... не вижу... у меня нет сил!.. Она... хватает меня за горло... Она положила руку мне на горло... О! О! Сестрица Игрена, иди сюда!..
 — Иду, иду!..

(Слышно, как за железной дверью падает маленькое тело.)

И здесь, как в драме «Слепые», за внешними очертаниями образов просматривается их символический смысл. Королева — это может быть смерть, а может быть несправедливость, деспотизм, властолюбие; ведь Тентажилль не просто маленький мальчик, а опасный соперник, наследник престола; Игрена и сестра мальчика, и нечто более общее — любовь, бунт, отчаяние. Тема обреченности, непонимания человека человеком, фатальной предопределенности бытия намеренно подчеркивалась Метерлинком.

Ранние пьесы Метерлинка вводили от политических проблем рубежа веков, от борьбы за кусок хлеба, от забот сегодняшнего дня, казавшихся Метерлинку случайными, а потому несущественными. «На большой глубине душа защищена от случайных событий, как дно океана от влияния бурь», — сказал один из русских символистов — поклонников Метерлинка. Это замечание точно определяет сильные и опасные стороны творчества Метерлинка. Сила Метерлинка в обращении к центральным вопросам бытия — жизни и смерти, любви, недоступности счастья, цены доверия... Опасность Метерлинка в том, что его драматургия ставила эти вопросы вне вопросов социальных, учила «переносить мрак жизни без горечи». Эту сторону драматургии Метерлинка критиковал А. В. Луначарский: «Это, извините меня, рабья трагедия... Храм, в котором молятся Року, это мерзость запустения»¹. Однако,

¹ А. В. Луначарский о театре и драматургии. Т. 1, М., 1958, стр. 111.

тот же А. В. Луначарский высоко ценил более поздние пьесы Метерлинка и в том числе его «Синюю птицу», связывая рост оптимизма у Метерлинка с развитием рабочего движения¹.

«Синяя птица» — лучшая из пьес Метерлинка. Как и в ранних пьесах, Метерлинк использовал в ней форму народной сказки. Мальчик Тильтиль и его сестра Митиль, дети бедного дровосека, в ночь под рождество получили приказ от феи отправиться на поиски Синей птицы. Как водится в сказках, ни один из окружающих предметов не остается равнодушным к героям. Одни вещи становятся их друзьями, другие — врагами. В путь с детьми отправляются Душа света, Хлеб, Сахар, Огонь, Пес и Кот. Пес оказывается их самым верным другом. Кот, наоборот, способен на интриги и даже готов предать детей их главному врагу — Ночи.

В своих странствиях Тильтиль и Митиль посещают разные волшебные края — страну воспоминаний, в которой живут их умершие дедушка и бабушка, страну неродившихся детей, дворец Ночи, лес, в котором ожили деревня.

Задание, которое фея дала детям, очень сложно. Синюю птицу почти невозможно поймать. От Тильтиля требуется много мужества, стойкости и выдержки, чтобы с честью выйти из всех испытаний и заставить трепетать врагов человека.

Ночь: Что такое? Что случилось?

Кот: Я уже говорил тебе о маленьком Тильтيله, сыне дровосека... Ну, так вот, он идет к тебе за Синей птицей...

Ночь: Пока еще у него ее нет...

Кот: Если мы не пустимся на какую-нибудь необыкновенную хитрость, то он скоро завладеет ею... помешать Человеку распахнуть врата твоих тайн ты не властна, вот я и не знаю, что же теперь будет... Во всяком случае, если на наше несчастье Человек сдадет настоящую Синюю птицу, то все мы сгинем...

Ночь: Боже всемогущий!.. В какое ужасное время мы живем! Ни минуты покоя... за последние годы я перестала понимать Человека... До чего это дойдет?.. Неужели он со временем унает все?.. Он уже и так завладел третью моих Тайн, все мои Ужасы дрожат от страха и не смеют выйти наружу, Призраки разбежались, большинство Болезней хворает.

А. В. Луначарский в своей «Истории западноевропейской литературы» приводит предисловие Метерлинка к театральной программе постановки «Синей птицы», осуществленной К. С. Станиславским во МХАТе. «Мои дети, проходя через царства смерти, прошлого и т. д., преодолевают и болезни, и время, и пространство: вооруженные всем этим опытом, они возвращаются назад и тогда видят, что Синяя птица у них в руках — после всего пережитого. А тем, что они ее все-таки не поймали я хотел сказать,

¹ См.: А. В. Луначарский. История западноевропейской литературы в ее важнейших моментах. Ч. 2. М., 1924, стр. 216—218.

что человечество всегда должно стремиться вперед, что в этих блужданиях оно всегда растет»... В сущности, это идея пьесы. Тильтиль и Митиль не принесли домой Синей птицы. Птица из страны Воспоминаний почернела. Птица из страны Будущего стала красной, а из дворца Ночи умерла. Зато обычная серенькая птица из домашней клетки мальчика чудесно поголубела, когда он захотел порадовать ею бедную соседскую девочку. Так напрашивается двойной вывод из пьесы Метерлинка — герой не только должен стремиться вперед, он должен быть добрым.

Ни первый, ни второй вывод не противоречат традиционной сказочной морали. И весь тон пьесы — тон наивности и простоты сделали «Синюю птицу» Метерлинка одной из любимейших детских пьес. Постановка «Синей птицы» во МХАТе не сходит со сцены с 1908 г. К. С. Станиславский задумал и воплотил ее «простой, легкой и радостной, как сон десятилетнего ребенка, но в то же время и грандиозной».

И все же «Синяя птица» не традиционная сказка. В ней есть характерные для Метерлинка символы и сценическое воплощение предчувствий, сновидений и мечтаний. Даже сказочная феерия оживших вещей — нечто вроде феерии идеалистических кантовских «вещей в себе». Из квашни вылезают души Караваев, из осога выпрыгивает душа Огня, душа Часов. Держась за руки и весело смеясь, они начинают танцевать под звуки прелестной музыки. Народная сказка не знает такого явного деления на внешнюю видимость и внутреннюю сущность вещи. В ней внешность неотделима от содержания. Образы народной сказки более устойчивы и просты, чем образы пьесы Метерлинка. Простота — органическое свойство народной сказки. Метерлинка пытается идти к этой простоте через огромную сложность и не всегда эту сложность преодолевает. В «Синей птице» мы имеем дело скорее с талантливой символистской стилизацией народной сказки.

Круг проблем символистской драмы очертил и круг своеобразных сценических приемов, введенных в театр Метерлинком и постановщиками его пьес. Отношение к герою, как игрушке в руках слепой судьбы, определило его своеобразие, а вернее отсутствие у него всякого своеобразия. Такого героя не надо было играть, и актер становился марионеткой, материалом в руках режиссера и художника. Зато, понятно, резко возростала роль режиссера. В пьесе «Слепые» можно взаимно заменить реплики персонажей, и ничего не изменится. Отсутствие волевого, деятельного героя, обилие неподвижных, статичных картин вызвало у постановщиков Метерлинка тяготение к четкости, скульптурной законченности мизансцен, к наиболее выразительному, подчеркнутому жесту, как на древнегреческих вазах либо средневековых фресках. Многозначность, недосказанность реплик порождали

стремление произносить их либо подчеркнуто спокойным тоном, либо мелодекламацией. Музыка стала необходимой составной частью символистского спектакля. Она усиливала настроение, заполняла тягостные паузы, говорила о том, что не мог выразить человеческий язык. Музыка способна более чутко, чем речь, передать чувство, даже неопределенное, неясное. Слово приходит к человеку уже после прояснения понятия. Музыка же обращается непосредственно к чувствам.

Все характерное, бытовое, социальное, составляющее реалистическую полноту образа сознательно изымалось из игры актера и из декорации: Такая абстрактная постановка давалась режиссерам чрезвычайно трудно. Только у крупнейших режиссеров масштаба Станиславского символистскую драму ожидали удачи. Этапом общедоступного театра она не стала.

Однако некоторые элементы символистской драмы, правда, глубоко переосмысленные, вошли в позднейшую драматургию. Понятие подтекста — второго смысла, кроющегося за подчас банальными фразами персонажей — родственно драматургическим открытиям А. П. Чехова и Г. Ибсена. Даже в преувеличении Метерлинком роли молчания есть зерно истины. Подчеркнутое внимание символистов к музыкальному оформлению спектаклей тоже не прошло бесследно для последующего развития драмы.

ЭМИЛЬ ВЕРХАРН (1855—1916)

При всей своей оригинальности и частных достоинствах бельгийская символистская поэзия — так же, как и символистская поэзия Франции и Германии, — была далека от подлинно значительных общественных проблем своего времени. Жизнь между тем настоятельно требовала обращения именно к этим проблемам, стимулируя и здесь, как повсеместно, возрождение и дальнейший прогресс большого реалистического искусства.

В области изобразительного искусства этот новый подъем реализма на грани XIX и XX столетий связан в Бельгии с именем Константина Менье (1831—1905), создавшего в 80—90-е гг. ряд живописных полотен и монументальных скульптурных групп из жизни бельгийского пролетариата, а также серию необычайно выразительных в своей типической заостренности скульптурных портретов его представителей — молотобойцев, углекопов, портовых рабочих и т. д.

В области бельгийской литературы рассматриваемого периода аналогичное значение имеет поэтическая деятельность Эмиля Верхарна. В отличие от Роденбаха и Метерлинка, воспринявших и художественно преломивших лишь одну сторону противоречий

своей переходной эпохи, Верхарн сумел охватить всю их сложность. Его поэзия отразила не только разложение и крушение старых форм общественного бытия, но и предчувствие новых форм, несущее с собой новые надежды. Вот почему она представляет собой явление столь исключительное по силе и глубине содержания, по блеску и своеобразию выражения. При всем том что она впитывает и творчески преломляет все многообразие и богатство предшествующей поэтической традиции — и не только бельгийской, не только французской, но мировой — она отмечена печатью столь глубокой и подлинной оригинальности, которая свойственна лишь действительно великим художникам. Верхарна делает таковым его умение уловить тенденцию будущего развития в настоящем, умение разглядеть в сумятице общественной борьбы подлинно прогрессивные силы и принять их сторону, умение услышать и передать музыку приближающейся революции.

Среди типов современной ему бельгийской действительности, с большой силой художественной убедительности воссоздаваемых Верхарном в его поэтических произведениях, два, по крайней мере, несут в себе родственное поэту начало. С одной стороны — это тип «провидца» — стихийного выразителя стихийной народной жажды справедливости, обостренным, обнаженным чутьем улавливающего связь, угадывающего дальнейший ход событий и статическим языком оповещающего о них сограждан (песни безумного в сборнике «Поля в бреду», речи сельского и городского ясновидцев в драме «Зори»). С другой стороны — это тип сознательного революционного борца, народного трибуна, глашатая новых революционных истин, новой демократии и новой человечности (Жак Эрнстен в «Зорях», стихотворение «Трибун» в сборнике «Буйные силы»). Верхарн соединяет в себе черты, свойственные обоим этим типам. Исключительная глубина его дарования, мощь его поэтического воображения делают его тоже своего рода провидцем — провидцем зорь грядущей революционной эпохи. А его сознательное стремление к сближению с рабочим классом и его идеологией придает его видениям будущего характер научного предвидения и рождает ораторские интонации его зовущего к этому будущему стиха.

А. В. Луначарский, посвятивший Верхарну, помимо отдельных частных отзывов, не одну специальную статью, очень определенно указывал на его близость к пролетариату. «Это был могучий друг пролетариата»¹, — утверждает он. Сближая в этом отношении бельгийца Верхарна с американцем Уитменом, он говорит о них как о предтечах новой литературы социалистического реализма: «...многие стихотворения Уитмена или Верхарна являются прямо

¹ А. В. Луначарский, Собр. соч. в 8-ми т. Т. 7, М., 1967, стр. 365.

предшествующими пролетарской поэзии¹. И далее, исключительно уже о Верхарне: «На пролетарскую поэзию он оказал огромное влияние²».

Таким образом выясняется перспектива, которую открывает Верхарн своим творчеством, выявляется традиция, которую он закладывает. Несколько труднее поддается определению та традиция, на которую он опирается в своем стремительном движении вперед. Точнее сказать — традиции. Ибо, как уже отмечалось выше, Верхарн использует — с той свободой и независимостью, которая дается гению, — все богатство опыта, завещанного ему предшествующими поколениями бельгийских и, более широко, европейских писателей и художников. Как по этой причине, так и по самому характеру его поэзии, оказываются несостоятельными попытки рассматривать Верхарна как узкого и последовательного приверженца одной из литературных школ конца века — парнасской, символистской и т. д. Его поэзия, глубоко постигающая сущность основных общественных процессов современности, не боящаяся соприкосновения с самыми темными и уродливыми сторонами действительности и в то же время умеющая найти в ней ростки нового и предугадать их будущее пышное цветение, одинаково чужда как самодовлеющей, застывшей в холодной мраморности пластике парнасцев, так и символистской погруженности в мир узко личных, субъективных переживаний. В ней чувствуется прежде всего глубокая и органическая связь с народной почвой, с историей страны, прошедшей и настоящей, с прогрессивными национальными традициями в литературе и искусстве. С одной стороны — это традиции Шарля де Костера, с которым Верхарн роднит глубокое проникновение в суть национального характера и специфику национального быта, острое чувство подлинного историзма, действенное свободолюбие. С другой стороны — это глубоко уходящие в толщу веков традиции великих фламандских и нидерландских художников эпохи Возрождения и XVII в. В отличие от Роденбаха для Верхарна первостепенное значение имеют традиции именно крупнейших мастеров ренессансного реализма — Рубенса, а также Рембранта. При всем том, что они принадлежат иному роду искусства, они очень непосредственно проявляются в поэтическом творчестве Верхарна — особенно на ранних его этапах. Позднее, в годы своей творческой зрелости, Верхарн посвятит этим двум художникам специальные монографии («Рембрандт», 1905, «Рубенс», 1910), написанные с профессиональной тонкостью и отмеченные тем же высоким полетом вдохновения,

¹ А. В. Луначарский. Собр. соч. в 8-ми т. Т. 7. М., 1967, стр. 267.

² Там же, т. 4, стр. 355.

который свойствен его поэзии этих лет и который обеспечивает верность и проникновенность высказываемых в них суждений.

Очень многое в творческих исканиях и достижениях Верхарна определяется влиянием прогрессивной французской литературы и в первую очередь — революционной по духу и по форме поэзии Виктора Гюго. Родство Верхарна с Гюго также отмечено еще А. В. Луначарским, утверждавшим, что «Верхарн является сознательным или бессознательным потомком Гюго, с такой же плебейской лирой в руках, отразившим в своей поэзии лишь другую фазу демократии, демократии, несравненно более пролетаризированной»¹... Чертами, которые делают возможным такое смелое утверждение, являются общий для обоих поэтов гражданский революционный пафос и ораторские, рассчитанные на массового слушателя, интонации. Столь же смел, столь же революционен, как и Гюго, Верхарн и в своей ломке старых, традиционных, и утверждении новых поэтических форм. Если с именем Гюго связывается освобождение французского стиха от классицистических оков, то с именем Верхарна в первую очередь мы должны связать возникновение и утверждение — притом уже на мировой арене — тип называемого свободного стиха. Выступая более смелым, более последовательным новатором, нежели любой представитель любой из декадентских школ, усердно прокламирующих свое новаторство, Верхарн отличается от писателей декадентского толка еще и тем, что он не превращает, подобно им, свои поиски в этой области в самоцель. Он преобразует французский стих не во имя формальных задач, но во имя того нового содержания, которое он в него вливает. Об этой — исторической, в сущности, — обусловленности поэтического новаторства Верхарна хорошо сказал В. Я. Брюсов: «Я уже не говорю о явной и понятной всем необходимости найти новые приемы изобразительности для выражения и воплощения явлений, созданных всецело новым временем: о том, например, что Верхарну пришлось искать новых форм поэзии, когда он захотел включить в область поэзии все стороны современности, ее социальную борьбу, картины наших городов и фабрик, соображения о всем ходе современной мировой жизни» (статья «О стихотворной технике»).

Говоря о традициях, оплодотворяющих творческий гений Верхарна, нельзя не упомянуть и еще об одном, также весьма значительном влиянии, которое оказывает на него натурализм Э. Золя, а отчасти и К. Лемонье (с последним Верхарн был близок в период своего сотрудничества с «Молодой Бельгией», в первой половине 80-х гг.), воспринимаемый им весьма своеобразно. Примечательно в этом восприятии то, что внимание поэта преимуще-

¹ А. В. Луначарский. Собр. соч., т. 6, стр. 112.

ственно и исключительно приковано к сильным сторонам теории и практики Золя и его сподвижников. Это позволяет ему — односторонне, конечно, — рассматривать натурализм как новый этап в развитии реалистической литературной традиции Франции и Бельгии, позволяет — несколько парадоксально, хотя и не вполне обосновательно — сближать натурализм Золя с романтизмом Гюго через провозглашение ими, так это формулирует Верхарн, одних и тех же принципов свободы и правдивости (*Liberté, Vérité*) в поэтическом воспроизведении действительности. Языковая реформа Гюго, торжественно провозглашавшего: «Нет слов патрицев и нет плебеев слов!», представляется ему предвосхищением и оправданием языковой и тематической смелости Золя, в высшей степени созвучной его собственным поэтическим устремлениям.

Эмиль Верхарн родился 22 мая 1855 г. в семье мелкого рантье в местечке Сент-Аман недалеко от Антверпена. Учился он сначала в том же коллеже св. Барбары в Генте, что и Роденбах (и кстати — одновременно с ним), затем — на юридическом факультете Лувенского университета. После его окончания, думая заниматься адвокатурой, Верхарн стажировался в Брюсселе у известного прогрессивного адвоката Эдмона Пикара. Однако еще в коллеже он увлекся литературой и с 15 лет начал писать стихи. Поэтому очень скоро он оставил юриспруденцию ради поэтического творчества.

Первый период творческой деятельности Верхарна А. В. Луначарский определяет как «рубенсовский»: он проходит под знаком его увлечения творчеством старинных фламандских мастеров, в великолепных реалистических полотнах которых он находит и вдохновение и образец для своих первых поэтических опытов. Помимо его индивидуальных наклонностей, увлечение это стимулируется у Верхарна падающим как раз на это время сближением его с группой «Молодая Бельгия», пропагандировавшей возрождение интереса к национальной жизни и национальной старине. Так является на свет первый сборник стихов Верхарна — «Фламандские стихи» (1883).

«Фламандские стихи»

Основная черта этого раннего сборника — его «ликующий материализм», по определению А. В. Луначарского. Стихотворения, в него входящие, представляют собой сочные реалистические, в духе старинных мастеров, зарисовки крестьянской жизни. Богатство и яркость красок сочетается в них с почти скульптурной выпуклостью, пластичностью образов. Открывает сборник стихотворение «Старинные мастера», прямо указывающее на тот пример удивительного жизнелюбия и творческой мощи, который являли собой эти мастера и которому поэт стремится следовать:

В столовой, где сквозь дым ряды окороков,
 Колбасы бурые и медные селедки,
 И гроздь рябчиков, и гроздья пидюков,
 И жирных кашлунов чудовищные четки,
 Алея, с черного свисают потолока,
 А на столе, дымясь, лежат жаркого груды,
 И кровь и сок текут на каждого куска, —
 Сгрудились, чавкая и хохоча, обжоры,
 Дюссар, и Бракенбург, и Тевирс, и Крассбек,
 И сам пьянчуга Стен соплив крикливым клиром,
 Жилеты расстегнув, сияя глянцем век;
 Рты хохотом полны, полны желудки жиром.
 Подруги их, кругля свою тугую грудь
 Под снежной белизной холщового корсажа,
 Вина им тонкого спешат в стаканы плеснуть, —
 И золотых лучей в вине змеится пряжа,
 На животы кастрюль, огня кидая вязь.

И здесь же мастера, пьянчуги, едоки,
 Насквозь правдивые и чуждые жеманства,
 Крепили весело фламандские станки,
 Творя Прекрасное от пьянства и до пьянства.¹

Руководствуясь этими образцами, Верхарн и в тех стихах, которые посвящены современности, а их в этом сборнике большинство, стремится живописать прежде всего материальную сторону крестьянской жизни во всем богатстве и многообразии ее первоначальных, лишенных изящества и утонченности форм, со всеми ее примитивными радостями. В них царит праздничное буйство земных, материальных сил: грубые, но полновесные формы, яркие, сочные краски, терпкие запахи. Вот, например, сонет «Хлебопечение». Поэт воспекает в нем труд полнотрудовых служаков, которые «белый хлеб готовят к воскресенью» —

И теста рыхлый ком их кулаки стремятся
 В упругие, как грудь, шары хлебов свернуть.

С той же любовью, с той же скульптурной выразительностью описывает он полные хлеба амбары (сонет «Амбары»), пол которых прогибается «под золотым зерном»: «как пруд в безветрие, глубокий и тяжелый», оно покоится в их закромах. Он живописует плодовые сады (одноименный сонет), где по весне «пели иволги, дрозда звучал напев», где —

Ложилась поутру, в лучах зари сверкая,
 На яблони роса пахучая, густая,
 Полдненный зной листву в дремоту погружал,
 А к вечеру, когда пылало солнце в тучах,
 Лучи блестяли так среди ветвей могучих,
 Как будто бы огонь по хвосту бежал.

¹ Здесь и далее стихотворные цитаты даются по кн.: Э. Верхарн, Избранное. М., 1955.

Жизнеутверждающий характер свойственного «Фламандским стихам» мировосприятия определяет и характерную для них гамму красок — радостную, светлую, как бы пронизанную солнечными лучами. Преобладающими цветами являются в ней алый и белый. Это характерное сочетание цветов можно найти почти в любом стихотворении сборника. То мелькнут перед нами «руки скотницы», которые «румяный луч отметил», и ляжет «солнца блик на белом парапете» («Воскресное утро»), то вдруг блеснет в глаза «июля лук веселый», и мы со всей отчетливостью увидим, как он скользит «багровой полосой» поверх ссыпанного в закрома зерна («Амбары»).

Слабой стороной «Фламандских стихов» является присущий им налет идилличности. Поэт не закрывает глаз на темные стороны жизни крестьян — на их разъединенность и темноту, порождаемые беспросветной нуждой и тяжелым трудом, иссушающим их тела и души («Крестьяне»), на свойственную им алчность, рождающую деревенских богатеев и расслаивающую крестьянскую массу («Поминки»). Но он еще не видит и не осознает реальных масштабов надвигающегося кризиса патриархальных отношений, порождаемого стремительным капиталистическим развитием Бельгии.

Обращение к ренессансным живописным традициям в какой-то мере определяет и поэтику этого сборника. Верхарн еще придерживается в нем традиционной системы стихосложения с ее правильными размерами и четкой строфической организацией. Особенно охотно использует он здесь форму сонета, которая была излюбленной стихотворной формой поэтов Возрождения.

«Монахи»

Последовавший за «Фламандскими стихами» сборник «Монахи» (1886) резко контрастирует с ними и по теме, и по настроению. А. В. Луначарский справедливо усматривает в его суровой подчеркнуто аскетической направленности своеобразную реакцию на необузданную материальность первого сборника. Поэт стремится начертать в этом сборнике образы людей, посвятивших себя служению идее. Он создает целую галерею монашеских типов — «эпического», «феодалного», «кроткого», «дикого» и т. д. В отличие от Роденбаха, эстетизировавшего католицизм и изображавшего монастыри как силу, и в новых условиях сохраняющую господство над страной, Верхарн уже в этот сравнительно ранний период обнаруживает ясное сознание того, что монастыри отжили свой век. Об этом красноречиво говорит концовка стихотворения «Монастыри», содержащего в себе, так сказать, программу сборника. Показав былое величие монастырей в эпоху раннего феодализма и в более поздние времена, автор недвусмысленно заключает:

А пынче, жалкие, толпой оскорблены,
 Поруганы, бледны, одни на целом свете —
 И все же гордые, — они мертвы лежат,
 Мертвы, навек мертвы под тяжким черным сводом,
 Где нет ни ладана, ни плача, ни лампад, —
 Гиганты-мертвецы, презренные народом.

Катастрофически бурное развитие захватившего Бельгию с середины 80-х гг. кризиса патриархальных отношений, разложение и гибель деревни под натиском капиталистического города предстает перед обостренным, поэтически образным видением Верхарна как грандиозная и на первых порах кажущаяся безысходной трагедия. Действительность, еще недавно такая прочная, такая осязаемо конкретная, вдруг утрачивает для него — вследствие распада привычных форм и связей — свою реальность, начинает восприниматься как бред, как давящий и неотвязный кошмар, порождение горячечного, галлюцинирующего воображения. Так начинается для Верхарна период тяжелого духовного кризиса. Его поэтическим выражением становятся сборники «Вечера»

«Вечера»,
 «Крушения»,
 «Черные факелы»

(1888), «Крушения» (1888) и «Черные факелы» (1891). В общей сложности они составляют своеобразную поэтическую трилогию, в которой доведены до крайнего предела мотивы безысходного трагизма и мрачного отчаяния. Верхарн сближается в этих сборниках с эстетикой декаданса. Реальное общественно-историческое содержание предстает в них лишь в виде неясно проступающего подтекста, в то время как передний план загромаждают символистски-осложненные и субъективированные образы и картины.

Мрачные и чудовищные образы, возникающие в стихах этих сборников, имеют, как правило, обобщенно-символический смысл. Они вырастают до огромных размеров, развертываются в масштабах вселенной и вечности. Грозно и страшно пылают в них пожары закатов, нисходят на землю нереальные в своей огромности вечера, которые видятся поэту то распятыми в огне на небе, то сгнивающими в пустых полях. Черными силуэтами возникают на их фоне орудия пыток и казней — от древних распятий до современной гильотины; за ними следуют видения самих этих казней, рисующихся поэту как некий страшный мир — «пир крови и металла». Призрак распада, разложения, смерти неотвратимо встает на его путях: то он является поэту «в убранстве золотом» осеннего увядания, то чудится «в тоске вечеровой», то вдруг «востает» перед ним «среди толпы, в туманах» городских улиц. Потрясенный этими апокалиптическими видениями разум поэта отказывается служить ему, отказывается воспринимать логику явлений и их связь («я обезумевший в лесу Предвечных Числ!» —

стих. «Числа», сб. «Черные факелы»). Поэт видит его отторженным от себя уродливым мертвецом, плывущим вниз по Темзе:

В одеждах цветом точно яд и гной,
Влачится мертвый разум мой
По Темзе.
(«Мертвец», сб. «Черные факелы»)

Даже тогда, когда в основе этих полуфантастических, бредовых видений лежат вполне реальные явления, они предстают в столь необычном ракурсе, оказываются столь гипертрофированными поэтическим воображением Верхарна, что их конкретное значение почти полностью заслоняется значением условным, символическим. Так, разбросанные по равнине, уцело чернеющие «в ноябрьских сумерках» хутора воспринимаются им «как пятна плесени и глени», отраженные в воде огни фонарей — как «веретена мойр»; а вполне реальные лондонские верфи — как символические верфи скорби:

Вот верфи скорби на закате,
Приют разбитых кораблей,
Что щерится скрещеньем мачт и рей
На небе пламенных распятий.
(«Мертвец», сб. «Черные факелы»)

Свет и тепло, щедро разлитые в ранних, «фламандских» стихах Верхарна, совершенно уходят из этих трагических сборников: в них царит вечный — вселенский — холод и вечный — тоже вселенский — мрак. Здесь никогда не наступает ни утра, ни полдня — только вечер и ночь здесь непреложны. Точно также здесь никогда не бывает ни весны, ни лета, словно поэту знакома лишь скорбь осенних недель, когда —

Под гнетом северным хрипят и стонут ели,
Повсюду на земле листвы металлы и кровь,
И ржавеют пруды и плесневеют вновь...
(«Осенний час», сб. «Крушения»)

да морозная скованность и оцепенение зимы, когда —

Немوتствуют леса, моря и этот свод,
И ровный блеск его, недвижный и извядший,
Никто не возмутит, никто не пресечет
Владычество снегов, покой вселенной спящей.
Недвижность мертвая. В провалах снежной тьмы
Зажат безмолвный мир тисками стали строгой,
И в сердце страх живет пред царствием зимы,
Боязнь, огромного и ледяного бога.
(«Холод», сб. «Вечера»)

Соответственно этому резко изменившемуся настроению меняется и гамма красок, которой пользуется поэт, Радостное соче-

тание алого и белого цветов, характерное для его «Фламандских стихов» уступает здесь место мрачной багрово-черной гамме. На фоне рдяных солнц и вечеров, «струящих кровь заката из-под давящих туч», встают перед поэтом черные Голгофы, воздвигаются черные эшафоты, выстраиваются в ряд «громады черные строений», и это трагическое сочетание остается господствующим на протяжении всех трех сборников. Вместе с тем все более настойчиво врывается в них металлический блеск золота, образующий с основным, черным, цветом еще одно выразительное сочетание, которое станет господствующим в дальнейшем, когда поэт вплотную обратится к городской теме. Но уже здесь свет и тени капиталистического города воспринимаются им как «бой золота и тьмы».

Эта необычная чуткость Верхарна к цвету должна быть в значительной степени отнесена за счет его творческого проникновения в мир старых фламандских и нидерландских художников. Именно у них он учится искусству смелых и выразительных цветовых сочетаний — в этом смысле поэт делает здесь новый шаг вперед по сравнению с «Фламандскими стихами». На примере этих художников, в первую очередь на примере особенно любимого им Рембрандта, он постигает также тайну того особого освещения, когда центральный предмет, на котором сосредоточено внимание автора, как бы выхватывается из окружающего мрака ярким лучом света.

В целом, однако, это самый большой и мрачный период в творческой истории Верхарна. Но даже теперь поэт далек от полного смыкания с декадансом — в самой основе своей его творчество и сейчас остается реалистическим и гражданственным.

При всем том, что субъективный элемент, личное переживание играют значительную роль в стихах этого периода, поэту чуждо символистское замыкание в самом себе — его страдания, его муки как бы фокусируют в себе страдания и муки всего человечества. Характерно в этом отношении уже самое первое стихотворение, которым открывается сборник «Вечера» и как бы вся поэтическая трилогия. Оно так и называется «Человечество». Символический образ распятых вечеров становится в нем собирательным образом всех тех мук, которые пережиты человечеством за долгую его историю. Приведем его целиком:

Распяты в огне на небе вечера
Струят живую кровь и скорбь свою в болота,
Как в чаши алые литого серебра.
Чтоб отражать внизу страданья ваши, кто-то
Поставил зеркала пред вами, вечера!
Христос, о пастырь душ, идущий по полянам
Звать светлые стада на светлый водопой,
Гляди: восходит смерть в тоске вечеровой,
И кровь твоих овец течет ручьем багряным,

Вновь вечером встают Голгофы пред тобой!
 Голгофы черные встают перед тобою!
 Ванесем же к ним наш стон и нашу скорбь! Пора!
 Прошли века надежд беспечных над землею!
 И никнут к черному от крови водопою
 Распятые во тьме на небе вечера!

(Пер. В. Брюсова)

Более того — Верхарн объясняет эти страдания социальными, а не личными причинами, причем эта социальная мотивировка углубляется у него от книги к книге и достигает особенной силы и убедительности в «Черных факелах». Поэт многократно и недвусмысленно подчеркивает, что «безумным и больным» его дух делает «прямоугольный смысл» «людьми придуманных законов» («Законы», сб. «Черные факелы»), что его угнетает жалкость крестьянских лачуг и смущают противоречия больших городов, где высятся «в чудовищном дыму, в закатной красной дрожи» громады мрачных зданий, где властвуют «наживы пламенность и кошелька экстазы» («Города», тот же сборник), где «среди грома площадей» возникает зловещий образ «женщины в черном» — как символ разъедающего город порока.

Благодаря тому, что поэт сохраняет живой интерес к действительности, реальный облик ее — или хотя бы отдельные черты — просвечивают даже в самых химерических образах, создаваемых его большой фантазией. Так, например, желая изобразить «неисходимый град», «весь медный и чугуный», поэт рисует весьма похожий портрет Лондона (где он часто и подолгу жил в это время), со всеми его характерными приметам — доками и конторами, мостами и соборами, туманами и Темзой, влачащей на себе утопленников («Лондон» в сб. «Вечера», «Города» и «Мертвец» в сб. «Черные факелы»). Этот интерес к объективной реальности влечет Верхарна за пределы Бельгии и Европы на простор огромного, многообразного в своем богатстве мира:

Отныне будет их к закатным влечь кострам,
 К закатным солнечным притягивать воротам,
 Распахнутым мечте неустовой, заботам
 Нездешним и виденьям дальних стран.
 («Путешественники», сб. «Вечера»)

Здесь как будто бы возникает еще одна аналогия, открывается еще одна грань в творчестве поэта, в которой можно усмотреть его соприкосновение с декадансом. А именно — уход в экзотику. Но в том-то и дело, что Верхарн отказывается от этого пути, сколь заманчивым он ему ни кажется. В стихотворении «Вдали» (сб. «Крушения»), обращаясь к своей душе, находящейся в разладе с мечтой, он пытается уговорить себя:

Уйди же в зной пустынь, в прозрачность бухт жемчужных,
 Путем паломника в пески земли святой...

Уйди тропой цветов, где горный ключ звенит,
Уйди так глубоко в себя мечтой упорной,
Чтоб настоящее развеялось, как пыль!..

Но делает он это лишь затем, чтобы тут же себя опровергнуть:

Но это жалкий бред! Кругом лишь дым, и черный
Зияющий туннель, и мрачной башни пыль...
И похоронный звон в тумане поднимает
Всю боль и всю печаль в моей душе опять...
И я оцепенел, и ноги прилипают
К земной грязи, и вонь мне не дает дышать.

Перед ним смутно брезжит уже иной выход, связанный с идеей революционного возмездия, долженствующего постигнуть тот уродливый мир, в котором инаепогает его дух. Наиболее полно эта идея выражена в стихотворении «Мятеж» (сб. «Черные факелы»):

Над крышами вырвалось мстящее пламя,
И ветер змеистые жала разнес,
Как космы кровавых волос.

Все те, для кого — безнадежность — надежда,
Кому вне отчаянья радости нет,
Выходят из мрака на свет.

Бессчетных шагов возрастающий топот —
Все громче и громче в зловещей тени
На дороге в грядущие дни.

Поэт приемлет этот стихийный взрыв народного негодования, хотя для него еще не вполне ясна его собственная роль в нахлынувших событиях:

Зовут... приближаются... ломаются в двери..
Удары прикладов качают окно, —
Убивать — умереть — все равно!
Зовут... и набат в мои ломаются двери.

Отделяет Верхарна от декадентов и то обстоятельство, наконец, что сознавая болезнь своего духа, поэт не склонен рисоваться ею, как это было модно в их среде. Напротив, он обрушивается на нее гневные сарказмы:

О дух чудовищный, заблудший, оскверненный,
Умри — от черного презренья к себе! —
(«Города» сб. «Черные факелы»)

Негодованием против декадентской расслабленности, которую поэт ощущает в себе самом, от начала и до конца проникнуто и более раннее стихотворение «Меч» (сб. «Крушения»).

Естественно поэтому стремление поэта выйти из этого болезненного состояния. Однако выход этот становится возможным лишь тогда, когда Верхарн обретает действительную опору для более оптимистических воззрений в той самой реальной бельгийской

действительности, которая до сих пор внушала ему лишь ужас и отвращение. Такой опорой становится для Верхарна бельгийский пролетариат. Сближение с бельгийским социалистическим движением, участие, начиная с 1892 г., в работе организованного в Брюсселе социалистами «Народного дома» (Верхарн ведет в нем «художественную секцию») помогает ему осознать прогрессивный характер совершающихся перемен, помогает увидеть в пролетариате новую общественную силу, которой принадлежит будущее.

Те самые общественные сдвиги, которые породили мрачную космическую символику его трагических сборников, он пытается отразить теперь конкретно-исторически, в образах, более соответствующих реальным масштабам и формам явлений и событий. Он и теперь не отказывается от широких обобщений, от создания образов-символов, только теперь он дает им более реалистическое наполнение. Не смягчает он также, ибо это противоречило бы той реалистической установке, которой он стремится следовать, и трагические стороны происходящего, но опять-таки старается дать не условное и общее, а реалистически-конкретное их изображение. По выражению А. В. Луначарского, он начинает этот новый этап своего творческого развития с «кошмарного реализма» и лишь постепенно приходит к созданию более просветленных образов.

**«Поля в бреду»,
«Призрачные
деревни»**

Произведениями, открывающими этот новый период в творческой истории Верхарна, являются два новых стихотворных сборника, посвященных им трагедии бельгийской деревни. Первый из них — «Поля в бреду» (1893), давая глубокое и многостороннее раскрытие этой темы, тем не менее не исчерпывает ее. Второй сборник «Призрачные деревни» (1894), во многом повторяя проблематику первого, не дублирует, а развивает и уточняет ее.

Со всей силой конкретной, жизненной правды предстает в этих сборниках трагедия бельгийского крестьянина, разоряемого наступлением капитала на деревню. Один из аспектов этой трагедии — темнота и убогость крестьянской жизни. Придавленные нуждой, напуганные грозящим разорением, крестьяне хватаются, как за спасительный якорь, за суеверия и приметы, воскрешают древние, полузабытые обряды. Они готовы слушать любого заезжего шарлатана («Тот, кто дает дурные советы», сб. «Поля в бреду»). Чтобы спасти поля от засухи, они совершают мрачное жертвоприношение темному, неведомому богу (или скорее — дьяволу) («Паломники»). Нужда и порождаемая ею алчность плодят в их среде «седые грехи» — зависть, скупость, разврат и преступность («Грех»), их медленно убивает лихорадка («Лихорадки») и стремительно уносят эпидемии («Мор»). Нужда все более властно врывается в их дома, убивая веселье и рождая

темные предчувствия и подозрения. Даже свой храмовой праздник деревня встречает угрюмым молчаньем.

Нет никого из ближних сел,
Никто на праздник не пришел.
Амбары пусты — пуст карман.
Там смерть и голод тяжелой лапой,
Обшарили все полки пшеницы.
Затошлены бедой тяжелой,
Задумались угрюмо села,
И юных пар несмелая любовь,
Разбита вщепотой свирепой.
Уходит день, приходит вновь,
Деревни, точно склепы,
Свое молчание хранят,
Насыщенное подозреньем.

Лишь истушленно фальшивит надорванная шарманка, да столь же истушленно пляшут посреди дороги «безумных двое, две безумных» («Храмовой праздник»). Жуткой правдой звучат в этом сборнике две «Песни безумного», пророчествующие окончательное разорение и гибель патриархальной деревни.

Обрамляют сборник два близких по идее стихотворения. Это — «Город» и «Исход». «Все колени стремятся в город», — утверждает поэт в первом из них, а во втором он уже показывает эти колени заполненными бредущим в город деревенским людом:

Взяв кошек, взяв худых собак, —
Бог весть куда, за шагом шаг
Во тьму по выбитой дороге
Народ из этих мест спешит,
Тумаком пьян, бурьяном сыт.

А между тем вдали,
Где дымный небосвод спустился до земли,
Там, величавый как Фавор,
Днем серый, вечером багровый, как костер,
Далеко шупальцы-присоски простирая,
Людей равнин магия и опьяняя
Одежды в мрамор, в гипс, и в сталь, и в коготь, и в мазут, —
Встал город-спрут.

Те же мотивы являются главенствующими и в сборнике «Призрачные деревни». Печаль покидаемых людьми деревень подчеркивается в нем мрачными картинами осеннего и зимнего пейзажа: здесь льет «нетихнувший дождь» и «неутомимо», «неотвратимо» идет снег, трубит в медный рог «свирепый ветер ноябрей». Вновь и вновь возникают в стихах этого сборника картины народных бедствий, — нищие, словно онемевшие деревни, горящие и рушащиеся соборы, пылающие стога. Поэт ведет здесь двойной счет: трагическим смертям, слишком частым в народной среде, и не

менее трагическим заблуждениям, в ней бытующим. Трудно сказать, чья судьба страшнее: перевозчика, которого уносит течение, звонаря, гибнущего под развалинами рушащегося в огне собора, или умирающего в полном одиночестве богатого мельника, которого суеверно боится деревня, и той древней старухи, которую вся округа считает ведьмой и которая сама готова верить в свою колдовскую силу. Вместе с тем здесь возникают новые мотивы — даже сравнительно со сборником «Поля в бреду». В стихотворении «Рыбаки», например, отчетливо звучит мысль о том, что корень тех бедствий, которые терпит народ, в его разъединенности. Склоненные над рекой в ночном тумане, каждый порознь, рыбаки вытаскивают из воды «людских скорбей и бед клубки», и никому из них не приходит в голову позвать на помощь другого. В стихотворении «Кузнец» поэт старается заглянуть в будущее. Он провидит здесь не только неизбежное растворение деревни городом, но и встающую на горизонте зарю освобождения. Герой этого стихотворения — седой кузнец, кующий в предвидении революционных битв «клинки терпенья и молчанья».

Он верит пламенно, что злобы неизменной,
Глухих отчаяний безмерная волна,
К единому стремлению сильна,
Однажды повернет к иному времена
И золотой рычаг вселенной!

Он знает, что толпа, возвысив голос свой...
Вдруг выхватит безжалостной рукой
Какой-то новый мир из мрака и из крова, —
И счастье вырастет, как на полях цветы,
И станет сущностью и жизни и мечты.
Все будет радостью, все будет вновь.

«Города-спруты»

Следующий сборник Верхарна «Города-спруты» (1896), являя собой попытку поэтического осмысления реальных противоречий, которые несет в себе капиталистический город. Именно из этих противоречий возникают два основных ракурса, в которых решается в этом сборнике тема города: сатирический и патетический. Поэт сурово осуждает все то, что придает городу его капиталистический характер, что превращает его в чудовищного спрута, высасывающего живую кровь равнин: власть золота, воплощенную в биржевой лихорадке и в тяжеловесной статуе буржуа, что «глыбой бронзовой стоит в молчанье гордом»; продажность, царящую на его торжищах, где «торгуют без стыда любовью» и где «продаются боги всех религий»; распад буржуазного искусства («Зрелища») и морали («Гулящие»).

Но город является ему здесь и в ином свете. Как слутки человеческой энергии, великолепные создания человеческих рук, вос-

певает он его порт и заводы. Он славит в нем кузницу «новой веры», своим рождением обязанной пролетариату:

Она дымится в мозгах, она дымится в поте
Гордых работой рук, гордых усильем сознаний.
(«Душа города»)

Он создает могучий гимн революционному действию — стихотворения «Восстание». Теперь он целиком и полностью на стороне тех, кто борется за революционное обновление мира:

Убить, чтоб сотворить и воскресить!
Или упасть и умереть!
О двери кулаки разбить,
Но отпереть!

Поэтика этих сборников во многом связана еще с поэтикой «Вечеров», «Крушений» и «Черных факелов», но вместе с тем она во многом уже и отличается от нее. В них господствует все та же черно-багровая (в «Призрачных деревьях») и черно-золотая (в «Городах-спрутах») гамма, часты символические образы — «мельницы грехов», смерти, пирующей в деревенском кабаке, «черного мученья», которое вытягивают сетями рыбаки. Но все эти образы связаны с реальным — и притом именно социальным — содержанием этих стихов, подсказаны им и его выражают.

Именно с появлением этих сборников связано и утверждение свободного стиха в поэзии Верхарна. В своих статьях и высказываниях о поэзии, относящихся к этому периоду, Верхарн весьма недвусмысленно заявлял, что современную поэзию губит стремление к чрезмерно усложненным формам, ко всякого рода поэтическим побрякушкам и украшательству. Форма таким образом загромождает содержание, ослабляет звучание идеи, лишая ее новизны («неожиданности», по формулировке Верхарна) и истинности. Вот почему он ополчается против всякой регламентации в поэзии, решительно отвергая все так называемые «правильные» формы. Он считает, что поэту должна быть предоставлена несравненно более широкая свобода, нежели свобода выбора между александрийским и восьми- или четырехсложным стихом. Красота поэтического произведения заключается для него в его идее, слова же нужны лишь для того, чтобы выявить ее глубину и истинность.

Именно к этому идеалу Верхарн стремится и в своей поэтической практике этих лет. Произведенная им поэтическая реформа оказывается поэтому значительно более смелой, чем даже поэтическая реформа Гюго. Последний, широко практикуя ритмические вариации и перенос фраз со строки на строку, пользовался все же — даже в самых причудливых своих произведениях — правильными размерами и правильной строфикой. В «Джиннах», например, постепенное нарастание долготы строк и затем ее столь же

постепенное убывание до начального размера, призванное передать полет духов ночи, их стремительное приближение и удаление затем, дается в рамках правильных размеров и четко организованных восьмистрочных строф. Верхарн отказывается и от какой бы то ни было правильности размера, свободно варьируя длину строк, и от правильной строфики. Он заменяет строфы неправильными периодами, движение стиха в которых точно отражает движение заключенной в нем мысли. Вот типичный образец такого периода:

Вся улица — водоворот шагов,
Тел, плеч и рук, к безумию воздетых —
Как бы летит.
Ее порыв и зов
С надеждою, со злобой слит.
Вся улица — в закатных алых светах,
Вся улица — в сиянье золотом.

(«Восстание»)

Завершает период 90-х гг. в поэтической биографии Эмиля Верхарна еще один сборник стихов — «Лики жизни» (1899), в котором человек предстает уже не только в своих конкретных социальных связях, но и во всем богатстве своих отношений с природой, с огромным миром, существующим вне его, причем отношения эти осмыслиются теперь совершенно иначе, чем в сборниках кризисного периода. Человек, окрыленный новою верой, перестает быть жалкой песчинкой в космических просторах. Все более определенно он ощущает свое родство со всем сущим — будь то море, лес или гора, все более осознает свою способность властвовать над природой. Вот почему и в этом сборнике самые пламенные строки посвящены освободительной и преображающей деятельности человека,

Устав от книг, устав от чтения,
Я волю гордостью омыл
И в действию иду спасенья.
Ищу меча, чтоб с ним сквозь сечу
К победе ринуться навстречу.
(«Деяние»)

Вместе с «Полями в бреду», «Призрачными деревьями» и «Городами-спрутами» сборник этот составляет поэтический цикл, наиболее насыщенный социальной проблематикой, наиболее пропитанный «революционным духом, как нельзя более близким к возвышеннейшим чувствам рабочего класса в его авангарде»¹.

Драма «Зори» Из двух драм Верхарна, относящихся к концу 90-х гг. прошлого столетия, наиболее значительной является драма «Зори» (1898). Она развивает — в условной, утопической форме тему «восстания» — тему пролетар-

¹ А. В. Луначарский. Собр. соч., т. 5, стр. 289.

ской революции. Действие ее начинается на обширной равнине, над которой господствует вымышленный город Оппидомань (от лат. *Oppidum Magnum* — Великий город). Город осажден неприятельскими войсками, в стране идет война. Крестьяне из горящих деревень толпами устремляются к городу, но правительство закрывает перед ними его ворота. Затем действие переносится в самый город. В условиях осады особенно обостряется недовольство народа действиями правительства, служащего интересам олигархической верхушки. В городе назревает грандиозный революционный взрыв. Стоящий во главе народных масс Оппидомани революционный трибун Жак Эрнъен одновременно подготавливает мирное снятие осады — путем братания неприятельских войск с населением города. Грандиозная борьба завершается полной победой народа: старая власть низложена, гидра войны задушена. И хотя сам Эрнъен гибнет в этой борьбе, финал пьесы звучит ликующей радостью. При огромном стечении народа рушится статуя старой власти, и голос «городского ясновидца» возглашает: «А теперь пусть загорятся зори!»

При всем том, что Верхарн был лишь относительно знаком с теорией научного социализма, многое в этой пьесе он угадал чрезвычайно верно. Совершенно верно он делает установку на самое широкое вовлечение народных масс в борьбу, совершенно верно направляет основной удар против власти капитала и порождаемых ею войн. «Во время осады справедливо покончили с банками и биржами, — говорит у него Жак Эрнъен. — Пришла пора справедливо покончить с величайшей несправедливостью — с войною. С ней исчезнет и все остальное: ненависть деревень к городам, нищеты к золоту, бесправия к могуществу. Отжившему строю, порожденному злом, нанесен удар в сердце». Несомненную заслугу автора составляет и самый образ Жака Эрнъена. Хотя Верхарн и наделяет его известной долей прекраснодушия, позволяющей правительству обманывать его, что вызывает временное охлаждение к нему народа, он в то же время правильно угадывает в нем то единственное сочетание, которое создает подлинного революционного вождя пролетарской эпохи — сочетание страстности и закалки революционного бойца с причастностью к разработке теоретических проблем революции: его Эрнъен — автор революционных книг, создающих ему последователей и приверженцев, у него есть определенная программа.

Разумеется, в пьесе есть и целый ряд слабых мест — помимо ее условности. Верхарн все-таки недооценивает роль народной массы в изображаемых событиях, делает ее слишком зависящей от своих вождей. Небезупречна и тактика Жака Эрнъена, делающего установку — преимущественно и почти исключительно — на мирное развитие революции. Но даже при всем этом «Зори» сохраняют за

собой значение одного из самых революционных произведений рассматриваемой эпохи.

Последовавшая за «Зорями» в 1899 г. драма «Монастырь» возвращает нас к проблематике раннего сборника «Монахи». Всем ее содержанием Верхарн еще раз и весьма убедительно показывает, что некогда могучие монастыри давно уже перестали быть средоточием духовной жизни страны, что в них царит та же борьба за власть, то же корыстолюбие, что и везде.

Сборники 900-х гг. — «Буйные силы» (1908), «Многоцветное сияние» (1906), «Державные ритмы» (1910) — имеют своим лейтмотивом ту же освободительную тему, только она раскрывается в них в более широком истори-

ческом ракурсе. Поэт ставит своей задачей проследить в них всю историю многовековой борьбы человечества за свое освобождение — духовное и социальное. Образно воссоздавая его прошлое, поэт в то же время стремится заглянуть и в его будущее. Так возникает его величественная «Утопия» (сб. «Буйные силы»), еще раз предрекающая неизбежное торжество социальной революции пролетариата («Безумный миг борьбы! Затем — освобождение») и рисующая вдохновенную картину свободного и прекрасного будущего человечества, когда «циркуль победит церковные кресты» и «человеческий рой» сплотится «в единстве общем».

Марксистская критика, отмечая в стихах этих сборников наличие реформистских влияний и объективистских тенденций, совершенно справедливо выдвигает вместе с тем на первый план их страстную и глубокую веру в торжество человеческого разума и человеческого деяния. К ним в большей мере, чем к каким-либо другим его сборникам, относится сказанное о себе поэтом: «Вся моя вера заключается в усилиях человека, в его действиях и его поступках».

Было бы неправильно вместе с тем представлять себе Верхарна лишь как поэта-трибуна. Он был вместе с тем и одним из тончайших мастеров интимной любовной лирики. Параллельно своим проникнутым социальной проблематикой сборникам на протяжении тех же 90—900-х гг. Верхарн создает удивительный по своей тонкости цикл любовных стихов, состоящий из трех разделов — «Светлые часы», «Послеполуденные часы» и «Вечерние часы», последовательно рисующих юношескую влюбленность, зрелое чувство и безграничную нежность, трогательную заботливость преклонного возраста, из которых складывается история взаимоотношений поэта с подругой его жизни.

В этом плане Верхарн оказывается — среди наших поэтов того же периода — ближе к Брюсову, также отделявшему в своих сти-

хах интимную тему от историко-гражданской, нежели к Блоку, сливавшему их в единый неделимый сплав.

В поздних сборниках своих стихов — «Вся Фландрия» (1904—1911), «Волнующиеся нивы» (1912), «Легенды Фландрии и Брабанта» (1916) — поэт возвращается к тематике своих ранних сборников: в здоровом трудовом быту бельгийских крестьян, в героическом прошлом своего народа он вновь и вновь черпает уверенность в его светлом будущем.

Конец Верхарна — как поэта и как человека — был трагичен. Вселенский размах его поэтических крыльев разбился о жестокую реальность империалистической войны, бросившей маленькую Бельгию, напрасно заявлявшую о своем нейтралитете, между двумя сражающимися армиями. Самые последние его книги — сборник стихов «Алые крылья войны» и книга лирической прозы «Окровенная Бельгия» безнадежно испорчены узким национализмом и шовинизмом. Преодолеть в себе эти настроения Верхарну не было дано: в один из осенних дней 1916 г. он погиб под колесами поезда на вокзале в Руане.

Один из величайших поэтов Запада, Верхарн был вместе с тем необычайно близок — и по духу своего творчества, и по характеру своего поэтического новаторства — нашей русской музе, музе XX в. Его стихи переводили на русский язык крупнейшие из его русских современников. Пальма первенства принадлежит среди них В. Я. Брюсову, испытавшему влияние Верхарна в своем собственном творчестве. А. Блок и М. Волошин также внесли свой вклад в это дело. Юный Маяковский скорбел о его преждевременной смерти. Пропагандой его творчества занимался А. В. Луначарский. Величайшим комплиментом бельгийскому поэту является, наконец, свидетельство Н. К. Крупской, писавшей в своих воспоминаниях о В. И. Ленине, что он, находясь в эмиграции, в 1909 г., «зачитывался в бессонные ночи Верхарном»¹.

¹ В. И. Ленин о культуре и искусстве. М., 1956, стр. 507.

английская литература



ВВЕДЕНИЕ

Конец XIX — начало XX в. — сложный и интересный период в истории английской литературы. Многообразие течений и группировок, полемика между ними, попытки отдельных писателей активно вмешаться в социальную политику правительства, выступления молодых многообещающих художников, постановка новых, ранее запретных тем в их произведениях и бурная ответная реакция читающей публики, пробуждение интереса к искусству других стран — все это свидетельствует об интенсивности литературной жизни Англии этого периода. Однако говорить в целом об английской литературе конца XIX — начала XX в. не представляется возможным, ибо те две культуры, которые всегда следует различать в культуре классового общества, в указанный период достигают крайней степени антагонизма.

При всем многообразии направлений и течений в английской литературе конца XIX в. отчетливо различаются две противоположные тенденции — реалистическая и декадентская. Кризис буржуазной культуры и декаданс как его проявление были следствием общего кризиса капитализма, который привел к разительным переменам в экономическом, политическом и культурном положении Англии, особенно болезненно переживающей переход капитализма в его высшую стадию. «Великая империя, над которой никогда не заходит солнце» после кризиса 1878—1879 гг. теряет промышленную монополию, а к 1918 г. утрачивает мощь первостепенной морской и колониальной державы. Усиление противоречий между пролетариатом и буржуазией приводит к созданию рабочих партий и организации новых профсоюзов. Правда, в пролетарских организациях ключевые позиции заняли оппортунисты, проповедовавшие классовый мир, но в целом конец XIX в. в особенности 70—80-е гг. — это время пробуждения сознательности, а под влиянием Парижской коммуны и активности английских рабочих. Эти перемены оказали определенное влияние на развитие английской литературы нового периода, но сказалось оно в творчестве писателей по-разному.

Социалистическое движение в 80-е гг. вызвало к жизни литературу, в которой развивались революционно-романтические традиции и воплощалась народная мечта о справедливом золотом веке. Уильям Моррис, Том Манн, писатели-социалисты Солт, Джойнс, Брэмсбери создавали новое искусство, ставившее в центр внимания рабочего человека и изображавшее его борьбу за социальную справедливость. Свой вклад в борьбу за прогрессивное реалистическое искусство внесли и писатели-демократы 80-х гг. —

Оливия Шрейнер, Маргарет Гаркнесс, Уилфрид Блант и романист Марк Резерфорд (псевдоним В. Х. Уайта), создавший бессмертный образ революционера из рабочего класса в романе «Революция в Тэннерс-лейн».

1 Критический реализм в лице лучших своих представителей Томаса Гарди, Джеймса Мередита, Самюэля Батлера, Бернарда Шоу, Герберта Уэллса, Джона Голсуорси, развивавших традиции классического социального романа, сурово обличал буржуазию и ее лживую мораль, тем самым выражая народное недовольство существующим порядком.

2 Выражением декаданса в Англии явились немногочисленные натуралистическое и эстетские направления (прерафаэлиты, символизм, эстетизм). Возникли они как протест против буржуазной действительности, но их антибуржуазный бунт вылился у одних в бесконечное грязекопательство, у других — в паническое бегство от жизни. В чем-то близки эстетам оказались противопоставлявшие себя им неоромантики (Стивенсон, Конрад). Хотя они изображали сильные страсти, яркие героические натуры, близость их с декадентами проявилась в том, что и те, и другие создавали свой искусственный мир; туда уводили эстеты своих изнеженных безвольных героев, туда же гордо удалялись мятежные герои неоромантиков.

3 Миссию «оздоровления» искусства взяла на себя группа писателей, куда входили Киплинг, Хенли, Хаггард, Конак-Дойль, но их творчество смыкалось в своей идейной направленности с буржуазно-апологетической литературой. Ограниченность и даже реакционность их мировоззрения препятствовали выполнению намеченной задачи: им нечего было противопоставить декадентам.

4 Кризис буржуазной философии самым пагубным образом отразился на английской литературе, «Социальный дарвинизм», т. е. учение о развитии человеческого общества по принципам естественного отбора, и мрачный пессимизм философии Шопенгауэра проводили фаталистический взгляд на историю и прогресс. Английские натуралисты, заразившись им, утверждали неизменность существующих порядков и бессмысленность борьбы с ними. Философия Ницше, его культ «сверхчеловека», идеи относительности добра и зла явились базой не только откровенно империалистической литературы, но и оказали значительное воздействие на «неоромантиков», на эстетическую теорию Уайльда. Буржуазная философия, блуждающая во мраке идеализма и иррационализма, в лице декадентов обрела своих верных слуг. Как бы ни называли себя они, как бы ни полемизировали друг с другом, их объединял отказ от объективного познания действительности, от глубоких общественных проблем.

1. *Декад*
 «Прерафаэлитское братство»

Декадентские тенденции начали зарожаться в Англии в середине XIX в., они отчетливо проявились в творчестве писателей и поэтов «Прерафаэлитского братства», которое возникло в 1848 г., объединив поначалу художников Гента и Милле, поэтессу Кристину Россетти и критика Вильяма Майкла Россетти. Возглавлял «Братство» художник и поэт Данте Габриэль Россетти. Одно время в «Братство» входил Уильям Моррис, близки прерафаэлитам были и Рёскин, и Суинбери, и Оскар Уайльд. Задавшись целью покончить с искусственным подражанием холодному и пышному классицизму, прерафаэлиты выступили с проповедью искренности в искусстве, требуя близости к природе, непосредственности в выражении чувств. Свой эстетический идеал они видели в творчестве художников раннего Возрождения Джотто, Фра Анжелико, отсюда и происходит название группы — «прерафаэлиты». Идеализируя средневековую жизнь и поэзию, прерафаэлиты странным образом сочетали заимствованную отсюда мистическую веру в божественное начало жизни и особую интенсивность идеализма с культом земной чувственности, порожденной их преклонением перед природой. Эти качества они пытались открыть у своих любимых поэтов Китса, Шелли, Браунинга, субъективно трактуя их творчество.

Появление картин и стихов прерафаэлитов вызвало шумную полемику. Одним из первых в защиту молодых художников выступил известный теоретик искусства Джон Рёскин (1819—1900). Эстетические взгляды Рёскина в 40—50 гг. выразились в пятитомном исследовании «Современные художники», а также в книгах «Семь светильников разума» и «Камни Венеции». Убеденный противник академичности классицистов, Рёскин приветствовал обращение прерафаэлитов к природе. Его романтическая критика буржуазного практицизма совпала с их антиутилитаристским бунтом. Прерафаэлиты разделяли восхищение Рёскина готикой, искусством раннего Возрождения. Рёскина, как и У. Морриса, в отличие от прерафаэлитов средние века привлекали не мистической религиозностью, а свободой личной творческой инициативы, тем, что человек в то время не был рабом машины, а ремесленник был не только рабочим, но и художником. Рёскин, защищая прерафаэлитов, назвал их «реалистической школой» в искусстве, впоследствии ему пришлось признать ошибочность этой характеристики. В 50-е гг. Рёскин отходит от прерафаэлитов, чтобы отдаться решению актуальных социально-реформаторских проблем.

Глава «Братства» Данте Габриэль Россетти (1828—1882), по мнению прерафаэлитов, являл собой идеал поэта, ибо он был художником, следовательно, обладал всеми возможностями

для создания живописной поэзии, осязаемой, чувственно-предметной. Действительно, стихи Д. Г. Россетти поражали современников не только музыкальностью, но богатством и неистовством красок и образов. В поэзии Россетти нашли выражение темы вечные и классические — любовь и смерть, красота и высшая правда. К любви и к культуре красоты сводит он душевный мир человека, при этом поэт рассматривает человека как арену борьбы извечно противоположных начал — чувственного и духовного. Стихотворения первого сборника, извлеченные поэтом по настоянию друзей из могилы, где они были погребены вместе с телом его жены, и опубликованные в 1871 г., «Баллады и сонеты» (1881) строятся на контрастах. Порывы страстной чувственности и тихое умиление, восторг ликующей плоти и грустные меланхолические воспоминания о несбывшихся надеждах — все это образует своеобразный сплав. Д. Г. Россетти постоянно стремится подвести под свое чувственное понимание красоты мистическую основу. Тема роковой губительной страсти у Д. Г. Россетти доминирует над темой «неземной» идеальной любви.

Поэзия Кристины Россетти (1830—1894) по тематике близка творчеству ее брата, однако ее звучание более спокойно. Религиозно-созерцательное настроение преобладает в ее стихах, оно побеждает чувственный экстаз. Земным радостям, реальному миру (К. Россетти мастерски воссоздает его многогранность) противостоит неземное райское блаженство. Следуя заданной цели, поэтесса, обедняя свою поэзию, приводит к торжеству бесплотное идеальное начало.

Прерафаэлитская школа, по словам В. В. Стасова, «с великой смелостью и решительностью дерзнула перешагнуть через многие художественные авторитеты... возвратиться от искусственности (где она водворилась) к чистоте, искренности и смелой субъективности старых, дорафаэлевских художников». Движение прерафаэлитов выросло на почве романтического протеста против серой, утилитарной буржуазной действительности, но бунтарство их носило эстетский характер и служило утверждением «искусства для искусства». Они не верили в возможность социального прогресса и отрицали нравственную сторону искусства.

«Братство прерафаэлитов» не было монолитным и однородным. Это отмечали современники. «В Россетти я чувствую первые признаки декаданса на почве английской словесности, — писал И. С. Тургенев. — Не сравнишь с Суинберном, который подражает Гюго; вот он — гений...» Суинберн, Моррис, Вильям Майкл Россетти представляли левое крыло движения. Единственный поэтический цикл идейного вдохновителя левого крыла прерафаэлитов В. М. Россетти «Демократические сонеты» появился в 1881 г. Поэт (В. М. Россетти более известен как критик) посвящал стихи

важнейшим событиям современности — Парижской коммуне, гражданской войне в Америке, борьбе Ирландии и Африки за независимость. Цикл включал сонеты, посвященные великим писателям и поэтам — Данте, Гейне, Шелли, Диккенсу... Особенно революционно звучал сонет «Социализм».

Далекий звездный свет, Социализм!
 Нет, даже не заря; а первый проблеск неба,
 Восторг мечты, сияющей в глазах
 Порабощенного труда. Лучом надежды
 Замысли Фурье, подобно бликам от волшебного стекла,
 Сверкнули в мрачной бездне...
 ...п вот уж их сменяет
 Крово-красное сияние с оттенком золота зари,
 Провозглашая новое дерзание — Коммунизм.

(Пер. А. Ариштейна)

О. Ч. Суинберн Воплощением бунтарства в английской поэзии 60—70-х гг. было имя Олджернона Чарльза Суинберна (1837—1909). В творчестве Суинберна своеобразно переплелись самые различные влияния: Гюго и Китс, Шекспир и Шелли, Байрон и Бодлер, античная трагедия и прерафаэлиты. Оригинальность и богатство поэтических приемов, сложное стихосложение, подражание старинной французской и итальянской поэзии, намеренная искусственность и архаичность формы — все это привлекало Суинберна к прерафаэлитам. Но внутреннее настроение молодого поэта отличалось как от религиозной созерцательности Кристины Россетти, так и от мистической эротики Д. Г. Россетти. Суинберн выступил со «Стихами и балладами» (1866—1878—1889), откровенно прославляя чувственную природу человека, языческое наслаждение жизнью. Проповедь наслаждения в поэзии Суинберна поначалу воспринималась как бунтарство против религиозных и нравственных норм викторианской Англии, как прославление человека земного и вольного. «Люди погибают, но человек продолжается; жизни умирают, но Жизнь не умрет», — поэт он восторженный гимн Человеку. Суинберн славит свободу и призывает к мятежу в «Песне времен порядка 1852», вошедшей в первый сборник. Она посвящена одному из моментов освободительной борьбы итальянского народа — побегу заключенных повстанцев.

Вперед в просторы морей,
 Где не слоят нас короли.
 Земля — владенье царей —
Мы ушли от владельцев земли!
Там сковали цепи свободе,
Там подачками куплен бог.
 Трое нас в море уходит
 И в тюрьме не докличутся трех,

Проклятье проданной земле,
 Где разгул разбойных пиров,
 Где кровь на руках королей,
 Где ложь на устах у попов.
 Не смирать им вихрь на свободе,
 Не подвластны ярму их моря!
 Трое нас в лодке уходят,
 Порванной цепью гремя.

Мы причалим снова к земле:
 В кандалах будет Папа грести!
 Бонапарте — ублюдок в петле
 Будет пятками воздух скрести.

(Пер. И. Кашкина)

Знакомство с итальянским революционером Мадзини, который призывал поэта трудиться для итальянской революции, повлияло на творчество Суинберна. В 1871 г. выходит его лучший сборник «Песни перед восходом солнца», в котором ощущается его связь с традициями революционного романтизма. Среди политических стихов есть вещи большого революционного пафоса — «Ода французской революции», «Литургия народов». Гражданский пафос сочетается у Суинберна с утонченностью интимного чувства. Вспышки чувственной страсти сменяются опьянением печалью. Печаль у Суинберна светла, нежна и совершенно чужда бурному отчаянию. Музыка его стихов придает и самому их настроению некую музыкальность, даже в печали у Суинберна таится странное очарование и красота.

Мы ничему не внемлем,
 Нам ничего не жаль,
 Кивая, тихо дремлем,
 Глядя в пустую даль,
 И, как душа больная,
 Вне ада и вне рая,
 В тумане исчезая,
 Плывет из тьмы печаль.

От жизни налечившись,
 От счастья и от ран,
 Спокойствия добившись,
 Поем богам пеан,
 За то, что смерть навеки
 Закроет смертных век,
 Устав, польются реки
 Куда-нибудь в лиман.

(Пер. Н. Васильева)

Настроение стихотворения «Сад Прозерпины» созвучно мотивам декадентской поэзии конца века. Революционность Суинберна была непродолжительной, в 80-х гг. он отходит от общественной тематики и занимает охранительные позиции. Яркий и мощный талант его со временем потускнел, отчетливее проступили декадентские стороны его поэзии,

Символизм

Бунт прерафаэлитов и молодого Суинберна имел своим продолжением выступление символистов, группировавшихся в 80—90-е гг. вокруг журнала «Желтая книга». Символисты находились в оппозиции к буржуазному обществу, но при этом так же, как прерафаэлиты, были заражены буржуазным индивидуализмом. Однако вместо требования прерафаэлитов обратиться к природе, символисты открыто стремились к разрыву с реальностью. Теоретик символизма Оскар Уайльд утверждал, что искусство выше жизни, убежденно заявляя: «Природа вовсе не великая мать, родившая нас, она сама наше создание». Вальтер Пейтер, Обри Бердсли, Эрнест Доусон, а с ними и Уайльд проповедовали разрыв искусства и жизни. «Принципы искусства вечны, тогда как принципы морали меняются с течением времени», — писал теоретик символизма поэт Артур Саймонд, доказывая несостоятельность нравственных начал в искусстве. Таким образом, искусство символистов, лишенное познавательных и воспитательных целей, превращалось в средство развлечения и услаждения обеспеченных и праздных буржуа, против которых поначалу они хотели бунтовать. Творчество декадентов, в частности Оскара Уайльда, соткано из противоречий. Преодолевая ограниченность собственной эстетической теории, он создавал яркие значительные произведения, опровергавшие его теоретические откровения.

Натурализм

Натурализм в Англии не получил такого развития, как во Франции, он не оформился в литературную школу, не имел своих теоретиков. Его представители Джордж Мурр (1857—1933), Джордж Гиссинг (1857—1903), Артур Моррисон (1863—1945) были создателями так называемой «литературы трущоб». Обратившись к жизни социального дна, они воспроизводили с натуралистической скрупулезностью самые ужасные и грязные кварталы Ист-Энда и их измученных обитателей («Рассказы о захудалых улицах» Моррисона, «Рабочие на рассвете», «Деклассированные» Гиссинга, «Ад» Мурра). Сам факт обращения к этой теме — свидетельство демократизации литературы, но подход к ней, ее решения обнаружили все слабости натурализма. Хотя английские натуралисты претендовали на дальнейшее развитие и углубление реализма и часто в подзаголовке их произведений значилось — «реалистический роман», они крайне односторонне освещали поднимаемые вопросы, сводили типическое к заурядному, и реализм подменялся поверхностным правдоподобием. Обращаясь к жизни, писатели-натуралисты занимали сочувственно-соболезнующую позицию по отношению к пролетариату, не понимая его исторической роли, не веря в его силу и будущее. Правда частных, правда деталей при общей ложной концепции — таков метод английских натуралистов. В лучших

произведениях «Новая Граб-стрит» Гиссинга, «Эстер Уотерс» Мурра они выходят за рамки натурализма, однако в целом творчество этих писателей развивается в стороне от реализма.

Неоромантизм Гнетущей атмосфере натуралистических романов, пассивности и изнеженности декадентствующих символистов пытаются противопоставить свой идеал яркой отлаженной жизни неоромантики, выступившие в конце века. Неоромантики тяготеют к жанру приключенческого, авантюрного, «экзотического» романа, основы которого заложили Майн Рид и Ф. Купер. Первым с проповедью неоромантизма выступил Роберт Льюис Стивенсон (1850—1894). Страстный путешественник, он исколесил Европу и Америку, последние годы жизни провел на тихоокеанских островах из-за мучившего его туберкулеза, на острове Самоа он умер. Стивенсон был сторонником яркого романтического искусства, приполнятого над будничной деловой жизнью. Буржуазная действительность возмущала его своим меркантилизмом и утилитарностью. Стивенсон упорно противопоставлял ей искусство и в этой части своей эстетики был близок Оскару Уайльду, полагавшему, что искусство выше жизни. В приключенческих романах «Остров сокровищ» (1883), «Похищенный» (1886), его продолжение «Катриона» (1893), «Черная стрела» (1888), «Мастер Баллантра» (1889) он создал чрезвычайно увлекательный мир, в котором благородные отважные герои борются со злодеями, постоянно находясь на волоске от смерти. Стивенсон — великолепный мастер интриги, все действие строится у него на раскрытии тайны, полно внезапных поворотов, бесконечных загадок, которые предстоит разрешить. Искусно воспроизводя те или иные детали, Стивенсон меньше всего стремится к эпичности повествования, его больше интересуют драматические повороты, он держит читателя в постоянном напряжении. Действие авантюрных приключенческих романов Стивенсона происходит в экзотических странах, это придает им еще больше увлекательности и таинственности. Интерес к драматической ситуации сочетается у писателя с интересом к внутреннему миру героя; касаясь этой стороны, он постоянно размышляет о двойственности человеческой природы. Признание относительности добра и зла роднит его с Уайльдом, причем ранний роман Стивенсона «Странная история доктора Джекилла и мистера Хайта» (1886) перекликается с «Портретом Дориана Грея». Он рассказывает о странных опытах доктора, позволивших ему химико-физиологическим способом разделить свое «я»: знаменитый уважаемый врач Джекилл мог превращаться в мистера Хайта — существо, лишенное всякой нравственности, средоточие необузданных желаний, которые привели его к преступлению. Однако эти постоянные превращения надломли героя и повлекли за

собой самоубийство. Этот роман роднит Стивенсона с декадентами и делает его в какой-то степени предтечей модернизма XX в.

Однако в отличие от декадентов Стивенсон не смакует паталогические детали, странная судьба его героя подчеркивает двойственную природу буржуазного общества, которая так хорошо была знакома писателю. Произведениям Стивенсона были свойственны гуманизм и демократизм, которые исключают его из круга декадентов.

Продолжателем традиций Стивенсона явился Джозеф Конрад (1857—1924), поляк по происхождению, человек очень интересной судьбы. Сын польского повстанца, семнадцатилетним юношей он покинул родину, молодость провел во Франции, стал моряком, ни слова не зная по-английски, приехал в Лондон, поступил матросом на английский парусник, через несколько лет он стал капитаном, а спустя некоторое время книгами Джозефа Конрада зачитывались не только в Англии, но и в Европе. Наиболее известные романы Конрада — «Лорд Джим» (1900), «Молодость» (1902), «Тайфун» (1902), «Ностромо» (1904), «Победа» (1915). Влюбленный в море, Конрад воспевае его романтику, но традиционная морская романтика соединяется у него с глубоким психологизмом и серьезными нравственными и социальными проблемами. Его герои — люди, не знающие покоя, одинокие страдающие мятежники. Атмосфера его романов тревожная и не столько из-за опасностей, грозящих героям, как у Стивенсона, сколько из-за сознания неустроенности их жизни. Тема человеческого одиночества проходит через все творчество Конрада, его герои — добровольные изгои, они мучаются от человеческой разобщенности, но они сознательно предпочитают одиночество в жизни в удушливом от лицемерия и подлости буржуазном мире. Только в стороне от людских дорог можно сохранить человечность. Конрад ведет своих героев в тропические страны, на необжитые острова, на простор океанов, но здесь разыгрываются ужасные драмы, приходится бороться не только с силами природы, но и с всемогущим богом буржуазного века — золотым тельцом и его верными слугами. Трагическое противоречие между стремлением к добру, любви и невозможностью осуществления их составляет основной конфликт его романов. Так рождаются нотки фатализма в творчестве Конрада.

**«Литература
действия»**

Неоднократно на Западе делались попытки сблизить творчество «неоромантиков» с так называемой «литературой действия» на том основании, что представители этих групп развивали колониальную тематику. Однако у Стивенсона и Конрада явственно ощущается протест против порабощения других народов, в то время как

Киплинг, Хаггард и Конан-Дойль оправдывают колониальную политику правительства и призывают к ее активизации. Р. Киплинг первый ввел в литературу «человека действия» — солдата, чиновника, миссионера, этот тип героя заменил в его книгах авантюриста, искателя приключений, любителя дальних странствий, типичного героя приключенческих романов (анархистствующий бродяга найдет свое место в поэзии Киплинга, но свою свободу он принесет впоследствии на алтарь служения британской короне). Киплинг разрабатывал колониальную тематику не в привычном экзотическом плане, он рисовал тяжкий совсем не поэтический труд тех, кто взялся нести «бремя белых», так демагогически определил Киплинг колонизаторскую миссию своих соотечественников. Будучи талантливым художником, он создал много удивительных историй, где реалистическое мастерство и богатейшее воображение вступало в противоречие с реакционностью мировоззрения и одерживало верх; эти книги и сейчас вызывают интерес («Книга Джунглей», «Просто так сказки для маленьких детей»).

За авантюрной экзотикой, обилием фантастики и приключений не сразу обращают на себя внимание проколониалистские взгляды Райдера Хаггарда (1856—1925). Однако даже в лучших романах писателя — «Кош царя Соломона» (1885), «Дочь Монтесумы» (1883) — мы найдем мысли о превосходстве белого человека, идеализацию англичан.

Эта же идеализация свойственна и Артуру Конан-Дойлю (1859—1930), прославившемуся аналитическими рассказами о Шерлоке Холмсе. Помимо детективных и научно-фантастических произведений (лучшее из них — «Затерянный мир», 1912), Конан-Дойль писал новеллы, романы и стихи, отмеченные откровенной империалистической тенденциозностью.

Усиление декадентских — с одной стороны, а с другой — апологетических настроений в английской литературе, безусловно, свидетельство кризиса буржуазной культуры конца XIX в. Однако конец XIX — начало XX в. в Англии были отмечены в то же время и значительными достижениями критического реализма. Прогрессивная английская литература этого периода не являлась ни шагом назад, ни повторением классических образцов. Она развивала лучшие гуманистические традиции национальной литературы, в чем-то уступая, но в чем-то и превосходя классическую литературу в искусстве познания человека — такова неизбежная логика диалектического развития. Писатели-реалисты конца XIX — начала XX в. видели грандиозность социальных столкновений и старались передать в своем творчестве динамику и драматизм эпохи великой ломки. Новизна произведений Гарди,

Литература
критического
реализма

Батлера, Мередита, Шоу, Уэллса, Голсуорси, во многом определялась своеобразием исторической обстановки.

Д. Мередит Джордж Мередит (1828—1909), развивая традиции критического реализма, пришел к созданию психологического аналитического романа. Он был менее традиционен, чем его современники Гарди и Батлер, очень любил эксперимент, ему принадлежит новое слово в истории английской прозы. Мередит подчас труден для понимания, его произведения характеризует крайняя интеллектуальная насыщенность, меньше всего он стремился развлечь читателя, он постоянно развивал идею активной разоблачительной функции искусства. Попытки буржуазной критики представить его интеллектуальным снобом, защитником викторианской Англии, безуспешны, ибо произведения Мередита не дают тому никакого подтверждения. Мередит, стремясь расширить возможности романа, подчас ошибался — диапазон изображения жизни у него оказывался уже, чем у его предшественников, но при всей противоречивости его творчества, его взгляды были откровенно антибуржуазными. Он отрицал многие нормы общественной и частной жизни викторианской Англии, меньше всего он стремился угодить вкусам буржуазной публики, его независимость, его радикализм — вот истоки неприятия и непонимания Мередита его respectable соотечественниками.

Джордж Мередит создал 13 романов, первый — «Испытание Ричарда Февереля» вышел в 1859 г., лучшие романы «Карьера Бичема» и «Эгоист» были написаны в 70-е гг. Эти годы — пора наивысшего расцвета творческих сил писателя, в этот период он создает главный теоретический труд — «Опыт о Комедии» (1877), в котором развивает свои взгляды на реализм. Осуждая натуралистический метод и, как еще более вредное явление — стремление приукрасить жизнь, такую «сентиментальную бесплотность», Мередит выступает за такой реализм, в котором наблюдение и точное изображение жизни соединилось бы со знанием законов его развития. Требуя соединить «конкретное» и «идеальное», Мередит высказывался за верное соотношение факта и образного обобщения, иначе — творческого воображения.

Новаторство Мередита в области романа связано с его стремлением драматизировать этот жанр. В «Опыте о Комедии» он развивает мысль о том, что комедия должна стать новым типом социально-психологического романа. Она позволяет передать объективность «в сильно и умело сжатой форме», она позволяет сочетать индивидуальное с высокой степенью обобщения. Величайшим мастером «интеллектуальной комедии» называл Мередит Мольера. Писатель строго следовал принципу интенсивной художественной «концентрации», он необычайно усиливал драматический

элемент в романе, это дало основание ему назвать «Эгоиста» «повествовательной драмой». В связи со стремлением превратить роман в «повествовательную комедию» нужно рассматривать по особенностям художественной структуры романов Мередита. Писателя часто упрекали в том, что его романы малособытийны, что интерес к отдельной личности и углубление в ее внутренний мир идет в ущерб изображению общественных отношений. Действительно, Мередит — писатель, отдающий предпочтение движению мыслей, а не занимательным событиям, идущий скорее вглубь, чемвширь, но, углубляясь в психологию героя, Мередит не стремится к чистому психоанализу, как модернисты, пытающиеся доказать свое родство с ним, он стремится проследить процесс интеллектуально-эмоционального роста героя. Раскрывая историю развития интеллекта героя, показывая борьбу интеллекта с косностью и ограниченностью окружающей среды, Мередит не может пройти мимо общественно-исторического материала, он включает его в повествование в качестве «сил, действующих вокруг молодого человека наших дней в Англии».

На первый взгляд роман «Карьера Бичема» традиционен. Перед нами история молодого человека Невилля Бичема, чье благородство сталкивается с грубой несправедливостью в самом начале его деятельности. Утрата плюзий не ведет однако к моральному падению героя, больше того, хотя он и побежден в этой неравной борьбе, рушится его карьера, даже в поражении побеждают его принципиальность, его вера в неизбежность торжества тех идеалов, которые он преданно защищал. Сама ситуация традиционна для английского классического романа, тем не менее очевиден и новаторский дух. Мередит стремится к созданию героического образа. Невилль Бичем, сын небогатого полковника, воспитываемый дядей Эверардом Ромфри, истинно английским аристократом, приходит в столкновение с собственным классом. Герой Мередита, как и он сам, в юности зачитывается Карлейлем, «восхвалявшим человека 93 года, убийцу короля». «Символ его веры, — как говорит Мередит о Бичеме, — дело и борьба». Рассуждения сэра Ромфри, направленные против буржуазии — этого «брюха страны», еще сильнее подогревают стремление юноши действовать. Однако вскоре смысл демагогических откровений его дяди становится очевиден: сэр Ромфри возмущен «царством Маммоны» — буржуазией только потому, что она покушается на привилегии его класса. Невиллю в равной мере претит как аристократический снобизм сэра Ромфри, так и материальный «реализм» собственника Такгема, чей взгляд на мир выражен недвусмысленно: «Верные проценты на сбережения — основа цивилизации». Духовным отцом молодого Бичема становится старый радикал,

доктор Шрапнель, проповедующий идеи Рёскина. Он поддерживает своего юного друга, выставившего свою кандидатуру в члены парламента, и сам опирается на него. В глазах общественного мнения Шрапнель просто эксцентричный чудак, его осмеивают, но и боятся — причиной тому взгляды доктора. Ему принадлежит в романе много трезвых и глубоких политических оценок и предвидений: «Английская буржуазия... стремится поглотить высшее сословие и презирает низы, в том случае, если не дрожит перед ними...», «...интересы сталкиваются с интересами, а главнейший интерес страны — бедные классы — забыты». «Народ — это сила, которая должна победить. Это он, угнетенный, беззащитный, брошенный на произвол судьбы, поставленный в зависимость от колебаний рыночных цен, то получающий работу, то выбрасываемый на улицу умирать от голода, раб Капитала...». Шрапнель страшен хозяевам страны, он кажется им «неверующим, агитатором, социалистом и мошенником». Шрапнель почти одинок в своей борьбе и на победу своих идей при жизни не рассчитывает. И он и его ученик работают во имя приближения будущего. Бойцом «немногочисленного отряда застрельщиков будущего» называет Бичема Мередит. Но пока герой терпит поражение на выборах, в сфере личных отношений его тоже ждут трагические неудачи. Общество, против которого он восстал, лишило Невилла возможности подлинного человеческого счастья, но он не сдался, не отступил от своих убеждений, «держался за свои идеи, как другие за наслаждения жизнью — страстно, отчаянно. Они были для него все в жизни, он отдал все за них».

Многие английские писатели пытались создать тип положительного героя. Мередит сделал им демократа, человека, отдающего себя борьбе за лучшее будущее человечества. Автор «Карьеры Бичема» убедительно показал трагизм «непрестанной борьбы одного человека против целого света». Критика охарактеризовала образ Бичема как идеальный, а роман — как романтический, однако сам Мередит протестовал против подобной оценки, он создавал своего героя как характер типический, воплощающий ведущую тенденцию времени. «Его история — это воплощение нашего времени, если взять в качестве необходимых элементов этого воплощения умственное действие, материальное довольство и равнодушие». Умственное действие — это, по мысли Мередита и его героев, единственный путь борьбы, причем главной ареной этой борьбы является сфера идей. Мередит был не одинок на этом пути: и Джордж Элиот, и Батлер, и Гарди, и Б. Шоу внесли свой вклад в разработку этой темы, которую Ю. М. Кондратьев справедливо определил как «тему активности человеческой личности, тему трагического незнания путей и неумения осуществления

идеала в силу невозможности приложить энергию сообразно конкретной социальной ситуации»¹.

«Эгоист» (1879) — произведение, в котором взгляды Мередита на социально-психологический роман получили законченное воплощение. Сам он определял его как «бессюжетный роман», действительно, событий здесь почти нет — это просто история о том, как молодая девушка Клара Миддлтон избегает брака с аристократом Паттерном. Все действие происходит в поместье Паттери-Холл в течение нескольких недель. Круг действующих лиц предельно ограничен. Внимание писателя сосредоточено на анализе душевных движений героев и в первую очередь на Уиллоуби Паттерне. Все это давало повод для обвинения Мередита в камерности и ограниченности. Однако писатель поставил моральные проблемы в прямую связь с социальными, а главный герой его Великий Себялюб, сэр Паттери, хоть и воспринимается как чудовищная аномалия, тем не менее, совершенно очевидно, является порождением определенных социальных и национальных особенностей. Сэр Уиллоуби «наследовал от предков властолюбие и сильно развитое чувство собственности». «Превосходный молодой английский джентльмен» (фамилия Паттери означает «образец»), самый богатый и родовитый человек графства оказывается жестоким бесчеловечным тираном. Эгоизм, возведенный героем в жизненный принцип, превращает его в кичливое, тщеславное и педантичное существо. Образ слоба, один из самых традиционных образов в английской литературе, Мередит раскрывает своеобразно: его, Уиллоуби Паттерн не зловещая фигура, хоть он и тщится распространить свою силу и власть на всех. Своим высокомерием, уверенностью в своей исключительности он чем-то напоминает мистера Домби. Образ Паттерна строится на несоответствии между внешней респектабельностью, значительностью, и даже величием и внутренней пустотой и убожеством. Эгоизм начисто лишает героя трезвости в оценке собственной персоны — в этом и кроется источник комизма. Сэр Паттери, больше всего боящийся прослыть смешным, превращается в нелепую комическую фигуру.

Завидный жених в глазах высшего света, герой, однако, не может никого склонить к браку. Мучительные раздумья его, на ком остановить выбор, безрезультатны: он не в состоянии кого-либо полюбить и заранее рассматривает будущую жену как собственность (с тем же собственническим инстинктом читатель встретится, знакомясь с семейством Форсайтов, преемственная связь Голсуорси с Мередитом очевидна). Смирение и покорность —

¹ Ю. М. Кондратьев. Из истории развития реалистического романа в Англии второй половины XIX в. (Дж. Элиот, Мередит, Батлер, Гарди), Докт. дисс. М., МГПИ им. В. И. Ленина, 1967.

вот главные качества, которыми должна обладать будущая леди Паттерн. Но их-то и не находит незадачливый жених в своих невестах. Констанция Дархем бежит от него с молодым капитаном. Клара Миддлтон разрывает помолвку, предпочитая ему бедного, но полного жизненных сил и человеколюбия Вернона Уитфорда. Клара — единственный человек, активно борющийся с эгоизмом — собственником. Отец ее, доктор богословия, предпочитающий свободе мысли теплое местечко приживала в Паттерн-Холле, поддерживает Паттерна, но это не лишает его дочь решимости вырваться из дома, казавшегося ей клеткой и тюрьмой. Почувствовав единомышленника в лице Уитфорда, которого Паттерн беззастенчиво эксплуатировал в качестве личного секретаря, Клара и его побуждает к активным действиям. Когда Уитфорд твердо решает ехать в Лондон, чтобы заняться литературной деятельностью, Клара знает, что последует за ним. Сэр Уиллоуби терпит полное фиаско. Пытаясь скрыть назревающий скандал и жениться во что бы то ни стало, он решает осчастливить верную и вечно преданную ему, как он полагал, Летицию Дейл. Но эта женщина, некогда поклонявшаяся ему и загубленная им, угасшая, сломленная духовно, отказывается от этого брака. Теперь сэр Паттерн умоляет ее принять его руку и сердце — они поменялись ролями. Но Летиция лишилась прежних романтических иллюзий, никакого очарования и благородства не видит она в кумире своей юности. Согласие на брак она дает, следуя своим материальным расчетам: она бедна, одинока, больна, только это заставляет ее принять предложение сэра Паттерна. Летиция не скрывает мотивов своего поведения, ее судьба и характер глубоко драматичны, это жертва эгоизма Паттерна, но ирония как раз и заключена в том, что виновник ее страданий сам оказывается в положении жертвы — жертвы собственного эгоизма. В столкновении характеров и в этой битве идей, которая составляет драматическую сердцевину романа, главный герой терпит позорное поражение. В этом романе воплощена мередитовская теория комического восприятия и отображения жизни, комический дух одерживает блестящую победу над Уиллоуби Паттерном. Психологический роман Мергдита оставался романом интеллектуальным, «умозрительным», писатель не блуждал в потемках подсознательного, его стиль, его манера, воспроизводящая прихотливые и сложные ассоциации человеческой мысли, была манерой художника-реалиста.

Произведения 80—90-х гг. свидетельствуют о творческом кризисе писателя, хотя в романе «Один из наших завоевателей» (1891), раскрывая историю возвышения и падения крупного лондонского дельца Виктора Рэндора, Мередит поднимается до глубоких прозрений — он предвидит гибель «завоевателей», которые пока еще составляют оплот торжествующего капитализма.

Демократическим симпатиям Мередит оставался верен до конца своих дней.

С. Батлер Современник Мередита Самюэль Батлер (1835—1902) не был столь известен, хотя произведения его были чрезвычайно оригинальны, как и сама личность писателя, как его взгляды. Закончив Кембриджский университет, он отказался от церковной карьеры и эмигрировал в Новую Зеландию, где занялся овцеводством. Разбогатев через несколько лет, он возвращается в Англию. Деловые связи с коммерческим финансовым миром не прекращаются, но это не мешает занятиям Батлера музыкой, живописью, литературой, философией, естественными науками. Решительно во всем, чего бы не коснулся Батлер, проявляется двойственность и противоречивость его мировоззрения. Его сочинения, посвященные теории эволюции, полемически заостренные против Дарвина, эклектичны, основа их идеалистическая, но даже в них встречается много верных научных суждений. Его антирелигиозные выступления, критика церковников носит резкий и вместе с тем односторонний характер. Отрицание и осмеяние буржуазной морали переходит у Батлера в отрицание морали вообще, ведет его к полнейшему нигилизму, точно так же, как диалектика у него подчас обращается в релятивизм.

В историю литературы Батлер вошел благодаря своим художественным произведениям «Едгин», «Снова в Едгин» и «Путь всякой плоти», в которых проявился его незаурядный талант сатирика. По-своему продолжая традиции Диккенса и Теккерея в изображении буржуазной цивилизации, он передает их реалистам XX в. Б. Шоу, Голсуорси, Олдингтону. Эклектизм мировоззрения писателя сказался на его книгах. «Едгин» (анаграмма слова «нигде») (1872), «Снова в Едгин» (1901) — это произведения, в которых соединились философский трактат, сатирический памфлет, приключенческий роман и одновременно пародия на него. Это сатирические социально-фантастические романы, своим аллегорическим способом художественного изображения напоминающие книгу Свифта.

Некий молодой англичанин Хиггс во время путешествия попадает в удивительную страну Едгин. Ее населяют красивые люди, настроенные очень благожелательно и дружелюбно. Тем не менее Хиггс вскоре попадает в тюрьму — причиной были его часы. Оказывается едгинцы давно отказались от всякой техники и механизации из страха перед тем, что машина может поработить человека. Нравы в Едгине весьма странные, например, преступлением здесь считаются болезни, больных преследуют и ссылают на каторгу. Напротив, преступные наклонности людей считаются болезнями, их лечат, «больных» жалеют, им сочувствуют. Моло-

дежь обучается в «школах глупости». Рождение ребенка считается величайшим несчастьем. Когда умирает кто-либо из едиинцев, на похороны друзья и родственники присылают коробочки с искусственными слезами. Во главе государства стоит король, но управляют страной «музыкальные банки», выпускающие «фишки» — условные деньги, обладание которыми делает едиинца уважаемым, солидным гражданином. Едиинцы жпвут замкнуто и обособленно. Хиггсу, попавшему в их страну, нелегко ее покинуть. Прибегнув к хитрости (ему удалось добиться разрешения провести опыт с воздушным шаром), Хиггс бежит вместе с дочерью своего хозяина Носнибора, которую он полюбил.

Когда же Хиггс через некоторое время с женой Ирэм и сыном вновь попадает в Едиин («Снова в Едиин»), он с удивлением и негодованием узнает, что его чудесное бегство на воздушном шаре послужило причиной появления нового культа в Едиине — «санчайльдиизма». Он, Хиггс, был провозглашен Сыном Солнца, и ему повсеместно поклоняются как божеству. Поскольку в этом удивительном государстве все ставится с ног на голову, то и Хиггсу приписываются изречения, извращающие суть библейских заповедей. Попытка его протестовать ни к чему не приводит: служители нового культа хорошо на нем зарабатывают, их главная забота поддерживать его незыблемость. В утопической картине, созданной Батлером, отчетливо проступают характернейшие признаки современной ему действительности. Сатирические приемы его разнообразны — гротеск, пародия, аргументация от «противного», злая ирония. Сатирическое изображение жизни английского общества лишено каких-либо утверждающих начал, все доведено до абсурда, никаких надежд на улучшение морали, воспитания, института суда, религии нет. Зло — норма общественной жизни, по мнению писателя, ибо оно якобы свойственно человеческой природе. Это придает его критицизму пессимистический характер.

Неоднократно подчеркивавший свою политичность, Батлер ведет подкоп под устои викторианской морали, неизбежно, вопреки своим взглядам, покушаясь и на социальные основы. В этом же ключе беспощадной, но пессимистической критики написал лучший роман писателя, которому он дал подчеркнуто обобщающее название «Путь всякой плоти». Он был закончен в 1883 г., но при жизни Батлер не осмелился его опубликовать, и читатель познакомился с этим «гимном ненависти, направленным против викторианского христианства и викторианской буржуазной семьи» (А. Кеттл) уже после смерти автора в 1903 г.

Рассказав историю четырех поколений семейства Понтпфексов, Батлер разоблачает ужасающее лицемерие и ханжество буржуазного класса, проникшие в самые интимные отношения людей.

Писатель показывает губительное влияние эгоизма, ставшего общественной религией, на молодые неокрепшие души. Джордж Понтифекс, ловкий, разбогатевший делец, возглавляющий фирму, издающую религиозную литературу (не случайно Батлер делает религию источником дохода), в семье является деспотом и жестоким тираном. Он совершенно подавляет волю сына Теобальда, убивает в нем всякую индивидуальность. Вопреки своему желанию, по настоянию отца (под угрозой лишения наследства), он стал священником и женился на нелюбимой Христине. И что же? Теобальд — это безвольное, бесхребетное существо — в своей семье, где он чувствует себя хозяином положения, становится еще более жестоким, мелочным и мстительным тираном, чем его отец. Он словно стремится выместить на других, зависящих от него людях, всю злобу, всю накопившуюся в нем горечь унижения. Особое удовольствие видит он в том, чтобы воспитывать сына своего Эрнста в том же духе, в каком когда-то «воспитывали» его. Теобальд стремится убить в сыне малейшее проявление собственной воли, подавить и извратить естественные склонности ребенка. Эрнест Понтифекс — главная фигура романа. Отцу, однако, не удастся сломить его сопротивления. Правда, и он вслед за отцом избирает путь священнослужителя, но его порывы христианской «любви к ближнему», его попытки помочь беднякам, спасти их погрязшие в грехе души кончатся трагикомически — его упекают в тюрьму, обвиняя в безнравственности, хотя он искренне желал «обратить одну из лондонских Магдалин». Заключение в тюрьму знаменует окончательный разрыв с семьей. Дальнейшая жизнь Эрнеста полна разочарований. Женившись на Элизе, горничной своих родителей, юноша полагал опроститься, приблизиться к народу, зажить трудовой жизнью. Но жена его оказалась пьяницей, и он вынужден расстаться с ней. Стремление к «прощению» само по себе свидетельствует о том, что герой понимал — нравственность надо искать лишь в среде простых людей, в народе. Но Батлер иронизирует над этим стремлением героя и обрекает его на неудачу. Когда, казалось, все пути были отрезаны, Эрнест вдруг получает наследство, завещанное ему тетушкой Алетеей. Благодаря этому Эрнест может наконец отдаться искусству и литературе.

Критика отмечала, что юный герой Батлера был творческим воссозданием самого писателя, в юности, но семейно-бытовой роман «Путь всякой плоти» — это не роман-автобиография. В нем писатель-сатирик поднялся до очень глубоких социальных обобщений, вскрывая изнанку общественных отношений, строящихся на расчете и лицемерии, разоблачая ханжество церкви, освящающей насквозь прогнивший и фальшивый институт буржуазного брака и семьи. Батлер совершил подкоп под самую крепкую и

надежную твердыню буржуазного общества. «Мой дом — моя крепость», — любит повторять англичанин. Батлер разрушил стены этой крепости, и картина угнездившегося там мелочного тиранства, утонченного лицемерия, заскорузлой косности, отвратительной фальши, бесчеловечности потрясла читателей. Ральф Фокс назвал роман Батлера «воплем страдания», «манифестом английского гения», провозгласившим, «что в капиталистическом обществе жить по-человечески невозможно».

Такой оценки первого марксистского критика Англии был удостоен наряду с романом Батлера и последний роман Томаса Гарди «Джуд Незаметный» (1895).

У. Моррис
и литература
социалистического
движения.

Оптимизм и революционный пафос, не
свойственные критическим реалистам Англии
конца XIX в., характерны для творчества
Уильяма Морриса (1834—1896) — са-
мого талантливого представителя литера-

туры социалистического движения. Жизнь и деятельность У. Морриса необычайно интересны. Студент Оксфордского университета, Моррис близко сходится с прерафаэлитами и, отказавшись от церковной карьеры, отдается архитектуре и живописи. Одновременно он увлекается литературой, его влечет романтика средневековья и старинное народное искусство. Юный Моррис при активном содействии прерафаэлитов решает начать поход за обновление художественного вкуса английской публики посредством развития и популяризации прикладных, декоративных народных по своему происхождению искусств. Реформаторская деятельность Морриса принесла прерафаэлитам большую популярность. 70-е гг. — новый период в деятельности Морриса, он постепенно отходит от эстетствующих прерафаэлитов, увлекается социалистическими идеями, ищет сближения с рабочими Англии. Именно к ним обращает он свой публицистический антивоенный манифест «Несправедливая война» (1877). В 1883 г. Моррис становится членом Социал-демократической Федерации, возглавляет ее газету «Джастис» («Справедливость»). Однако оппортунизм руководителей заставил Морриса совместно с Эвелингами выйти из Федерации. В 1885 г. он сам организует «Социалистическую лигу». Моррис был не просто социалистом-теоретиком, он был неутомимым пропагандистом своих идей — участвовал в демонстрациях, организовывал митинги, публиковал статьи, разъезжал по стране с лекциями. Еще в 1885 г., выходя из Федерации, Моррис предупреждал об оппортунистической опасности, в 90-е гг. тревога его возрастает в связи с усилением реформистских настроений. Сам он до конца дней оставался верен идее социальной революции. В его стихотворении «Марш рабочих» (из сборника «Гимны для социалистов») революция предстает как могучий шквал, сотрясающий землю,

великий очистительный ураган. Моррис развивает традиции революционного романтизма, обогащая его большей глубиной понимания исторического процесса. Он прямо заявляет, что судьба революции и будущее человечества — в руках пролетариата.

Мы вдем, мы, люд рабочий, и тот гул, что встал во мгле,
 Это битвы шум, несущий нам свободу на щите,
 Наше знамя ведь надежда всех живущих на земле,
 С нами мир вперед идет.
 Слышишь, вот удар громовый!
 Вот и солнце! Свет багровый:
 Гнев, надежда, символ новый.
Рать народная идет.

(Пер. В. Исакова)

Литературное наследие Морриса обширно, вершиной его творчества явился утопический роман «Вести ниоткуда» (1890). Поставив задачу связать воедино настоящее и будущее, Моррис прибегает к форме «видения», которое позволило его герою — англичанину-социалисту 80-х гг. перенестись в коммунистический век, обязанный своим рождением «нетерпеливому, беспокойному героизму открыто революционного периода». Моррис изображает революцию, ибо современная ему английская действительность не давала материала для создания ее образа. Он рисует будущее коммунистическое общество, изображая его как праздник свободного труда. «Труд — это радость, и радость — труд». Моррис славит созидательное творческое и даже поэтическое начало труда, каким бы незначительным он ни казался. Жизнь людей будущего представляется Моррису как «второе детство человечества». Он изображает их близкими природе, освободившимися от машинного рабства. Возрождение ручных ремесел, уничтожение капиталистической промышленности, — в романе преобладает сельский ландшафт и городские зарисовки, напоминающие средневековые миниатюры. — все это свидетельствует о том, что в картине будущего, созданной Моррисом, проглядывают идеализированные им черты докапиталистических форм жизни.

Моррис показывает новые отношения, которые складываются между людьми свободного мира — они очень терпимы друг к другу, дружелюбны, искренни. Их эмоциональность, непосредственность, жизнерадостность создают впечатление беззаботности и полной безмятежности их жизни. Они достигли той гармонии, того духовного равновесия, которого так долго добивалось человечество. Энгельс не случайно называл Морриса «социалистом чувства» — это качество писателя проявилось в утопическом романе, воплотившем его мечту о земном рае.

Подъем рабочего движения в 80-х гг. породил массовую социалистическую литературу. Особенно популярна была поэзия с ее

революционным оптимизмом, боевым агитационным характером, злободневной тематикой. Она была исполнена героического и обличительного пафоса, благодаря народности языка, ясности доступна для самых широких масс. Социалистическая проза несколько отстала от поэзии, отличаясь декларативностью, она уступала ей в художественной силе. Лучшими прозаическими произведениями социалистической литературы были романы «Трагедия рабочего класса» Х. Д. Брэмсбери и «Филантропы в рваных штанах». Р. Трессела (псевдоним Роберта Нунэна). Роберт Трессел не был писателем-профессионалом, он был рабочим, маляром, социалистом. Свой роман он создавал в 1905—1910 гг., но свет он увидел лишь после смерти писателя, в 1914 г. и был неизменно искажен буржуазными издателями. Трессел стремился создать правдивую картину жизни рабочих, при этом он пытался вскрыть трагедию пролетариата, подчас не понимающего своих классовых интересов. «Филантропами в рваных штанах» назвал он рабочих, отказывающихся от борьбы за свои права, «соглашающихся на жалкое прозябание в рабстве для блага других». «Они и никто другой несут ответственность за непоколебимость настоящего строя», — вывод, к которому пришел Трессел к концу своего короткого, но трудного пути. Замысел книги определил ее пафос и иронический стиль. Эта книга была первым шагом в развитии социалистического реализма в Англии.

Крупнейшие представители английского реализма XX в. Бернард Шоу, Джон Голсуорси и Герберт Уэллс также выступили с решительным осуждением современной им социальной системы Англии. Роберт Трессел был убежден в том, что единственное средство избавления от нищеты и безработицы — социализм. Шоу, Голсуорси и Уэллс, задумываясь над судьбами цивилизации, не смогли безоговорочно принять позицию Трессела, хотя все они признавали необходимость изменения существующей действительности.

Критика общества проявляется в творчестве и такого писателя, как Э. М. Форстер (род. 1879). Касаясь проблемы человеческих отношений в романах «Там, куда боятся ступить ангелы», «Самое длинное путешествие», «Комната с видом», «Ховардс Эйн», Форстер осуждает ограниченность и духовную мертвецность, антигуманность и претенциозность норм викторианской морали. Он осуждает людей, взуродованных собственническими инстинктами, глухих к красоте и добру.

Катрин Мэнсфилд (1888—1923) в своих психологических новеллах выражает глубокое сочувствие горестям и невзгодам простых «маленьких» людей и в то же время с явным презрением относится к пошлости и душевной черствости эгонистичных буржуа.

великий очистительный ураган. Моррис развивает традиции революционного романтизма, обогащая его большей глубиной понимания исторического процесса. Он прямо заявляет, что судьба революции и будущее человечества — в руках пролетариата.

Мы идем, мы, люд рабочий, и тот гул, что встал во мгле,
 Это битвы шум, несущий нам свободу на щите,
 Наше знамя ведь надежда всех живущих на земле,
 С нами мир вперед идет.
 Слышишь, вот удар громовый!
 Вот и солнце! Свет багровый:
 Гнев, надежда, символ новый.
Рать народная идет.

(Пер. В. Исакова)

Литературное наследие Морриса обширно, вершиной его творчества явился утопический роман «Вести ниоткуда» (1890). Поставив задачу связать воедино настоящее и будущее, Моррис прибегает к форме «видения», которое позволило его герою — англичанину-социалисту 80-х гг. перенестись в коммунистический век, обязанный своим рождением «нетерпеливому, беспокойному героизму открыто революционного периода». Моррис не изображает революцию, ибо современная ему английская действительность не давала материала для создания ее образа. Он рисует будущее коммунистическое общество, изображая его как праздник свободного труда. «Труд — это радость, и радость — труд». Моррис славит созидательное творческое и даже поэтическое начало труда, каким бы незначительным он ни казался. Жизнь людей будущего представляется Моррису как второе детство человечества. Он изображает их близкими природе, освободившимися от машинного рабства. Возрождение ручных ремесел, уничтожение капиталистической промышленности, — в романе преобладает сельский ландшафт и городские зарисовки, напоминающие средневековые миниатюры, — все это свидетельствует о том, что в картине будущего, созданной Моррисом, проглядывают идеализированные им черты докапиталистических форм жизни.

Моррис показывает новые отношения, которые складываются между людьми свободного мира — они очень терпимы друг к другу, дружелюбны, искренни. Их эмоциональность, непосредственность, жизнерадостность создают впечатление беззаботности и полной безмятежности их жизни. Они достигли той гармонии, того духовного равновесия, которого так долго добивалось человечество. Энгельс не случайно называл Морриса «социалистом чувства» — это качество писателя проявилось в утопическом романе, воплотившем его мечту о земном рае.

Подъем рабочего движения в 80-х гг. породил массовую социалистическую литературу. Особенно популярна была поэзия с ее

революционным оптимизмом, боевым агитационным характером, злободневной тематикой. Она была исполнена героического и обличительного пафоса, благодаря народности языка, ясности доступна для самых широких масс. Социалистическая проза несколько отстала от поэзии, отличаясь декларативностью, она уступала ей в художественной силе. Лучшими прозаическими произведениями социалистической литературы были романы «Трагедия рабочего класса» Х. Д. Брэмсбери и «Филантропы в рваных штанах». Р. Трессела (псевдоним Роберта Нунэна). Роберт Трессел не был писателем-профессионалом, он был рабочим, маляром, социалистом. Свой роман он создал в 1905—1910 гг., но свет он увидел лишь после смерти писателя, в 1914 г. и был неузнаваемо искажен буржуазными издателями. Трессел стремился создать правдивую картину жизни рабочих, при этом он пытался вскрыть трагедию пролетариата, подчас не понимающего своих классовых интересов. «Филантропами в рваных штанах» назвал он рабочих, отказывающихся от борьбы за свои права, «соглашающихся на жалкое прозябание в рабстве для блага других». «Они и никто другой несут ответственность за непоколебимость настоящего строя», — вывод, к которому пришел Трессел к концу своего короткого, но трудного пути. Замысел книги определил ее пафос и иронический стиль. Эта книга была первым шагом в развитии социалистического реализма в Англии.

Крупнейшие представители английского реализма XX в. Бернард Шоу, Джон Голсуорси и Герберт Уэллс также выступили с решительным осуждением современной им социальной системы Англии. Роберт Трессел был убежден в том, что единственное средство избавления от нищеты и безработицы — социализм. Шоу, Голсуорси и Уэллс, задумываясь над судьбами цивилизации, не смогли безоговорочно принять позицию Трессела, хотя все они признавали необходимость изменения существующей действительности.

Критика общества проявляется в творчестве и такого писателя, как Э. М. Форстер (род. 1879). Касаясь проблемы человеческих отношений в романах «Там, куда боятся ступить ангелы», «Самое длинное путешествие», «Комната с видом», «Ховардс Эни», Форстер осуждает ограниченность и духовную мертвенность, антигуманность и претенциозность норм викторианской морали. Он осуждает людей, изуродованных собственническими инстинктами, глухих к красоте и добру.

Катрин Мэнсфилд (1888—1923) в своих психологических новеллах выражает глубокое сочувствие горестям и невздам простых «маленьких» людей и в то же время с явным презрением относится к пошлости и душевной черствости эгоистичных буржуа.

Арнольд Беннет (1867—1931) в «Повести о старых женщинах» и особенно в «Клейхенгере», несмотря на влияние натурализма, реалистически воспроизводит закулисную сторону семейных и деловых отношений «добродетельных» буржуа в Стафффордшире (индустриальный район Англии, где родился и вырос писатель).

Э. М. Форстер, К. Мэнсфилд, А. Беннет внесли определенный вклад в развитие английского реализма. Им была свойственна психологическая тонкость, гуманизм, критическое отношение к действительности. Некоторые проблемы, поднятые ими, волновали английского читателя, но и Форстер, и Мэнсфилд, и Беннет не смогли подняться до больших социальных обобщений, какие были свойственны их предшественникам и современникам — Шоу, Уэллсу и Голсуорси. Именно Шоу, Уэллс и Голсуорси на протяжении всей своей литературной деятельности возглавляют борьбу как против киплингеской линии в литературе, так и против эстетских тенденций отрыва искусства от действительности. Именно они достойно встретили и отразили первые атаки модернистов на реалистическое искусство. В неустанной борьбе против общественного зла они не нашли путей решения поставленных проблем, но они не складывали оружия. Их творчество в наши дни, когда споры о судьбе реализма приняли столь острый характер, — блестящий пример его неограниченных возможностей.



ТОМАС ГАРДИ (1840—1928)

Выдающегося английского романиста и поэта Томаса Гарди нередко называют последним классиком викторианской эпохи. Такое определение, казалось бы, вполне справедливо: большая часть его произведений приходится на последнюю треть XIX в., его старость была увенчана орденом «За заслуги» и почетным званием доктора литературы Кембриджа, что свидетельствовало о признании его таланта. Прах писателя был погребен в уголке погостов Вестминстерского аббатства рядом с Диккенсом, и церемонию погребения наряду с Голсуорси, Шоу и Киплингом почтили своим присутствием высшие должностные лица империи. Но это, так сказать, парадная сторона, мало что объясняющая в творчестве художника, считавшего, что высшие достижения пера, как правило, связаны с изображением и раскрытием души, не примиренных с жизнью. Именно в викторианскую эпоху Гарди обвиняли в визменности и объявляли разрушителем морали, его произведения отказывались печатать, в расцвете сил его принудили отказаться от сочинения романов. Однако дело не только в этом. В самом определении «классик викторианской

эпохи» звучит некая официально одобренная успокоительная респектабельность, абсолютно несовместимая с творческим обликом Гарди — художника трагического мироощущения, создателя трагических характеров и конфликтов. Весь пафос творчества Гарди направлен как раз против всего, что связано с викторианством в области социальной, нравственной, религиозной и художественной; викторианство и Гарди — это явления враждебные, несовместимые.

Тщетно было бы искать причины такого трагического жизнеощущения в личной судьбе писателя, факты его биографии не дают к тому оснований. Его детство и юность прошли в сельской Англии и связаны с Дорсетширом (юго-западное побережье); здесь еще в эпоху нормандского завоевания жили знатные и богатые предки Гарди, но род их давно пришел в упадок, и ближайшие поколения стали фермерами или арендаторами. Отец писателя выполнял подряды на строительные работы, по этой стезе пошел и сын. Он изучает архитектуру сначала в близлежащем городке Дорчестере, а двадцати двух лет переезжает в Лондон, где поступает в мастерскую, занимающуюся реставрацией старинных церквей. Отсюда идет влюбленность Гарди в памятники английской средневековой архитектуры, которую он прекрасно знает и при случае описывает в своих романах: поэтому и героя лучшего своего романа «Джуд Незаметный» он сделал камнерезом, реставратором памятников старины. В Лондоне Гарди одновременно пробует свои силы в поэзии и пытается опубликовать первые стихи, но безуспешно. Придя к убеждению, что литературной известности он сумеет добиться только в повествовательном жанре, Гарди обращается к роману. Первые шаги на этом поприще были малоободряющими: роман «Бедняк и леди» издателя наотрез отказались печатать из-за слишком резкой, по их мнению, сатиры. Жизнь вынуждала писателя идти на компромиссы, но он упорно отстаивал свое право говорить правду; с тех пор существуют как бы два Гарди: один — сочиняет романы с запутанной интригой, мелодраматическими ситуациями и роковыми тайнами, книги, откровенно рассчитанные на мещанского потребителя подобного чтива, другой — одновременно работает над книгами, в которых все глубже проникает в причины неблагополучия в современном ему обществе. Только в 1874 г., после большого успеха романа «Вдали от безумной толпы», Гарди окончательно решил стать писателем. Он поселяется на родине, строит себе дом вблизи Дорчестера, и здесь, в неустанном литературном труде проводит более сорока лет своей жизни. Здесь было предано земле сердце писателя.

Более двадцати пяти лет посвятил Гарди работе над романами, за это время им было опубликовано 14 произведений,

которые он сам разделил впоследствии на три группы, при этом наиболее значительные из них и к тому же связанные единым художественным замыслом были включены им в цикл «повествований о характере и среде» (их называют часто романами уэссекского цикла). Сюда относятся следующие романы: «Под деревом зеленым» (1872), «Вдали от безумной толпы» (1874), «Возвращение на родину» (1878), «Мэр Кэстербриджа» (1886), «Жители лесов» (1887), «Тасс из рода д'Эрбервиллей» (1891) и «Джуд Незаметный» (1895). Озлобленные нападки критики, особенно усилившиеся после выхода в свет последних двух романов, протесты ханжествующих подписчиков семейных журналов привели к тому, что Гарди, не желавший угождать их вкусам, решил оставить этот жанр. «Опыт, — с горечью писал он впоследствии, — полностью излечил меня от дальнейшего интереса к сочинению романов». В эти же годы он писал параллельно рассказы, которые составили потом несколько сборников. На пороге своего шестидесятилетия Гарди решает посвятить себя поэзии, и отныне до конца своих дней он писал главным образом стихи, хотя с 1903 по 1908 г. он работал и над трехчастной эпической драмой «Правители».

Несмотря на такое разнообразие и неравноценность своего литературного наследия, Гарди, тем не менее, предстает перед читательским сознанием как необычайно цельная фигура, потому что все его «повествования о характере и среде», как и большая часть его рассказов и стихотворений, не только отмечены печатью очень своеобразного таланта Гарди, но и связаны единством изображаемой жизненной среды, кругом проблем, которые рассматриваются при этом в одном вполне определенном философском плане, наконец, пристрастием к определенному рода сюжетам, характерам, одним словом, единством поэтики, хотя на протяжении своего долгого творческого пути Гарди безусловно менялся как мыслитель и художник.

Томас Гарди был писателем одной любви, одной темы: ему с детства были знакомы крестьянская жизнь и труд, обычаи, поверья и представления этой среды, ее своеобразный язык и юмор. Ему и самому случалось работать в поле, а по праздникам вместе с отцом играть в сельском оркестре. Эти впечатления предопределили круг его писательских интересов. Гарди-романист и рассказчик — это изобразитель сельской Англии, вернее даже той ее местности, где он провел большую часть своей жизни, а его герои — батраки, арендаторы, фермеры, крестьянский люд или жители маленьких городков, связанные своими интересами и делами с деревней. Вряд ли правомерно усматривать в этом проявление некоей творческой узости или ограниченности — каждый честный художник изображает то, что знает лучше всего, то, что более

всего занимает его и волнует. Гарди любил эту древнюю землю, которую он воспел под названием Уэссекса, т. е. страны западных саксов, любил ее плодородные долины и холмистые пустоши, поросшие вереском, где когда-то прокладывали свои дороги римские легионеры, где в средние века обильно лилась кровь и бродил легендарный король Лир, где веками складывался патриархальный крестьянский уклад, здоровый и бесхитростный, где люди, по мнению Гарди, жили в ладу с природой и совестью, как завещали им предки, и где традиционность и неизбежность существования служили порукой нравственной устойчивости.

Но Уэссекс Гарди это не просто добросовестно скопированный реальный Дорсетшир. При абсолютной точности каждой детали, характеризующей жизнь этого края — это мир, преобразованный, заново воссозданный фантазией Гарди, со своими городишками, селами и своим пейзажем, центром которого является Эгдонская пустошь, вырастающая у Гарди в огромный образный символ природы вообще, вечной и неизменной, величаво спокойной или грозной и яростной, но во всех случаях безучастной и равнодушной к преходящим человеческим драмам, свидетельницей которых она является. Гарди не просто прекрасный мастер пейзажа, и назначение его Эгдонской пустоши состоит не только в том, чтобы служить географическим центром, средоточием большинства событий его романов, осуществлять единство места, в этой многотомной трагедии, но, кроме того, и это главное, Гарди пользуется пейзажем как одним из основных средств для выражения своей философии жизни. Величественный сумрачный Эгдон — не только свидетель, но и соучастник многих событий, он наделен подчас свойствами живого существа, и когда Гарди изображает Эгдон, его проза приобретает какой-то мрачный поэтический пафос, напоминающий своим тоном книги пророков. «Теперь вся местность была, казалось, исполнена какой-то подстерегающей настороженности, ибо в то время как все вокруг задумчиво погружалось в сон, пустошь, наоборот, как будто медленно пробуждалась и прислушивалась. Каждую ночь ее титанические очертания как будто ждали чего-то, но точно так же недвижно она ждала в продолжении столь многих столетий, во времена крушения столь многих вещей, что оставалось лишь предположить, что она дожидалась только одного последнего крушения — окончательной гибели всего существующего. ...Сквозь ее облик, казалось, проглядывало одиночество, как это бывает с некоторыми людьми, долго жившими уединенно. У нее было однокое лицо, наводившее на мысль о трагических возможностях. ...Менялось море, менялись поля, реки, деревни, менялись люди, но Эгдон оставался неизменным («Возвращение на родину», 1 гл.). На этом фоне, не всегда, впрочем, таком мрачном, Гарди поместил героев

своих романов и рассказов и развернул между ними остро драматические коллизии; в этом сравнительно небольшом замкнутом мире он своеобразно показал последствия процессов, происходящих в большом мире буржуазного общества. Здесь уместно вспомнить слова Балзака, утверждавшего, что его «Человеческая комедия» «имеет свою географию, так же как и свою генеалогию, свои семьи, свои местности, обстановку, действующих лиц и факты»; в известной мере (хотя масштабы этих двух циклов несоизмеримы) это можно отнести и к романам уэссекского цикла.

Гарди несомненно идеализировал патриархальный уклад сельской жизни (хотя он подчас и добродушно подсмеивается над наивными деревенскими обитателями), этот уклад казался ему естественным и гармоничным, но писателю суждено было стать свидетелем крушения этого мира, постепенной гибели сельской Англии. Где-то совсем близко набирала силы враждебная и бесчеловечная буржуазная цивилизация с ее безликими скопищами людей, «возможно никогда не видевшими ни одной коровы». Современные города, в которых даже на кладбищах тесно мертвецам и рядом лежат покойники, при жизни не имевшие друг о друге ни малейшего представления, вызывают у героев Гарди чувство страха и потерянности. Эта чуждая цивилизация протягивала свой щупальца в деревню, она внушала обитателям ферм и коттеджей пагубные страсти и желания, развращала и губила их, она наводнила села своими чудовищами — машинами, лишавшими работы одних и деспотически принуждавших трудиться из последних сил других. Эти машины вызывают у Гарди такую же неприязнь, как и у его героев, с их приходом исчезает для него былая поэзия крестьянского труда, к которой Гарди настолько чувствителен, что остриженная овца, как будто, обнаженная, вызывает у него ассоциацию с Афродитой, выходящей из морской пены. Однако все это уходит в прошлое. Современная Гарди английская деревня — это брошенные дома с заколоченными окнами, разоренные арендаторы, приплытые батраки, живущие сегодня здесь, а завтра там, безразличные ко всему, кроме заработка и пропитания. «Не лишены юмора статистики, — замечает писатель в романе «Тэсс из рода д'Эрбервиллей», — определили этот процесс как «тягу сельского населения в большие города». Но и река течет в гору, если ее гонят туда машинами». Именно здесь следует искать источник трагического мироощущения Гарди. На всю жизнь врезалось ему в память впечатление детских лет: умерший от голода знакомый мальчик-подпасок, в животе которого обнаружили одну только сырую брюкву. Гарди не мог ограничиться ролью хладнокровного летописца этой драмы, он хотел осмыслить ее, понять ее причины. И трагедия крестьян начинает казаться ему неизбежным уделом человечества вообще, приобре-

тает всеобъемлющий характер. Жизнь — печальный спектакль с одним и тем же неизбежным финалом. Такого рода мрачные медитации можно нередко встретить и в его стихах.

Жизнь моя — на челе твоём боль и страх;
Как устал я в душе беречь
Твой влачащийся плащ, ковыляющий шаг
И надсадно-шутливую речь!

Все, что скажешь — известно мне наперед:
Это Время, Гибель, Рок.
Ведь я издавна ведал — что меня ждет
На скрещеньях земных дорог.

Не примеришь ли ты, мне усладу суля,
Маскарадный пестрый наряд?
В шалый миг не подскажешь ли, будто земля
Это рай, а вовсе не ад?

И настроюсь я на твой лад и слог,
Прогоняющий скорбь и грусть,
И уверю в то, что только пролог,
Уверю или притворюсь.

(«К жизни») ¹

«Под деревом
зеленым»

Однако такой взгляд сложился у Гарди не сразу, и общая тональность его первого романа уэссекского цикла «Под деревом зеленым» еще достаточно светла и идиллична, хотя многие типичные для его последующих романов ситуации, темы и противопоставления характеров намечены уже здесь. Изалюбленная и впоследствии не раз повторяющаяся у Гарди ситуация — это история молодой женщины, находящейся в двойственном положении и раздираемой противоположными желаниями и чувствами. Своим рождением, социальной принадлежностью, жизненными навыками и привычками она связана с деревней и фермерской средой, но в то же время получила городское образование, испытала тлетворное влияние городских нравов, заражена тщеславием, своенравна и стремится осуществить свои желания, не задумываясь особенно над их последствиями для окружающих. Этот внутренний конфликт находит свое выражение в том, что героиня должна сделать выбор между различными претендентами на ее руку и сердце — персонажами, воплощающими полярные начала. В первом романе — это метания молодой учительницы Фанси Дей, дочери местного фермера, между необходимостью выполнить слово, данное трогательно влюбленному в нее бедному крестьянскому парню, возчику Дикю Дэви и суетным желанием стать женой пастора Мейболда, брак с которым сулит ей иное положение в обществе (не говоря уже о том, что он обещал завести для нее коляску с пони!). Дик — воплощение простоты и бесхитростности,

¹ Стихотворные переводы в главе выполнены А. Голембой.

искренности чувств, он составляет единое целое с народной средой, как и его отец он поет в церковном хоре. Мейболд, напротив, всем своим обликом чужд этой среде и ее традициям, у него свои представления о прогрессе: он ратует за то, чтобы установить в церкви орган, то есть заменить пусть неприятное, но живое искусство сельского хора бездушным механизмом (а Фэнси как раз претендует на место органистки). Таким образом возникает связь между судьбой хора и судьбой Дика Дэви и его любви. Правда, в итоге Дик все же добивается успеха, Фэнси становится его женой, и все завершается веселым празднеством «под деревом зеленым». Не произошло как будто никакой драмы, никто не погиб, а чувства милой и легкомысленной Фэнси слишком поверхностны, чтобы этот внутренний разлад разбил ее сердце. Но все-таки в романе ощущается едва уловимая элегическая, щемящая нота: не очень-то верится в прочность семейного счастья Дика, да и орган все же будет установлен: единственное, чего добился хор, — это права спеть в последний раз во время церковного праздника. Этот бесхитростный идиллический мир явно доживает свои последние дни.

Здесь много жанровых веселых сцен, в которых с большой симпатией показаны простые крестьяне, импонирующие автору своей наивностью и вместе с тем житейской мудростью, каким-то светлым приятием жизни. Они нередко чудаковаты, любят острое словцо и при случае не прочь заложить лишний стаканчик. Характеры их строятся обычно на каком-нибудь одном комическом качестве или причуде (по давней традиции английского романа), но за их грубоватой наружностью и неумелыми, негладкими речами нередко скрывается чуткое и отзывчивое сердце и немалая проникательность. Начиная с этого романа, народный фон становится у Гарди обязательным и очень важным компонентом в поэтике его романов, подобно хору в античной трагедии, эти персонажи появляются при каждом существенном повороте событий, местом сбора служит для них обычно деревенский кабачок или солодоварня, где они комментируют происходящее и дают свою оценку поведению главных героев.

«Вдали
от безумной толпы»

Таковы они и в следующем романе цикла — «Вдали от безумной толпы». Одного из них автор характеризует следующим образом: «...встретить его в пути — значило познакомиться с ним, а познакомившись — выпить вместе с ним, а выпив — увя! — заплатить за него»; другой — с детства отличается невероятной робостью и застенчивостью, его даже водили в балаган, «где женское словесие скакало по кругу, стоя на лошадях в одних, можно сказать, рубашечках», чтобы он немного осмелел, но и это не помогло: робость в их семье — наследственная слабость, «чуть

что — сейчас и краснеем»; третий — непременный шафер на всех свадьбах и крестный на всех крестинах, происходящих в соседних приходах. Небезынтересно отметить, что в таком же комористическом ключе представлен сначала и один из главных героев книги, наиболее симпатичный автору, пастух Габриэль Ок, как будто пришедший сюда из сказочной страны, где живут добрые великаны, забавные и неуклюжие. Когда он улыбался, то «рот его так растягивался, что уголки едва не касались ушей, а глаза превращались в щелочки и вокруг них собирались морщинки», когда играл на флейте, то «рот у него перекашивался, а глаза лезли на лоб, как у давленника», а когда доставал из кармана, расположенного слишком высоко, часы, то перегибался всем телом, будто тащил ведро из колодца. И тут автор добавляет, что часовая стрелка на них часто соскакивала, поэтому как бы точно ни отмечались на часах минуты, определить время было все равно невозможно. В ходе событий герой утрачивает этот комический светлый колорит, но такая экспозиция характера должна подчеркнуть, что в отличие от других героев романа Габриэль Ок и окружающее его простонародье это люди одного склада. Как и у них, у этого забавного на вид великана верное благородное сердце, и хотя он прочитал всего несколько книг, но почерпнул из них больше мудрости, «нежели многие люди, взысканные судьбой, извлекают из книг, занимающих полки в целую милю».

В этом романе автор повторяет в сущности ту же ситуацию, но разворачивает ее в ощутимо иной тональности. Вновь в центре событий своенравная, увлекающаяся, не умеющая сдерживать своих желаний героиня Бэтшеба Эвердин; она готовилась стать гувернанткой и даже умеет играть на пианино, но при этом превосходно ездит верхом и не хуже крестьянки способна выполнять любую работу на ферме. Сиротская и бедная юность в черством мире приучили Бэтшебу смотреть на жизнь как на битву, которую необходимо выиграть, поэтому хотя она и понимает, что Габриэль Ок любит ее верно и преданно, но жаждет другой победы, более лестной для нее. Неожиданно свалившееся наследство еще более изменило девушку, сделало властной и надменной, Бэтшеба мгновенно забыла о существовании Ока. Ее самолюбие уязвлено тем, что богатый и всеми почитаемый фермер Болдвуд проявляет к ней полное безразличие, и еще более уязвляет, что другие начинают замечать это. Легкомысленным, неосторожным поступком она пробуждает в этом прежде холодном человеке такую страсть, которая пугает Бэтшебу своей силой. Она не любит Болдвуда и отчетливо сознает, что должна, пока не поздно, лишить его каких бы то ни было надежд, но одновременно она и торжествует, и в то время как язык ее говорил нет, глаза все же смотрели ободряюще. Однако Болдвуд — человек

крайностей, — будучи захвачен страстью, он уже не способен совладать с собой, не способен размышлять; он становится рабом, маньяком своего чувства и вызывает не только сострадание, но и достойное сожаления. В тот момент, когда Болдвуд почти заручился согласием Бэтшебы на брак с ним, появляется соперник, представляющий полную ему противоположность — сержант Трой. Человек поверхностный и ловкий, обходительный и лживый, опытный и красноречивый оболъститель, неспособный на глубокое чувство и потому сохраняющий превосходство над своими жертвами, Трой увлекает Бэтшебу, и, утратив власть над собой, вопреки доводам собственного рассудка, она становится его женой.

Вторжение Троя, воплощающего присущие буржуазному обществу хищничество и эгоизм, ставящего превыше всего удовлетворение своих собственных желаний, не только трагично для Болдвуда и Бэтшебы, вскоре убедившейся, какую ошибку она совершила, но и вносит разлад и дисгармонию в жизнь всего этого патриархального уголка. Трой проматывает на скачках состояние Бэтшебы, пускает по ветру плоды человеческого труда, ферма приходит в упадок. Трой спаивает батраков, — картину такой попойки Гарди называет «оскорбительной». В итоге обезумевший от страсти Болдвуд убивает Троя и сам гибнет от руки правосудия, Бэтшеба опустошена и надолго утратила вкус к жизни. В своем романе Гарди ясно дает понять, что эти люди сами повинны в своих бедах, и в меру своей вины все они несут наказание в соответствии с традицией английского романа, требующей наказания порока и нравоучительного финала.

Но в романе есть еще одна жертва, абсолютно невинная, — бедная служанка с фермы, сирота Фанни Робин, обманутая и покинутая Троем. Судьба этой девушки, которая ни в ком не находит поддержки, с трудом зарабатывает жалкие гроши и, ожидая ребенка, остается без крова, поистине трагична. Выбываясь из сил, она совершает свой последний путь, пытается добраться до рабочего дома. Глубоко символично то обстоятельство, что только бездомная собака приходит ей на помощь и помогает дотащиться до дверей приюта и что собаку прогоняют камнем. Таким образом, в основной вывод, вытекающий из романа — людей губят их собственные эгоистические необузданные страсти, внушенные им ложной современной цивилизацией — образ Фанни вносит очень существенное социальное уточнение. Впрочем, из книги явствует и другой вывод: Гарди хочет сказать, что в некоторых драматических событиях повинны не только человеческие страсти и пороки, но еще и роковые случайности, неожиданные и неотвратимые сцепления обстоятельств. Дважды Трой появлялся именно в тот момент, когда Болдвуд обретал надежду стать обладателем Бэтшебы, такая насмешка судьбы и довела его при вто-

ричном столкновении с Троем до убийства соперника; да и бедная Фанни, возможно, стала бы женой Троя, если бы не случайность: по ошибке она пришла не в ту церковь, где он ее ожидал. Однако при всем трагизме романа в нем все же есть видимость успокоительного финала: Габриэль Ок, выказавший способность к бескорыстному самопожертвованию и бескорыстия и все еще продолжающий, несмотря ни на что, любить притихшую, оглушенную всем пережитым Бэтшебу, становится в конце романа ее мужем.

В этом романе еще яснее проступает связь Гарди с реалистическими традициями английской литературы и особенно с романами Диккенса. Она сказывается и в напряженном интересе к нравственной сущности человека и проблемам морали, и в юморе и комических персонажах (чего стоит, например, совершенно диккенсовский образ подпаска, мать которого по невежеству своему вообразила, что Авель убил Каина и назвала беднягу Каином), и в несколько чрезмерном пристрастии автора к сентенциям, и в его любви к маленькому человеку, ко всем униженным и оскорбленным. Когда Гарди говорит об их страданиях, то юмор сменяется горькой иронией и пафосом, тоже чисто диккенсовскими. Отмечая, например, что злоеший характер последнего пристанища Фанни — приюта для бедных — проступал во всем облике уродливого здания, «как проступают из-под савана контуры трупа», Гарди далее продолжает: «Некий граф, владевший землями по соседству, даже заявил как-то, что готов был бы отдать целый годовой доход за то, чтобы иметь перед своими дверями вид, каким наслаждаются обитатели дома перед своими, — и весьма вероятно, что обитатели дома охотно отказались бы от вида ради графского годового дохода». В отличие от многих писателей своего времени Гарди не скрывал своего отношения к изображаемым героям и событиям, как и Диккенс, он не прятал ни своей любви, ни своей ненависти, его творчество проникнуто страстной жаждой добра и справедливости.

Заслуживает внимания и следующее обстоятельство: в этом романе, как и в последующих, Гарди очень подробно и с полным знанием дела описывает крестьянский труд: доение коров, молотьбу, уход за новорожденными ягнятами, стрижку и мойку овец и пр. Подобные сцены не имеют у Гарди ничего общего со всякого рода технологическими описаниями у современных ему писателей-натуралистов, пытавшихся таким способом придать своим романам видимость научности. У Гарди эти сцены естественно входят в ткань романа, не выглядят в них нарочитыми, инородными не только потому, что их назначение — воссоздать атмосферу крестьянской жизни, но и потому, что все эти описания труда включены в действие, становятся объектом эмоционального восприятия героев и помогают читателю проникнуть в их состояние.

Когда Габриэль Ок и Бэтшеба точат ножницы, между ними происходит крайне важный разговор, и взволнованная Бэтшеба не в состоянии как следует держать ножницы; во время стрижки овец мысли Габриэля заняты совсем другим (приехал Болдвуд), и он ранит овцу. В другом романе детально изображена работа батраков у молотилки. Героиня этого романа Тэсс трудится, не разгибая спины; оглохшая от шума и ослепшая от пыли, она едва передвигает ноги, но не решается сделать передышку, из боязни, что ее прогонит фермер. Дело в том, что ее вновь преследует соблазвивший ее некогда человек, который тут же наблюдает за ней и ждет своей минуты, и, если она лишится работы, тогда ей не миновать нового падения. Сцена у молотилки приобретает таким образом огромную психологическую и художественную выразительность. Кроме того, изображение будничного труда всегда считалось не выигрышным, не поэтическим, и Гарди, пожалуй, единственный из английских классиков, посмеявшийся пойти против этой традиции.

«Возвращение
на родину»

В финале следующего романа «Возвращение на родину» нет даже видимости благополучного исхода. Погибает главная героиня Юстасия Вай, возненавидевшая Эгдон, ощущающая в нем враждебную мрачную силу, которая держит ее в плену. Ослепленная мечтой о блестящей праздничной жизни больших городов, жаждущая страстной необычайной любви, она испытывает постепенно крушение своих надежд и стремлений. В своих несчастьях она винит скверно задуманный мир, жестокость небес к человеку. Погибает и любовник Юстасии, с которым она пыталась бежать от мужа, от власти Эгдона. Терпит крушение своих жизненных планов и духовных поисков и муж Юстасии — Клим Йобрайт; в отличие от Юстасии Клим считает, что с жизнью следует примириться, однако и он находит, что в естественных законах существуют изъяны. И хотя ни Клим, ни Юстасия не являются доверенными лицами автора, но и сам Гарди начинает в этом мрачном романе еще более склоняться к тем выводам, которые впервые проявились в романе «Вдали от безумной толпы» и которые нашли наиболее полное художественное выражение в следующем его романе — «Мэр Кестербриджа».

«Мэр
Кестербриджа»

Т. Гарди начинает казаться, что все живое обречено на страдание. Будучи не в состоянии понять всю сложность экономических и социальных процессов эпохи империализма, он абсолютизирует губительные последствия буржуазного прогресса, видит в них закон человеческого существования вообще. Таковы истоки фатализма Гарди. Следовательно, дело не в том, что Гарди-художник ограничил себя изображением сельской Англии, а в том, что увиден-

пые в этой среде процессы он воспринял как неизбежный удел человечества. Поэтому в романах и стихах Гарди часто звучит мысль о трагизме жизни. Во вселенной существуют некие неотвратимые, различные и равнодушные к человеческим делам и страданиям силы, напоминающие собой античные представления о роке, которых никто не в состоянии избежать, и рано или поздно людей настигает возмездие за все некогда содеянное. Человек — песчинка в руках обстоятельств, жертва случайностей, то и дело попадающая в ловушки, коварно расставленные ей судьбой. И чем более он упорствует в осуществлении своих желаний, чем более одержим стремлениями и страстями, тем больше измывается над ним судьба. В этом пессимистическом взгляде на удел человека Гарди испытал несомненное влияние идей реакционного немецкого философа Шопенгауэра. Он нередко строит сюжеты своих романов так, чтобы нагляднее обнаружить власть обстоятельств над человеком.

Такова судьба героя романа «Мэр Кэстербриджа» Хенчарда — натуры упорной, страстной, увлекающейся, не знающей меры ни в любви, ни в ненависти (недаром роман имеет подзаголовок — «Жизнь и смерть человека с характером»). Бездомный батрак в начале романа, он ценой немалых усилий становится мэром города и богатым торговцем зерном, а затем начинается постепенное неотвратимое падение, в результате которого Хенчард уходит из города таким же нищим, каким он пришел сюда двадцать лет назад, но только сломленным и лишенным сил, безмерно отчаявшимся и одиноким. Как кошка с мышью играла с ним судьба. Однажды в начале этой истории, в порыве мрачного отчаяния он продал свою жепу и маленькую дочь (в этом заключается его трагическая вина, которую ему суждено искупить). Много лет казнил он себя за этот поступок, и как раз в то время, когда он уже почти поверил, что их нет в живых, и решил соединить свою жизнь с другой, именно в этот момент объявляется жена и взрослая дочь, и женитьба становится невозможной. Или вот другой пример: ему крайне пришлось по душе молодой шотландец Фарфрэ. Хенчард уговорил его остаться в Кэстербридже, сделал его своим помощником, щедро одарил, доверил свою тайну — в результате тот стал его соперником, довел до разорения, занял место мэра города. Однако и это еще не все. Умирает жена Хенчарда, он исполнил перед ней свой долг, теперь он свободен и может, наконец, соединиться с Люсеттой,... но уже поздно: Люсетта полюбила его конкурента Фарфрэ, тайком обручилась с ним и тот покупает с торгов дом разоренного Хенчарда, а заодно и все его имущество; там, где Хенчард думал жить с Люсеттой, будет теперь жить с ней Фарфрэ. Наконец, Хенчард долгое время не питал к дочери отцовских чувств, но вот наступил

перелом, одинокий Хенчард жаждет найти близкого человека, его сердце открылось для любви, и в этот момент он узнает из завещания покойной жены, что его дочь умерла еще ребенком, а Элизабет-Джейн — ее дочь от второго мужа. Так с жестокой и неумолимой последовательностью смеется над Хенчардом судьба; он жертва рока и своих страстей, увлекающих его от одной катастрофы к другой.

Весь сюжет иллюстрирует таким образом философскую концепцию Гарди, но в его мировоззрении и тем более в его романах много такого, что не только не совмещается с теориями Шопенгауэра, но и решительно противостоит им. Даже в том же романе «Мэр Кэстербриджа» Гарди замечает, что суеверному Хенчарду, как и всем людям такого склада, могло показаться, что сцепление событий вызвано какой-то зловещей силой, решившей покарать его, «но ведь, — продолжает автор, — эти события развивались вполне естественно». Другая героиня Гарди — Тэсс приходит постепенно к мысли, что ее отчаяние «вызвано всего-навсего чувством обреченности перед лицом деспотических законов общества, не имеющих ничего общего с законами природы». Наконец, герой последнего романа Джуд еще более точно определяет причину трагизма человеческих судеб: «Я чувствую, — говорит он, — что есть какая-то ошибка в наших социальных формулах». В наиболее зрелых поздних романах Гарди хотя и существуют некие роковые, неотвратимые обстоятельства, довлеющие над героями, но судьба Тэсс, и Джуда, и Сью определяется в конечном счете их бедностью и социальным положением, религиозными и нравственными предрассудками общества, его удушающим фарисейством. Шопенгауэр испытывал презрение к «толпе», «черни», которой он противопоставлял избранных героев; Гарди всегда отдавал решительное предпочтение людям из народа, которых он наделяет высшими духовными и нравственными качествами, он в полном смысле этого слова художник-демократ. Шопенгауэр считал безнадежной борьбу с обстоятельствами и проповедовал покорность судьбе; Гарди предпочитал протестантов, бунтующих даже в смертный свой час, несмотря на свое поражение в жизненной борьбе, поэтому, когда Сью Брайхед, сломленная несчастными, смиряется, отказывается от своих независимых убеждений, жаждет искупить свою «вину», Гарди дает почувствовать читателю, что это отступничество приводит Сью к надругательству над собой, к духовной гибели, которая страшнее гибели физической.

Безусловно, философские взгляды Гарди довольно непоследовательны и эклектичны. С одной стороны, он сторонник детерминизма, строгой обусловленности явлений, причин и следствий, с другой — как мы видим — он как будто склонен объяснять судьбу человека сплошным сцеплением случайностей; он не

приемлет попытку реакционного философа А. Бергсона объяснить движение и развитие в природе и обществе неким «жизненным порывом», но сам склоняется к идеалистическому признанию некоей «воли», «бессознательного жизненного напора». И тем не менее всё иррациональное, мистическое было глубоко чуждо разуму Гарди, он чувствовал реакционную подоплеку новомодных философских теорий, отражавших кризис буржуазного сознания, и без колебаний отвергал, например, прагматизм американского философа Джеймса, объявлявшего истиной то, что практически полезно и удобно, равно как и мистические построения Бергсона. С какой иронией писал 75-летний Гарди одному из своих корреспондентов: «Половину своего времени (особенно когда я пишу стихи) я верю — в современном смысле слова — не только в те вещи, в которые верит Бергсон, но и в привидения, таинственные голоса, предчувствия, приметы, сновидения, заколдованные места и т. д. и т. п. Но с другой стороны, я несколько не верю больше во все это в старом понимании этого слова. И когда в споре против бергсонизма я объявлял себя неверующим, то имел в виду именно этот старый смысл». Еще более определенно без всякого соблюдения приличий высказался на этот счет Гарди в стихотворении «Наш старый приятель дуализм».

Кто только не шпынял его, Протей (дошлый малый!),
 Спиноза и монасты не сладят с ним, пожалуй.
 — «Вот Истина!» — ему мы внушаем в лучшем стиле,
 И полагаем будто его уговорили.
 А он, Протей, смеется, не потеряв фасона,
 И нас страшит ссылкой на Джеймса и Бергсона.
 Мы говорим, что это адепты прагматизма,
 — «Да, врут они, — мы слышим в ответ от Дуализма, —
 Но я-то должен выжить, моим жрецам в угоду,
 Я все, чему лишь стоит на свете верить сроду!»

Непримиримым было отношение Гарди к реакционной демагогии Фридриха Ницше; он утверждал, что напыщенное фразерство этого исполненного «бесцеремонного высокомерия» и «одержимого манией величия» человека не имеет ничего общего с философией и считал, что писания Ницше оказали губительное влияние на немецкую культуру и сознание немецкого народа. «Я склоняюсь к мысли, — писал Гарди, — что за всю историю человечества не было страны, столь деморализованной одним писателем».

В своих последних романах Гарди не только достигает самых больших высот мастерства, но проявляет и наибольшую проницательность и остроту критической мысли. В романе «Тэсс из рода д'Эрбервиллей» он избрал в качестве положительной героини простую крестьянку, согрешившую до замужества, имевшую внебрачного ребенка, возобновившую незаконную связь уже после брака,

✓ «Тэсс из рода
 д'Эрбервиллей»

убившую своего любовника и казненную за содеянное преступление. И при этом Гарди, явно полемически подчеркивая свой замысел, назвал Тэсс «чистой женщиной». Это был дерзкий вызов всем холяжам представлениям викторианской морали. Но Гарди скрупулезно исследует все обстоятельства судьбы Тэсс, извещивает все причины, субъективные и объективные, все мотивы ее поступков, он раскрывает нам душу своей героини, и для любого непредубежденного читателя становится ясно, что как это ни парадоксально, но, преступница и содержанка в глазах общества и правосудия, Тэсс и в самом деле была в высшей степени чистым и нравственным человеком и, следовательно, глубоко неблагоприятно то общество, в котором может сложиться такая ситуация.

Правда, не все мотивы и обстоятельства в романе в равной мере убедительны. Гарди не раз напоминает, что по отцу Тэсс принадлежала к некогда могущественному и знатному роду, в котором было немало насильников и преступников, и вот в силу некоего существующего в мире закона воздаяния и расплаты теперь настал ее черед стать жертвой, поплатиться за прошлое. Символичен эпизод, когда бездомная и нищая семья Тэсс по иронии судьбы оказывается как раз у развалин фамильного склепа, свидетельствующего о былом величии рода. Есть в романе и ряд таинственных иррациональных предзнаменований, так, например, в роду д'Эрбервиллей существует примета: перед тем, как случиться несчастью, они видят карету, и пр. Подобного рода мотивы, равно как и эпизоды наподобие ночной прогулки возлюбленного Тэсс — Энджела Клера, когда он, находясь в лунатическом состоянии, кладет Тэсс в саркофаг усыпальницы д'Эрбервиллей, воспринимаются как дежурный реквизит, почерпнутый из сенсационного романа. Однако определяющую роль в судьбе Тэсс играют другие, несравненно более убедительные и реальные, хотя, возможно, и не столь эффектные обстоятельства и причины, которыми веришь безоговорочно.

Угроза нищеты, нависшая над семьей, любовь к своим младшим братьям и сестрам и тревога за их судьбу, чувство вины (по неосторожности Тэсс погибла их единственная лошадь) — вот что заставляет ее, скрепя сердце, служить у разбогатевших выскочек, присвоивших себе имя ее рода, и сносить назойливые домогательства своего распущенного хозяина — Алека, жертвой сластолюбия которого она в конце концов становится. Тэсс могла бы извлечь материальную выгоду из страсти Алека — она предпочла нищету и труд поденщицы на ферме. Жертва богатого соблазнителя, она становится отныне и жертвой лицемерной, ханжеской морали, преследующей и всю ее семью, которой именно по этой причине отказывают в продлении срока аренды.

Любовь к джентльмену — сыну священника Энджелу Клеру, принадлежащему по своему образованию и социальному положению к кругу, недостижимому для простой доильницы, становится для Тэсс не столько источником радости, сколько беспрерывных страданий. Под гнетом господствующих представлений она и сама считает себя недостойной, казнится своим «грехом». Но как ни страшится Тэсс возможных последствий, она после мучительной внутренней борьбы приходит к выводу, что должна сказать правду, чего бы ей это ни стоило; она слишком любит и почитает Энджела, чтобы допустить в их отношениях ложь. Признание оказывается роковым: гордившийся своим независимым образом мыслей Энджел и сам, как обнаруживается, заражен предрассудками и предрассудками своей среды, он бросает Тэсс.

В эти самые безысходные, исполненные отчаяния дни, быть может, особенно сильно проявляется благородство, душевная чистота и щедрость Тэсс. Она продолжает любить Энджела, несмотря на жестокость и несправедливость его поступка, ее любовь полна бесконечного самопожертвования, нравственной требовательности и щепетильности. Голодная, она считала себя не вправе тратить оставленные им деньги, терпя лишения, боялась обратиться за помощью к родителям Клера, чтобы не бросить тем самым тень на него. Именно в этот момент на ее пути вновь появляется Алек. Ни непостоянный труд, ни оскорбительное для ее самолюбия известие о том, что Энджел готов был уехать с другой, ни случайная встреча с братьями Энджела, черствыми и надменными святошами, от которых, как она поняла, ей нельзя было ожидать участия, ни преследования Алека не могли заставить ее нарушить верность своему мужу. И только смерть отца и бедственное положение семьи вынудили Тэсс вновь пожертвовать собой, чтобы спасти близких от голодной смерти. Когда Энджел опомнился и возвратился, было уже слишком поздно. Убийство Алека было продиктовано не просто желанием отомстить человеку, дважды исковеркавшему ее жизнь, и не только желанием хоть так показать Энджелу меру своей любви, но это прежде всего отчаянный, пусть безрассудный, протест жертвы, возмущенной против постоянного надругательства над своей душой и телом. В этом поступке Тэсс выразилось безумное желание отомстить обществу за постоянное насилие над собой, и в таком контексте становится ясно, что Гарди имел полное право назвать свою героиню чистой женщиной.

«Джуд Незаметный» — Если Тэсс — это прежде всего натура, живущая и воспринимающая мир сердцем, чувствами, то герои последнего романа «Джуд Незаметный» — Джуд и Сью — люди напряженной, ищущей, критической мысли. Роман вводит нас в атмосферу трагических

духовных поисков и борьбы, и то, что Тэсс осуждала скорее бес-
сознательно, эмоционально, Джуд и Сью судят разумом, стремясь
во всем дойти до конца. Бедняк и сирота Джуд с детства про-
 никся желанием, которое становится постепенно всепоглощаю-
 щей страстью, единственным смыслом его существования, — он
 охвачен жаждой знаний. Город старинных колледжей, богосло-
 вов и ученых Кристиminster (Оксфорд) с его готическими шпи-
 лями и башнями представляется Джуду землей обетованной,
 городом света, целью всех его помыслов. И Джуд начинает упор-
 ную борьбу за осуществление своей мечты, которая требует от
 бедняка поистине титанических усилий. По книгам, купленным
на последние гроши, ценой отказа от самого необходимого, не до-
сыпая и не доедая, после изнурительного трудового дня, изучает
он латынь и греческий, редкие трактаты и труды античных
 авторов. Лишенный совета, помощи, поддержки он вынужден
 тратить вдесятеро больше сил, нежели обеспеченные молодые
 люди, эти баловни судьбы, окруженные заботами наставников, ре-
 петиоров и профессоров. Приехав в Кристиminster, Джуд полага-
 гал, что он соприкоснется с их жизнью, войдет в этот притяга-
 тельный мир; наблюдал их на улицах, слушая, о чем они говорят,
 Джуд на минуту забывался и чувствовал себя человеком их круга
 по интересам и знаниям, но тут же он убеждался, что молодой
 рабочий в блузе так же далек от них, как если бы он находился
 на другом полушарии. Их разделяла стена.

Джуд обращается с письмами о помощи к пяти маститым ру-
 ководителем колледжей: только один из них удостоил его ответом,
 но и этот посоветовал Джуду заниматься своей профессией и не
 помышлять о чуждой ему сфере. Несмотря на все его усилия,
 двери науки были по-прежнему для него закрыты, а для того
 чтобы купить себе право на учение, он должен был при макси-
 мальной бережливости ожидать еще пятнадцать лет. И тогда на-
 ступает прозрение: Джуд начинает понимать, что наука Кристи-
 мinsterа мертва, ибо она отворачивалась от самых насущных проб-
лем современности и высокомерно не замечает жизни, которая
кипит вокруг стен академической обители. Он понял, что это
 наука одной привилегированной касты, что жизнь тех предместий,
 где ютилась беднота, была бесконечно содержательней и разно-
 образней, и, хотя ее презрительно третировали и старались не
 замечать, однако не будь тех, кто занимается физическим трудом,
«всего было бы читать книжникам и не осталось бы великих
мыслителей», он понял, что преуспеть в этом мире может лишь тот,
кто «хладнокровен, как рыба, и эгоистичен, как свинья». Но как
 ни справедливы эти мысли, Джуд тем не менее глубоко страдает,
 он воспринимает это как свое поражение, и Гарди выразил смысл
 его судьбы словами «трагедия несвершенных замыслов».

Джуду и Сью суждено пережить еще одну трагедию — трагедию сильной страсти, столкнувшейся с викторианскими нравами и моралью. Очень важное место в романе занимает проблема брака. Гарди бесстрашно исследует самые острые и щекотливые стороны этой проблемы, которые и сегодня не утратили своей актуальности, а в период публикации романа породили бурю ожесточенных нападок на автора, которого объявляли противником брака вообще и чуть ли не проповедником свободной любви.

В романе в сущности ставится под сомнение институт брака в том виде, в котором он существует в буржуазном обществе, независимо от того, кем он скреплен: гражданским актом или церковью. Религиозный обряд бракосочетания, во время которого обе стороны клянутся любить друг друга вечно и берут тем самым на себя обязательства, которые далеко не всегда выполнимы, кажутся Сью, а вместе с ней и автору, кощунством. И то обстоятельство, что с этого момента люди уже обязаны делать то, что по самой сути своей должно быть всегда и исключительно проявлением их свободной воли, претит Сью, ей видится в этом насилие над человеком и его чувством. Кроме того, ведь брак нередко является следствием ошибки и неопытности одной стороны и хитрости и материального расчета другой (каким был брак Джуда и Арабеллы) или же он заключается в силу печальной необходимости (так, спасая свое доброе имя от клеветы, не имея возможности соединиться с тем, кого она любит, с Джудом, Сью совершает опрометчивый шаг — соглашается стать женой любящего ее Филотсона). И с этого момента она убеждается на собственном опыте, что брак «превращен в гнусный контракт, обязывающий разделять определенные чувства», контракт, определяемый материальными соображениями, необходимостью платить налоги, передавать имущество наследникам и т. п. И Джуд и Сью оказываются таким образом в западне. Вследствие своего печального опыта оба они возытели в итоге такое отвращение и ужас ко всей формальной стороне дела, что у них складывается убеждение, будто формальности должны неминуемо убить чувство, для этого достаточно будет одного сознания того, что человек отныне связан навсегда. Не случайно в книге предпослан эпиграф «Буква убивает». Поэтому, когда Джуд и Сью получают, наконец, возможность соединиться, у них не хватает решимости вновь подвергнуться процедуре, которая напоминает им о перенесенных страданиях и которая ежечасно обрекает на такие же мучения тысячи мужчин и женщин.

Но буржуазное общество не интересуется сутью человеческих отношений, характером отношений, связывающих мужчину и женщину, оно озабочено лишь соблюдением формальностей и рев-

ниво следит за тем, чтобы никто не смел нарушать общепринятого ритуала, что бы ни скрывалось за respectableм фасадом брака. Страшась за свою любовь, Сью и Джуд нарушили этот молчаливый фарисейский уговор, и викторианская Англия подвергает их за это остракизму и беспощадной травле. В этой борьбе силы слишком неравны. Отношения Джуда и Сью, опутанные цепями запретов, препятствий, лживой морали и несчастных обстоятельств, в которых они очутились, превращаются в беспрерывное мучение. Они вынуждены скрывать свою жизнь от посторонних взглядов и попадают в атмосферу изоляции, добровольного шпионства и клеветы ханжествующих обывателей. Им не могут простить независимости убеждений, желания жить по-своему. Внесла свою посильную лепту в эту травлю и церковь. Вооруженные религиозными догмами святоши объявляют им войну: хозяйка Сью топчет ногами статуэтки греческих богов, суеверные невежественные прихожане не могут примириться с тем, что церковь реставрируют грешники и добиваются их изгнания, мужу Сью — Филосону, совершившему гуманный поступок (он отпускает ее и предоставляет полную свободу), отказывают от места учителя, отныне его ждет нищета; Джуд и Сью не могут снять квартиру, ибо хозяева каким-то шестым чувством догадываются о том, что эта пара не такая, как другие, что в них есть нечто чужеродное, вызывающее подозрение.

Эта беспрерывная мучительная борьба за свое достоинство, за право жить соответственно своим убеждениям заставляет и Джуда и Сью подвергнуть разрушительной критике многие святые заповеди буржуазного общества, но оба они приходят к разным итогам. В начале романа хрупкая Сью мыслит более независимо, чем Джуд; с поразительной отвагой и пронзительностью рассеивает она многие иллюзии, которые еще питал на первых порах Джуд. Для нее Крестминстер с самого начала цитадель религиозного мракобесия и лженауки, буржуазный брак — обман и сделка, библия — книга, которую фальсифицируют богословы и проповедники, а церковь — институт, которому нет места в современном мире. По своему жизневосприятию она истинная язычница. В финале романа герои как бы меняются местами. Теперь, когда ожесточившийся разум Джуда окончательно срывает маски с ложных фетишей и ценностей буржуазного общества, Сью отрекается от борьбы и, следовательно, отрекается от самой себя. И для Джуда нет мучительней и горше зрелища угасшего и смирившегося разума Сью. Это заставляет его еще больше ненавидеть мистицизм и христианство. «Как трагична, — восклицает он, — гибель человеческого интеллекта! Где же твое презрение к условностям? Я бы предпочел умереть мужественно!» В истории Сью эпиграф «Буква убивает» раскрывается в ином еще более широ-

ком смысле: религиозная ортодоксия губительна для человеческого разума, она разрушает человеческую личность.

Период работы Гарди над романами уэссекского цикла характеризуется все большим распространением различных литературных направлений от натурализма до символизма, все дальше уводивших от великих традиций европейского критического реализма. Некоторого, хотя и незначительного, влияния этих направлений не сумел избежать и Гарди. Он подчеркивает, например, что род д'Эрбервиллей растерял за долгие столетия свою былую энергию и волю к жизни и что это в какой-то мере сказалось на характере Тэсс и в еще большей степени ее отца (потому что по матерп Тэсс — крестьянка), сказалось в некоторой ее пассивности, жертвенности, и в абсолютной непригодности к жизни и иждивенчестве у ее отца. Сходные отголоски натуралистической теории наследственности ощущаются и в «Джуде Незаметном»: в роду Джуда и Сью браки всегда бывали несчастливыми, и то, что в их семье охотно делали по доброй воле, вызывало сопротивление, как только становилось необходимо». Наряду с этим заметно здесь и влияние декадентской литературы во всем, что касается сына Джуда — ущербного ребенка со странным прозвищем Дедушка Время. Это маленький старичок с недетским печальным лицом и недетскими мыслями, как будто аккумулировавший в себе все предшествующие страдания человечества, воспринимающий мир как каземат пыток. Он боится жизни, считает себя лишним и уходит из жизни, убивая себя и остальных детей Джуда и Сью. И если мрачный итог, к которому приходит Джуд (он выражает его фразой из Библии: «Погибни день, в который я родился, и ночь, в которую сказано: зачался человек!»), подсказан его горьким социальным опытом, то образ Дедушки Время трактует эту тему в ином, декадентском плане — человек вообще рожден для страданий и ему вообще нет места в мире.

Но такого рода мотивы в творчестве Гарди — это все же не более чем частности, в основном же и в своей художественной практике и в теоретических высказываниях он — убежденный реалист, в равной мере противостоящий и натурализму, и декадентству. Показательна в этом отношении статья Гарди «Искусство художественного вымысла», опубликованная в 1891 г. и, следовательно, в какой-то мере подводящая итоги его практики романиста. Правда, Гарди признает в ней, что нельзя не симпатизировать энтузиазму натуралистов, ибо это «преувеличенный вопль честной реакции против всякой фальши». И тем не менее он считает их теорию глубоко ошибочной, ибо искусство невозможно без отбора, с помощью которого изображение становится «более правдивым, нежели точным», в противном же случае оно ограничивается механическим воспроизведением всех впечатлений.

«Правители»

Как это ни странно, но, несмотря на несомненные признаки драматургического таланта проявившегося в романах Гарди, с их контрастно противопоставленными характерами и напряженным сюжетом, неуклонно движущимся от одной острой ситуации к другой, еще более острой, с их проблематикой вины и искушения и непреодолимой страсти, влекущей человека к гибели, вызывающими ассоциации с античной трагедией, обращение Гарди к драматургии не оказалось столь же плодотворным. Его монументальному творению в этом роде — эпической драме о войне с Наполеоном «Правители», в 3-х частях, 19 действиях и 130 картинах как раз недостает чисто драматургических достоинств.

Пьеса охватывает около 10 лет: от попыток Наполеона высадиться в Англии и вплоть до его поражения под Ватерлоо; она последовательно повествует о всех крупнейших походах и сражениях этого десятилетия: Трафальгар, Иена, Аустерлиц, Испания, Бородино и бегство из России. Картины сражений, огромные массовые сцены чередуются в ней с сугубо частными эпизодами из жизни королей, министров и полководцев, в которых изображается закулисная изнанка истории, изобличается ничтожество великих мира сего, непомерность их притязаний и честолюбия, их суетное тщеславие, бездарность и неприглядный нравственный облик. Гарди не предназначал свою драму для театра, он адресовал ее читателю, который знаком с этими событиями и которому пьеса должна представить конкретный материал для размышлений (Гарди широко пользовался журналами, историческими и биографическими источниками наполеоновской эпохи). Еще более привлекает пьеса своей основной тенденцией: в ней подвергаются безоговорочному осуждению правители и в первую очередь Наполеон, жертвующие в угоду своему честолюбию и авантюризму судьбами целых народов и государств. И все-таки, если даже учесть художественные намерения автора, пьесе нельзя назвать удачной. Она слишком перенаселена и хаотична, перегружена излишними подробностями; в ней нет драматического стержня.

Уязвима и содержащаяся в пьесе концепция исторического процесса. Действие пьесы происходит не только на земле, но и над землей, откуда наблюдают за событиями условные персонажи — Дух Сострадания, Дух Иронии, Дух Времени и пр., которые по-разному комментируют смысл происходящего на земле, увещивают или обличают людей, вступая в спор с ними и друг с другом. В них обобщены и персонафицированы философские взгляды автора на жизнь общества и исторический процесс. В отличие от романов, в которых у Гарди берет верх логика реалистического отражения жизни, воплощенная в конкретных картинах, здесь

многие воззрения Гарди, будучи высказаны в абстрагированной прямолинейной форме, особенно наглядно обнаруживают свою двойственность и противоречивость. Дух Времени и Дух Иронии не раз высказывают мысль о существовании некоей Имманентной Воли, которая не ведает ни любви, ни ненависти, трудится вслепую, и ее действиями определяется будто бы ход мировых событий. Она вечна, и в сравнении с ней все человеческие дела и страсти выглядят ничтожными и преходящими, и тот же одержимый манеи величия Наполеон не более как жалкая марионетка перед лицом времени. Но в таком случае стоит ли принимать всерьез все, что происходит на земле? И тогда гнев Гарди против правителей и его обличения тоже лишены смысла, и тогда философия Гарди доказывает бессельность того, во имя чего писал свою драму Гарди-художник.

Поэзия Т. Гарди Значительно ббльшую художественную ценность представляет поэтическое наследие Гарди, в котором тоже нашла своеобразное отражение эволюция взглядов писателя. Он создавал стихи на протяжении всей своей жизни, но особенно интенсивно лишь после того, как отказался от сочинения романов, то есть, в последние 30 лет. Его поэзия привлекает глубокой содержательностью, искренностью высказывания; ему чужда поза или рисовка, и, владея достаточно разнообразной стихотворной техникой, Гарди в то же время далек от увлечения чисто формальными поисками.

В поэзии Гарди немалое место занимает любовная и пейзажная лирика, окрашенная преимущественно в элегические тона; есть у него и стихи, написанные в духе народных песен, и тогда жизнерадостная народная поэзия способствует тому, что муза Гарди тоже настраивается на более светлый лад, и он славит те безыскусственные радости бытия, которые никогда не утратят своей привлекательности — душистый сидр, и танцы всю ночь напролет, и любовные свидания в безлунную ночь, когда влюбленные спешат навстречу друг другу как на крыльях («Великие вещи»). Но преобладающее место занимают все же иные настроения — медитативная лирика в духе уже приводившегося выше стихотворения «К жизни». Печаль поэта обусловлена сознанием несовершенства земной жизни, ее быстротечности, непрочности человеческих надежд и мучительного одиночества. Стихотворение «Холмы Уэссекса» — пожалуй, наилучший образец такой лирики. Эти холмы как будто созданы для того, чтобы размышлять на них, мечтать и умереть. Сюда уходит поэт в минуты душевного кризиса, здесь, подле неба, не звенят оковы, опутавшие рассудок, и внизу остаются те, кто полон колебаний и подозрительности и где у поэта нет единомышленников. В городах его преследуют призраки — это тени существ, с которыми он был некогда близок

и которые идут своим роковым путем, — мужчины с угрюмыми лицами и женщины, исполненные пренебрежения; они говорят резкие, тягостные слова. И поэт видит, что там внизу он лгал самому себе, изменял тому простому и ясному, что было в нем. Только здесь, на высотах холмов, наступает духовное освобождение. Стихи эти безысходны по настроению, потому что мир предстает в них несовершенным, так сказать, изначально, и, следовательно, никто и ничто не в силах изменить его.

У Гарди много сюжетных стихов, при этом он предпочитал жанр баллады, который многими своими особенностями близок тому, что отличает Гарди-романиста, и в первую очередь интересом к трагическим ситуациям, а также изображением кульминационных моментов в жизни героев. Гарди выражает в них часто ту же идею иронии судьбы, властвующей над человеком. Характерна в этом отношении баллада «Три высоких человека». Ночью в доме, расположенном в каком-то закоулке, слышится стук. Что это? Да там живет очень высокий человек, и он боится что после смерти не сыщется гроба, который был бы ему впору, вот он и мастерит его себе на досуге, заранее. Вторая строфа: прошло около года. Опять слышен стук. Оказывается умер брат этого человека, тоже очень высокий, и гроб пришлось отдать ему. Теперь бедняга опять готовит гроб себе. Третья строфа: прошли годы, и опять слышен стук. Оказывается умер сын этого человека, тоже очень высокий, и снова пришлось отдать свой гроб. Теперь он мастерит его себе в третий раз. А затем отдельно следуют две строки — мрачный иронический финал:

Спустя много лет я узнал, что он
Океанской пучиной поглощен.

Именно в сюжетных стихах, особенно начиная со времени англо-бурской войны и позднее в годы первой мировой войны, Гарди сумел перейти от изображения inferнальных роковых сил, господствующих над человеком, к обнаружению иных сил — социального порядка. Так в стихотворении «Солдатка из Кэтнолда» он изображает солдата, возвращающегося с войны на родину. Неподалеку от дома он встречает похоронную процессию — везут утопленницу, и случайный прохожий рассказывает ему, как эта несчастная ждала своего мужа и бедствовала, как ее склонили к измене молодые повесы, как горько она раскаивалась и, наконец, узнав о близком возвращении мужа, наложила на себя руки. Здесь видна традиция баллады и в некоторой непростоте ситуации (мы так и не знаем определенно — его ли это жена или нет), и в том, что Гарди сразу описывает центральный драматический эпизод без всяких предварительных сведений, и в использовании диалога, и в контрасте между счастливым настро-

ением солдата и мрачной процессией, но трагедия, которая здесь назревает, обусловлена уже не роком, а конкретными жизненными причинами и обстоятельствами.

Еще больший интерес представляет стихотворение «Портрет сына», в котором Гарди использовал эпизод из романа «Джуд Незаметный». Расставшись с Джудом, Арабелла продала старьевщику вместе с прочими вещами и фотографию Джуда в рамке. Зайдя однажды в лавчонку, он случайно увидел ее, и старьевщик, не догадываясь ни о чем, предложил Джуду купить рамку. В стихотворении мать увидела в лавчонке фотографию сына, погибшего на войне. Он подарил ее своей невесте в лучшую пору их молодости. Теперь она стала женой другого. Лавочник просит 18 пенса и, не подозревая, что перед ним мать, поясняет при этом: «Фото не стоит ничего, это только за рамку».

Я купила портрет (ведь старьевщик не стал дорожиться!)
И в земле схоронила, будто это он сам, мой сынок..
Так-то в жизни бывает! — Пустынная, вроде, вещьца,
Но как сердце томится,
Когда человек одинок.

В этом новом прочтении эпизод получает совершенно иной смысл. Теперь это трагедия матери, у которой война отняла самого дорогого человека и обрекла ее на одиночество. Стихотворение обогащено средствами психологического романа. Сколько подтекста в этих паузах и обыденных скупых словах. Здесь целый характер маленького человека, рассказывающего о своем горе очень сдержанно из гордости, из сознания, что это мало кого заинтересует.

События первой мировой войны заставили Гарди глубже задуматься над смыслом человеческой жизни и силами, господствующими в обществе. Конечно, многие реальные законы общественного бытия так и остались для него неясными и загадочными, но, тем не менее, в последнем его сборнике «Зимние слова», представляющем лирическое завещание Гарди, даже медитативная лирика приобретает большую конкретность, в ней преобладают более активные, гневные и предостерегающие настроения, с которыми престарелый поэт обращается к людям.

Присущий ранней лирике Гарди унылый элегический тон сменяется подчас горечью и сарказмом, стихи приобретают большую энергию. Поэт не боится сказать в лицо буржуазному обществу, что он не верит его доктринам, пропаганде, религии, лицемерно оправдывающим мировую войну, не верит всей буржуазной цивилизации, переживающей свой крах.

«Мир на земле!» — глумит поповский клир;
Мы платим за духовные экстазы,

И, чтобы укрепить сей хрупкий мир,
 Готовим отравляющие гаамы!
 («Рождество 1924 г.»)

Томас Гарди в самом деле классик, но не викторианской эпохи, он классик английской демократической культуры, которого не только почитают, но и читают и, вероятно, еще долго будут читать, пока существуют в мире проблемы, над решением которых с безмерным напряжением всех своих сил бились его трагические герои — Тэсс, Сью, Джуд.

ОСКАР УАЙЛЬД (1854—1900)

«Мы все расточаем свои дни в поисках смысла жизни. Знайте же, этот смысл — в искусстве», — с убежденностью пророка утверждал Оскар Уайльд, глава английских эстетов. Влюбленный в красоту Уайльд болезненно переживал ее исчезновение из современного ему мира. Грубая буржуазная действительность с ее «материальным прогрессом» и торгашеским духом, который подавлял поэтическое воображение и убивал высокие идеалы, вызвала неизменную ненависть и презрение Уайльда. «Империя на глиняных ногах — наш островок», — так характеризует он викторианскую Англию, несколько не обманываясь ее внешним благополучием. XIX столетие, век утверждения капитализма, для него — «скучнейший и прозаичнейший из всех веков». Единственное прибежище от одуряющей скуки, пошлости и монотонного однообразия Оскар Уайльд видит в искусстве. Искусство никогда не представлялось ему средством борьбы, но казалось «верной обителью красоты, где всегда много радости и немного забвения, где хотя бы на краткий миг можно позабыть все распри и ужасы мира». Свою жизнь и творчество Оскар Уайльд посвятил исканиям истины и красоты (понятия эти для него равнозначны). Однако в своих поисках он часто удалялся от пути, которым шло передовое демократическое искусство Англии. Его творчеству присущи те же противоречия, что и движению, которое он возглавлял: эстетизму свойственны все слабости буржуазной культуры периода упадка, порождением какой он и является, но в то же время он возникает как течение антибуржуазное.

Сын выдающегося ирландского хирурга, удостоенного титула баронета, Оскар Уайльд родился в 1854 г. в Дублине. Вкусы его матери, поэтессы, женщины экстравагантной, обожавшей театральные эффекты, атмосфера ее литературного салона, в котором прошли юные годы будущего писателя, сказали на него определенное влияние. Страсть к позе, подчеркнутый аристократизм

воспитаны в нем с детства. Но не только эти качества унаследовал он от матери. Прекрасно знавшая древние языки, она открыла перед ним красоту «божественной эллинской речи». Эсхил, Софокл и Еврипид с детства сделались его спутниками...

Искусство древней Эллады с его спокойной и безмятежной гармонией и страстный романтизм с его напряженным индивидуализмом — в них, по мнению юного Уайльда, воплотилась красота, которую он делает своим кумиром. Годы пребывания в Оксфордском университете (1874—1878), куда он попал благодаря исключительной эрудиции в области античной поэзии, — это период оформления его философии искусства. Сам Оксфорд — остров старинной культуры, сохранивший печать строгого единства стиля, воздействовал на чуткую, восприимчивую к красоте натуру, усиливая неприязнь к неэстетичности промышленной Англии. Здесь слушал он блестящие, полные полемического огня лекции Рёскина по эстетике. «Рёскин познакомил нас в Оксфорде, благодаря очарованию своей личности и музыке своих слов, с тем опьянением красотой, которое составляет тайну эллинского духа, и с тем стремлением к творческой силе, которое составляет тайну жизни».

Уайльд полперживал бунт прерафаэлитов против серой монотонной действительности, против духа чистогана, который «вознес фабричные трубы выше шпилей старых аббатств». В их живописи, в их поэзии видел он Ренессанс английского искусства. «Если же этот Ренессанс... оказался так беден в области скульптуры и театра, то в этом, конечно, виноват торгашеский дух англичан: великая драма и великая скульптура не могут существовать, когда нет прекрасной, возвышенной национальной жизни, а нынешний торгашеский дух совершенно убил эту жизнь». Однако Уайльд не был удовлетворен эстетикой прерафаэлитов, идеи Вальтера Пейтера ему казались более привлекательными: Пейтер отвергал этическую основу эстетики. Уайльд решительно встал на его сторону: «Мы, представители школы молодых, отошли от учения Рёскина... потому что в основе его эстетических суждений всегда лежит мораль... В наших глазах законы искусства не совпадают с законами морали». В Оксфорде он познакомился с творчеством американского импрессиониста Уинглера, призывавшего творить вымышленные миры из симфоний красок, не имеющих ничего общего с действительностью. Уайльд был готов следовать ему, тем более что английская действительность была отвратительна. Подчеркнутое неприятие ее молодой поэт выразил в самой неожиданной форме. Он, перед кем открывалось блестящее будущее ученого, предпочел ему сомнительную роль «апостола эстетизма». Роль, которую он разыгрывал, отдавала дешевой сенсацией, шутовством. Экстравагантный

костюм: туфли с серебряными пряжками, короткие шелковые брюки, жилет в цветочках, берет на длинных каштановых кудрях, лилия, подсолнух в петлице — и тот был призван усилить скандал, который разгорался вокруг имени Уайльда и его религии — эстетизма. В 1882 г. он предпринял турне по Америке, читая лекция об искусстве. Их успех был весьма двусмысленным: публика рвалась поглядеть «эстета», предвкушая сенсацию. Один из самых образованных людей Европы в области истории и теории искусств, молодой Уайльд предпочитал излагать свои заветные мысли в виде каламбуров и острот, сопровождая их всевозможными трюками и чудачествами. Однако Уайльд не только принимал позу эстета. Он и в самом деле был им.

Свой символ веры Оскар Уайльд выразил в книге «Замыслы». Она была издана в 1891 г., в нее вошли трактаты, написанные ранее: «Кисть, перо и отравы», «Истина масок», «Упадок искусства лжи», «Критик как художник». Пафос книги в прославлении искусства — величайшей святыни, верховного божества, фанатическим жрецом которого был Уайльд. Тревожась о будущем человечества и видя в искусстве панацею от всех зол, он хотел всех обратить в свою веру. Однако в своем утверждении абсолютного превосходства искусства Уайльд доходит до абсурда. Он утверждает, что не искусство следует жизни, но жизнь подражает искусству. «Природа вовсе не великая мать, родившая нас, она сама наше создание». Искусство творит жизнь, оставаясь абсолютно равнодушным к реальности. «Великий художник изобретает тип, а жизнь старается скопировать его». Свое положение Уайльд подкрепляет, с его точки зрения, убедительными примерами. Пессимизм выдумал Гамлет и «весь мир впал в уныние из-за того, что какой-то марионетке вздумалось предаться меланхолии». Нигилиста, этого странного мученика без веры, изобрел Тургенев, Достоевский же завершил его. Робеспьер родился на страницах Руссо. А весь XIX в. придуман Бальзаком. Замечая распространенность художественных типов в жизни, Уайльд не желает замечать того, что писатели не придумывают своих героев, а создают их, наблюдая эпоху. Признание зависимости художника от своего времени противоречило бы главному положению эстетики Уайльда: «Искусство ведет самостоятельное существование, подобно мышлению, и развивается по собственным законам». До Уайльда эту идею развивали в своей эстетике романтики, канонизировавшие разрыв идеала и действительности. Он же доводит до крайности этот субъективизм. Искусство для него — единственная реальность. «Я люблю сцену, на ней все гораздо правдивее, чем в жизни!», «Единственно реальные люди — это те, которые никогда не существовали», — убежденно проповедует Уайльд.

Искусство на Западе в конце XIX в. переживает кризис, большие художники в связи с этим ощущают острое беспокойство, взволнован и Уайльд. Но как он объясняет причину упадка? «Одной из главных причин, которым можно приписать удвительно пошлый характер огромной части литературы нашего века, без сомнения, является упадок глупости, как искусства, как науки, как общественного развлечения». Обычно значительность произведения определялась степенью глубины реалистических обобщений, мастерством художественного воплощения их. Уайльд утверждает совершенно обратное. «Подлинная цель искусства — это ложь, передача красивых небывлиц». В искусстве он больше всего ценит искусственность, реализм для него абсолютно неприемлем. «Как метод реализм никуда не годится, — заявляет он, — и всякий художник должен избегать двух вещей: современности формы и современности сюжета». По его мнению, задача художника заключается просто в том, чтобы очаровывать, восхищать, доставлять удовольствие. Реалисты, забывшие это, привели искусство к упадку. Натурализм, в котором Уайльд склонен видеть высшую стадию реализма, кажется ему особенно вредным, ибо он решительно все черпает из жизни, а «жизнь — очень едкая жидкость, она разрушает искусство, как враг, опустошает его дом». Эстетика Уайльда антиреалистична по своей сущности. Заявляя, что «искусство ничего не выражает, кроме самого себя», Уайльд встает на позиции «чистого искусства», отказываясь признать его социальные функции. Он яростно защищает принцип бесполезности искусства. Презирая меркантилизм буржуа, во всем руководствующихся правилом полезности, Уайльд категорично заявляет: «Всякое искусство совершенно бесполезно».

Особенно были ненавистны ему те, кто пытался подчинить искусство интересам морали. «Эстетика выше этики!» — спорил с ними Уайльд. «Нет книг нравственных или безнравственных. Есть книги хорошо написанные или написанные плохо. Вот и все». В основе отрицания всякой связи между искусством и моралью лежит прежде всего отрицание Уайльдом самого принципа нравственности. Свое презрение к общепринятым моральным нормам Уайльд выражает в форме парадоксальных афоризмов. «Милосердие порождает зло... Существование совести есть признак нашего несовершенного развития... самопожертвование — пережиток самоистязания дикарей... Добродетель! Кто знает, что такое добродетель?.. Никто!», «Преступление никогда не бывает вульгарным, но вульгарность — всегда преступление». Начав с освобождения художника от этических норм, с оправдания его индивидуализма, Уайльд приходит к проповеди аморализма.

Подчеркивая антиреалистическую и антидемократическую сущность эстетики Уайльда, нельзя не заметить ее противоречи-

востях. Презируя поденщиков литературы, видевших свое назначение в том, чтобы сообщать, «что быть хорошим — значит быть добрым, а быть дурным — значит быть злым», Уайльд высоко ценил великих мастеров слова Толстого и Достоевского, Флобера и Теккерея и скептически относился к оценкам их творчества в официальной буржуазной критике. Реалист Бальзак вызывал неизменное восхищение Уайльда, а смерть его героя — Люсьена де Рюампре, по его собственному признанию, была величайшим горем его жизни. Правда, Уайльд никогда не считал автора «Человеческой комедии» реалистом, он называл его романтиком. Что же привлекало его в Бальзаке? То, что «он творил, а не копировал жизнь». Бальзака ставил он несравненно выше Золя, чье творчество считал «неправильным в отношении искусства». Он отрицает натуралистический метод, но отказывается «разделять высоко нравственное негодование современников против Золя». Как честный художник Уайльд не боится признать правду: «Это ведь негодование Гартюфа за то, что его разоблачили». Обратная сторона «священного негодования» буржуа ему хорошо была известна. Если рискнуть окунуться в море парадоксов Уайльда, то иногда за кажущейся абсурдностью утверждений можно обнаружить вполне приемлемые истины: подчас все бурные филиппики против реализма сводятся к требованию признать преимущество творческого воображения перед плоским подражателем, требование, которое поддержал бы каждый реалист.

Тем не менее многие идеи Уайльда были ошибочны и даже порочны. Секрет обаяния Уайльда не в них, а в блестящей форме их выражения. Его неожиданные сравнения и искрящиеся парадоксы разрывают нити логических связей, но только читатель начинает осознавать это, как на него обрушивается новый поток вывороченных наизнанку идей. Парадоксальный способ мышления присущ не одному Уайльду: Бернард Шоу — блестящий мастер парадоксов, но за ними всегда кроется глубокая и серьезная мысль, в то время как для Уайльда парадокс нередко становится самоцелью. К нему вполне применима характеристика, которую дал он герою своего романа: «Он играл мыслью, давая волю фантазии: он жонглировал ею, преобразяя ее, то отбрасывал, то подхватывал снова; заставлял ее искриться, украшая радужными блестками своего воображения, окрылял парадоксами». И все же Горький не случайно усматривал в стремлении Уайльда и Шоу «вывернуть наизнанку общие места» проявление «более или менее сознательного желания насолить мистрисс Грэнди, пошатнуть английский пуританизм», полагая, что «парадокс в области морали — очень законное оружие борьбы против пуританизма». Уайльд очень часто прибегал к этому острому

оружию, сводя счеты с буржуазной Англией, «чей дух окутан плотными туманами лицемерия, благополучия, ничтожности». Отказывая ей в праве именоваться страной подлинной культуры, Уайльд признает лишь то, что «она изобрела и установила общественное мнение, эту попытку организовать общественное невежество». Пребывая в обители чистой поэзии и красоты, он все же помнит о глупости и тупоумии обывателя, которые иронически определяет «важным историческим оплотом национального благополучия». Упрекая писателей в забвении великого искусства — искусства лганья, он с тонким сарказмом отмечает большие успехи в этой области буржуазной прессы и судебных чиновников, которые «черное могут сделать белым» и притом без всяких усилий.

Хотя свои удары Уайльд наносит мимоходом, ибо не в борьбе с общественным злом видит он назначение поэта, все же они весьма чувствительны. Их не забудут и не простят. Не только респектабельная ханжеская буржуазия, но и аристократы, охотно принимавшие его в своих салонах, будут глумиться над ним во время скандального суда в 1895 г. Уайльд, превративший на некоторый период свою жизнь в погоню за наслаждением, дорого заплатил за это. Он был приговорен к двум годам каторги, из баловня жизни превратился в отверженного, само имя его сделалось запретным, книги его были изъяты из всех библиотек, пьесы сняты со сцены. Он был насильственно изолирован от читателя. После выхода из тюрьмы, больной и духовно сломленный, он вынужден был покинуть Англию и умер в нищете и безвестности в Париже в 1900 г.

Появление поэтического сборника «Стихотворения» в 1881 г. положило начало творческим исканиям Уайльда. Ранние стихи его отмечены влиянием импрессионизма, в них выражены непосредственные единичные впечатления. В дальнейшем его стих делается все изысканнее, литературнее. Уайльд, уверенный в том, что «произведение искусства не выигрывает в своей красоте от того, что оно напоминает о творении природы», намеренно лишает стих жизненности и поэтического чувства. Полные утонченных образов, стилизованных картин и мифологических ассоциаций, его стихи блещут холодной искусственной красотой. «Сфинкс» — вершина его ранней поэзии. В таинственном образе не подвластного времени Сфинкса, молчаливого свидетеля и участника любовных тайнств богов и людей минувших эпох, воплощается тема трагического противоречия, заключенного в любви — противоречия между чувственным и духовным началом. Уайльд начал как поэт, высокой поэзии исполнена и его проза.

Уайльд был блестящим собеседником и великолепным рассказчиком, «Он по прихоти мог вызвать у слушателей то беспечные

улыбки, то слезы, мог увлечь их в мир фантастических вымыслов, мог растрогать их живым красноречием, мог возбудить у них бурные приступы хохота необузданно причудливым гротеском и фарсом», — вспоминает его биограф Пирсон. Рассказы, опубликованные в 1887 г.: «Кентервильское привидение», «Преступление лорда Артура Сэвилла», «Сфинкс без загадки», «Натурщик-миллионер» — создают далеко не полное представление об этой стороне его таланта. Уайльд не любил записывать все, что приходило ему на ум, многие рассказы, которыми он очаровывал слушателей, так и остались ненаписанными.

«Кентервильское привидение» — самый удачный из напечатанных рассказов. В нем все основано на парадоксе: не привидение пугает новых владельцев старинного замка, а наоборот, семейство современных американцев наводит ужас на фамильный призрак и доводит его до нервного расстройства. На этом и основан комический эффект рассказа. Невозмутимость всех членов семейства Отисов не имеет предела. Их непоколебимое здравомыслие и служит источником комизма. Когда м-р Отис предлагает привидению смазать цепи машинным маслом. «Восходящее солнце демократической партии», когда его сын «Непревзойденным Пятновыводителем и образцовым Очистителем Пиккертона» уничтожает кровавые пятна на полу библиотеки, которые дух почитает делом чести упорно восстанавливать, когда миссис Отис рекомендует призраку микстуру от несварения желудка, трудно решить, кто более смешон — эти не умеющие удивляться янки или кентервильское привидение, которое, отлеживаясь в свинцовом гробу после очередного потрясения от встречи с младшими отпрысками Отисов, лелеет планы кровавой мести, неизменно завершающиеся его позорным поражением. Уайльд недвусмысленно иронизирует над Отисом, американским послом, и его сыном, названным родителями в порыве патриотизма Вашингтоном, который обещал стать хорошим дипломатом, «поскольку он три сезона подряд дирижировал немецкой кадрили в казино Нью-Йорка и даже в Лондоне заслужил репутацию превосходного танцора».

Писатель тонко подметил характерные черты американских деятелей: самоуверенность, убежденность в собственном превосходстве, прямолинейность, доходящую до ограниченности и деловую хватку. «Я ведь приехал из передовой страны, — замечает м-р Отис. — У нас за деньги все можно достать, да и молодежь у нас разбитная; наши молодые люди — это лучшее украшение вашего Старого Света... Заведись в Европе хоть одно привидение, оно миглом очутилось бы у нас в каком-нибудь музее или развлекательном паноптикуме», Веселое остроумие, тонкая ирония, блестящий

слог, характеризующие «Кентервильское привидение», получают дальнейшее развитие в творчестве Уайльда.

«Сказки» Его сказки (сборники «Счастливый принц и другие сказки», 1888 и «Гранатовый домик», 1891) раскрыли читателю нового Уайльда. Споря с самим собой, с бездумными принципами этой эстетики, он, порой греша сентиментальностью, защищал мораль простых, но истинно благородных и честных людей. Счастливого принца и Ласточку, пожертвовавших красотой и жизнью ради человеческого счастья, он противопоставил богачам, глухим к красоте и добру, и ограниченными пошлыми мещанам («Счастливый принц»). В истории бедного садовника Маленького Ганса, который погиб из-за черствости и алчности богатого мельника, выдававшего себя за его преданного друга («Преданный друг»), в смехотворном финале напыщенной Ракеты — грозившая взлететь выше солнца, она плюхнулась в грязную канаву («Замечательная ракета») — выражено бесконечное презрение писателя к аристократам и буржуа и искреннее расположение к простому труженику. Соловей, пронзивший сердце шипом розы, создавший прекраснейшую песнь ценою крови сердца и погибший во имя любви («Соловей и роза»), спорит с утверждением Уайльда, будто «красота кончается там, где начинается одухотворенность, будто искренность пагубна для красоты». Писатель сознавал, что те, кого сказки должны устыдить, не захотят принять их морали, более того, она возмутит их, и, подобно Водяной Крысе из сказки «Преданный друг», они завопят во всю глотку: «Гиль!» и закроют уши.

Уайльд полагал, что он просто творит красивый вымысел. Фантазия художника неистощима: в его сказках Ласточка влюбляется в статую Прекрасного Принца, а Рыбак — в Деву Морскую, Душа отделяется от тела и странствует вдали от хозяина, птицы, цветы и даже бенгальский огонь рассуждают и действуют, как люди. Но фантазия эта не имеет ничего общего с вымыслом фольклора. Его сказки подчеркнута литературны и даже манерны. Их стиль и язык подчинены страсти Уайльда к декоративности, к экзотической пышности. Здесь и «розовые ибисы, которые длинной фалангой стоят на отмелях Нила и клювами вылавливают золотых рыбок», и «царь Лунных гор, который черен, как черное дерево, и поклоняется большому осколку хрустала» («Счастливый принц»). С нескрываемым удовольствием любуется он предметами роскоши, он готов бесконечно живописать великолепное убранство покоев, роскошные одежды, драгоценности. Простое перечисление их доставляет ему истинное наслаждение. «Там были опалы и сапфиры, опалы

в хрустальных чашах, а сапфиры в чашах из ясписа. Крупные зеленые изумруды были разложены рядами на тонких блюдах из слоновой кости, а в углу были шелковые тюки, набитые бирюзой и бериллами. Рога из слоновой кости были полны до краев пурпуровыми аметистами, а рога из меди — халцедонами» («Рыбак и его душа»). Герой Уайльда («Молодой король») издает крик восторга при виде тончайших одежд и драгоценностей, долгие часы он проводит в экстатическом восторге, созерцая античную статую. Поистине Уайльд был влюблен в искусственную красоту. По выражению К. Чуковского, который первым представил Уайльда русскому читателю, он «чаще воспевал бриллианты, чем звезды, и спий шелк для него был прекраснее неба». Пристрастие к декоративности стиля, ощущаемое в сказках, усиливается в дальнейшем творчестве. По этому поводу известно ироническое замечание Шоу, который был дружески расположен к Уайльду: «Уайльд был так влюблен в стиль, что он никогда не сознавал опасности откусить более, чем сможешь прожевать. Иными словами — опасности нагрузить стиль более, чем способно вынести произведение».

Однако создавая свои красивые небылицы, Уайльд так и не смог убежать от реальности. Действительность присутствует в его сказках, неповторимая ироническая манера повествования определенно является реакцией на нее. Палитра оттенков иронии Уайльда чрезвычайно богата: от горьких и грустных тонов — до озорных и язвительных. Но в целом она всегда утончена и изящна, как и сами сказки. Обычно ирония Уайльда проистекает из несоответствия между сущностью и видимостью явления (именно так построены сказки «Преданный друг» и «Замечательная ракета»). Иронические парадоксы с глубоким подтекстом рассыпаны по всему повествованию, но иногда они составляют и самую основу сюжета. Причем природа этих парадоксов бывает не только комической (как в «Кентервильском привидении» и «Замечательной ракете»), но и трагической. Жертва Соловья оказывается напрасной; девушка отвергает алую розу, напоенную кровью его сердца: «всякому известно, что камень дороже цветов» («Соловей и роза»). Умирает маленький Карлик, ибо разбилось его сердце, когда он осознал свое уродство. Прекрасная Инфанта, которую он горячо полюбил, возмущена гибелью такой забавной игрушки. «На будущее сделайте пожалуйста, чтобы у тех, кто приходит со мной играть, не было сердца!» («День рождения Инфанты»). Сказки Уайльда проникнуты гуманистическим настроением, ему приходилось отказываться от своих деклараций о самоцельности искусства во имя любви к людям и сострадания к их скорбям.

**«Портрет
Дориана Грея»**

Оскар Уайльд жил в плену собственных противоречий: то он сторонник «чистого искусства», то борец за его подчинение высоким этическим идеалам. Роман «Портрет Дориана Грея» (1891) был задуман, судя по предисловию автора, как апофеоз искусства, стоящего над жизнью, как гимн гедонизму — философии наслаждения. В парадоксальных афоризмах предисловия Уайльд повторил известные положения своей эстетики: «художник — тот, кто создает прекрасное», «художник не моралист», «искусство — зеркало, отражающее того, кто в него смотрится, а вовсе не жизнь». От теоретических положений он переходит к трагической истории Дориана Грея. Мир знает многих героев, отдавших душу дьяволу в обмен на богатство, трон, знание истины, обладание любимой женщиной. Дориан Грей жертвует душой во имя вечной молодости и красоты. Юный красавец, любящий своим изображением, не может избавиться от мысли, что портрет будет всегда обладать тем, чего он неизбежно лишится. «О, если бы было наоборот! Если бы портрет менялся, а я мог всегда оставаться таким, как сейчас!» Мольба была услышана, и пожелание исполнилось. Безвольный Дориан становится послушной игрушкой в руках многоопытного циника лорда Генри. Поверив его речам о всесилии красоты, о неподвластности ее каким-либо законам, Дориан отдается чувственным наслаждениям, скользя в бездну разврата и преступлений. Низменные страсти, однако, не оставляют следа на нем, проходит много лет, но лицо его сияет свежестью юности, ее неповторимой чистотой. Портрет же чудовищно изменяется, ибо душа Дориана, воплотившаяся в нем, стала порочной, лживой и грязной. Не выдержав мучительных встреч со своей занятой совестью, Дориан всадил в портрет нож, чтобы избавиться от этого ужасного свидетеля, тот самый нож, которым он прежде убил художника Базила, написавшего этот портрет. Вбежавшие слуги увидели великолепный портрет своего хозяина во всем блеске его дивной молодости и красоты. А на полу лежал омерзительный труп, в котором, лишь по кольцам на руках, они узнали Дориана Грея.

Сюжетная линия романа напоминает «Шагреневую кожу» Бальзака, оба романа философско-символические. Однако помимо сходства, есть существенные различия. Уайльд создавал не реалистический роман, хотя многие сцены вполне правдоподобны. «Это ведь чисто декоративный роман! «Портрет Дориана Грея» — золотая парча!» — доказывал сам автор. Уайльд не ставил целью создать многогранные характеры, каждый его герой — воплощение одной идеи: Дориан — это стремление к вечной юности, лорд Генри — культ философии наслаждения, Базил — преданность искусству. Главное внимание писатель уделяет не дей-

ствию, не характеристикам, а тонкой игре ума, которую ведет лорд Генри, в чьих смелых парадоксах воплощены заветные мысли автора. В свою интеллектуальную игру Принц Парадокс вовлекает Дориана, поражая его воображение необычными и дерзкими речами. А слова для Уайльда гораздо важнее, чем факты, он, а с ним и его герои, полностью отдаются словесным поединкам.

Новый гедонизм лорда Генри в чем-то близок учению Ницше. Оба они облагораживают культ эгоизма мечтой о прекрасном, совершенном человеке. «Цель жизни — самовыражение. Проявить во всей полноте свою сущность — вот для чего мы живем... Если бы каждый человек мог жить полной жизнью, давая волю каждому чувству и каждой мысли, осуществляя каждую свою мечту, — мир ощутил бы вновь такой мощный порыв к радости, что забыты были бы все болезни средневековья, и мы бы вернулись к идеалам эллинизма, а может быть, и к чему-либо еще более ценному и прекрасному». Спорить с лордом Генри трудно, в частности он бывает прав, но эти частичные истины не скрывают ошибочность его исходной позиции. Никто, кроме Базила, и не пытается опровергнуть его. В мире, где он вращается, в большой моде подобное кокетство ума. «Вы прелесть, но настоящей демон-искуситель. Непременно приезжайте к нам обедать», — восклицает почтенная герцогиня.

Проповедуя свободу инстинктов, лорд Генри всей душой встает против самоограничения. «Единственный способ отделаться от искушения — уступить ему... Согрешив, человек избавляется от влечения к греху, ибо осуществление — это путь к очищению». Лорду Генри льстило внимание юного Дориана, который, словно редкостная скрипка, отзывался на каждое прикосновение, ему нравилось умственно развращать его, слышать в его горячих речах отзвуки собственных мыслей. Превратив юношу в объект бесстрастного наблюдения, он ставит эксперимент над его душой, полностью подчиняя ее себе. Тот же охотно и бессознательно пьет сладкий яд, заключенный в парадоксах учителя.

Любовь Дориана к Сибилле Вейн ярче всего свидетельствует о несознательности философии лорда Генри. Дориан оказывается неспособен на простое человеческое чувство. Он влюбляется не в девушку, а в искусство, которому она безраздельно отдавалась до встречи с ним. Он любил в ней сегодня Розалинду, завтра — Имоджену. Он обожал в ней Джульетту, Офелию, Дездемону, но он никогда не любил обыкновенную девушку Сибиллу Вейн. И он безжалостно оттолкнул ее, разбив ее сердце, как только из великодепной актрисы она превратилась в живую любящую женщину. Она перестала занимать его воображение, а согласиться с нею в том, что любовь выше искусства, он не мог. До-

риан исповедовал другую философию, согласно которой полное самоопределение человека возможно только в искусстве. Свою жизнь он пожелал превратить в величайшее искусство. Полюбив себя превыше всего, он не очень беспокоился о других. Сибилла, поступившая, по его мнению, эгоистично, причинив своею смертью ему минутное волнение, — первая жертва Дориана, за нею последуют другие. Дружба с ним оказывается губительной для молодых людей, он заражает их безумной жаждой наслаждений, они либо кончают жизнь самоубийством, либо скатываются на дно.

Жизнь Дориана превратилась бы в кошмар, если бы днем и ночью призраки его преступлений напоминали ему о себе. Но он заставляет умолкнуть совесть: «Слишком коротка жизнь, чтобы брать на себя еще и бремя чужих ошибок. Каждый живет, как хочет, и расплачивается сам». Низости и преступления, совершаемые Дорианом, для него — лишь цепь удивительных переживаний, после которых с особым удовольствием он окунался в атмосферу искусства. Узнав о самоубийстве Сибиллы, он едет в оперу слушать «божественную Патти», убив Базила, с упоением отдается чтению стихов Гюте. Зло было для него лишь одним из средств осуществления того, что он считал красотой жизни. «Самое страшное на свете — это скука. Вот — единственный грех, которому нет прощения». Дориан усвоил эту заповедь лорда Генри. Он преображает мир силой своей фантазии, создает свой мир, в котором все приняло свои формы и оделось живыми, светлыми красками». Он постоянно меняет свои увлечения. То это католичество, привлекавшее своей обрядностью, то мистицизм «с его дивным даром делать простое таинственным», то дарвинизм — «так заманчива была идея абсолютной зависимости духа от физических условий». Был в жизни Дориана период, когда он весь отдался музыке. То он изучал ароматические вещества, открыв, что «всякое душевное настроение связано с чувственным восприятием». Затем появилась новая страсть: драгоценности, gobelены и старинные вышивки. Все эти сокровища помогали ему спастись от страха, который он испытывал перед глубиной собственного падения. Он убедился в том, что в его жизни культура и разврат сопутствовали друг другу. И это понятно: Дориан изгнал из культуры все человеческое, искусство воспринимал как нечто нейтральное, не влияющее на деятельность человека. Когда-то он опынялся мыслью, что «вечная молодость, неутомимая страсть, наслаждения утонченные и запретные, безумие счастья и еще более исступленное безумие греха — все будет ему дано».

Уайльд хотел прославить героя, принесшего душу в жертву красоте и искусству, но художественная правда оказалась силь-

нее этого замысла. Он показал, что Дориан загрязнил себя, что красота, лишенная человечности, становится уродством. В словах лорда Генри, обращенных к Дориану, в конце романа, прозвучала горькая ирония, которой сам он не почувствовал: «Ах, Дориан, какой вы счастливец! Как прекрасна ваша жизнь!.. Все вы в ней воспринимали как музыку, поэтому она вас не испортила. ...Я очень рад, что вы не изваяли никакой статуи, не написали картины, вообще не создали ничего вне себя. Вашим искусством была жизнь». И это говорится в тот момент, когда Дориан понял, что изуродовал свою душу, загубил жизнь, вкусив яд подобных обольстительных речей. В момент осознания всей несостоятельности эгоцентризма и гедонизма особенно нелепо звучат идолопоклоннические слова: «Мир стал иным, потому, что в него пришли вы, созданный из слоновой кости и золота. Изгиб ваших губ переделает заново историю мира». Дориан стал жертвой своей максималистской страсти — любви к самому себе. Думая исключительно о своей личности, он ее и разрушил. «Пытаясь убить свою совесть — Дориан Грей убивает себя», — так сформулировал мораль романа сам автор. Уайльд спорит с Уайльдом и своими руками разрушает возведенное с таким изяществом и легкостью здание своей ложной философии. Однако Уайльд далеко не последователен в ее осуждении: Дориан вызывает в нем больше сочувствия и сострадания, чем жертвы его страстей. В его судьбе Уайльд раскрыл трагедию реального противоречия: наслаждение, ставшее самоцелью, порождает не радость, а муки.

«Саломея»

К этой теме обратился он вновь в одноактной драме «Саломея» (она была запрещена в Англии и поставлена в Париже в 1893 г.). Страсть иудейской царевны, дочери Иродиады, прекрасной Саломеи вступает в трагический поединок с аскетизмом христианского пророка Иоканаана. Все влечет Саломею к нему: его глаза «точно черные дыры, прожженные факелами в тирских коврах», его тело «белое, как лилия луга, который еще никогда не косили», его волосы, в сравнении с которыми «длинные черные ночи, ночи, когда луна не показывается», кажутся белесыми, его рот, «как гранат, разрезанный ножом из слоновой кости». Жажда чувственного наслаждения обостряется тем, что она сознает духовную чистоту и целомудрие пророка: «Он похож на лунный луч, на серебрянный лунный луч». Создается впечатление, будто Уайльд пишет новую «Песню Песней», но это трагическая песнь. Саломея полюбила Иоканаана, она не хочет слышать его призывов к отречению, проклятья, срывающиеся с его уст, оскорбляют, но не останавливают ее. «Дай мне поцеловать твой рот, Иоканаан!» — твердит она и идет навстречу своему желанию, не содрогаясь даже перед смертью. Отказываясь плясать ради половины царства Ирода, Сало-

меня пляшет дивный танец семи покрывал, требуя за это голову Иоканаана. Она достигла своего. «А, ты не хотел мне дать поцеловать твой рот, Иоканаан. Хорошо, теперь я поцелую его». Упрекая его, уже мертвого, в том что он, живой, не захотел взглянуть на нее, она говорит: «Я знаю, ты полюбил бы меня, потому что тайна любви больше, чем тайна смерти. Лишь на любовь надо смотреть». Но любовь Саломеи оказалась губительной не только для того, кого она полюбила. Она сама стала жертвой собственной страсти и погибла, поцеловав мертвые уста. Оскар Уайльд эстетизирует это противоречие, возвеличивает любовь и жажду наслаждения, превращающиеся в свою противоположность, несущие смерть и страдания. В драме «Саломея» отчетливо проявился декадентский характер его творчества.

Комедии
О. Уайльда

1894—1895 гг. — это годы шумного триумфа уайльдовских комедий. Одна за другой появляются на сцены пьесы: «Веер леди Уиндермир», «Женщина, не стоящая внимания», «Идеальный муж», «Как важно быть серьезным». Уайльд не стал реформатором театра, как Бернард Шоу, но и его заслуга значительна: он возродил искусство английской комедии. Он вернул ей национальный колорит, которого она давно лишилась. В его комедиях перед зрителем предстал замкнутый, узкий круг, который Уайльду знаком лучше всего — «высшее общество», но это был истинно английский высший свет. Только английская леди могла воскликнуть: «Он говорит неправду? Мой племянник Алджернон? Не может быть! Ведь он оксфордец». Буржуазная критика упрекала Уайльда в «ибсенизме» и не случайно. Языком комедии он обличал косность и лицемерие чопорных аристократов, показывал шаткость семейных и социальных устоев в Англии, т. е. по-своему решал те же проблемы, что мастера реалистической драмы. И делал он это легко, словно шутя. «Он просто извлекает из искусства самую квинтэссенцию, — пишет Шоу, — и получает пьесы, которые до того сценичны, что ими восторгаются все театралы, если у них есть хоть капля ума». В комедиях во всем блеске проявилось его искусство остроумнейшего собеседника: его диалоги великолепны. Острота мыслей, отточенность парадоксов настолько восхищают, что порой нет места негодованию по поводу осмеиваемого. Он все умеет подчинить игре, нередко игра ума настолько увлекает Уайльда, что превращается в самоцель, тогда впечатление значительности и яркости создается поистине на пустом месте. Легкость, с какой он это продвывает, позволяет предположить, что подобных эффектов может добиться каждый, не обладающий талантом Уайльда, стоит лишь перевернуть прописные истины вверх ногами. Но это впечатление обманчиво. «Его пьесы уникальны...» — предупреждает Бернард Шоу. Уни-

кальность их, как и всех произведений Уайльда, составляет язык, стиль, манера преподнесения фактов, способы характеристики. Фабулы же его пьес не так оригинальны, хотя, безусловно, неожиданны для английской сцены конца XIX в. Подобно Шоу, Уайльд сводит конфликт пьес к противоречию между сущностью человека и его видимостью. Миссис Арбетнот — женщина, не стоящая внимания, по мнению лорда Иллингворта, оказывается благороднее и нравственно сильнее его; Эстер Уорсли, убежденная пуританка, — единственная из всех не только не отворачивается от опозоренной миссис Арбетнот, но преклоняется перед нею. Сэр Роберт Чилтерн, по общему мнению, человек безупречной репутации, на самом деле создал карьеру, выгодно продав государственную тайну биржевому спекулянту.

«Идеальный муж» Не все комедии Уайльда равноценны. «Идеальный муж» — лучшая и по литературным достоинствам, и по силе социального обличения. Герои пьесы в порыве откровенности делают разоблачающие общественное устройство Англии признания: «Оружие нашего времени — деньги. Кумир нашего времени — деньги. Для того чтобы в наше время чего-нибудь добиться — положения, власти, — нужны деньги». «В наше время всякого можно купить. Только некоторые очень дороги». Особенно смехотворно в связи с этими откровенностями выглядит стремление героев, а в их лице — всех власть имущих, прикрыть свое истинное лицо маской высокой нравственности. И хотя Уайльд накажет в конце «злодейку» — авантюристку миссис Чивли, он поддерживает ее выпад против пуританского ханжества: «До чего вы тут дошли с вашим пуританством! В прежнее время никто не старался быть лучше своих ближних. Это даже считалось дурным тоном, мечанством. Но теперь вы все помешаны на морали. Каждый должен быть образцом чистоты, неподкупности и прочих семи смертных добродетелей. А результат? Все вы валитесь, как кегли, один за другим». Самое ужасное, что ханжество превратилось в государственную политику: «В Англии, если человек не может по крайней мере два раза в неделю разглагольствовать о нравственности перед обширной и вполне безнравственной аудиторией, политическое поприще для него закрыто». Бернард Шоу, назвавший сцену, в которой Чилтерн «противопоставляет размах и смелость своих преступлений жалкому и вымученному идеализму своей глупой и доброй жены», очень современной, подчеркнул типичность происходящего. Уайльд превратил финал комедии в «happy end», не лишенный сентиментальности. Но это не ослабляет ее сатирического звучания, хотя бы потому, что уличенный Чилтерн как бы в награду за свои «добродетели» под занавес получает портфель министра. «У вас есть то, что нам сейчас необходимо в общественной жизни,

безупречная репутация, высокий моральный уровень, твердые принципы», — в этих словах, обращенных к Чилтерну, кроется заряд иронии огромной силы. Не случайно Горький замечал, что после Уайльда и Шоу в английской литературе «не может быть места для благодушия».

Уайльд считал, что в жизни его было «два великих поворотных пункта» — Оксфорд и тюрьма. Утонченный эстет, жрец культа наслаждения, Оскар Уайльд в последние годы отрекся от прежней жизни и ее идеалов и признал страдание единственной истинной, высшей реальностью. Причины этого нравственного переворота не только в душевных и физических муках, пережитых самим писателем, но и в том, что он, прежде обращающийся в бегство при виде уродств жизни, теперь смотрел в лицо страдающим людям и признавал, что даже в этих ужасных условиях они сохраняют доброту, жизнерадостность и человеческое достоинство. В исповеди, которой он дал латинское название «De Profundis» — «Из бездны» (написана в тюрьме), Уайльд заявил, что система и законы, жертвой которых он явился, живы и несправедливы. Мысль об общественной несправедливости родилась у писателя не в тюрьме, а значительно раньше. В 1891 г. он написал трактат «Душа человека при социализме», в котором утверждал, что «человек создан для лучшего назначения, чем копанье в грязи». Он мечтал о том времени, когда «не станет более людей, живущих в зловонных притонах, одетых в вонючие рубища... Когда сотни тысяч безработных доведенных до самой возмутительной нищеты, не будут топтаться по улицам, ...когда каждый член общества будет участником общего довольства и благополучия»... Анархический социализм Уайльда был далек от научного, но этот трактат, как и некоторые его другие произведения, помогают понять, что коренной переворот во взглядах писателя не является полной неожиданностью. «Ко мне шли, чтобы научиться радостям жизни и радостям искусства. Но — кто знает? — может быть, я избран для того, чтобы научить людей более великому — смыслу и красоте страданий». Уайльд готов служить повому богу. Лишь в одном он неизменен: не может не противоречить самому себе. Обличая все, что заставляет страдать человечество, он готов поклониться самому страданию, видя в нем «единственный путь к совершенству».

«Баллада
Рэдингской
тюрьмы»

«Баллада Рэдингской тюрьмы» — воплощение этого противоречия. Она вышла в 1898 г. за подписью «С 33» — это был тюремный номер Уайльда, имя его по-прежнему оставалось под запретом. Произведение это, написанное классическим, чеканным, простым стихом, потрясало своим отчаянным трагизмом. Впервые индивидуалист Уайльд слил свое

«я» с безымянными «мы», постигнув глубину чужих страданий. Сделав героем баллады юношу, казненного за убийство неверной возлюбленной, Уайльд впервые заговорил о надругательстве над любовью в мире, где царит жестокость, ложь, золото и подлость.

Ведь каждый, кто на свете жил,
 Любимых убивал,
 Один жестокостью, другой —
 Отравою похвал,
 Коварным поцелуем — трус,
 А смелый — наповал.
 Один убил на склоне лет,
 В рассвете сил — другой,
 Кто властью золота душил,
 Кто похотью слепой,
 А милосердный пожалел:
 Сразил своей рукой.
 Кто слишком преданно любил,
 Кто быстро разлюбил,
 Кто покушал, кто продавал,
 Кто лгал, кто слезы лил,
 Но ведь не каждый принял смерть
 За то, что он убил.

(Пер. В. Брюсова)

«Баллада Рэдингской тюрьмы» — высший и последний поэтический взлет Оскара Уайльда. Затравленный ненавистным ему общественным мнением, Уайльд погиб, не осуществив всех возможностей своего самобытного и яркого дарования.



РЕДИАРД КИПЛИНГ (1865—1936)

Среди английских писателей конца XIX — начала XX в. наиболее противоречивой фигурой является Редьярд Киплинг. «Бард» империализма был талантливым прозаиком и поэтом. Его творчество, прославлявшее и возвеличивавшее английскую завоевательскую миссию, находило признание в самых различных кругах современной ему Англии. Киплинг был самым популярным английским писателем конца XIX в.

Вместе с Хенли, Хаггардом, Конан-Дойлем он выступил за «оздоровление» искусства, противопоставляя декадентскому пессимизму культ силы и активности. Однако даже Киплингу — самому талантливому из них — не дано было возглавить борьбу с декадансом, ибо реакционное мировоззрение ограничивало его реализм. Подчас, особенно в раннем творчестве, мастерство художника побеждало узор его идеалов, националистические идеи заглушались голосом реальности, тогда его книги, по признанию А. Куприна, поражали «волшебной увлекательностью фабулы, поразительной наблюдательностью, необычайной правдоподобностью, остроумием, блеском диалога, сценами гордого и простого

героизма, точным стилем... бездной знаний и опыта». Но чем дальше развивалось его творчество, тем реакционнее становились его взгляды, и это все больше ограничивало возможности Киплинг-художника. Сумерки империализма совпадали с закатом его некогда громкой славы. Время — лучший критик — похоронило значительную часть чрезвычайно обширного наследия Киплинга, сохранив для наших современников лишь те книги, где реакционная тенденция выражена неотчетливо либо совсем отсутствует.

Редьярд Киплинг начал свой творческий путь в середине 80-х гг. «Департаментские песни», «Три солдата», «Простые рассказы», «История семейства Гэдсби» — так назывались первые сборники стихов и рассказов молодого писателя. Известность пришла к нему сразу. Необычайная простота, естественность и достоверность его рассказов из жизни далекой Индии обеспечили Киплингу успех у широкого читателя. Он прекрасно знал то, о чем писал. Сын директора музея искусств в Бомбее, он родился в Индии, там провел детство и, закончив школу в Англии, вернулся в Индию. Семилетняя служба корреспондента в различных редакциях не прошла бесследно: опыт, накопленный Киплингом-газетчиком, связи с колониальными чиновниками, знание их будничной жизни — все это обогатило Киплинга-писателя. Он развернул перед читателем, по словам А. Куприна, «сказочную, феерическую панораму Индии, ослепляя яркими красками, подавляя и ошеломляя каким-то чудовищным водопадом из людей, стран, событий, костюмов, обычаев, преданий, войны, любви, племенной мести...». При всей пестроте этой картины в ней не было ничего от избитого изображения Индии как «страны чудес», где европейца ждет только роскошная экзотика. Индия в рассказах Киплинга — это страна, где «белому человеку» предстояло испытать и преодолеть множество лишений. Все — даже сама природа — настроено здесь против него, его подстерегает палящее солнце и душлистые испарения, наводнения и засуха, лихорадка и холера, тоска по родине, враждебность местного населения, монотонная повседневность. Киплинг несколько не приукрашивал Индию, напротив, раскрыл — насколько это ему было дано — оборотную сторону этой «страны чудес», и в этом отношении его рассказы не лишены познавательной ценности. Писателя не могли не возмутить картины жуткой нищеты и бесправия местного населения.

В путевых очерках по Индии есть много поразительных по своей разоблачающей силе зарисовок. «Один из холмов был покрыт тучей ястребов, жадно расклевывающих тушу павшего вола, а внизу, у подошвы холма, совсем голый, представляющий собою живой скелет, умирающий с голода туземец с такой же жадно-

стью пожирал кусок мяса, вырезанный до нашествия ястребов из той же падали. Вид был настолько ужасный, что я закрыл глаза и отвернулся». Доведенные голодом до отчаяния женщины, напоминающие высохшие скелеты, продают своих детей («На голоде»). Мальчик толкает слепую сестренку в колодезь, чтобы избавить ее от мук медленной голодной смерти («Маленький Тобра»). Вместо живописных зрелищ в рассказах Киплинга предстают мрачные картины нищеты, невежества, забитости индийцев. Они верят в колдовство, в заговор, в гаданье и часто становятся жертвами либо собственного суеверия, либо религиозного фанатизма («Возвращение Имрея», «Дом Садху»).

Безусловно, Киплинг искренне сочувствует этим людям, осуждает бесчеловечность порядков, которые доводят их до столь бедственного состояния. Но он твердо уверен, что спасти их, вывести из мрака может лишь «белый человек». Эта мысль в классической форме выражена в известном стихотворении Киплинга «Бремя белых».

Несите бремя белых, —
И лучших сыновей
На тяжелый труд пошлите
За тридцать морей;
На службу к покоренным
Угрюмым племенам,
На службу к полудетям,
А может быть чертям.

Несите бремя белых, —
Не выпрямлять спяны!
Устали? — пусть о воле
Вам только снятся сны!

(Пер. М. Фромана)

Стихотворение написано в 1899 г., но молодой Киплинг, судя по его ранним рассказам, был уверен в том, что если англичане не вмешаются в дела индийцев, последние будут пребывать в состоянии дикости до «страшного суда». Индийцы в его глазах — это дети, несамостоятельные, незрелые, готовые к послушанию, если с ними станут хорошо обращаться. Туземцами, как детьми, необходимо руководить: «если туземец не имеет беспрестанно перед глазами знаков нашего могущества, то он, как ребенок, не способен понять, что значит власть, и какую опасность влечет за собой неповиновение ей».

Ранние
рассказы

Мысль о неполноценности индийцев нашла выражение даже в ранних рассказах Киплинга. Телеграфист захолустной станции, человек смешанной крови сумел подавить мятеж туземцев в городке, хотя сам он изнемогал от страха. Капля крови «белого человека», текущая в его жилах, пробудила в нем решимость и от-

вагу, которая уступила место истерическим слезам, как только в город вошли английские войска и он перестал себя чувствовать единственным представителем правительства, т. е. «белым человеком» («Его шанс в жизни»). Хотя превосходство европейца над жителями Востока для Киплинга самоочевидно, он позволяет себе иногда делать сравнения не в пользу своих соплеменников. Простодушные, доверчивые индийцы подчас оказываются у него много благороднее цивилизованных господ. Англичане, злоупотребляющие доверчивостью и наивностью туземцев, вызывают возмущение писателя. Индианка Лиспет, воспитанная в христианской вере миссионерами, гораздо выше и нравственно чище англичанина, который, будучи обязан ей жизнью, обманул девушку, пообещав жениться, и — не вернулся. Лиспет, трогательная в своем упорном ожидании «женшха», превращается в трагическую фигуру, когда, узнав об обмане, она уходит в горы к своему народу, бросив на прощанье презрительные слова: «Вы, англичане, все лгуны» («Лиспет»).

Киплинг, заботящийся о престиже англичан в Индии, полагает, что их авторитет должен покоиться на смешанном чувстве страха и почтения, которое должен испытывать по отношению к ним каждый туземец. Однако, показав во многих рассказах духовное убожество, тупость, узость интересов колониальных чиновников, Киплинг убеждает читателя в том, что далеко не каждый способен внушить подчиненным подобное чувство («Приятель моего приятеля», «Свинья»). Канцелярским чиновникам, жиреющим за своими столами, он противопоставляет своего любимца — полицейского чиновника Стриккланда, который придерживался мнения, что англичане должны знать индийцев, их нравы, обычаи, стараться проникнуть в самые потаенные уголки их жизни — только в этом случае они могут рассчитывать на успех своей деятельности в Индии. Сам Стриккланд, в течение семи лет следуя своей теории, добился таких успехов, что мог без труда сойти и за индуса, и за магометанина, и за фокусника, и за факира. Он постиг язык различных племен, выучил песни нищих, ритуальные пляски, он знал песню ящериц и танец калли-хукк, он мог рисовать «быка смерти», на которого англичанину не разрешалось даже взглянуть. Переодевшись в соответствующий костюм, он смешивался с темнокожей толпой, и она поглощала его. Все это помогало ему в его основном деле, для Стриккланда не было неразрешимых, загадочных преступлений: индийцы полагали, что он обладает даром делаться невидимым и повелевает многим демонами. Они боялись и уважали его.

Киплинг, сделавший своим героем «человека действия», наделил его исключительным мужеством и удивительной скромностью. Его герой редко достигал успеха в жизни, да

он и не гнался за чинами и почестями. Он мог совершить чудеса храбрости и жертвовать собой из преданности долгу, но отнюдь не ради славы. Именно таков Стрикланд — герой рассказа «Сэпс мисс Югхель».

Поэзия
Киплинга

Как ни привлекательна была идея добровольного подчинения Востока Западу, которая впоследствии будет развита в известной «Балладе о Востоке и Западе», молодой Киплинг, считаясь с реальностью, должен был говорить о сопротивлении, которое оказывают местные племена англичанам. Так в его творчество вошла тема армии и колониального солдата. Его стихи и рассказы построены так, что у читателя не возникает вопроса, относительно права английских солдат учить «уму-разуму» непокорных индийцев — в этом, по мнению Киплинга, заключен священный долг Запада по отношению к Востоку, и лишь отсталость и дикость мешает индийцам понять и оценить все благородство этой миссии. Но Киплинг спокоен: у англичан есть надежное средство «обучения».

Вы все обожаете пушки, они в вас не чают души:
Подумайте, как бы нас встретить, когда мы нагрянем в тиши.
Пришлите вождя и сдавайтесь — другого вам нету пути,
Разбегайтесь в горах или прячьтесь в кустах,
Вам от пушек никак не уйти!

(Пер. М. Гутнера)

Несмотря на открытое оправдание колонизаторской деятельности правительства, Киплинг привлек симпатии демократического читателя тем, что внушил ему мысль о значительности маленьких тружеников — неприметных винтиков, от которых зависела работа огромной государственной машины. Киплинг привлек его и той критикой в адрес правительства, которая была вызвана пренебрежительным отношением сильных мира сего к людям, являющим собой стеновой хребет империи.

Солдат — туда, солдат — сюда! Гоним солдата вон!
Но если надо на войну, — пожалуйте в вагон, —

(Пер. С. Маршак)

такова типичная ситуация, в которой оказывается Томми Аткинс и его товарищи, герои киплинговских «Казарменных баллад».

«Казарменные баллады» с их грубоватой задушевностью предполагают массового читателя: они были написаны на его языке — языке улицы и казармы. Четкий ритм, интонация и форма стиха — подражание песне, частушке, маршу — были понятны и близки, а Томми Аткинс был свой парень. Его храбростью восхищались, искренность подкупала, его горькие сетования на неспра-

ведливую и злую судьбу солдата встречали живейший отклик. Монологи Томми Аткинса-запевалы и вторящий ему солдатский хор передавали чувство обреченности солдата, но в этих жалобах звучал неизменный стоицизм, готовность нести это тяжкое бремя до конца.

День — ночь — день — ночь — мы идем по Африке,
 День — ночь — день — ночь все по той же Африке —
 (Пыль — пыль — пыль — пыль — от шагающих сапог!)
 Отпуска нет на войне!

(Пер. А. Оношкович-Яцун)

Рассказы Киплинга о трех неразлучных друзьях-солдатах ирландце Малвени, лондонском «кокни» Ортерисе и йоркширце Лиройде перекликались с циклом стихов о Томми Аткинсе и по своему дополняли его, в них образ киплинговского солдата получил более полное выражение. Все они — бравые, отчаянные ребята, в которых буйство и озорство сочетаются с огромной волей и железной дисциплиной. Эти два противоположных начала лежат в основе киплинговской концепции человека: вихрь страстей и умение беспрекословно подчиниться долгу. «Черные тайронцы» — солдаты одного из прославленных полков — известны «как отъявленные мошенники, собаки воры, опустошители куриных насестов, оскорбители мирных граждан и безумно храбрые герои». Одно не исключает другого. Его «три мушкетера» не блещут интеллектом, это натуры примитивные, хотя и не лишённые здравого смысла, природной сметки и чувства юмора. Среди них царит закон кулака, недаром, когда Малвени рассек поясом чью-то голову глубже, чем хотел, о нем прошел слух как о малом, у которого руки и ноги на месте. С нескрываемым удовольствием вспоминают они «славную» забаву-схватку с туземцами, гордостью исполнены их слова: «мы научили патанцев кой-чему», «наши штйки висели словно ножи мясников». Солдаты у Киплинга уважают лишь силу и охотно подчиняются ей. Их анархическая необузданность и буйство утихают перед офицером с сильным характером и твердой рукой. Настоящий служака, по их мнению, обладает отличной выправкой, зычным голосом и крепкими ногами. Эти качества покоряют их и превращают буйную орду в послушное стадо. И если наказание исходит от офицера, обладающего подобными свойствами, они будут кричать ему «ура» до хрипоты в горле. В то же время они начисто лишены подобострастия и непрочь посмеяться над высоким начальством, будь то сам лорд, если он ничего не смыслит в их деле.

Киплинг показывает солдата не только на марше, в бою, но и на отдыхе. Их развлечения, их шутки так же грубы, как и их основная работа. Напившись, они часами сквернословят и так

клянут верховное начальство, что «от их брани сохнет зеленая трава». Опьянение — естественное состояние кипплинговского солдата на привале. Это единственное средство, утоляющее тоску по родине и нормальному человеческому жилью, это единственная форма протеста. «Моя голова — как гармошка, язык — словно гиря во рту», — так начинает свою исповедь солдат, сидящий в камере за то, что в пьяной драке «часть капральских усов на память с собой унес». Вид этого «томми» далеко не бравый, он сам признает это.

Я кепи оставил в харчевне, забыл сапоги на шоссе,
Где пояс и куртка не знаю... И будьте вы прокляты все!
(Пер. В. Брижа)

Однако проклятья бессильны изменить что-либо, опять солдат «гонят туда, где дороги, но чаще туда, где их нет», и вновь «пыль, пыль, пыль, пыль от шагающих сапог...».

Жалобы на одурачивающее однообразие службы, усталость, открывенная радость при демобилизации — «в ногу, в ногу — берег недалек: зима пришла, но нам плевать — мы отслужили срок!» — соседствуют у Кипплинга с удивительным спокойствием, с каким-то странным фатализмом солдат. Они могут возмущаться — даже обстрелянные, видавшие виды начинают роптать («Припадок рядового Ортериса»), — но в конечном счете они уже и не мыслят себя вне солдатского строя, мундир словно прирос к ним, так же как они приросли к стране, где

Сколько хочешь старых храмов в глубине долин,
Обезьяны на деревьях и, куда ни плюнь, — павлины;
И серебряные травы долу клонятся чуть-чуть,
Позади ремнем ружейным растянулся пыльный путь.
(Пер. М. Гутнера)

Когда Малвени демобилизуют, он продолжает свою безупречную службу «виндзорской вдове» (так они называют королеву) в качестве надсмотрщика одной из железных дорог Индии. Им внушили, что «их долг — содержать себя и свое обмундирование в безупречной чистоте, не напиваться чаще, чем это необходимо, повиноваться начальству и молиться о скорейшем наступлении войны»... И они усвоили эту нехитрую науку.

Возникшее поначалу впечатление, будто Кипплинг чужд всякой идеализации своих «томми», со временем исчезает. Вместе со своими героями он твердо убежден, что солдатская служба — единственное дело, достойное мужчины. Пусть она огрубляет, ожесточает, ограничивает человека, тем лучше, именно таким и должен быть настоящий мужчина. Отказавшись от внешней торжественности и парадности, Кипплинг по-своему прославляет и

возвеличивает солдата, идущего в битву с радостью, хоть и без громких слов, ревностно оберегающего честь британского флага. Изменяя реализму, Киплинг доходит до самой дешевой идеализации, утверждая, что «господь в своей премудрости вложил в грудь британского солдата сердце мягкое, как сердце ребенка, благодаря чему он верит своему офицеру и идет за ним в огонь и воду». В свою очередь, офицеры «заботятся о солдатах как мать о детях». В этом фальшивом умилении проявляется вполне определенная тенденциозность писателя. Как и в изображении Индии, Киплинг, разрабатывая «солдатскую» тематику, сочетает правдивость описания с заведомо ложной тенденцией, которая со временем одержит верх над его реализмом.

Киплинг, поначалу избегавший всякой романтизации и откровенной героизации, все чаще обращается к ним в своей поэзии. Тоска по сильному человеку, столь ощутимая в конце XIX в., когда разрушение личности под влиянием социальных факторов стало явным для многих, проявилась и в творчестве Киплинга. В поисках волевой, активной личности он обращался и к отдаленным доисторическим временам, и к периоду, когда только занималась заря капитализма. Он воспевает примитивизм первобытного человека, его необузданные инстинкты. Идеал поэта — молодой авантюрист, сильный, неутомимый, рискованный всем. Так возникает цикл морских или «пиратских» стихов, из которых наиболее известны «Баллада о трех котиколовах», «Мери Глостер». В них он противопоставил «героическое» прошлое отцов-накопителей ничтожеству и бездеятельности их изнеженных потомков. В «Мери Глостер» несостоятельность преемников, отравленных ядом цивилизации, особенно очевидна. Умирающий баронет Энтони Глостер, владелец 36 кораблей, один из властителей рынка, вспоминает время своей молодости, когда он закладывал основы своего состояния...

Что за судами я правил! Гниль и на щеля щель!
 Как было приказано, точно, я топил и сажал их на мель.
 Жратва, от которой шалеют! С командой не совладать!
 И жирный куш страховки, чтоб рейса риск оправдать...
 (Пер. Г. Фил)

Сын, внимающий рассказу отца, несколько не увлечен им, он воспитан в ином духе. «Гравюры, фарфор и книги — вот твой колей», — с раздражением бросает ему отец, сознавая их взаимную рознь и непонимание:

Тому, что казалось мне нужным, ты вовсе не был рад
 И то, что зовешь ты жванью, я называю разврат!

Киплинг всецело на стороне старого баронета — достойного представителя «джентльменского пиратского рода». Он славит

время корсаров и флибустьеров и их самих — ненасытных искателей приключений, бродяг, отчаянных головорезов, вечных скитальцев, томящихся неутолимимым желанием свободы и новизны.

Нам хотелось не клубных обедов,
А пойти и открыть и пропасть
(Эх, братцы!)

Пойти, быть убитым, пропасть.

(Пер. А. Опошкович-Яцын)

Для солдат «потерянного легиона» не существует ни границ, ни трудностей, «спролагая путь для других», идут они, пренебрегая опасностью, смеясь смерти в лицо.

Край земли — наша мера,
Океан нам привычен всем,
В каждой драке под ветром дерется
Легион, не ведомый никем.

(Пер. А. Опошкович-Яцын)

Цена анархической свободы и независимости от общества и его законов одна — жизнь. Киплинг не скрывает этого, но, по его мнению, только так и стоит жить. И от имени тех, кто, задыхаясь в городах, жил мечтой о «заморских светлых даях, о чужих краях», от имени тех, кто погиб, отправившись за своей мечтой, пишет он «Песню мертвых».

Слушай, поют мертвецы, — там на севере, в сумерках черных,
Смотрят на полюс они, уснув среди льдов непокорных.
Песню поют мертвецы — там, на юге, где пали их кони
И где с лаем и воем бегут динго, пыль поднимая в погоне.
Песню поют мертвецы — на востоке, где джунглей трущобы
И где в зарослях буйвол ревет и кричат обезьяны от злобы.
Песню поют мертвецы — там, на западе, где за лесами
Россомахи погибших грызут, насыпая их кости песками.

Слушай, — поют мертвецы!

(Пер. М. Фромана)

В этом своеобразном завещании потомкам звучит призыв продолжать дело отцов. Киплинг, как всегда, суров, он не обещает наград в конце пути!

Следом дети! Следом дети! Жатва — здесь и там.
По костям отцов придете вы к своим костям!

Голос крови, зовущий в неизведанные дали, голос тоски вечного бродяжничества сливается в «Песне мертвых» с голосом долга, который обязывает выполнять то, за что было заплачено дорогой ценой. От прославления свободной силы и активности Киплинг переходит к прославлению этих же качеств, поставленных на службу интересам империи. Стихотворение «Туземец» раскрывает те конечные цели, за которые сложили свои головы отцы и которые должны вдохновить молодежь.

За яркий очаг народа,
За грозный его океан,
За тихую славу аббатства
(Без этого нет англичан!)
За вечный помол столетий,
За прибыль твою и мою,
За ссудные банки наши,
За флот наш торговый — пью!

(Пер. Б. Брика)

Киплинг, завоевавший читателя своей энергической поэзией, славившей романтику свободной пиратской жизни, начинает внушать ему, что служба идеалам империи как раз и исполнена суровой романтики, только сильные духом и телом способны вести Британию к мировому господству.

Протянем же кабель (взять!)
От Оркнейя до Горна и звезд,
Вокруг всей планеты (с узлами, чтоб мир затянуть).
Вокруг всей планеты (с петлею, чтоб мир захлестнуть).

(Пер. Б. Брика)

Постепенно пафос яркой, сильной, хотя подчас и преступной личности сменяется иным настроением: необходимость подчинения, беспрекословного исполнения приказа выступает на первый план. Так возникает поразительное по своей демагогии «Бремя белых», так появляются известные строки киплинговской «Заповеди».

Умей принудить сердце, нервы, тело
Тебе служить, когда в твоей груди
Уже давно все пусто, все сгорело,
И только Воля говорит: «Иди»!

(Пер. М. Лозинского)

Стихи Киплинга выделялись — особенно на фоне символистских — своим энергичным ритмом, подчеркнута демократическим языком, простотой, звучностью. Это были не зыбкие впечатления, но четкие зарисовки, содержащие не туманные намеки, но вполне определенные призывы и указания. Со временем империалистический характер его лозунгов становится все более очевидным. Не только проза, но и поэзия подчиняются главной задаче его творчества, которую Ричард Олдингтон с возмущением определил как стремление воспитать у читателей «психологию зада империи, предназначенного получать пинки».

Реакционная идеология сказывается даже в лучших произведениях писателя таких, как «Книга джунглей» (1894—1895). Она была написана Киплингом в США, на родине его жены, где он провел несколько лет после того, как покинул Индию.

Значительная часть книги посвящена истории человеческого детеныша Маугли, вскормленного и выросшего в волчьей стае.

Приключения Маугли, настолько захватывающи, повадки зверей, их поведение, их речи настолько интересны, сама природа столь великолепна, что произведение это воспринимается как яркая увлекательная сказка. Недаром «Книга джунглей» очень близка «Просто так сказкам для маленьких детей» (1902), в которых Киплинг с удивительной непринужденностью рассказывает о давних временах молодости Земли, когда на ней бродили слоны без хоботов и леопарды без пятен. Маленький слушатель киплинговских сказок с интересом узнавал, почему у верблюда горб, а у носорога такая толстая кожа, как слоненок обзавелся хоботом и что могло произойти, если бы мотылек топнул ножкой... Киплинг умело использовал богатейший нетронутый материал туземных сказок и легенд, это придавало сказкам и «Книге джунглей» особую прелесть.

Экзотический колорит, необычайная ситуация — дружба ребенка и диких зверей, их сложные взаимоотношения волновали воображение и заставляли на некоторое время забыть о скрытой философии. С неослабевающим интересом следил читатель за тем, как Акела, мудрый и отважный вождь свободного народа, как именуют себя волки, черная пантера Багира, смелая, как дикий буйвол, и беспощадная, как раненный слон, старый толстый медведь Балу, хранитель законов джунглей, спасали Маугли от клыков тигра Шер-Хана, как выручали они его в трудные минуты, как терпеливо преподносили ему науку звериного царства. «Все джунгли твои, и ты можешь убивать все, с чем в силах сладить. В чем закон джунглей? Прежде борись, а потом уж говори». Маугли, постигший язык зверей раньше, чем человеческий, вскоре мог считать себя хозяином джунглей. Он убил своего заклятого врага Шер-Хана, теперь уже старый Акела да и вся волчья стая была обязана ему жизнью, сама Багира опускала голову под его пристальным взглядом. Маугли стал непобедим, ибо он был не просто обитатель джунглей, усвоивший их законы, он был человек. Киплинг, безусловно, поставил человека над зверем, более того, он заставил зверей повинаться и даже добровольно служить человеку. Маленький Рикки-Тикки-Тави самоотверженно сражался с огромными кобрами Нагом и Нагеной, рисковал собой из любви и преданности к своим хозяевам. Он одолел врага, спас жизнь белым людям и был счастлив. Взаимоотношения человека и зверя — это взаимоотношения господина и слуги, в лучшем случае — друзей. «Твое дело только слушаться человека, который ведет тебя за узду и не задавать вопросов», — поучает новичка старый мул («Слуги ее величества»).

Эта схема знакома по рассказам Киплинга о колониальной жизни, точно так строились взаимоотношения белых и туземцев. Создавая «Книгу джунглей», писатель не смог устоять перед ис-

кушеннем еще раз высказаться в пользу добровольного подчинения Востока Западу, и вот Маугли — властелин джунглей — поступает на службу к белому саибу — лесничему, открывает ему тайны не только дикого леса, но и своей удивительной жизни. Хотя «Книга джунглей» меньше всего напоминает аллегорию, тем не менее, говоря о животных, Киплинг имел в виду и людей. Возможно, в силу того, что принципиальной разницы между миром зверей и людей писатель не видел, — во всяком случае первобытный, нецивилизованный человек казался Киплингу естественным человеком и был дорог ему, — в этом своеобразном животном эпосе он выразил свою философию жизни. Раскрывается ее смысл в главном законе джунглей, который Киплинг рассматривает и как основной закон человеческого общества — это борьба за существование как движущий фактор развития человечества, это право сильного, это необходимость дисциплины и порядка.

«Свет погас»

Для полного выражения идеалов Киплингу в равной степени нужна была поэзия и проза. Киплинг пробовал свои силы в различных прозаических жанрах. Он был большим мастером короткого рассказа, но крупным романистом Киплинг не стал. Первый роман «Свет погас» был написан им в 1890 г. В центре его драма талантливого художника Дика Хелдара. Суровое и неистовое искусство Хелдара развивалось вдали от Англии, нищей ему служил богатейший матернал Востока и заокеанских стран, которые Дик исколесил во время своих скитаний. Участник боевых операций английских колониальных войск в Египте и Судане, Дик Хелдар стал художником-иллюстратором одной из лондонских газет. Его рисунки, иллюстрации, поражающие смелостью линий и красок, вызвали интерес, была организована выставка, которую газеты окрестили «дикой». Самобытность Хелдара оказалась слишком яркой, реализм слишком груб, вкусы буржуазной публики были оскорблены. Критики, не ездившие дальше Брайтона, возмущались яростными красками восточных сцен, «ценителей», не нюхавших порошу, шокировал и оскорблял вид солдат Хелдара. Художник понимал, чего от него ядут, и, хотя он глубоко презирал подобное мнение, страх перед нищетой, чьи когти терзали его так долго, заставлял его идти на уступки. «Я надел на солдата красную куртку без единого пятнышка. Это искусство. Наваксил сапоги — вон как блестят. Вычистил ружье, в войсках всегда чистят ружья, — этого требует искусство. Сбрил ему бороду, вымыл руки, придал выражение сытого благодушия. В результате — манекен военного портного». Такая картина будет принята с восторгом. Перспектива создавать подобное искусство не увлекала Хелдара, хотя это был верный способ обогатиться, его привлекали не деньги — «у меня никогда их не будет много, мне всегда будет не хватать трех

пенсов». Его влекло иное — заболевший в юности тоской по далеким странам, где Южный крест стоит прямо над головой, он никогда не сможет излечиться от вечной ностальгии «блудного сына», он не сможет работать в Англии, его тянет за море. Безнадежно влюбленный в бесталанную, но фанатически преданную живописца Мэзи, он безуспешно пытается увлечь ее своей мечтой. Безответная любовь совсем парализовала Хелдара-художника. Единственная картина, которую он написал в Лондоне, стояла ему слишком дорого. Он не вынес напряжения, сказалось давнее ранение в голову, Дик ослеп, т. е. умер как художник. Судьба приготовила ему еще один удар — его картина была уничтожена глупой, вздорной бабенкой. Заживо похороненный в своей комнате, Хелдар страстно хотел одного — еще раз услышать звуки канонады и пережить опьянение боем. Слепой и беспомощный, он набирается решимости отправиться вслед за друзьями, военными корреспондентами, в Судан, где англичане расправлялись с туземными племенами. «Хорошенько их, ребята, хорошенько», — шепчет в восторге Хелдар при каждом выстреле. Ответная пуля сжалась над ним и пробила голову.

В этом романе Киплинг в какой-то степени вышел за пределы колониальной тематики, но по настроению, по идейной направленности он был близок его предыдущим произведениям. В романе звучала уже знакомая проповедь сильной природы, войны как единственного дела, достойного мужчины, прославление сурового искусства, внушающего уважение к профессии солдата, и критика изнеженности.

**«Отважные
мореплаватели»**

Первый роман не имел большого успеха, но это не обескуражило писателя: в 1897 г. он публикует еще один роман «Отважные мореплаватели». Киплинг, знающий тонкости сотен профессий и ремесел, мастерски нарисовал полную риска и тяжелого труда жизнь рыбаков, промысляющих треску в Северной Атлантике. Маленькими беглыми штрихами писатель очерчивает местность, отношения экипажа шхуны, фигуры самих рыбаков. Как ни далеко от читателя эта жизнь, он верит во все происходящее, ибо рассказ Киплинга чрезвычайно правдоподобен. Однако реакционно-дидактическая установка романа вносит диссонанс в это увлекательное в целом повествование. Киплинг показывает перерождение сына мультимиллионера, попавшего к рыбакам. Избалованный, изнеженный Гарвей Чейн проходит отличную школу жизни на судне, превращается в настоящего мужчину, каковым и должен быть наследник мультимиллионера, по мысли писателя. Метаморфоза эта выглядит неубедительно, а финальные сцены романа, проповедующие классовый мир, звучат крайне фальшиво.

«Ким»

Узость взглядов Кипплинга и реакционность его мировоззрения сильнее давали себя знать в романах, нежели в коротких рассказах. «Ким» — самый известный роман писателя, написанный в 1901 г., призван был оправдать и романтизировать самую неприглядную сторону английской «миссии» в Индии — шпионаж. Кипплинг постарался придать этой миссии характер увлекательной, хотя и опасной игры, тем самым облагородив ее. Этому замыслу соответствовал и выбор героя. Герой романа — юный Ким, сын погибшего сержанта О'Хара, круглый сирота, с младенчества предоставленный самому себе, вырос в Индии, впитав в себя ее дух, ее традиции. Мальчик, чувствующий себя, как рыба в воде, в этих мрачных караван-сараях, на шумных базарах и грязных кривых улочках, на большой дороге, пересекающей Индию подобно многоводной реке, — поистине бесценная находка для англичан. Маленький Всеобщий Друг, как его называют, Ким с увлечением выполняет роль связного, ему нравится риск, с которым сопряжено выполнение таинственных поручений. Гибкий и незаметный, хитрый и дерзкий, наблюдательный и любопытный, смелый и изворотливый, Ким любил «игру» как увлекательное приключение, он «играл из-за возбуждения и сознания своей силы». Тот факт, что деятельность его остается никому не известной, не огорчал Кима: он ценил романтику тайны. Кипплинг же со своей стороны старался сгустить романтические краски; он представлял шпиона человеком ежечасно играющим со смертью, но при этом абсолютно свободным — чем-то сродни неприкосновенным бойцам его «потерянного легиона»: «Мы, принимающие участие в игре, стоим вне защиты. Если мы умрем, то и дело с концом. Наши имена вычеркываются из книг. Вот и все».

Кипплинг наделяет Кима природным даром разведчика; англичане, поместившие мальчика в специальную школу, где предполагалось отшифровать этот алмаз, видят сколь тягостно для Кима пребывание вне родной стихии. «Не удержать молодого пони от игры... только раз в тысячу лет родится лошадь, столь пригодная для игры, как наш жеребенок». Участие в «большой игре» привлекает Кима и возможностью лишиться раз окунуться в людской поток, безостановочно катящийся по белой пыльной дороге, ибо, хотя он саиб и сын саиба, Ким прежде всего дитя Востока.

В романе привлекает и заинтересовывает читателя не интрига, а величественные картины индийской природы и мастерские зарисовки действующих лиц, среди которых выделяются тайные агенты — красноротый афганец барышник Махбуб-Али и бенгалец Хурри. Очень выразителен образ отрешенного от жизни тибетского Ламы, пересекающего Индию в поисках священной

Реки Стрелы, воды которой якобы приносят освобождение от Колеса Всего Сущего. Паломничество Ламы (его сопровождает Ким в качестве ученика) позволяет Кипплингу создать интереснейший образ большой дороги. Точно широкая веселая река жизни вьется дорога, а по ней, поднимаемая тучи пыли, с гомоном и песнями беспрестанно движутся конные и пешие путники. Большая дорога — сама по себе удивительное зрелище, писателю она к тому же позволяет показать представителей самых различных каст и племен и сообщить интереснейшие сведения об их нравах и обычаях, она дает возможность ввести в роман целый ряд персонажей, не имеющих прямого отношения к действию, но своей колоритностью, безусловно, украсивших повествование.

«Ким» — это не роман в обычном представлении, это скорее очень длинный рассказ об Индии. На страницах кипплинговской книги бурлит мастерски воссозданная шумная, пестрая, беспорядочная азиатская жизнь. Однако как бы ни был читатель очарован этой картиной, он не может не почувствовать ложной концепции, на которой она возведена. Дружба Кима с тибетским Ламой символизирует уже знакомую идею добровольного подчинения туземца белому человеку, а сам Лама воплощает в себе идею патриархального Востока.

Еще раньше в рассказе «Чудо Пурун Багхата» Кипплинг поведал историю первого министра одного из индийских государств, человека высокообразованного, награжденного почетными степенями многих европейских университетов. В один прекрасный день он отрекся от всего и с посохом в руке, в шкуре, накинутой на плечи, вышел на большую дорогу. Поселившись высоко в горах, в покинутом канище древней богини, он отказался от общения с людьми. Его посещали лишь звери, чей язык он постиг. Крестьяне из долины почитали старца как святого. Время остановилось для Пурун Багхата, и, сидя на камне у канища, он не мог сказать про себя, живет он или умер, человек ли он или часть холмов, облаков, дождей и солнечного света. Тибетский Лама очень близок этому образу, он также стремится к нирване, видя в ней высшую мудрость. Кипплинг подчеркивал в восточной философии ее спокойно-пассивный, созерцательный характер и пытался доказать, что именно такова сущность национального характера индусов и всех жителей Востока.

Конец XIX в. был самым плодотворным периодом в творчестве Кипплинга, первое же десятилетие XX в. обнаружило упадок его творческих сил. Победа консерваторов в середине 90-х гг. превратила Кипплинга в видную политическую фигуру, в национального пророка в литературе. В годы англо-бурской войны он, единственный из больших писателей, отправился в Африку воодушевлять колониальных солдат, что отнюдь не содействовало росту

его популярности в демократических кругах. Охлаждение читателей было вызвано не только «империалистическим кредо» писателя, но и явным оскудением его таланта. Киплинг исчерпал себя, свой опыт в 80—90-х гг., а затем в его творчестве наступил кризис, углубившийся в годы первой мировой войны. Идеалы империи, которые он возвеличивал, не смогли вдохновить его на создание произведений, которые равнялись бы его первым вещам. Он разрабатывает историческую тематику, откровенно идеализируя феодальное прошлое Англии, обращается к теме патриархальной Англии, создавая провинциальные идиллии, а под конец в его творчестве начинают звучать мистические и патологические мотивы. Такова эволюция Киплинга, обусловленная тем, что свой талант он поставил на службу идеалам преходящим и бесчеловечным.

✓ ДЖОН ГОЛСУОРСИ (1867—1933)

Одним из крупных мастеров критического реализма в английской литературе конца XIX — первой трети XX в. выступил Джон Голсуорси. Его творчество, теснейшим образом связанное с предшествующей прогрессивной традицией английской и мировой литературы и вместе с тем глубоко оригинальное, новаторское в своих наиболее существенных сторонах, представляет собой — вместе с творчеством Г. Уэллса и Б. Шоу — новую ступень в развитии английской реалистической литературы не только сравнительно с классическим реализмом середины XIX в. (Диккенса и Теккерея), но также и с реализмом его непосредственных предшественников в английской литературе второй половины XIX в. — Дж. Элиота, Дж. Мередита, Г. Гарди и С. Батлера. В нем осуществляется применительно к английским условиям то поступательное движение критического реализма, которое характерно в целом для мирового литературного процесса в рассматриваемый период.

Формулируя уже в зрелом возрасте свое эстетическое кредо, Голсуорси с глубокой убежденностью утверждал: «Писать имеет право только тот, кого волнуют большие общечеловеческие и социальные проблемы». Художественная практика писателя вполне подтверждает его право на столь ответственное заявление.

Наиболее значительный вклад в английскую литературу своего времени Голсуорси внес как романист и рассказчик. Больших успехов, особенно в глазах своих современников, он достиг также и как драматург. Чрезвычайно интересную часть его литературного наследия составляют также его литературно-критические

статьи и высказывания и его проникнутая гуманистическими идеями публицистика.

Начало творческой деятельности Голсуорси падает на конец 90-х гг. прошлого века.

В своих мировоззренческих основах творчество Голсуорси связано с идеологией мелкобуржуазно-демократической оппозиции империализму, которая, по утверждению В. И. Ленина, «выступает едва ли не во всех империалистских странах начала XX. века»¹.

Эта связь определила глубокую внутреннюю противоречивость творчества писателя. Лучшим его произведениям свойствен несомненный и весьма искренний критический пафос. В них слышится отзвук настроений широких демократических масс Англии, угнетенных ее низов, которым Голсуорси глубоко сочувствовал и представителей которых обычно вводил в свои произведения как живой укор сытым и самодовольным. Вместе с тем в них находят отражение иллюзии писателя относительно возможности исправления наблюдаемых им в действительности его страны проявлений социального зла путем мирных демократических реформ, путем нравственного совершенствования людей без коренной ломки существующих порядков, а также его неверие в творческие, созидательные возможности народных масс, помешавшие ему принять революционный путь преобразования мира.

Выходец из состоятельной буржуазной семьи, получивший образование в привилегированной публичной школе и в Оксфордском университете, Голсуорси готовился стать юристом. Этому помешало очень рано наметившееся у него недовольство косными социально-политическими и этическими нормами позднего викторианства. По его собственному признанию, «протест против стандартных лозунгов, господствовавших дома, в школе и в университете», подкрепленный затем возмущением, которое вызвала в нем англо-бурская война, был важнейшим стимулом, направившим его перо в ранние годы.

Первым литературным опытом Голсуорси был сборник рассказов «Со стороны четырех ветров», увидевший свет в 1897 г. под псевдонимом Джон Синджен. В него вошло около десятка рассказов, отмеченных влиянием Р. Киплинга, слабых в идейном и в художественном отношении. Не был удачен и вышедший в 1898 г. под тем же псевдонимом первый роман Голсуорси «Джоселли». Впоследствии сам писатель осудил эти первые неудачные пробы пера, запретив их переиздание.

Появлению следующих произведений Голсуорси предшествовала огромная работа писателя по изучению социальной действи-

¹ В. И. Л е н и н. Полн. собр. соч., т. 27, стр. 408.

тельности своей родины — с одной стороны, и классической литературной традиции — с другой. Опыт предшествующей прогрессивной литературы мира становится для Голсуорси, начиная с этого времени, надежной опорой в его борьбе за реализм против упадочных и реакционных влияний, подобных кипплинговскому.

Творчество Голсуорси, так же как и творчество его выдающихся современников — Б. Шоу, Г. Уэллса и др., связано прежде всего с английской реалистической традицией — от Шекспира до Диккенса и от Диккенса до С. Батлера. Особенно близок Голсуорси Диккенс, в котором молодой писатель выше всего ценит его «простое всеобъемлющее сердце», его «великолепное сочувствие людям». Позднее он прямо признавал свою связь с диккенсовской традицией, а через нее и со всей классической традицией английского критического реализма как в области мировоззрения, так и в области языка, утверждая, что каждый молодой писатель может «бессознательно заимствовать» у Диккенса «основы философии» и «основы стиля».

Этой связью во многом определяется как критическое, так и положительное содержание творчества Голсуорси. В новых исторических условиях он продолжает критику буржуазного собственничества и лицемерия, блестяще начатую старшим поколением английских реалистов. От Диккенса и его современников наследует он и свое сочувствие угнетенным и обездоленным труженикам.

Представляя, однако, новый этап английской и мировой литературы критического реализма, Голсуорси не может не видеть, что, несмотря на великую жизненную силу его образов, искусство Диккенса, его манера письма, является — по новым временам — несколько устаревшей, не соответствующей новым эстетическим требованиям. Он понимает невозможность игнорировать художественные достижения, накопленные реалистической традицией со времен Диккенса до начала XX в.

И тем не менее к более близким ему по времени писателям-реалистам — Дж. Эллиоту, Мередиту и др. — Голсуорси относится значительно сдержаннее, чем к Диккенсу, именно в силу того, что совершенствование художественной формы шло у них об руку с известным сужением социального диапазона. «Размах и простор», столь пленявшие его в «беспорядочных» творениях Диккенса, уходят из произведений этих более утонченных писателей, причем утрата эта лишь отчасти компенсируется более тонким психологизмом и большей отточенностью стиля — иногда чрезмерной (этот последний недостаток Голсуорси находил у Мередита). Из числа своих ближайших предшественников он выделяет только С. Батлера, разоблачающего в романе «Путь

всякой плоти» ханжескую пуританскую мораль, которой кичилась викторианская Англия.

Не ограничиваясь национальной традицией, Голсуорси обращался также к опыту мировой прогрессивной литературы.

Известную роль в его творческом становлении сыграла французская литература: писатель знал и ценил Флобера, восхищался Мопассаном, которого признавал одним из своих литературных учителей, и А. Франсом.

Однако наиболее важная и значительная роль в становлении творческого метода Голсуорси принадлежит передовой русской литературе, которая была к моменту его вступления на путь художественного творчества ведущей литературой мира и в силу этого стала для него, как и для многих его современников, «мощным магнитом», на протяжении всей его творческой жизни притягивающим к себе его симпатии.

Увлечению Голсуорси русской литературой во многом способствовало ее достаточно широкое уже к началу нового века распространение в Англии и тот исключительный нравственный и художественный авторитет, которым она пользовалась здесь — и не только у литераторов-профессионалов. На почве этого увлечения возникла и упрочилась и самая длительная, самая постоянная среди его литературных связей дружба с Констанс и Эдвардом Гарнетами, занимавшимися пропагандой русской литературы в Англии — она как переводчик с русского языка, он — как автор критических этюдов о русских писателях.

Первым русским писателем, с которым познакомился Голсуорси, был И. С. Тургенев. Это было на самом исходе XIX в. Тогда как раз заканчивалось издание первого английского собрания сочинений Тургенева, печатавшееся в новом и совершенном переводе К. Гарнет. Издание было снабжено предисловиями, дававшими весьма прогрессивное толкование творчеству русского писателя. Достаточно сказать, что предисловия к первому тому (в него вошел роман «Рудин»), а так же к одному из последующих томов, включавшему роман «Дворянское гнездо», были написаны видным представителем русской революционной эмиграции С. М. Степняком-Кравчинским, жившим тогда в Лондоне и имевшим личный контакт с Гарнетами. К остальным томам предисловия писал Э. Гарнет. Желтые томки этого издания и явились для Голсуорси его открытием русской литературы. Он читал их один за другим, испытывая при этом, по его собственному признанию, «подлинное эстетическое волнение». Восхищение Тургеневым, своеобразную ученическую верность ему, Голсуорси пронес затем через всю свою творческую жизнь. «Я, во всяком случае, в большом долгу перед Тургеневым, — писал он на склоне своих лет в статье «Силуэты шести писателей» (1924). — У него

и у Мопассана проходил и духовное и техническое ученичество, которое проходит каждый молодой писатель у того или иного старого мастера, влекомый к нему каким-то внутренним сродством».

Проявления Тургенева явились для Голсуорси тем примером, который он тщетно искал в западной литературе второй половины XIX в. — примером высокого — если не высшего — художественного мастерства, достигнутого без каких бы то ни было потерь идейного порядка. Не уступая Диккенсу богатством содержания — в глазах Голсуорси этих двух писателей сближает «глубокое понимание человеческой природы, глубокий интерес к жизни и глубокая ненависть к жестокости и фальши» — Тургенев находит в то же время более современные и совершенные формы его поэтического выражения. Вот почему Голсуорси полагает, что Тургенев сыграл исключительно важную и значительную роль не только в его собственном творческом развитии, но также и в общем развитии английского и более широко — европейского романа конца XIX — начала XX в.: «...В творчестве Джейн Остин, Диккенса, Балзака, Стендаля, Скотта, Дюма, Теккерея и Гюго роман приобрел определенное соотношение частей и целого, но нужен был писатель с еще более поэтическим мировосприятием и с большей чуткостью, чтобы довести пропорции романа до совершенства, ввести принцип отбора материала и достигнуть того полного единства частей и целого, которое создает то, что мы называем произведением искусства. Таким писателем оказался Тургенев... В той же статье, несколькими страницами ниже, он утверждает: «Несмотря на то, что английский роман, быть может, богаче и разнообразнее, чем роман любой другой страны, он все же — от «Клариссы» до «Улисса» — был склонен, фигурально выражаясь, прощать себе собственные недостатки и частенько отправлялся спать навеселе. И если теперь английский роман обладает какими-то манерами и изяществом, то этим прежде всего он обязан Тургеневу... Даже Флобер, апостол рефлектирующего искусства, не оказал на английских писателей такого сильного влияния, как Тургенев: в произведениях Флобера ощущается определенная замкнутость, камерное настроение. В этом никогда не упрекали Тургенева...».

Здесь, в сущности, сказано все. Прежде всего здесь объяснено, почему писатель так предпочтительно тяготел к Тургеневу, ставя его выше таких призванных мастеров романа в европейской литературе, как Флобер и даже Мопассан (взявший, по его словам, то в его симпатиях, «что осталось от Тургенева»). Не говоря уже о том, что эти писатели, и особенно Мопассан, сами несли в своем творчестве отсвет тургеневского влияния, определяющим моментом была здесь, очевидно, большая сравнительно с ними жизненная сила, большая страстность Тургенева, не подавляемые, а

лишь подчеркиваемые его искусством. Так во всяком случае это представлялось Голсуорси. Если Флобер характеризуется в той же статье как «апостол объективности и полубог эстетизма», хотя и сумевший в своих шедеврах «Простая душа», «Легенда о св. Юлиане Странноприимце» и «Мадам Бовари» дать «глубокую критику жизни», то о Тургеневе несколькими годами раньше Голсуорси сказал так: «Ваши писатели внесли в художественную литературу... прямоту в изображении увиденного, искренность, удивительную для всех западных стран, особенно же драгоценную для нас — наименее искренной из наций. Это свойство ваших писателей, как видно, глубоко национально, ибо даже Тургеневу с его профессиональным высоким мастерством оно присуще в такой же мере, как его менее изощренным собратьям».

Из этого последнего высказывания явствует, что знакомство Голсуорси с русской литературой не ограничилось одним только Тургеневым. Напротив, чтение Тургенева побудило его углубиться дальше в эту открывшуюся ему чудесную страну.

Почти так же всесторонне и глубоко знал Голсуорси и творчество Л. Н. Толстого, о котором говорил, что «в глазах потомства» он «будет стоять в одном ряду с Шекспиром». В произведениях Толстого его привлекала прежде всего необычайная смелость критических разоблачений, делающая многие его страницы «непревзойденной сатирой», а также глубина его проникновения во внутренний мир человека. Уже при первом знакомстве с творчеством этого писателя Голсуорси заметил, что «оно достигает новых глубин сознания, а значит и анализа» (высказывание 1902 г.).

Хотя сам писатель и не склонен был считать себя столько же обязанным Толстому, сколько Тургеневу, совершенно очевидно, что знакомство это не могло пройти для него бесследно. Влиянию Толстого Голсуорси обязан прежде всего усилением обличительного, сатирического начала своего творчества. Явную и сильную печать этого влияния несет в себе его критика присущего буржуазному строю лицемерия, социального и правового неравенства, догматизированного церковью христианства. С другой стороны к Толстому восходят у Голсуорси и некоторые элементы его положительной программы: появление в его произведениях героя — правдоискателя, человека с потревоженной совестью (Шелтон в «Острове Фарисеев», Майкл Монт в форсайтовской серии), свойственное ему стремление (которым он наделяет также и своих положительных героев) видеть высшие человеческие качества в любом человеке. Не мог не сыграть своей роли в творческом развитии Голсуорси и художественный опыт Толстого — его великолепные, всем миром признанные уроки раскрытия «диалектики души» героев, использования в реалистическом кон-

тексте внутреннего монолога, — уроки создания произведений эпического размаха.

Знал Голсуорси и творчество тех русских писателей, которые стояли у истоков литературы XX в. В первую очередь это относится к А. П. Чехову и А. М. Горькому: имя Чехова он называет рядом с именами Тургенева и Толстого среди тех имен, «которым мы кланяемся», особенно подчеркивая у него глубинное знание народной жизни; а с Горьким, чьим творчеством он заинтересовался впервые в связи с русской революцией 1905 г., у него возникает даже личный контакт, не слишком, правда, тесный и постоянный. Постоянным остается тем не менее то уважительное внимание, с которым оба писателя — русский и английский — наблюдают за творческими успехами друг друга. Так, уже на самом закате своей жизни, приветствуя А. М. Горького по случаю 40-летия его литературной деятельности, Голсуорси называет его «великим писателем» и говорит о том, как он «счастлив, что человечество имеет в своей среде такое имя». Однако понять принципиальное отличие творческого метода Горького как метода социалистического реализма от критического реализма его предшественников Голсуорси оказывается не в состоянии.

Более сложным было отношение Голсуорси к Ф. М. Достоевскому. Восхищение талантом этого писателя, явившегося, по выражению М. Горького, «больной совестью нашей», не мешает Голсуорси рассмотреть и осудить болезненные стороны его творчества, порожденные бесчеловечными условиями жизни в царской России и ставшие в рассматриваемый период приманкой для представителей самых различных течений западного декаданса.

Столь широкое и многостороннее знакомство Голсуорси с творчеством ведущих русских писателей XIX — начала XX в. позволяет ему в статье «Русский и англичанин» (1915) сделать решающий вывод относительно всей традиции русской реалистической прозы от Гоголя до Горького. «Русская проза ваших мастеров, — говорится в этой статье, — это самая мощная животворящая струя в море современной литературы, струя более мощная, осмелюсь утверждать, чем любая из тех, какие прослеживает в своем монументальном труде Георг Брандес». Непременно отмечая широту охвата действительности русскими писателями-реалистами и их чуткость к духу времени, Голсуорси особенно высоко ценит в русской литературе ее бескомпромиссную правдивость, ее активный гуманизм на всех этапах ее развития неразрывно связанный с освободительно-антикрепостнической, антисамодержавной направленностью, а также свойственное ей высокое совершенство, своеобразие и постоянную обновляемость художественных форм.

Из глубокого и оригинального преломления всех этих скрецающихся влияний через призму собственной творческой

личности, из постоянного соприкосновения с ними и столь же постоянного обновления их силою своего собственного дарования и рождается самобытный авторский стиль Голсуорси, все более и более отчетливо проявляющийся в каждом новом его произведении, начиная с «Виллы Рубейн» (1900).

«Вилла Рубейн»

Этот роман ознаменовал рождение Голсуорси как писателя-реалиста. Многие в этом произведении еще слабо, наивно, местами в нем чувствуется слишком явное подражание И. С. Тургеневу, под свежим впечатлением от чтения которого Голсуорси и взялся за работу над этим романом. И все же, сравнительно с его первыми произведениями, новый роман Голсуорси свидетельствует о значительном росте его как художника. Роман этот явился первой попыткой писателя отразить в истории молодого художника — плебея австрийского происхождения Ароиза Гарца и полюбившей его девушки из состоятельной английской семьи Кристиан Деворелл, бунтующих против косных устоев собственнического мира, тот социально-психологический конфликт, который в дальнейшем лег в основу его шеститомной эпопеи о Форсайтах — конфликт между естественным для человека стремлением к свободе и счастью и подавляющим это стремление чувством собственности.

Сама эта тема — тема бунта молодого поколения против изживающих себя устоев викторианства — была подсказана писателю жизнью. Однако раскрыть эту тему как тему большого социального звучания Голсуорси помогает творчески преломленный опыт Тургенева, в ряде своих произведений изобразившего нового человека — носителя освободительных идей (Рудин, Базаров, Инсаров) и новую, стремящуюся к активному их претворению женщину (Наталья, Елена, Марianne, безымянная девушка из стихотворения в прозе «Порог»). Благодаря этому в его романе возникает атмосфера, чрезвычайно напоминающая атмосферу тургеневских романов с их ярко выраженным идейным противостоянием «отцов» и «детей», нередко приобретающим характер открытого столкновения. Особенная близость ощущается в этом отношении между «Виллой Рубейн» и «Накануне»: не говоря уже об общности исходного момента (любовь героини к плебею иностранцу) и совпадении отдельных сюжетных мотивов, эти два романа роднит именно их эмоциональная атмосфера, насыщенная радостью борьбы и просветленная верой в торжество молодых свободлюбивых сил.

Несомненную удачу писателя в этом романе представляют также и образы хранителей старых устоев — Николаса Треффри, герра Пауля фон Моравица и др. Наиболее колоритную фигуру среди них являет собой старый Николас Треффри, характеристика которого, по утверждению Э. Гарнета, выдержана «в тургеневской

манере». Это первый яркий и самобытный тип в созданной Голсуорси галерее представителей современного ему английского общества, непосредственный предшественник Форсайтов в его творчестве (не случайно писатель сделал его компаньоном старого Джозииона Форсайта по торговле чаем).

Как позднее для Форсайтов, для старика Треффри мерилом всех вещей являются деньги. «Будь я самым замечательным художником в мире, — говорит о нем Гарц, — боюсь, что он не дал бы за меня и ломаного гроша; но если бы я мог показать ему пачку чеков на крупные суммы, полученных за мои картины, пусть даже самые плохие, он проникся бы ко мне уважением».

И действительно, старый Треффри привык судить о людях прежде всего по их материальному положению, по их способности к обогащению. Он все переводит на денежную стоимость — даже талант, даже человеческие чувства. Не случайно его размышления о неудачном в глазах семьи увлечении Кристиан Гарцем заканчиваются выразительным восклицанием: «Черт возьми, я дал бы сто тысяч фунтов, лишь бы этого не случилось!». Когда же настойчивость Кристиан в ее борьбе за свое счастье ставят его перед необходимостью отказаться либо от нее, либо от своих устоявшихся собственных взглядов, доброе человеческое начало, заключающееся в его любви к племяннице, побеждает в нем собственника, но эту победу он покупает фактически ценой своей жизни.

Таким образом, писатель показывает на примере своего героя разрушающее влияние буржуазного собственности на человеческую личность, и в этом отношении опять-таки «Вилла Рубейн» может рассматриваться как один из подступов к форсайтовской теме.

Одновременно с идейным ростом писателя растет и его художественное мастерство. В «Вилле Рубейн» впервые дают себя знать те характерные черты, которые определяют индивидуальную творческую манеру Голсуорси. Именно здесь начинается формироваться специфический для него способ типизации, значительно отличающийся от того способа резкого преувеличения характерных черт персонажей, которым пользуется Диккенс, часто доводящий свои образы до грани карикатуры, а также от парадоксальной манеры Шоу и от Уэллса, сгущавшего события и факты до фантастических очертаний. Верный своему стремлению к естественности и простоте художественного изображения, которая так поразила его в тургеневских романах, Голсуорси не только в сюжете, но и в характерах также старается придерживаться обычной нормы жизненных отношений, добиваясь художественной выразительности не столько явными преувеличениями

и сгущением красок, сколько тщательным отбором наиболее говорящих деталей.

Значительных успехов Голсуорси достигает в этом романе в овладении искусством портретной и речевой характеристики персонажей, равно как и в воссоздании окружающей их вещной обстановки. Еще более ярко его крепнущее мастерство проявляется в области пейзажа: описание природы в «Вилле Рубейн» позволяют уже предугадать то совершенство, которого писатель достигнет в своих зрелых произведениях.

В жанровых особенностях «Виллы Рубейн», в ее архитектонике и композиции, вновь обнаруживается сознательное следование ее автора тургеневскому образцу: не случайно Голсуорси признавался впоследствии, что именно Тургенев научил его ценить «пропорциональность сюжета и экономию слов». Как и в тургеневских романах действие «Виллы Рубейн» развивается в непродолжительном сравнительно отрезке времени и включает небольшое число действующих лиц, отличаясь в то же время острой конфликтностью и драматизмом. Рамки повествования раздвигаются ретроспективно и перспективно — за счет вводных биографий персонажей (семейную историю обитателей «Виллы Рубейн» автор рассказывает во второй главе романа, истории Гарца, рассказанная им самим, составляет содержание глав IX и X) и эпилога (таким является по существу глава XXIX).

Большой шаг вперед Голсуорси делает в этом романе и в искусстве владеть словом, стремясь прежде всего к краткости и точности выражения. Общий тон повествования в романе — лирический и даже патетический в отдельных местах. Юмор и ирония в нем почти отсутствуют, что говорит о недостаточной еще творческой зрелости художника.

«Человек
из Девона»

Следующий шаг к форсайтовской теме Голсуорси делает в последовавшем за «Виллой Рубейн» сборнике новелл «Человек из Девона» (1901), лейтмотивом которого является противопоставление больших чувств и ярких дарований опустошающей человека рутине и бессердечию капиталистического мира. В двух из четырех новелл его — в «Молчании» и в «Спасении Форсайта» — впервые появляются в качестве действующих лиц непосредственно Форсайты — герои будущей «Саги». При этом, если Джозифон Форсайт в «Молчании» является еще лицом эпизодическим, то его брат Сулзин в «Спасении Форсайта» выступает уже в качестве главного действующего лица. Образ Сулзина в этой новелле уже несет в себе все основные черты Форсайта, как типичного представителя верхушки английской буржуазии. Голсуорси тонко подмечает в характере своего героя классовую узость, ограниченность и самодовольство, сочетающиеся с инстинктивным презрением ко всем,

кто стоит ниже его по общественному или материальному положению, кто придерживается иных, более свободных взглядов на жизнь, чем его собственные. Высокомерное презрение, смешанное с брезгливостью, постоянно ощущается даже в отношении Суизина к любимой девушке — прелестной, но бедной и чересчур свобододлюбивой венгерке Розы, дочери старого республиканца Болешке. Не имея в себе достаточно сил, чтобы вырваться из оков своего душевного собственнического мирка, Суизин в конце концов предает свою любовь, трусливо бежит от нее.

По своей жизненности и художественной убедительности образ Суизина Форсайта в новелле «Спасение Форсайта» значительно превышает над всем, что было создано Голсуорси до сих пор. В то же время в отношении автора к своему герою впервые появляется проницательный оттенок, который составляет одну из основных особенностей творческой манеры зрелого Голсуорси и который отсутствовал еще в «Вилле Рубейн».

Стремясь как можно лучше овладеть структурными и композиционными особенностями новеллы как особого литературного жанра, Голсуорси вновь и вновь обращается к Тургеневу. К тургеневскому влиянию восходит прежде всего самый жанр новеллы — повесть, получившей в Англии наименование *long short story*, к разработке которого Голсуорси обращается в этом сборнике. К этому же влиянию восходит и применяемый им здесь впервые композиционный прием «рамки», т. е. такого оформления произведения, при котором его основное содержание дается в рамке другого рассказа или воспоминания одного из действующих лиц о прошедших событиях. Классический образец такой композиционной формы Тургенев дал в одной из лучших своих повестей «Вешние воды» (1875), которую особенно любил Голсуорси.

«Остров
фарисеев»

Вышедший в свет в 1904 г. новый роман Голсуорси «Остров фарисеев» («The Island Pharisees») свидетельствует о дальнейшем углублении его критического отношения к действительности. Возмущение против хищничества английской империалистической буржуазии, вызванное у писателя грабительской англо-бурской войной (1899—1902) и укрепленное начавшимся в эту пору знакомством его с творчеством Л. Н. Толстого, который «с огромной силой и искренностью бичевал господствующие классы, с великой наглядностью разоблачал внутреннюю ложь всех тех учреждений, при помощи которых держится современное общество: церковь, суд, милитаризм, «закононый» брак, буржуазную науку»¹, обуславливает резко критическую направленность этого произведения.

¹ В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 20, стр. 70.

Голсуорси возвышается в нем до попытки создания социальной сатиры. Явную и открытую сатирическую направленность имеет уже само заглавие романа, а также и эпиграф к нему, взятый из Шекспира «Так в обществе высоко поведось...». Под «Островом фарисеев» Голсуорси понимает империалистическую Англию, которую он клеймит как страну лицемеров. От имени своего героя Ругарда Шелтона, становящегося после поразившей его воображение встречи с деклассированным иностранцем Ферраном на путь правдоискательства, писатель критикует социальные верхи английского общества, изображая их в виде паразитической касты, живущей за счет обездоленного большинства страны. Он обрушивается на ложную культуру и ханжескую мораль буржуазной Англии, сурово осуждает ее колониальную политику, несущую народам порабощение под видом распространения «цивилизации». «Вы наносите Индии удар под ложечку и заявляете, что это добродетельный поступок», — с возмущением бросает писатель в лицо английским колонизаторам.

В отличие от «Виллы Рубейн», написанной в лирическом ключе, стиль «Острова фарисеев» в основе своей сатиричен, пропитан иронией и сарказмом. Лирическое начало здесь уходит вглубь, начинает звучать приглушенно. Соответственно этому меняется лексический и синтаксический строй языка. Он еще более приближается к обычной разговорной речи в диалоге, становясь еще более богатым оттенками в авторской речи.

Очень интересен этот роман и с точки зрения его жанровых особенностей. В нем Голсуорси не столь откровенно и неуклонно стремится быть верным тому образцу, которому он следовал в «Вилле Рубейн», хотя в принципе и не отступает от него. Контуры романа те же, что и в «Вилле Рубейн», но в то же время в нем становится более опутимой связь с национальной традицией критического реализма. В нем есть несомненное, хотя и очень отдаленное и опосредствованное, сходство с распространяемым в английской литературе XVIII и XIX вв. типом романа-путешествия: странствования Шелтона по улицам Лондона и его окрестностям определенно напоминает знаменитую диккенсовскую пиквиклану. Опыт, приобретенный писателем в процессе работы над «Виллой Рубейн», проявляется здесь в том, как уверенно сводит он архитектурные своды романа.

В общей сложности, с учетом всех его плюсов и минусов, «Остров фарисеев» является без сомнения новым, и весьма значительным достижением Голсуорси как писателя-реалиста. Подвергая в нем суровой критике мораль и нравы «высшей касты», Голсуорси подготавливает тем самым почву для еще более решительных и беспощадных критических выступлений в своих зрелых произведениях — в «Собственнике», «Усадьбе», «Братстве»

и др., которые, по собственному признанию автора, продолжают и развивают обличительные тенденции «Острова фарисеев».

Последовавшие за написанием «Острова фарисеев» годы были для Голсуорси периодом быстрого и бурного расцвета его творческих сил.

В произведениях Голсуорси возникает новое взаимоотношение между заимствованным и оригинальным, традиционными и новаторскими элементами, составляющими их художественную ткань. Те особенности художественного метода Голсуорси, которые в его ранних произведениях выдавали слишком явное подчас ученичество у писателей старшего поколения, укореняются теперь в его творчестве настолько прочно, приобретают столь сильную печать его собственной творческой индивидуальности, что воспринимаются уже как органические черты его вполне оригинальной творческой манеры. Глубина и прочность связи Голсуорси с его предшественниками определяется теперь более ясно сознаваемой писателем общностью идейных установок, идейных основ его собственного творчества и творчества его великих предшественников в английской и мировой литературе XIX в. Творческая зрелость писателя проявляется прежде всего в том, как четко определяет он свои эстетические позиции в эту пору. В своих письмах этих лет и в статьях по эстетике («Аллегория о писателе», 1909, «Несколько мыслей по поводу драматургии», 1909, «Почему нам не нравятся вещи как они есть», 1905—1912, «Предисловие к роману Диккенса «Холодный дом», 1912 и др.). Голсуорси выступает как убежденный и последовательный поборник реалистического искусства, призванного без прикрас и фальшивой тенденции изображать правду жизни. Он сравнивает это искусство с фонарем, который время от времени поднимает невидимая рука, чтобы в его ровном свете показать ясно и в правильном соотношении куски жизни, очищенные от тумана предрассудков и пристрастий».

Отстаивая и защищая принципы реализма в условиях прогрессирующего разложения буржуазного искусства, Голсуорси вынужден вести борьбу на два фронта — против мещанской, развлекательной, фальшиво правоучительной литературы, засарие которой в Англии было в ту пору весьма значительным (статья «О законченности и определенности», 1912), и против усплывающих — особенно в последние предвоенные и военные годы — упадочных, декадентских течений в литературе и искусстве. Так, в статье «Неясные мысли об искусстве» (1911) он оспаривает тезис «искусство выше, чем сама жизнь», провозглашенный О. Уайльдом и ставший краеугольным камнем теории реакционного эстетизма; в статье «Искусство и война» (1915) вступает в полемику о путях будущего развития с русским писателем декадентского толка Сологубом.

Прочно утвердившись таким образом на позициях критического реализма, Голсуорси смог, наконец, осуществить свой самый заветный, долго вынашивавшийся замысел — в 1906 г. он опубликовал роман «Собственник», который стал впоследствии первой частью его многотомной эпопеи о Форсайтах.

«Собственник» Форсайтовская тема, давно уже исподволь
подготавливавшаяся в творчестве Голсуорси,
стала, наконец, центральной в этом новом его произведении.
Форсайты вышли на сцену. «Собственник», основанный в значи-
тельной мере на биографическом материале, уже в процессе его
создания доставил автору много радости и вместе с тем немало огорчений.

Уже тогда Голсуорси было присуще понимание того, что этот роман — его большая творческая удача. Это давало радость, давало уверенность в своих силах. «Эта книга — несомненно лучшее из всего, что я написал, несомненно», — писал он 11 сентября 1905 г. своей сестре Лилиан Сотер, защищая свое право издать ее. Дело в том, что его семья явно не хотела этого. Не поняла его даже Лилиан, та самая Лилиан, которая в свое время первой взбунтовалась против гнета семейных традиций.

Тема «Собственника», по определению самого автора, — «ата-
ка на собственность». Действие его приурочено к 1886 г., но предыстория семьи Форсайтов, которые находятся в центре вни-
мания автора в этом романе, уходит своими корнями вглубь
XVIII в. Форсайты — типичная английская семья, принадлежав-
шая к верхушке среднего класса. Основная черта Форсайтов —
чувство собственности. Все — они стяжатели. Их девиз — «ничего
даром и самую малость за пенни». Показывая, что чувство собст-
венности присуще всем представителям английского привилеги-
рованного общества, Голсуорси формулирует в романе понятие
форсайтизма как общественного явления. Критика форсайтизма
и составляет основную цель автора «Собственника». Он достигает
этой цели тем, что обнажает проявления этого могущественного
инстинкта во всех буквально поступках и душевных движениях
Форсайтов, в деловой и личной сфере их жизни, в большом и ма-
лом. Этой же цели служат индивидуальные портреты отдельных
представителей этой семьи, в которых Голсуорси стремится запеч-
атлеть разнообразие форсайтовского типа. Рядом с осторожным
накопителем Джемсом на страницах «Собственника» появляется
буржуа-гурман в лице его близнеца Суизина, в то время как их
младший брат Тимоти, ведущий растительное существование,
представляет собой еще одну любопытную разновидность форсай-
товского типа, возникающего на почве раннейства и связанного
с ним паразитизма обеспеченного и бездеятельного буржуазного
существования. Особое место среди старшего поколения Фор-

сайтов принадлежит старому Джоллиону. Этот образ обычно рассматривается нашей критикой как образец идеализированного изображения Форсайта. Однако форсайтовское начало выражено в старом Джоллионе не менее ярко, чем в других представителях его семьи. Оно проявляется в его отношении к сыну и внучке, в его деловых качествах и в мелочах повседневного быта. Свойственные ему не форсайтовские черты — способность отдаваться «отвлеченным размышлениям» в соединении с не до конца задушенной собственническим духом сердечностью (особенно сильна в нем «нежная любовь к детям, ко всему слабому, юному») — очень тщательно обосновываются автором.

Коренятся они, по-видимому, в том, что старый Джоллион еще не до конца утратил внутреннюю, духовную связь со своими предками — фермерами. «Йомены», — определяет он их общественное положение. Йоменами, как мы знаем, назывались во времена феодализма свободные английские крестьяне, отличавшиеся гордой независимостью характеров и высокоразвитым чувством собственного достоинства. Не от этих ли йоменов, не от этих ли крестьянских предков и идет у старого Джоллиона его чувство собственного достоинства и относительная независимость его мнений? Не от них ли идет и его критическое отношение к своему классу?

Свое перспективное развитие эти черты старого Джоллиона получают в его сыне, молодом Джоллионе. С той же закономерностью, с какой Джемс порождает Сомса, воплощающего в себе собственническое начало во всей его грубой неприглядности, старый Джоллион становится отцом Джоллиона-младшего, первого бунтаря, первого отщепенца, первого блудного сына семьи, на долю которого выпадает роль аналитика и философа, определяющего симптомы форсайтства.

Показав, что дух форсайтства так или иначе присущ всем членам (и не только им) многоликого форсайтского семейства, Голсуорси дает наиболее законченное воплощение его в образе Сомса Форсайта. Собственничество становится в Сомсе своего рода страстью, но страстью безрадостной и разрушительной. Вместе с тем Сомс отнюдь не примитивен. В отличие от «первобытных Форсайтов» Сомс — человек более культурный и утонченный, более цивилизованный¹, но его цивилизованность проявляется крайне однобоко — все в той же замкнутой сфере — сфере проявления «чувства собственности». Дело в том, что Сомсу уже мало

¹ Не случайно драматический набросок, содержащий в себе ядро «Собственника», Голсуорси назвал именно этим словом — the Civilised.

владеть только деньгами и только вещами. Он уже не довольствуется тем, чем довольствуется его отец Джемс или дядя Суэзин. Он хочет поработить, присвоить на правах полной неотъемлемой и неоспоримой собственности красоту мира — будь то красота природы или красота человеческой души. «Жить здесь и видеть перед собой этот простор, показывать его знакомым, говорить о нем, владеть им», — это соображенно оказывается решающим при выборе Сомсом места для постройки загородного дома. Точно так же и редкое обаяние Ирэн, своей жены, он рассматривает «как часть той ценности, которую она собой представляла, будучи его вещью». Он упрямо не хочет видеть того, что брак их был ошибкой, что Ирэн не смогла и никогда не сможет полюбить его. Он испытывает лишь «граничащее с болью раздражение при мысли, что ему не дано обладать ею так, как полагалось бы по праву, что он не может протянуть к ней руку, как к этой розе, взять ее и вдохнуть в себя весь сокровенный аромат ее сердца». Именно этим объясняется неутоленность собственнических вожделений Сомса. Этим же объясняется и его грубость, его жестокость — та бульдожья хватка, которую он обнаруживает в погоне за ускользающей от него красотой. Именно эта погоня за красотой, бессмысленная и беспощадная, и составляет то, что можно назвать «темой Сомса» не только в этом, но и в последующих романах форсайтовского цикла. В этой погоне и обнажается откровеннее всего антигуманная сущность буржуазного собственничества, воплощенного в Сомсе, — та слепая и разрушительная сила его, которая ни с чем не считается и ничего не падит, становясь в то же время тяжким проклятием и для своего носителя. Не случайно именно на дом Сомса обрушивается первая гроза, потрясающая могущество Форсайтов.

В начале действия романа Форсайты находятся в состоянии своего наивысшего расцвета. Но дальнейшее со всей неумолимостью обнаруживает непрочность форсайтовского процветания и благополучия, неотвратимость близящегося упадка этой семьи и всего представляемого ею класса. Порабощающей силе буржуазного собственничества, подчеркнутой взятым из Шекспира эпиграфом —

...Ответ мне будет:
 Рабы ведь наши, —

Голсуорси противопоставляет в романе, как и в прежних своих произведениях, молодые свободолюбивые силы. Это прежде всего неувядаемо прекрасная «беглянка» — Ирэн, томлящаяся в плену ненавистного брака с Сомсом Форсайтом. Это также молодой талантливый архитектор Босини, гибнущий в столкновении с неумолимой жестокостью эгоистического расчета, на котором зиждется

дитадель форсайтизма. Это, наконец, сын старого Джоллиона Форсайта, художник Джоллион-младший, порывающий со своей семьей ради любви и свободы. Несмотря на то что герои эти не несут в себе подлинно революционных потенций, а воплощают весьма абстрактно понимаемый автором идеал Красоты и Свободы, несмотря на то также, что главный могильщик буржуазии, революционный пролетариат, остается за пределами романа, их столкновение с миром Форсайтов носит характер глубокого общественного конфликта. В нем сливаются воедино две поистине драматические коллизии, порождаемые буржуазным правопорядком — трагедия женщины и трагедия художника в мире, где царит стяжательство. Вот почему, рисуя в романе обусловленное этой двойной трагедией крушение семейного очага Сомса Форсайта, Голсуорси склонен рассматривать его как первый удар молнии, поражающей «дерево Форсайтов» и предвещающий его гибель.

В «Собственнике» впервые раскрывается с полным блеском и художественное мастерство писателя: простота и естественность сюжета, композиционная стройность, жизненное богатство, выразительность и многообразие характера, глубокий и тонкий психологизм, сочетающийся с вниманием к вещам, к обстановке, с мастерством пейзажных зарисовок и умелым использованием образов-символов — таких, как «форсайтское дерево», «храм форсайтизма», или «форсайтская биржа», четко индивидуализированная речь персонажей, оттененная блистающей остроумием и проныей авторской речью — таковы основные его завоевания в этой области.

Лирическое и пролическое начала, перевешивавшие друг друга в сторону первого из них в «Вилле Рубейн» и в сторону второго в «Острове фарисеев», уравниваются, сливаются в «Собственнике» в единый, своеобразный и неповторимый сплав. Лирическое начало, связанное по преимуществу с темой трагической любви Ирэн и Босшил, оттеняется в романе пейзажными зарисовками, по-прежнему выступающими в качестве фона и вместе с тем своего рода аккомпанементом к переживаниям героев: таковы картины весны в Робин-хилле, буйного лондонского лета, осеннего дня в Ботаническом саду и т. д. Наибольшей открытости и напряженности оно достигает в авторских отступлениях — комментариях, нередко проникнутых подлинной и высокой поэтичностью. Таково, в частности, даваемое Голсуорси определение любви как свободного чувства: «... Они (Форсайты) забывали, что Любовь не тепличный цветок, а свободное растение, рожденное сырой ночью, рожденное миглом солнечного тепла, поднявшееся из свободного семени, брошенного возле дороги свободным ветром. Свободное растение, которое мы зовем цветком,

если волей случая оно распускается у нас в саду, зовем плевелом, если оно распускается на воле; но цветок это или плевел — в запахе его и красках всегда свобода!».

Ирония Голсуорси в романе, обращенная по преимуществу на Форсайтов, в большинстве случаев беспощадна. Такова, например, ирония авторского комментария к переживаниям Джемса, взволнованного «странными слухами» о Босини и Ирэн. «Джемс забыл то время, когда... он неотступно следовал за Эмили в дни своего сватовства. Забыл и маленький домик около Мейфера, где он провел первые дни после женитьбы, точнее, забыл первые дни, но не домик — Форсайт никогда не забудет дома: впоследствии Джемс продал его с прибылью в четыреста фунтов чистых...».

В свое время Джемс прошел сквозь горнило любви, но он прошел и сквозь поток долгих лет, потушивших огонь в этом горниле, он принял от жизни самый печальный дар ее — забыл, что такое любовь.

Забыл! Забыл так основательно, что забыл и то, что все уже забыто».

Вместе с тем ирония Голсуорси обнаруживает исключительное богатство оттенков, от самых мягких до самых горьких и язвительных, в зависимости от того, в чьи уста она вложена и кому адресована. Так, ирония молодого Джолдона по отношению к его отцу Джолиону-старшему, окрашивается оттенком грустной нежности. Бессознательная ирония Сомса по отношению к Босини полна нескрываемого ехидства: «Сомс с бессознательной иронией посмотрел на его галстук, лежавший отнюдь не перпендикулярно; Босини был к тому же небрит, и костюм его не отличался идеальным порядком. Архитектура, по-видимому, поглотила все стремления Босини к правильности линий». Открытая ирония Джорджа Форсайта, направленная на нелюбимого им Сомса, счетет как бич: «Ну, как дома — рай земной? Маленьких Сомских еще не предвидится?».

Язык романа — гибкий, богатый смысловыми оттенками и удивительно музыкальный в авторской речи, как бы застывает, костенеет и иссушается, в речи Форсайтов, оперирующих почти исключительно терминами и понятиями денежного обихода, языком рынка и биржи: «стоит», «обходиться», «купить», «перепродать», «дать настоящую цену», «продешевить», «переплатить», «упустить»; «деньги», «капитал», «состояние» — таков круг наиболее обиходных слов в среде Форсайтов.

Общий итог, вытекающий из анализа романа, может быть сформулирован в одной фразе: если справедливы слова Голсуорси о том, что писатель «сам выковывает для себя образец», то он бесспорно выковал такой образец в «Собственнике».

**Романы
о «высшей касте»**

Первоначально Голсуорси намеревался продолжить историю Форсайтов сразу же по окончании «Собственника». Однако жизнь не давала ему тогда достаточного материала для этого и он обратился к новым замыслам, раздвигавшим форсайтовскую тему вширь и вглубь.

Дав в «Собственнике» уничтожающую критику буржуазии с ее собственническим эгоизмом и лицемерием, Голсуорси увлекается идеей показать жизнь и других слоев привилегированного английского общества. Так возникают романы о жизни английского помещичьего дворянства («Усадьба», 1907), буржуазной интеллигенции («Братство», 1909), титулованной знати («Патриций», 1911). Все эти романы принадлежат к числу наиболее значительных произведений Голсуорси.

Наиболее близок к «Собственнику» роман «Усадьба». Их объединяют уже шекспировские эпитафии, продолжающие линию, намеченную эпитафией «Острова фарисеев».

Эпитафия «Усадьбы» взята из «Гамлета»: «То одичалый сад», — так характеризует Голсуорси с его помощью жизнь английского помещичьего дворянства своей эпохи. Обыгрывающая этот эпитафия концовка романа звучит глубокой иронией. М-с Пендайс, благополучно завершив свою «одиссею» в Лондон, вызванную размолевой с мужем, идет в сад, являющийся предметом ее особых забот.

«Впереди на дорожке она заметила стебель сорняка, подойдя ближе, увидела, что их несколько.

— Как ужасно! — подумала она. — Совсем запустили... придется сделать замечание Джекмену».

В этом романе Голсуорси достигает новых высот в области социальной и психологической характеристики персонажей. Чего стоит хотя бы следующая характеристика сквайра Пендайса: «Его индивидуальное мнение такое, что индивидуализм погубил Англию, и он поставил себе целью искоренить этот порок в характерах своих фермеров. Заменяя их индивидуалистические склонности собственными вкусами, намерениями, представлениями, пожалуй, можно сказать и собственным индивидуализмом, и теряя попутно немало денег, он с успехом доказывает на практике свою излюбленную мысль, что чем сильнее проявление индивидуализма, тем беднее жизнь общества» и т. д.

Образ сквайра дополняется здесь образом преподобного Хасэля Бартера, воплощающего тупую, давящую силу церкви. Впервые выходит здесь наружу и классовый антагонизм, обнаруживаясь в застарелой вражде Пендайса с фермером Пикоком.

Просчет автора в этом романе заключается в том, что он не сумел наделить значительностью своих молодых героев Джорджа Пендайса и Элен Белью. Вследствие этого их столкновение

с идеологией «пендайсицита» не вызывает серьезного интереса у читателя.

Роман «Братство» отличает обнаженность классового, социального конфликта, подчеркнутая эпиграфом, взятым из «Электрик» Эврипида:

Где твой город, где дом, скажи,
Бедный брат? С кем ты делишь хлеб?

Здесь писатель по его собственному признанию соприкасается «с миром темных взволнованных вод, протекающих под мостами больших городов, с миром теней, движущихся туда и сюда в узких переулках и живущих как бог послал». Здесь впервые выходят на сцену «тени» богачей — представители трудящихся масс Англии, обитатели лондонских трущоб. В этом несомненное достоинство романа, получившего одобрительную оценку М. Горького.

Однако и здесь есть существенный просчет, заключающийся в том, что автору до некоторой степени изменяет чувство меры. По справедливому замечанию Розы Люксембург, с интересом следившей за творческим развитием Голсуорси и восхищавшейся его романом «Собственник», «Братству» вредит то, что писатель здесь «слишком остроумен». Этот «излишек» остроумия действительно проявляется как в подчеркнутой любовой проники заголовков отдельных глав, так и в некоторых описаниях, оставляющих впечатление надуманности, нарочитости (так воспринимается, например, пространное описание дома Хилера Дэллсона, в котором автор стремится подчеркнуть портретное сходство между героем и его жилищем).

В «Патриции», напротив, предельно усилена лирическая струя, причем сам автор отмечает в нем ослабление сатирического элемента. Это новое направление подчеркивается, как и в предыдущих романах, эпиграфом, который Голсуорси долго не мог подобрать и которому придал в конце концов моральное звучание. В качестве эпиграфа он взял на этот раз древнегреческое изречение, гласящее: «Нрав человека — его рок».

Все же и эта книга отлично передает иссушающее действие аристократизма, раскрывая его через судьбы молодых представителей выведенного в романе аристократического семейства Карадоков, И. Милтоун, жертвующий своей любовью ради парламентской карьеры, и Барбара — о, конечно же, у нее «нет ничего общего с прославленной Анитой, подругой прославленного Гарибальди!» — подавляющая в себе вспыхнувшее в ней чувство к прогрессивному плебею — журналисту Куртье, этому «ходатаю по безнадежным делам», как с ласковой иронией называет его Голсуорси, и выходящая замуж за безупречного данди Клода

Харбинджера, — оба терпят внутреннее поражение, несут непоправимые утраты — оба поступают человечностью во имя кастовых предрассудков.

В примыкающих к этим романам сборника новелл «Комментарий» (1908) и «Смесь» (1910), ведущей темой также является тема социальных контрастов, причем обличение постыдного самодовольства и душевной черствости представителей английской господствующей касты нередко облекается здесь в гротескную форму.

Драматургия Голсуорси

В эти же годы Голсуорси опубликовал около десяти драм, среди которых находятся лучшие, получившие наибольшую известность произведения его в этом жанре.

В драматургии Голсуорси идет тем же путем, что и в своих романах и новеллах — путем последовательного реализма. Он и здесь стремится прежде всего к простоте и естественности в раскрытии драматических конфликтов, которые, как правило, отражают реальные жизненные конфликты своего времени. Основной темой драматургических произведений Голсуорси становится при этом тема критики тех твердынь, которые хранят и защищают царство собственников-Форсайтов, в первую очередь — тема критики буржуазной законности.

Уже в первой своей драме «Серебряная коробка», увидевшей свет в одном году с «Собственником», Голсуорси отчетливо вскрывает классовую сущность английского буржуазного законодательства, наличие в Англии двух действующих законов — одного для богатей, другого для бедняков. Если безработный Джоунз подвергается суровому судебному преследованию за малозначительный проступок, то богатый бездельник Джек Бартвик, совершивший тот же проступок в сходных обстоятельствах, с помощью денег и влияния родителей легко выходит сухим из воды — он появляется на суде лишь в качестве свидетеля по делу Джоунза. В драме «Правосудие» (1910) драматург изображает трагическую историю младшего клерка Фолдера, который становится жертвой так называемого буржуазного «правосудия», обрушившего на него наказание, несоизмерное вине.

Большим достижением Голсуорси-драматурга является также драма «Борьба» (1909), в которой он впервые прямо затрагивает проблему борьбы труда и капитала. Давая в ней изображение стачки рабочих на капиталистическом предприятии, Голсуорси правдиво показывает невыносимо тяжелые условия их жизни, толкающие их на активный протест. В лице руководителя стачки Роберта он создает образ стойкого и непоколебимого рабочего-революционера. Правдиво отражает писатель и предательскую по отношению к рабочему движению роль профсоюзов. Однако

даже в этом произведении Голсуорси тяготеет к компромиссному решению вопроса. Интересно отметить, тем не менее, что с наибольшим успехом при первой постановке эта драма была встречена в театре одного из крупнейших промышленных центров Англии — Манчестере.

Очень трудными для Голсуорси были годы 1911—1913. В это время он переживает своего рода творческий кризис, объективной причиной которого было начавшееся в это время усиление реакции в Англии и сопутствующая ему активизация модернистских течений в литературе и искусстве, а субъективной — временная исчерпанность как форсайтовской темы, так и темы «высшего общества». Кризисные настроения проявляются в возникновении объективистских тенденций в эстетике писателя (статья «Неясные мысли об искусстве», 1911) и в попытке уйти в мир чистого психологизма и созерцательной философии в художественном творчестве (сборник новелл «Тихая гостиница», 1912), роман «Темный цветок», (1913). К счастью для писателя эти настроения скоро оказываются побежденными возрождающимся с новой силой интересом его к коренным общественным проблемам эпохи.

В год, когда разразилась первая мировая война, Голсуорси опубликовал одну из самых своих гуманных вещей — драму «Толпа». Главным герой ее Стивен Мор, являющийся в значительной мере alter ego самого писателя, мужественно противостоит военному психозу, разжигаемому в его стране теми, кому ограбление малых народов несет прямую материальную выгоду.

В последующие годы гуманистический протест против ужасов развязанной империалистами мировой войны становится одной из ведущих тем как в художественном творчестве Голсуорси, так и в его публицистике.

Темой романа «Фриленды», опубликованного в следующем 1915 г., писатель вновь избирает столкновение интересов эксплуатируемых и эксплуататоров. Только теперь он изображает стачку сельскохозяйственных рабочих, восставших против произвола лэндлордов. По сравнению с драмой «Борьба» произведение это звучит более оптимистично: устами одной из своих мятежных героинь — Кэрстин Фриленд — Голсуорси утверждает в нем мысль, что борьба не кончается вместе с поражением стачки, что «пока держится в стране тирания, ...до тех пор будет жив и мятеж против нее». Очень остро, острее, чем в прежних своих произведениях, передает Голсуорси в этом романе ощущение надвигающихся больших перемен. «В мире все меняется, Феликс», — это страстное утверждение, трижды повторенное в финале «Фрилендов», станет как бы эпитафией к послеоктябрьскому творчеству писателя. Мир позднего викторианства, кото-

рый Голсуорси изображал в своих романах о «высшей касте» и примыкающих к ним произведениях, хотя и доживая свои последние дни, все еще казался «чересчур застывшим и прочным». Образ мпра, который возникает на страницах обеих форсайтовских трилогий, будет образом меняющегося мпра, меняющегося неуклонно и неотвратно.

Английская действительность дооктябрьской эпохи не дала писателю, как мы видели, достаточного материала для продолжения форсайтовской хроники. В «Собственнике» он до известной степени не исчерпал эту тему: сформулировав и раскрыв в нем понятие «форсайтизма» как явления социально-психологического, он показал первые трещины в безупречном дотоле монолите форсайтовского клана, первые мертвые побеги на стволе дерева Форсайтов. Но в ту пору, когда писался этот роман, дерево Форсайтов, хотя и пораженное молнией, было еще зелено и могуче — и было трудно сказать, как долго будет оно зеленеть впредь. Но Голсуорси еще вернется к истории Форсайтов. Вернется после того, как жестокая буря первой мировой войны и последовавший за нею Октябрь 1917 г., потрясший самые основы старого мира, со всей очевидностью покажут ему обреченность буржуазии и созданного ею правопорядка. И только тогда он найдет единственное верное — с точки зрения исторической и художественной правды — продолжение этой истории, только тогда сумеет осмыслить ее как историю их постепенного и неуклонного «вымирания и крушения» (М. Горький). Эта правдиво и мастерски воссозданная история и станет, пользуясь его же собственным выражением, его «паспортом к берегам вечности».

ГЕРБЕРТ УЭЛЛС (1866—1946)

В историю литературы Герберт Уэллс вошел как мастер научной фантастики. Он много сделал для развития жанров научно-фантастического романа и рассказа, обогатив их постановкой больших социальных проблем, порожденных эпохой империализма. Уэллс писал о социальных сдвигах и мировых катаклизмах, о жестокости войн и колониальных захватах; он восхищался безграничными возможностями науки и всепобеждающими силами человеческого разума, проникающего в тайны мироздания и покоряющего силы природы.

Творчество Уэллса помогло его современникам приобщиться к важнейшим научно-техническим проблемам XX столетия. Еще в начале века Уэллс предсказал великое будущее атомной энергии, писал о той роли, которая будет принадлежать авиации, обращался к вопросам космических полетов и межпланетных

сообщений. С полным основанием он мог сказать о своем творчестве: «Реальность принялась подражать моим книгам и готова заменить меня».

Фантастика Уэллса была фантастикой нового типа, сливаясь с жизнью и отражая ее, она во многих случаях опережала и предугадывала явления реальной действительности. Уэллс стремился разобраться в закономерностях жизни, преломляя их в остранных фантастических образах. Его всегда волновал вопрос о последствиях технического прогресса для судеб человечества. Эта проблема заняла центральное место в его творчестве, и писатель был глубоко прав, утверждая, что при сохранении существующих в современном ему капиталистическом обществе порядков, научно-технические достижения не сделают людей свободными и счастливыми. Они обернутся против них и принесут им новые неисчислимые бедствия. Мысль Уэллса была устремлена к будущему. От современных ему романистов реалистической школы — Джона Голсуорси, Арнольда Беннета — его отличало стремление к преобразованию общества. Он рисовал в своих книгах контуры будущего, однако в представлениях о нем исходил из реформистских заблуждений и иллюзий. Во взглядах Уэллса на перспективы развития общества много ошибочного. Он был убежденным противником классовой борьбы и революции, не верил в народ и основной движущей силой исторического развития считал представителей буржуазной научно-технической интеллигенции, которым он приписывал определяющую роль в создании общества будущего. До конца жизни Уэллс оставался на позициях реформизма. Существенную роль в этом сыграло его пребывание в Фабрианском обществе, хотя он и не разделял полностью взглядов фабрианцев и в 1908 г. вышел из него.

Герберт Уэллс родился в городке Бромли недалеко от Лондона в семье мелкого торговца. Его отец был владельцем небольшой посудной лавки, в которой продавались также и принадлежности для игры в крикет; он подрабатывал участием в матчах крикетистов, но, сломав ногу, вынужден был стать садовником. Содержать семью оказалось ему не под силу. Мать будущего писателя вынуждена была поступить экономкой в поместье, где до своего замужества она служила горничной.

Образование Уэллса началось в частной школе города Бромли, весьма похожей, по словам самого писателя, на захудалые учебные заведения, описанные в свое время Диккенсом. На восьмом году с ним произошло такое же несчастье, как и с отцом: он сломал ногу и долгое время был прикован к постели. Именно в этот период в нем пробудился интерес к чтению. В своем «Опыте автобиографии», написанном на склоне лет,

Уэллс вспоминает книги, особенно поразившие его детское воображение: «Приключения Артура Гордона Пима» Эдгара По, «Парижские тайны» Эжена Сю, а также серьезные труды по вопросам геологии и естествознания.

Сразу же после начальной школы Уэллс был определен учеником в магазин. Предпринятая попытка стать помощником школьного учителя на первых порах не увенчалась успехом. Некоторое время Уэллс работал в аптеке, урывками изучая латынь и посещая среднюю школу. Затем он вновь оказался за прилавком мануфактурной лавки. Дальнейшие перспективы были безрадостны. Два его брата стали со временем торговцами мануфактуры, но Герберта Уэллса это не прельщало. Желание учиться становилось все сильнее. Он самостоятельно готовится к экзаменам и получает место помощника учителя в школе. Свою страстную жажду знаний Уэллс сравнивает с той, которая была свойственна герою известного романа Томаса Гарди простому камнетесу Джуду Незаметному. Не случайно он замечает, что в те годы латынь была для него символом «интеллектуальной эмансипации». Уэллсу удается вырваться из обывательской мелкобуржуазной среды. Он получает право на стипендию и становится студентом Нормальной школы наук в Лондоне. Основной сферой его интересов становятся естественные науки. Уэллс занимается физиологией, анатомией, биологией; слушает лекции одного из крупнейших ученых-физиологов тех лет Гексли, работает в лабораториях. Напряженные занятия при крайне скудных средствах существования подорвали здоровье Уэллса. В 1887 г. у него обнаружили симптомы туберкулеза. Несколько месяцев постельного режима способствовали приобщению молодого Уэллса к большой литературе. Он с увлечением читает Шелли и Китса, Гейне и Уитмена, изучает труды Платона и Спенсера, знакомится с сочинениями социалистов-утопистов. В это время Уэллс и сам начинает писать. Сделаны первые наброски к роману «Машина времени». Занятия литературой Уэллс уже не оставлял, хотя, выздоровев, он продолжал сдавать экзамены при университете и работал учителем в школе. Литературное признание пришло к нему в середине 90-х гг.

Уэллс завоевал известность как автор научно-фантастических романов. Лучшие из них были написаны в период 1895—1914 гг.; «Машина времени» (1895), «Остров доктора Моро» (1896), «Человек-невидимка» (1897), «Борьба миров» (1898), «Когда спящий проснется» (1899), «Первые люди на Луне» (1901), «Борьба в воздухе» (1908) и некоторые другие.

Однако сферой научной фантастики творчество Уэллса отнюдь не исчерпывается, оно развивалось по двум основным линиям. Появление научно-фантастических романов сопровождалось

работой над бытовыми романами, среди которых следует назвать такие, как «Любовь и мистер Люштем» (1900), «Киппс» (1904), «Тоно-Бенге» (1909), «Анна-Вероника» (1909), «История мистера Полли» (1910), «Женитьба» (1912), «Жена сэра Айзака Хармана» (1914).

Обе эти линии творчества Уэллса тесно связаны; и в той и в другой группе романов Уэллс обращался к проблемам современности и строил проекцию в будущее. И в научно-фантастических и в бытовых романах отразились представления писателя о личности человека в его настоящем, взгляд на связи и взаимоотношения человека с окружающим миром. Но если научно-фантастические романы вводят читателя в область необычного и неизведанного, поражают грандиозностью масштабов и смелостью предвидения, то в бытовых романах — все очень обычно. Различны и их герои. В романах научно-фантастического цикла — это чаще всего ученые, люди, смело вторгающиеся в тайны науки, стремящиеся к новым и новым открытиям. В бытовых романах — это ничем не замечательные «маленькие люди», ведущие унылое однообразное существование, — приказчики, мелкие служащие, учителя, владельцы небольших лавчонок.

В научно-фантастических романах Уэллс рассказывает о межпланетных полетах, о вторжении марсиан на Землю, о необыкновенных открытиях в области физиологии, заглядывает в будущее; в бытовых романах он ведет речь о тоскливых буднях жизни, вводит читателя в круг повседневных, весьма ограниченных интересов своих героев. Лишь немногие из них помышляют о свободной и содержательной жизни. Таковы Анна-Вероника («Анна-Вероника») и Джордж Пондерво («Тоно-Бенге»). Им приходится вести упорную и напряженную борьбу за право определить свой жизненный путь и приобщиться к знаниям.

Подобная «двуплановость» творчества Уэллса связана со стремлением писателя показать человека не только в его настоящем, но и раскрыть заложенные в нем потенциальные возможности. Человек в понимании Уэллса заключает в себе как бы две сущности: он велик и значителен по заложенным в нем возможностям, однако, довлеющие над ним условия жизни часто делают его незначительным и мелким. В соответствии с этим Уэллс создает два основных типа человеческого характера, пишет о двух типах человеческой личности: в одном из них живет дух протеста и поиска, в другом — стремление к обывательскому благополучию и покою. «Если человек должен быть изображен полностью, — замечает Уэллс позднее в своем романе «Мир Вильяма Клиссольда» (1926), — он должен быть сначала дан в его отношении ко вселенной, затем — к истории, и только после этого — в его отношении к другим людям и ко всему человечеству». Это

замечание интересно потому, что оно помогает понять основные аспекты разрешения Уэллсом проблемы взаимоотношения человека и окружающего его мира: человек и вселенная, человек и история, человек и его социальное окружение. Каждый из этих аспектов требовал определенной жанровой формы воплощения. С этим и связано обращение Уэллса к столь различным видам романа, как роман научно-фантастический и бытовой. Однако своеобразие лучших вещей Герберта Уэллса заключается в том, что смелость вымысла и достоверность реальности сливаются в них воедино. Так происходит в романах «Человек-невидимка» и «Тоно-Бенге», которые синтезируют в себе основные начала творчества Уэллса на раннем этапе его развития.

Характерен в этом отношении и один из ранних рассказов Уэллса «Дверь в стене». Вымысел и реальность, повседневная жизнь и фантазия слились в нем воедино. Чудесный сплав этих двух начал и составляет особенность мастерства писателя. «Дверь в стене» — это рассказ о человеке, которому однажды в детстве пришлось заглянуть в неведомый ему прежде прекрасный мир. Блуждая по запутанным лабиринтам лондонских улиц, герой рассказа Уоллес оказался перед зеленой дверью в белой стене. «При первом же взгляде на эту дверь он испытал странное волнение, его потянуло к ней, захотелось открыть и войти». Непреодолимая сила повлекла его к двери, он отворил ее и очутился в саду. Там все было прекрасно, «все кругом блистало чистыми, чудесными, нежно светящимися красками... Это был совсем иной мир...» Потом, столь же внезапно, это видение исчезло, и Уоллес вновь очутился на улице. Возвращение было мучительно. Слишком ярким оказался контраст между прекрасным миром, в котором только что он побывал, и унылой действительностью. С годами будни жизни поглотили Уоллеса. Он стал рабом условностей, им завладели помыслы о карьере и личном благополучии. Лишь иногда образ прекрасного сада возникал в его памяти, властно призывал и «пробуждал какое-то неясное томление». Но никогда больше не переступал он порог заветной зеленой двери в стене. У него не было для этого времени. А когда наконец он решился вновь приблизиться к ней, то чудесный сад оказался недоступным для него. Предавший мечту и оказавшийся в плену предрассудков, корыстолюбия и карьеризма, Уоллес погибает.

В этом раннем рассказе Уэллс обратился к теме, которая будет волновать его и в последующие годы — к теме несоответствия между возможностями человека и убогой действительностью, которая калечит его, отравляет сознание и отнимает жизнь.

Уэллс обращался к форме романа-трактата («Предвидения», 1901, «Новый Маккиавели», 1911 и др.), писал утопические романы «Современная утопия», 1905), создавал труды по педагогике, истории, биологии и политической экономии.

С годами в творчестве Уэллса происходил процесс перерастания научно-фантастического романа в роман социально-политический и бытового романа в роман социально-психологический. Результаты этого процесса сказались в его поздних произведениях — романы «Мистер Блетсуорси на острове Рэмпол» (1928) и «Бэлпингтон Блэпский» (1933).

Наиболее характерными научно-фантастическими произведениями первого, довоенного, периода творчества Герберта Уэллса являются его романы «Машина времени», «Борьба миров», «Человек-невидимка». Писатель предсказывает в них крупные открытия в области науки и техники, пишет о возможности подчинения природы силам человеческого разума, рисует картины будущего. И в то же время — это романы о современной Уэллсу английской действительности с ее кричащими социальными противоречиями, колониальными грабежами и войнами. Уэллс опровергает утверждения буржуазной пропаганды о «единстве» английской нации, но в своих прогнозах будущего он оказывается не в состоянии выйти за рамки буржуазного общества, правильно понять исторические перспективы его развития. В его романах возникает мрачная, глубоко пессимистическая картина будущего общества, в котором научные открытия и технические достижения обратятся против человека и человечества.

«Машина
времени»

Проблема несовершенства мироустройства поставлена в первом романе Уэллса «Машина времени». Это произведение принесло его

автору мгновенный и шумный успех, объясняющийся не только своеобразием и занимательностью его формы, но прежде всего значительностью и актуальностью содержания. Середина 90-х гг. прошлого века была отмечена в истории Британской империи усилением аграрного кризиса в самой Англии, волнениями в Ирландии, восстаниями буров в Африке. В стране происходят вспышки рабочего движения, не позволяющие забывать о его подполье в предшествующее десятилетие.

Роман Уэллса вобрал в себя эти характерные приметы эпохи, он напоминал о кричащих противоречиях буржуазного общества, обнажил их, заставлял задуматься над происходящим.

Время действия романа отнесено в далекое будущее — в девятое тысячелетие нашей эры. Герой, от лица которого ведется рассказ, совершает необычное путешествие — полет во времени; он перемещается из настоящего в будущее. Во время своего полета он рисует в мечтах картины жизни людей этого далекого

будущего. Перед его мысленным взором встают великолепные города, чудесная природа, веселые и радостные лица людей. Но, опустившись на землю, путешественник увидел совершенно иную картину. Люди будущего (как и в современной ему действительности) разделены на два лагеря, на две враждебные друг другу группы. На поверхности земли живут маленькие, легкие грациозные существа — элои. Они ведут бездумное существование, не занимаясь никаким трудом, никакой деятельностью. Элои пользуются всеми благами жизни; наслаждаются солнечным светом, его теплом, красотой природы; они играют, резвятся, танцуют. А в это самое время глубоко под землей, где-то в самых ее недрах трудятся обезьяноподобные существа — марлоки. Марлоки отдают все свои силы элоям, заботятся об их комфорте, их нарядах, их жилищах. Когда-то в прошлом марлоки тоже жили на поверхности земли. Они были слугами элоев. Теперь их вытеснили с поверхности земли в ее глубины. Там они и продолжают трудиться, давно утратив сходство с людьми. Непосильный труд согнул их спины, подавил разум; темнота подземелья лишила их зрения.

Сходство с людьми постепенно утратили и элои, ведя существование, лишенное смысла и трудовой деятельности. Элои превратились в хрупкие, грациозные и ничтожные существа. Они ведут бездумную жизнь, но всецело зависят при этом от марлоков, а те, вылезая по ночам из своих подземных траншей, питаются кровью задушенных ими элоев.

Взаимоотношения элоев и марлоков Уэллс изображает, как доведенные до предела социальные противоречия между эксплуататорами и эксплуатируемыми, причем показывает их как результат количественного усиления противоречий, существующих в современном ему обществе. О необходимости социальной борьбы в романе нет речи, хотя враждебность и непримиримость элоев и марлоков очевидна. И все же марлоков Уэллс изображает не только как угнетенных, но и как существ не способных на протест и борьбу.

Неизбежно возникает вопрос: что же ожидает человечество в будущем? Неужели свидетельствующие о полном вырождении людей элои и марлоки это и есть будущее человечества? Уэллс полагает, что это именно так. Научные достижения в обществе, расколотом надвое, не приносят пользы людям. В таком обществе уничтожаются всякие нормальные условия развития человека, его трудовой и творческой деятельности. Деградируют марлоки, вынужденные трудиться в условиях, не пригодных для человеческого существования, но перестают быть людьми и те, кто пользуется результатами чужого труда. И у тех и у других атрофированы человеческие эмоции и интеллектуальные способности.

Это вырождение. Путешественник рассуждает: «Величайшая победа человеческого гения над жизнью растительной и животной, о которой я всегда мечтал, приняла теперь иную форму в моем воображении. Я понял, что ныне существующая аристократия ведет ныне существующую индустриальную систему к ее логическому концу. Победа человека над природой будет не просто победой над природой, она будет победой человека над своим ближним».

Отрицая классовую борьбу и революционные методы борьбы, не видя сил, заложенных в народе, Уэллс заходит, по существу, в тупик. Его роман звучит пессимистически. Выхода из сложившейся ситуации писатель не видит.

Интересно сопоставить роман «Машина времени» Уэллса с аналогичным по теме произведением другого мастера научно-фантастического романа — Жюль Верна, относящимся так же как и роман Уэллса, к 90-м гг. прошлого века. В 1895 г. Ж. Верн написал роман-памфлет «Самоходный остров». В этом сатирическом романе Ж. Верн рисует картину будущего Америки. Американские монополисты разбогатели, ведя захватнические войны. Они подчинили себе многие государства мира, низведя их на положение колоний. Соединенные Штаты стали средоточием ценнейших памятников мировой культуры, вывезенных из других стран. Хозяева страны благоденствуют. Крупнейшие и наиболее влиятельные из них сделали местом своего жительства искусственный самоходный остров, плавающий в океане. На этом острове выстроен город Миллиард-сити. В нем живут богачи, крупные магнаты, финансисты, служители церкви. На эту шайку богатых бездельников работают миллионы тружеников, населяющих материк.

Ж. Верн рисует картину, во многом перекликающуюся с изображением двух миров в «Машине времени» Уэллса, но он показал в своем романе гибель Миллиард-сити и всего самоходного острова, раздираемого внутренними противоречиями. И хотя в «Самоходном острове» борьба пролетариата не показана, писатель с уверенностью обращает свой взор к будущему; он настроен оптимистически, он верит в конечное торжество идей гуманизма и неизбежную гибель капиталистического варварства. Такой веры в начале творческого пути у Герберта Уэллса не было.

«Борьба миров» С большой социальной остротой написан роман «Борьба миров». Это роман о войне, точнее, о захватнических войнах, столь характерных для эпохи империализма.

Уэллс рассказывает о нападении марсиан на землю и вместе с тем он воспроизводит картину захватнической войны, делая

объектом насилия марсиан жителей Англии. В конце XIX в. английский империализм осуществил значительные территориальные захваты в Африке, сопровождавшиеся истреблением целых племен туземного населения. Тема романа Уэллса звучала актуально. «Прежде чем судить их слишком строго, — писал он о марсианах, — мы должны припомнить, как беспощадно уничтожали сами люди не только животных, таких, как вымершие бизон и птица додо, но и себе подобных представителей низших рас. Жители Тасмании, например, были уничтожены до последнего за пятьдесят лет истребительной войны, затеянной иммигрантами из Европы. Разве мы сами уж такие апостолы милосердия, что можем возмущаться марсианами, действовавшими в том же духе?»

Марсиане опередили жителей земли в развитии техники. Они изобрели межпланетный снаряд и с его помощью достигли земли. Цилиндр с марсианами опускается недалеко от Лондона. С помощью сильно действующих тепловых лучей, уничтожая на своем пути людей, селения, леса, животных, марсиане начинают свое продвижение по Земле. Тепловые лучи испепеляют все на своем пути. Спокойно и планомерно осуществляется истребление человечества. За марсианами право сильных. Персфразируя изречение реакционных философов ницшеанского толка, теории которых служили интересам империалистических захватчиков, Уэллс саркастически замечает: «Все допустимо во имя торжества и процветания сильнейшего».

В образе марсиан Уэллс изображает людей будущего, которые благодаря научным открытиям и всевозможным техническим усовершенствованиям постепенно утратят человеческие свойства и превратятся в усовершенствованные машины, снабженные высокоразвитыми мыслительными аппаратами и необычайно сильными и ловкими верхними конечностями. Мозг и рука — вот основное у марсиан. «У них была голова — только голова! Внутренностей у них не было». Марсиане не тратят энергии на переваривание пищи; благодаря своему органическому устройству они свободны от всяких колебаний и чувств. Они не спят, не расходуют мышечной силы и не нуждаются в ее восстановлении; они не знают чувства усталости и работают по двадцать четыре часа в сутки; они утратили свойства пола и размножаются почкованием. Неоднократно Уэллс подчеркивает мысль о том, что в будущем обитатели Земли уподобятся марсианам: «Мы с нашими велосипедами, ковылками, пушками, ружьями и т. д. только начинаем ту эволюцию, которую марсиане уже проделали».

В романе поставлен вопрос: покорится ли человечество нашествию марсиан, этой жестокой силе механизированных захватчиков? Устами одного из действующих лиц Уэллс говорит

о необходимости вести упорную войну против марсиан. Но это звучит отнюдь не как призыв к боевому действию и решительному протесту. В романе говорится о том, что люди должны уйти в подземелья, направить свои усилия на развитие техники, чтобы затем, в будущем, уничтожить марсиан. Следует медленно и терпеливо вести подготовку к борьбе, начало которой отнесено писателем куда-то в далекое будущее, не определено никакими временными рамками. И в то же время писатель передает то чувство беспокойства, которое не могло не вселиться в людей под влиянием пережитого ими ужаса: «наш взгляд на будущее человечества, несомненно, сильно изменился благодаря всем этим событиям. Теперь мы знаем, что нельзя считать нашу планету вполне безопасным убежищем для человека; невозможно предвидеть тех незримых врагов или друзей, которые могут явиться к нам из бездны пространства. Быть может, вторжение марсиан имеет провиденциальное значение и не останется без пользы для людей; оно огняло у нас безмятежную веру в будущее, которая так легко ведет к упадку, оно подарило нашей науке громадные знания, оно способствовало пропаганде идеи о единой организации человечества».

Фантастические злоеющие образы марсиан возникают в романе на фоне обыденной жизни. Бытовая насыщенность романа сочетается с необычным и фантастическим, и первое, нейтрализуя второе, усиливает впечатление правдоподобия. Этот же принцип положен Уэллсом в основу его романа «Человек-невидимка», в котором рассказана трагическая история ученого Гриффина.

«Человек-невидимка»

После многих лет упорного труда, длительных научных изысканий, многочисленных опытов Гриффин открывает секрет превращения человека в «невидимку». Эффективность своего открытия Гриффин испытывает на себе и превращается в человека-невидимку. Невидимость Гриффина на первый взгляд обоснована в романе с полной научной неоспоримостью («Если тело не отражает, не преломляет и не поглощает света, то оно не может быть видимо»). Став «невидимкой», Гриффин приобретает огромную власть над людьми. Но Гриффин — ученый-одиночка, убежденный индивидуалист, человек, находящийся под влиянием ницшеанских идей. Тайну своего открытия он стремится использовать только в своих личных интересах. Он презирает людей, считает себя стоящим много выше всех остальных, проповедует культ силы и защищает право сильного. Гриффин погибает, и описание его бессмысленной смерти звучит как осуждение индивидуализма. Одиночество Гриффина — одна из причин его гибели. Но Уэллс не только осуждает своего героя. Он заставляет задуматься над теми причинами, которые породили холодный эгоизм

и беспредельный индивидуализм в этом талантливом человеке и блестящем ученом. Обстановка, в которой протекала жизнь Гриффина, среда, в которой он вынужден был работать, сделали его таким. Вечная погоня за деньгами, необходимыми для научной работы, отсутствие всякой поддержки и помощи, пребывание в среде людей, живущих по принципу «человек человеку — волк» — все это способствовало превращению Гриффина в эгоиста и даже преступника. Уэллс рассказывает историю травли и преследования Гриффина суеверными и недалекими обывателями. Гриффин попадает в положение загнанного замученного зверя, преследуемого толпой разъяренных обывателей. До него, как до ученого нет никому никакого дела. В нем видят нарушителя всеобщего спокойствия, его боятся и потому убивают. Большое научное открытие погибает вместе с ним.

Гриффину противопоставлена жестокая и тупая сила буржуазного общества, которая подавила и уничтожила его. Роман построен в характерном для Уэллса плане переплетения фантастического и реального. Необыкновенный человек-невидимка живет и действует в подчеркнута обыденной обстановке.

О чем бы ни писал Герберт Уэллс, в центре его внимания — всегда человек и его судьба. Однако зоркий взгляд и ясный ум писателя не могут не заметить несоответствия между быстрыми темпами развития науки, совершенствования техники и низким уровнем сознания рядового буржуа XX столетия. Это несоответствие представляется Уэллсу настолько кричащим, что он считает себя не в праве молчать о нем. И подобно тому, как в научно-фантастических романах объектом изучения и обоснованных прогнозов Уэллс стремится сделать весь мир, так в своих бытовых романах он подвергает тщательному анализу повседневную жизнь обыкновенных людей, доказывая им ограниченность их взглядов, превратность суждений и — что особенно важно — необходимость изменить столь привычную для них позицию невмешательства в окружающее.

Социально-бытовые романы

В унылом однообразии протекает жизнь ученика мануфактурной лавки Артура Киппса («К и п с»). Безрадостное детство, убогое образование и годы ученичества за прилавком. «Смутное недовольство жизнью порой поднималось со дна его души и затуманивало ее. Когда для Киппса наступала такая полоса, он чувствовал, что есть же есть в жизни что-то важное, чего он лишен. Ну почему его преследует ощущение, что он живет как-то не так и что этого уже не поправишь? Все сильнее одолевала его юношеская застенчивость и перерастала в уверенность: конечно, он неудачник, никуда он не годится!.. Он начинал смутно понимать, что с ним произошло, — его захватили колеса и шестерни Рознич-

ной Торговли, и вырваться из тисков этой тупой, неодолимой машины он не в силах: нет ни воли, ни умения. Так и пройдет вся жизнь. Ни приключений, ни славы, ни перемен, ни свободы».

Кипсе так и не вырвался. И не было в его жизни никаких приключений и никаких перемен, если не считать бегства от весьма предприимчивой девицы, которая попыталась женить его на себе и прибрать к рукам неожиданно свалившееся на Кипсе наследство. Подлинная жизнь прошла где-то в стороне, и ему не было дано заглянуть в нее, хотя с точки зрения множества подобных ему Кипсов он и преуспел: обзавелся собственным домом, завел семью и открыл книжную лавку.

В своем раннем романе об обывателе Артуре Кипсе Уэллс пишет в тонах мягкого юмора. Впоследствии его отношение к таким людям меняется.

В своих творческих поисках Уэллс двигался по большим магистральям современности. Его произведения помогали людям разобраться в окружающем. Этой цели служили и его бытовые романы.

В таких вещах, как «Анна-Вероника», «Топо-Бенге», «Жена сэра Айзека Хармана» Уэллс создал образы людей, неудовлетворенных рутинной буржуазного существования и напряженно ищущих путей к осмысленной жизни и независимости. Очень смело поставил Уэллс тему женской эмансипации, подвергая резкому осуждению лицемерие буржуазной семейной морали, косность традиций и предрассудков, сковывающих человека. Вопрос о правах и месте женщины в обществе глубоко волнует Анну-Веронику, которая отстаивает свое право быть свободной в выборе профессии, стремится узнать жизнь и самостоятельно определить свою судьбу. «Ей хотелось жить. Ее охватывало страстное и нетерпеливое желание делать, быть, познавать на опыте. А опыт к ней не спешил. Весь мир вокруг, казалось, был — как бы это выразить — словно в чехлах, точно дом летом, когда люди из него выехали. Жалюзи опущены, солнечный свет не проникает в комнаты, и ни за что не определишь, какие краски скрываются под этими серыми оболочками. А ей хотелось знать». Анна-Вероника не хочет говорить и даже думать вполголоса, не хочет вести бесцельное существование с тем, чтобы ее единственными занятиями было хождение в гости, игра в теннис, чтение добродетельных романов. Она поднимает бунт, уходит из дома, строит свою жизнь сама.

В конфликт со своим окружением вступает Элла Харман — героиня романа «Жена сэра Айзека Хармана». Но особенно интересен и значителен роман «Топо-Бенге». Интересен потому, что именно в нем, сочетая великолепно разработанную бытовую тему со смелым полетом фантазии и романтикой, Герберт Уэллс со-

здает столь характерный для его творчества образ человека, посвятившего себя научно-технической деятельности. Таков Джордж, вырвавшийся из рутинной мешанской будней, вставший выше стяжательства и авантюризма, столь прочно захвативших его дядюшку Пондерво, и посвятивший себя служению науке. Авнатор, кораблестроитель, социалист — он один из тех, кто сможет стать прокладывателем путей в будущее.

Большое значение для творчества Уэллса имели национальные традиции английской реалистической литературы — и прежде всего сатирическая традиция Свифта, Диккенса, Теккерея. Восхищение талантом этих писателей он пронес через всю жизнь. У них учился он мастерству романиста. Особенно высоко ценил он Диккенса. В романе «Необходима осторожность» Уэллс писал о нем: «Какая голова этот Диккенс! «Холодный дом» — это самое полное и беспощадное изображение Англии, какое только можно себе представить. Типы, характеры, — все эти пузыри, полипы и прочие. Никто с ним не сравнится. Как он все это вывернул перед читателем! Пополам с грязью! С целыми потоками грязи. Как Шекспир. Как настоящий англичанин. Как Достоевский... или Бальзак».

Уэллс близок Диккенсу своим постоянным, напряженным вниманием к актуальным проблемам социальной действительности и глубокой заинтересованностью в судьбе «маленького человека». Как и Диккенс, Уэллс часто обращается к приему гротеска, обыгрывает звучание имен героев, подчеркивает эксцентрические черты в их поведении и внешности. Но главное, что роднит его с Диккенсом, заключается в стремлении раскрыть судьбы своих героев в тесной связи с условиями их жизни.

Нельзя не заметить, однако, что и в облике героев Уэллса и в самом отношении писателя к ним появляется нечто новое, по сравнению с Диккенсом: герои Уэллса — все эти Киппсы, Хупдрайверы («Колеса счастья»), Полли («История мистера Полли»), не умиляют и не трогают нас до слез, хотя и заставляют смеяться. Уэллс более требователен к человеку. Он уже не может быть столь снисходителен к милым человеческим слабостям, его не умиляет наивность и простота, гораздо реже он может добродушно смеяться над слепой доверчивостью, не отдающей себе отчета в происходящем.

Начиная с первых шагов в литературе Уэллс писал о социальной значимости искусства. Особый интерес в этой связи представляют его статьи о романе и переписка с современными ему писателями — Джорджем Гиссингом, Арнольдом Беннетом и Генри Джеймсом. В письмах к Гиссингу и в своих статьях о его творчестве Уэллс выступал против крайностей натуралистической эстетики. В переписке с Беннетом он высказал интересные

суждения о принципах создания характера в литературном произведении, подчеркнув свою связь с реалистической традицией Диккенса. Многолетний спор с Генри Джеймсом был проявлением принципиальной и последовательной борьбы Герберта Уэллса с эстетизмом. Уэллс высказывал мысль о том, что в центре внимания романиста должно находиться то или иное явление действительности, помогающее понять закономерности современной общественной жизни.

Наиболее полно свою концепцию романа Уэллс изложил в программной статье «Современный роман» (1911). «Я считаю роман поистине значительным и необходимым явлением в сложной системе бесполойных исканий, что зовется современной цивилизацией». Это исходное положение Уэллс и развивает в своей статье. Задачи романа Уэллс понимает широко. Роман отражает жизнь общества во всех многообразных формах ее проявления; он способствует формированию морали и идейных убеждений современников, он помогает в преобразовании общества. Важно подчеркнуть, что Уэллс возлагает на роман не только критические, но и созидательные функции. Самым решительным образом выступает он против точки зрения на роман, как развлекательное чтение. Уэллс противопоставляет ей свой взгляд на роман, как серьезный литературный жанр. Основную цель романа он видит в том, чтобы помочь людям понять и изменить жизнь. Необходимым условием полноценного романа Уэллс считает искусство создания ярких образов и изображение характера в его развитии. Свообразие современного романа Уэллс видит в отказе от установленных канонов. Он возражает против «тенденции навязать роману определенный объем и определенную форму». «Я за полную свободу развития его формы и устремлений», — пишет Уэллс. Но одно условие он считает совершенно необходимым: правдивое отражение жизни.

Статью «Современный роман» можно считать итогом творческих исканий Уэллса в первый довоенный период его творчества. В своем дальнейшем творчестве он следовал сформулированным в этой теоретической работе требованиям.

БЕРНАРД ШОУ (1856—1950)

В истории литературы Англии имя Бернарда Шоу стоит рядом с именем Вильяма Шекспира, хотя родился Шоу на триста лет позднее, чем его великий предшественник. Оба они внесли неограниченный вклад в развитие национального театра Англии, и творчество каждого из них стало известно далеко за пределами их родины. Пережив свой наивысший расцвет в эпоху Возрождения, английская драма поднялась на новую высоту

лишь с приходом в нее Бернарда Шоу. XVIII и XIX вв. выдвинули ряд талантливых драматургов, но никто из них не может равняться с Шоу по своему значению. Он — единственный, достойный соратник Шекспира; его по праву считают создателем современной английской социальной драмы. Продолжая лучшие традиции английской драматургии и впитав опыт крупнейших мастеров современного ему театра — Ибсена и Чехова, — творчество Шоу открывает новую страницу в литературе XX столетия.

Замечательный мастер сатиры, Шоу избирает основным оружием своей борьбы с социальной несправедливостью смех. Это оружие служило ему безотказно. «Мой способ шутить заключается в том, чтобы говорить правду», — эти слова Бернарда Шоу помогают понять своеобразие его обличительного смеха, громко звучащего с подмостков сцены вот уже три четверти столетия. Шоу смело и резко выступал против мира капитализма; он остроумно и зло осмеивал нормы буржуазной жизни, бесстрашно произносил слова горькой правды о ее подлинной сущности. Он обращался в своих пьесах к важным социальным проблемам эпохи. М. Горький назвал Шоу лучшим представителем демократической интеллигенции Англии. На протяжении всей своей жизни Шоу был непримиримым врагом реакции, консерватизма, пошлости. Он решительно осуждал войну, выступал убежденным сторонником мира и социализма. Одним из первых в Англии приветствовал он Великую Октябрьскую революцию, до конца жизни оставаясь верным другом Советской России.

Родиной Шоу была Ирландия. Он родился в 1856 г. в Дублине. На протяжении всего XIX в. «Зеленый остров», как называли Ирландию, бурлил. Нарастала освободительная борьба. Ирландия стремилась к независимости от Англии. Ее народ жил в нищете, но не желал терпеть порабощения. В атмосфере горя и гнева, переживаемых его родиной, протекали детство и юность будущего писателя. Родители Шоу происходили из среды обедневшего дворянства. Жизнь семьи была неустроенной и недружной. Лишенный практической жилки, постоянно пьяный отец не преуспел в избранном им деле — хлебной торговле. Мать Шоу — женщина незаурядных музыкальных способностей — выпущена была сама содержать семью. Она пела в концертах, а позднее зарабатывала на жизнь уроками музыки. На детей в семье обращали мало внимания; средств на то, чтобы дать им образование, не было. Но по своим настроениям и взглядам родители Шоу примыкали к передовым патриотически настроенным слоям дублинского общества. Они не придерживались религиозных догм и вырастили своих детей свободомыслящими атеистами. Основная заслуга в этом принадлежала матери Шоу, характер которой не был сломлен неудачно сложившейся семейной жизнью. Учил-

ся Шоу в дублинской школе, но пребывание в ней не было для него особенно радостным. Не случайно впоследствии он писал: «В школе я не выучил ничего и забыл многое». Однако и школьный курс завершен им не был. В пятнадцать лет он начал сам зарабатывать себе на жизнь. Служил мелким чиновником в земельной конторе. Собирал квартирную плату с обитателей бедных кварталов Дублина. Жизнь городских трущоб он узнал хорошо. К двадцати годам Шоу получил место старшего кассира. Это было немало, но к этому времени интересы Шоу уже определились. Ничего общего со служебной карьерой чиновника они не имели. Шоу глубоко интересовался искусством — литературой, живописью, музыкой. В 1876 г. Шоу покинул Ирландию и переехал в Лондон. Определенных занятий у него не было, не было и средств к существованию, но круг его интересов и культурных запросов был очень широк. Он увлекается театром, под псевдонимом Корно ди Бассето публикует свою первую музыкальную рецензию, а затем в течение ряда лет выступает в печати как музыкальный критик. Шоу был не только знатоком музыки, но и сам великолепно играл. Его имя становится хорошо известным и в театральных кругах Лондона.

Характерная особенность Шоу заключалась в том, что занятия искусством он никогда не отделял от присущего ему интереса к общественно-политической жизни своего времени. Он посещает собрания социал-демократов, принимает участие в диспутах, настойчиво вырабатывая в себе навыки оратора, с увлечением и глубоким интересом читает «Капитал» Маркса — труд, который, по его собственным словам, явился для него откровением. И хотя от понимания сущности марксистского учения Шоу был весьма далек и марксистом не стал, свойственный ему уже в эти годы глубокий интерес к идеям социализма определил характер его последующего творчества. Интерес Шоу к актуальным проблемам современности сказался в самых ранних его произведениях. В период с 1879 по 1883 г. Шоу написал пять романов: «Незрелость», «Неразумный брак», «Любовь артистов», «Профессия Кэшлия Байрона» и «Социалист-одиночка». В те годы романы Шоу не получили признания. Начинающему писателю пришлось выдержать длительное и неравное единоборство с многочисленными издателями. Он получал только отказы, но не сдавался. Новатор по самой своей природе, Шоу и в роман стремился внести нечто новое. Он обогатил его содержание злободневными и насущными вопросами. Шоу писал о равноправии людей, о разложении буржуазной семьи, об аморальности английских буржуа, ведущих паразитическое существование, он смело ставил вопрос о роли труда в жизни человека, решительно осуждал эксплуатацию и тунеядство.

Романы Шоу свидетельствовали о присущем ему мастерстве драматурга, которое еще ждало случая для своего выявления. В романах оно сказалось в отчетливо выраженной склонности к диалогизированной форме, в блестяще построенных диалогах, которым во всех без исключения произведениях Шоу принадлежит основное место.

Принципиально важное значение имело обращение Шоу к образу человека-труженика. Таков образ рабочего Конолли в романе «Неразумный брак», образ боксера Кэшеля Байрона в романе «Профессия Кэшеля Байрона». Эти люди вышли из народной среды, тяжким трудом зарабатывают они деньги на жизнь; им свойственно глубокое уважение к простым людям. Образ Конолли свидетельствовал о пристальном внимании Шоу к процессу роста самосознания английского пролетариата.

В романе «Социалист-одиночка» важное место занимают проблемы социализма. Герой этого произведения — молодой человек Трейфусис, сын фабриканта, произносит обличительные речи против капиталистов. Он говорит о закономерности того, что рабочий класс выступает как разрушитель капитализма, и верит в неисчерпаемые возможности людей труда. Однако свои рассуждения о социализме Трейфусис строит на ложной основе. Он ограничивается разговорами о социализме, ничего не делая для осуществления своих идей. Он говорит о революции, но его в гораздо большей степени устраивает мирное преобразование общества путем реформ и просветительской деятельности. Герой Шоу никак не связан с пролетариатом, и уже самый факт одиночества Трейфусиса говорит о его бессилии. И хотя сам Шоу относится к своему герою с нескрываемой иронией и несостоятельность социалиста-одиночки, рассуждающего о социализме в светских гостинных, ему в значительной мере ясна, все же идеи Трейфусиса об усовершенствовании общества с помощью реформ близки Шоу. Он их разделял, что и привело его в ряды Фабианского общества.

Шоу вступил в Фабианское общество в 1884 г., вскоре же после его создания. Это была социал-реформистская организация, стремившаяся к руководству рабочим движением. Своей задачей члены Фабианского общества считали изучение основ социализма и путей перехода к нему. Общество было названо «фабианским» по имени римского полководца Фабия Кунктатора, известного тем, что в военных действиях он придерживался тактики выжидания и уклонения от решительных столкновений с противником. Сходных взглядов придерживались и фабианцы. Их тактика заключалась в затупевывании классовой борьбы и привлечении на свою сторону буржуазии и парламента. Фабианцы призывали к построению социализма путем реформ, путем соглашательской

политики по отношению к буржуазии и полного отказа от классовой борьбы.

В письме к Зорге (1893) Ф. Энгельс отмечал, что фабианцам свойствен «страх перед революцией»¹. В. И. Ленин называл фабианское общество рассадником и образцом оппортунизма. Раскрывая сущность фабианства, В. И. Ленин писал, что для него «характерен социализм на словах, империализм на деле, перерастание оппортунизма в империализм»².

Для взглядов молодого Шоу были характерны реформистские иллюзии, непонимание исторической роли пролетариата. Мировоззрение начинающего писателя было противоречивым. На нем сказались противоречия английского социализма тех лет. Реформистские заблуждения сочетались со страстным осуждением буржуазных порядков. Шоу выделялся в среде фабианцев. Он придерживался гораздо более левых взглядов.

Как подлинный новатор Шоу выступил в области драмы. Он утвердил в английском театре новый тип драмы — интеллектуальную драму, в которой основное место принадлежит не интриге, не захватывающему сюжету, а тем напряженным спорам, остроумным словесным поединкам, которые ведут его герои. Шоу называл свои пьесы «пьесами-дискуссиями». Они захватывали глубиной проблем, необычайной формой их разрешения; они будоражили сознание зрителя, заставляли его напряженно размышлять над происходящим и весело смеяться вместе с драматургом над неленостью существующих законов, порядков, нравов.

Свою борьбу за утверждение новой драмы Шоу вел и как драматург и как критик. Эта борьба была нелегкой. Она требовала сил, принципиальности, страстности. Всем этим Шоу обладал в полной мере. В отличие от своих современников-драматургов Джонса, Пинеро и Уайльда — Шоу обладал также и еще одним замечательным качеством: глубокой уверенностью в том, что пороки общества порождены существующей социальной системой. Потому его пьесы звучали не только как обличение тех или иных отдельных недостатков. Они были исполнены большого гражданского содержания. Смех Шоу был направлен в корень явлений. Он помогал обнаружить шаткость установлений буржуазного мира, их обреченность. С годами эта особенность драматургии Шоу становилась все более очевидной.

Однако и ранние вещи Шоу отличались значительностью поставленных в них вопросов. Приступив к их созданию, Шоу прошел школу крупнейшего европейского драматурга тех лет Генрика Ибсена. Пожалуй, лишь он один был непревзойденным автори-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 29, стр. 185.

² В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 32, стр. 107—109.

тетом для Бернарда Шоу, известного своей склонностью к опровержению всяческих авторитетов. Ибсен был дорог Шоу как основоположник социальной драмы нового времени, как художник, смело восставший против идеалов буржуазного общества и сумевший показать их лживость.

В 1891 г. была опубликована работа Шоу «Квинтэссенция ибсенизма». В ней Шоу изложил свои взгляды на задачи современной ему драматургии. Эта работа стала манифестом его творчества. В ней обозначилось направление его исканий и в значительной мере проявился характер его новаторства. Шоу ценил пьесы Ибсена за силу их общественного звучания, за присущую им жизненную правду и критическую остроту. Ибсен стал для Шоу неизменным соратником в его борьбе с ложью и лицемерием буржуазного общества, его морали. Вслед за ним Шоу смело приступил к разрушению отживших свой век идеалов и пустых иллюзий. Все силы своего таланта направил он на раскрепощение сознания человека и обновление его представлений о жизни. «Реалист, — писал Шоу, — утверждает, что тот, кто гасит волю к свободе и к жизни в мире живых и свободных и ищет способа служить идеалам лишь ради того, чтобы быть не самим собой, а «хорошим человеком», — такой человек морально мертв и разлагается»¹.

Как и Ибсен, Шоу помогал людям оставаться живыми людьми, и ради этого оба они искали новые пути в искусстве, делая театр ареной борьбы за утверждение права говорить истину. «Квинтэссенция как раз и состоит в отрицании всяких формул»², — утверждал Бернард Шоу. Но право каждого драматурга на новаторство Шоу неизменно связывал с глубиной проблематики и силой общественного звучания его творчества. В отклике на современность он видел первейший долг и обязанность писателя. Его собственные пьесы-дискуссии, путь для которых был проложен Ибсеном, стали реализацией его стремления сказать людям правду об обществе, в котором они живут. В этом смысле он и был непосредственным продолжателем дела Ибсена. Шоу очень верно понял и глубоко вскрыл основную тенденцию творчества норвежского драматурга: «Ибсен удовлетворяет потребность, не утоленную Шекспиром. Он представляет нам не только нас самих, но нас самих в наших собственных ситуациях. То, что случается с его сценическими героями, случается и с нами. Первым следствием этого является несравненно большее значение для нас его пьес по сравнению с шекспировскими. Второе следствие заключается в их способности жестоко ранить нас и пробуждать в

¹ Бернард Шоу. О драме и театре. М., 1963, стр. 46.

² Там же, стр. 55.

нашей душе волнующую надежду на избавление от тирании идеалов, вызывая перед нами видения более совершенной будущей жизни»¹.

Как справедливо отмечает исследователь творчества Шоу, для английского драматурга «Ибсен — великий новатор не только в области драмы, но и в развитии новых общественно-этических принципов и понятий»². Руководствуясь ими, Шоу обращается к вопросу о женском равноправии, о семейной морали; он намечает в «Квинтэссенции ибсенизма» контуры образа своего положительного героя — человека трезвого ума, реалистически смотрящего на жизнь и людей и руководствующегося в своих поступках не романтическими иллюзиями, а требованиями разума. Так рождается столь характерное для Шоу противопоставление «реалиста» и «романтика», человека дела и человека, предпочитающего прекрасноречивые разговоры определенному действию. Эти два основных типа человеческих характеров будут встречаться во многих пьесах Бернарда Шоу.

Поднимая на щит драматургию Ибсена, Шоу делает многочисленные выпады против Шекспира. Но они касались в гораздо большей степени не столько существа шекспировского творчества, сколько интерпретации его пьес в современном Шоу театре. Непререкаемый авторитет Шекспира тормозил развитие новой драмы. Ради нее Шоу готов был пойти на все и в том числе на ниспровержение авторитета Шекспира. Но позволял он это только себе и никому больше.

Начало драматургической деятельности Шоу было связано с «Независимым театром», открывшемся в 1891 г. в Лондоне. Его основателем был известный английский режиссер Джейкоб Грейп. Основная задача, которую ставил перед собой Грейп, заключалась в ознакомлении английского зрителя с современной драматургией. «Независимый театр» противопоставлял потоку развлекательных пьес, заполнявших репертуар большинства английских театров тех лет, драматургию больших идей. На его сцене были поставлены многие пьесы Ибсена, «Вишневый сад» и «Дядя Ваня» Чехова, «Власть тьмы» Толстого, «На дне» Горького. Для «Независимого театра» начал писать и Бернард Шоу.

«Неприятные пьесы»

Его путь драматурга начинается с цикла пьес, объединенных под общим названием «Неприятные пьесы». Сюда вошли: «Дома вдовца», работать над которой Шоу начал в 1885 г. (поставлена она была в 1892 г.); «Профессия миссис Уоррен» (1894) и «Волокита» (1893). В своем предисловии к «Неприятным пьесам» Шоу

¹ Бернард Шоу. О драме и театре, стр. 75.

² Э. Т. Гражданская. Бернард Шоу. Очерк жизни и творчества. М., 1965, стр. 21.

писал: «...сила драматического искусства в этих пьесах должна заставить зрителя стать лицом к лицу с неприятными фактами. Несомненно всякий автор, искренно желающий благ человечеству, совсем не считается с чудовищным мнением, будто бы задачей литературы является лесть. Но в этих драмах мы сталкиваемся не только с комедией и трагедией индивидуального характера и судьбой отдельного человека, но и с ужасными и отвратительными сторонами общественного устройства. Ужас этих отношений заключается в том, что обыкновенный средней руки англичанин, человек, может быть, почтенный и добродушный в личной жизни и, может быть, даже мечтающий о тысячелетнем царстве благодати, — в своих общественных проявлениях оказывается преступным гражданином, закрывающим глаза на самые подлые, на самые ужасные злоупотребления, если их устранение грозит ему потерять хотя бы один грош из своих доходов».

Эти слова помогают понять характер замысла автора «Неприятных пьес». Он выступает в них продолжателем лучших традиций английской реалистической литературы XIX в., традиций Диккенса и Теккерея, создавших галерею незабываемых образов английских буржуа. Их герои могли быть добрыми отцами и заботливыми детьми, но целью их жизни была и оставалась нажива, а в своих поступках они руководствовались прежде всего эгоизмом и корыстолюбием.

В «Неприятных пьесах» перед нами внешне вполне порядочные респектабельные английские буржуа, располагающие значительными капиталами и ведущие спокойную устроенную жизнь. Но это спокойствие обманчиво. Оно таит за собой такие явления, как эксплуатация, как грязное, бесчестное обогащение буржуа за счет нищеты и несчастий простого народа. Перед глазами читателей и зрителей пьес Шоу проходят картины несправедливости, жестокости и подлости буржуазного мира. Характерно, что пьесы Шоу начинаются с традиционных картин будничной жизни буржуазной семьи. Но вот, как это обычно бывает в драмах Ибсена, наступает момент, когда на первый план выступает социальный аспект глубоко волнующего писателя вопроса: где источники богатства его героев? на какие средства они живут? какими путями удалось добиться им того благополучия, в котором они пребывают? Смелая постановка этих вопросов и не менее смелые ответы на них и составляют основу той обличительной силы пьес Шоу, которая возмущала одних и не могла не импонировать и не восхищать других.

«Дома вдовца» Вполне спокойно развивается действие первых картин пьесы «Дома вдовца». В живописном немецком курортном городке, на берегу Рейна молодой англичанин Гарри Тренч знакомится со своим богатым соотечест-

венником Сарториусом и влюбляется в его дочь Бланш. Тренч должен жениться на ней, но совсем неожиданно он узнает об источниках богатства отца своей невесты. Сарториус наживается на самой беззастенчивой эксплуатации принадлежащих ему доходных домов, населенных беднотой. Эти дома содержатся в недопустимом состоянии, уже много лет они не ремонтируются, но квартирная плата, взимаемая с жильцов, высока. Сарториус умело использует тяжелое, безвыходное положение бедняков и наживается на их нищете. Его приказчик Ликчиз говорит: «Я там выцарапывал деньги, где никто другой в жизни бы не выцарапал... Смотрите сюда, джентльмены. Посмотрите на этот мешок с деньгами! Тут каждый пенни слезами полит; на него бы хлеба купить ребенка, потому что ребенок плачет от голода, — а я прихожу и выдираю последний грош у них из глотки. Знаете, джентльмены, я уже очерствел на этой работе; но тут есть такие деньги, к которым я бы никогда не прикоснулся, кабы не страх, что мои собственные дети останутся без хлеба, если я не угожу хозяину». Узнав о грязных махинациях Сарториуса, Тренч отказывается от руки Бланш. Он считает себя честным человеком и не хочет запятнать свою репутацию родством с темным дельцом. Однако разглагольствования Тренча о порядочности и честности на поверку не выдерживают никакой критики. Выясняется, что и сам он живет на проценты с капитала, вложенного в предприятие того же Сарториуса. Источники его доходов те же, что и у его будущего тестя, и он, в сущности, ничем от него не отличается. Вопрос о свадьбе Тренча и Бланш благополучно разрешается, и все встает на свои места.

Деньги, вопрос о богатстве — одна из основных пружин действия пьесы. Двуличность каждого из действующих лиц становится очевидной. Тренч признает общность своих интересов с интересами Сарториуса: «Мы все, кажется, плывем на одном пароходе. Надеюсь, вы извините, что я наделал всем столько хлопот», — и заключает с ним выгодную сделку. Ликчиз, который вначале выступает как человек, сочувствующий обиравым Сарториусом беднякам, в конце концов сам превращается в корыстолюбивого дельца и хищника. Подстать всей этой компании и очаровательная Бланш, трезвый ум и расчетливость которой характеризуют ее как вполне достойную дочь своего отца.

✓ «Профессия миссис Уоррен»

Еще более смело вопрос о путях обогащения английских буржуа ставится в пьесе «Профессия миссис Уоррен». Эта пьеса была объявлена буржуазной критикой «безнравственной» и запрещена для постановки на сцене.

Героиня пьесы — миссис Уоррен — в прошлом проститутка. Она преуспела в своей «профессии» и стала содержательницей

публичных домов в крупнейших городах Европы — в Берлине и Вене, в Будапеште и Брюсселе. О характере «профессии» миссис Уоррен мало кому известно. Она богата, и деньги дают ей возможность стать почетным членом английского общества. Лишь некоторая грубость манер и языка да кричащая яркость туалета напоминают подчас о ее прошлом. Шоу дает глубоко мотивированное в социальном отношении объяснение тех причин, которые привели его героиню к моральному падению. Миссис Уоррен не захотела повторить печальную судьбу двух своих сестер, одна из которых работала на фабрике свинцовых белил и загубила свое здоровье, а другая умерла, не вынеся безысходной нищеты жалкого прозябания на восемнадцать шиллингов в неделю, которые зарабатывал ее муж-чиновник. Миссис Уоррен выбрала для себя другой путь, который приносил ей большие доходы и был вполне санкционирован буржуазным обществом.

Смелость обличения пьесы Шоу заключалась не только в том, что героиней ее он сделал такую женщину, как миссис Уоррен; всей логикой развития действия пьесы, логикой характеров действующих лиц он доказывает мысль о том, что миссис Уоррен ничуть не хуже всех остальных членов респектабельного буржуазного общества. И больше того, если «профессия» миссис Уоррен в какой-то мере оправдана той безысходной нуждой, с которой она столкнулась с самых первых дней своей жизни, то нет и не может быть никакого оправдания для такого человека, как ее компаньон Крофтс с его откровенной идеологией работоторговца, как Фрэнк Гардвинг, ведущий паразитический образ жизни, как архитектор Прэд, равнодушный ко всему в мире, кроме своего искусства, или как весьма недалекий пастор Гарднер, тщетно пытающийся «утвердить свой авторитет главы семейства и пастыря церкви и не способный внушить к себе уважение ни в той, ни в другой роли».

С циничной откровенностью об источниках доходов сильных мира сего говорит Крофтс, аристократ по происхождению, живущий, как и миссис Уоррен, на доходы с публичных домов: «Почему бы, черт возьми, мне не вложить денег в это дело? Я получаю проценты с капитала, как и другие; надеюсь, вы не думаете, что я сам пачкаю руки этой работой? Будет вам! Не станете же вы отказываться от знакомства с герцогом Белгрэвиа, кузеном моей матери, из-за того, что часть его доходов достается ему не вполне безгрешным путем? Я думаю, вы не перестанете кланяться архиепископу Кентерберийскому из-за того, что в его домах сдаются квартиры мытарям и грешникам? Вы помните стипендию Крофтса в Ньюхеме? Так вот, она была основана моим братом, членом парламента. Он получает двадцать два процента прибыли с фабрики, где работают шестьсот девушек, и ни одна

из них не зарабатывает столько, чтобы можно было на это прожить. Как же, вы думаете, они сводят концы с концами? И что же, по-вашему, я должен отказаться от тридцати пяти процентов прибыли, когда все прочие загибают сколько могут, как полагаются умным людям? Как же, нашли дурака! Если вы будете выбирать своих знакомых по признаку высокой нравственности, вам лучше уехать из Англии или совсем отказаться от общества».

Основной конфликт пьесы состоит в столкновении миссис Уоррен, ее взглядов на жизнь, со взглядами ее дочери Виви. Виви получила воспитание в закрытом пансионе. Теперь она поселилась в доме матери, и ей становится известна тайна прошлого, тайна ее богатства. Честная и прямолинейная натура, Виви не может мириться с той грязью и лицемерием, которые ее окружают. Она решает не иметь ничего общего с матерью и близкими ей людьми. Виви уходит из дома и начинает самостоятельную трудовую жизнь, работая в конторе, которую она открывает на имеющиеся у нее средства.

Образ Виви — первая попытка Шоу создать образ положительного героя, противостоящего растленному миру расчета и наживы. У Виви свои принципы, свой взгляд на вещи. Она справедливо считает, что каждый человек должен трудиться; паразитическое существование вызывает у нее отвращение. Ее трезвый практический ум, ее энергия ищут применения в активной деятельности. Шоу не ограничился включением в свою пьесу рассуждений Виви о бесчестности образа жизни всех тех, кто ее окружает; он показал ее за работой в конторе, которую она открывает, уйдя из дома матери и отказавшись от «обеспеченной» жизни. И хотя образ Виви лишен той жизненной достоверности, которая свойственна образам миссис Уоррен и Крофтса, он интересен и значителен, как первый опыт Шоу в создании характера человека, не желающего идти по пути компромисса и мириться с лицемерной моралью буржуазного общества.

Уже в «Неприятных пьесах» проявилась характерная для Шоу тенденция превращения сценического произведения в пьесу для чтения, тенденция, которая со временем значительно усилится. Великолепный мастер сценического действия, он включает в свои пьесы общирные ремарки, содержащие не только развернутые описания обстановки, но и характеристики героев. Отдельные ремарки превращаются в своего рода вставные главы повествовательного характера, органически вплетающиеся в текст пьесы (см., например, ремарки в «Кандиде»). Сборникам своих пьес Шоу предпосылает предисловия, раскрывающие его замысел и помогающие актерам, читателям и зрителям лучше понять его точку зрения на изображаемое.

«Приятные
пьесы»

Вторым циклом пьес Бернарда Шоу были «Приятные пьесы»: Сюда вошли: «Война и человек» (1894)¹, «Кандида» (1895), «Избранник судьбы» (1895), «Никогда вы не можете сказать» (1895). В «Приятных пьесах» Шоу меняет приемы сатирического обличения. Если в «Неприятных пьесах» он обращался к «ужасным и отвратительным сторонам общественного устройства», гневно обрушивался на социальные порядки, то в «Приятных пьесах» он уделяет основное внимание той лицемерной морали, которая призвана скрыть истинную сущность буржуазных отношений.

В этих пьесах Шоу ставит своей целью сбросить те романтические покровы, которые скрывают жестокую правду действительности. Он призывает людей трезво и смело взглянуть на жизнь и освободиться от липкой паутины предрассудков, отживших традиций, заблуждений и пустых иллюзий. И если в «Неприятных пьесах», создавая образы Сарторпуса, Крофтса и стремясь подчеркнуть жестокость, бесчеловечность этих людей, Шоу охотно обращался к приему гротеска, то герои его «Приятных пьес» гораздо более «человечные люди» и в их изображении нет нарочитой резкости и заострения. Но вместе с тем убожество духовного мира буржуа, закоренелая предвзятость его суждений, извращенные представления, скрывающиеся под respectableйшей внешностью, черствость и эгоизм — все это показано с большой силой проникновения в самую сущность буржуазной идеологии. В самом названии — «Приятные пьесы» — звучит вполне откровенная провия. Замечательная по силе и остроте характеристика лицемерия английской буржуазии содержится в пьесе «Избранник судьбы»: «Когда англичанин желает чего-нибудь, он никогда не говорит прямо, что он этого желает. Он терпеливо ждет, покуда в его уме, неизвестно каким образом, не составится пламенного убеждения, что его нравственный и религиозный долг заключается в том, чтобы покорить себе тех, кто владеет желанным для него предметом... И всегда и на все у него наготове эффектная поза нравственного человека. В качестве великого борца за свободу и национальную независимость завоевывает он и присоединяет к своей стране полмира, называя это колонизацией...

...Он ничего не делает без принципа. Сражается с вами — из принципа патриотизма; грабит вас — из принципа деловитости; подерется с вами — из принципа мужественности; поддерживает он своего короля — это принцип лояльности, отречет своему королю голову — это республиканский принцип. Его постоянный лозунг — долг, обязанности, но при этом он никогда не забывает,

¹ Впоследствии эта пьеса шла под названием «Шоколадный солдатик».

что гибель грозит той нации, у которой обязанности расходятся с выгодой».

Разоблачению романтики войны посвящены пьесы «Война и человек» и «Избранник судьбы». В первой из них Шоу высмеивает те ложные иллюзии и превратные представления о войне, которые укрепились в сознании его многих соотечественников под влиянием шовинистической пропаганды; во второй — он развенчивает культ Наполеона.

О ложных основах, на которых зиждется буржуазный брак, Шоу писал в пьесе «Кандида». Один из центральных героев — священник Морелл, сторонник «христианского социализма», проповедует принципы самопожертвования и гуманности, но в практике своей семейной жизни оказывается жестоким эгоистом, стремящимся подчинить своей воле самоотверженную и преданную ему Кандиду. Слова Морелла падают в вопиющем противоречии с его делами. Обстановка в его доме могла бы подавить любого человека. Однако Кандида не уходит, подобно ибсеновской Норе, из дома мужа. Трезвая «реалистка», она предпочитает сама строить свою семейную жизнь и руководить Мореллом. В «Кандиде» отчетливо звучит призыв Шоу, обращенный к каждому: направить свои усилия на осуществление тех повседневных задач, которые встают перед человеком.

В период 1897—1899 гг. созданы «Пьесы для пуритан» — «Ученик дьявола» (1897), «Цезарь и Клеопатра» (1898), «Обращение капитана Брассбаунда» (1899). В предисловии к «Пьесам для пуритан» Шоу поясняет смысл названия сборника. Он противопоставляет свои пьесы драматическим произведениям, в которых основной интерес сосредоточен на любовной интриге и на эротике. Это не значит, что Шоу чуждается изображения чувств, но он не хочет признать, что в основе поступков человека лежат только любовные побуждения. «Я симпатизирую чувствам, но считаю, что замена чувственным экстазом всякой интеллектуальной деятельности и честности — величайшее зло». Шоу стремится показать многообразие форм человеческой деятельности, противопоставляя широко понимаемые им долг и ответственность узко эгоистическим побуждениям и слепой чувственности. Пуританство Шоу связано с героическими пуританскими традициями эпохи английской революции, эпохи Кромвеля и Мильтона.

В пьесе «Ученик дьявола» события разворачиваются в Америке XVIII в., в период борьбы за независимость. Но Шоу не включает в свою пьесу ни картин восстания, ни образа борющегося народа. Его интересует конфликт между двумя людьми с диаметрально противоположными точками зрения на жизнь: между романтиком-

идеалистом Ричардом Дедженом, протест которого против норм пуританского быта не приводит его к значительным действиям и ограничивается самопожертвованием, и пастором Андерсоном — трезвым реалистом, человеком практического действия, возглавляющим восстание. В образе Андерсона получили свое воплощение фабианские принципы осторожности, расчетливости, трезвой последовательности в предпринимаемых действиях. И не пылкий Ричард Деджен, прозванный за свое «отступничество» «учеником дьявола», а пастор Андерсон становится подлинным героем пьесы. Но вместе с тем Шоу не скрывает своих симпатий к Деджену с его альтруистическими порывами и горячей необузданностью.

Первое десятилетие XX в. и особенно годы, предшествовавшие мировой войне 1914—1918 гг., прошли для Шоу под знаком значительных противоречий его творческих поисков. В эти годы он выступал как сторонник фабианского учения, разделяя его ошибки и заблуждения. Он выступал с защитой идеалистической философской концепции «жизненной силы» (пьесы «Человек и сверхчеловек», 1903), прославлявшей культ силы избранной личности, которой все дозволено; он не сумел понять характера англо-бурской войны и был далек от ее решительного осуждения. Однако и в эти годы острая критика капитализма продолжает звучать в лучших произведениях Шоу. Она занимает важное место в пьесе «Другой остров Джона Буля» (1904), где в лице предпринимателя Бродбента, действующего в Ирландии, он заклеймил дух стяжательства и колониальную политику английских империалистов. И хотя Шоу не показал в своей пьесе народно-освободительной борьбы ирландского народа, его сочувствие к поработенной английскими колонизаторами стране проявилось вполне определенно.

Важным периодом дальнейшего формирования мировоззрения Шоу явились годы первой мировой войны. В это время он выступил с рядом смелых суждений о происходящих событиях. В статье «Здравый смысл о войне» Шоу писал о том, что в развязывании войны виновна не только Германия, но и другие империалистические державы. «Единственным действенным лекарством для обеих армий, — писал Шоу, — было бы перестрелять своих офицеров, вернуться по домам и произвести революцию».

Высказанная Шоу мысль о превращении империалистической войны в войну гражданскую обрушила на его голову бурю негодования. Шовинистически настроенные круги обливали писателя грязью. Но Шоу не уступал и не сдавался. Теме войны была посвящена его небольшая пьеса «Август выполняет свой долг», в которой в гротескно-сатирических образах осмеяна тупая военщина.

«Дом,
где разбиваются
сердца»

Но самым значительным произведением тех лет была пьеса «Дом, где разбиваются сердца». Шоу начал работать над ней еще до начала войны в 1913 г., он опубликовал ее в 1919 г. «Дом, где разбиваются сердца» — итог всего предшествующего творчества писателя и вместе с тем это широкая обобщающая картина жизни предвоенной Англии. Шоу пишет об обреченности буржуазного мира; он смело ставит тему крушения капиталистического общества и показывает войну как закономерное последствие переживаемого им кризиса. Смелость и острота социальной критики сочетаются здесь с глубиной проникновения в психологию героев — представителей буржуазной английской интеллигенции. Сам Шоу отмечал, что в своей пьесе он изобразил «культурную досужую Европу перед войной». Дом капитана Шатопера, построенный в соответствии с желанием его хозяина в форме корабля, становится символом буржуазной Англии, несущейся навстречу своей гибели. Находящиеся здесь люди чувствуют себя накануне неизбежной катастрофы; они живут в постоянном ожидании краха.

Все непрочное и обманчивое в их мире: все построено на зыбком фундаменте. Паутина фальши и лицемерия окутывает отношения людей. Каждого из них ждут горькие разочарования. Элли убеждается в том, что любимый ею человек обманывал ее. И сама она обманывает Менгена, решив стать его женой по расчету. Обманут Мадзини, полагавший, что Менген был его другом и благодетелем: на самом деле Менген разорил его. Люди утрачивают чувство доверия. Каждый из них бесконечно одинок.

Пьеса лишена четкой сюжетной линии. Драматурга интересуют прежде всего настроения героев, их переживания и свойственное им восприятие окружающей жизни. Беседы героев, их споры и замечания о жизни наполнены цинизмом и горечью: их афоризмы и парадоксы, в конечном итоге, свидетельствуют о бессилии этих умных и образованных людей перед жизнью. У них нет никаких определенных целей и стремлений, нет идеалов. Этот дом-корабль населяют люди с разбитыми сердцами, у которых «хаос и в мыслях, и в чувствах и в разговорах». «Это Англия или сумасшедший дом?» — спрашивает один из героев пьесы художник Гектор. — «Но что же с этим кораблем, в котором находимся мы? С этой тюрьмой душ, которую мы зовем Англия?».

Перед нами общество людей, переживающих период духовного распада. И не случайно мысль о самоубийстве, о гибели во время очередной бомбардировки кажется им спасительной: «Смысла в нас нет ни малейшего. Мы бесполезны, опасны. И нас следует уничтожить».

Над изобретением орудия уничтожения людей уже много лет

работает старый капитан Шатовер. Он ненавидит мир корыстолюбивых дельцов, весь этот «проклятый мир» и мечтает о его гибели.

Пьеса завершается следующей сценой: начинается война, и вражеские самолеты сбрасывают бомбы. Обитатели дома капитана Шатовера зажигают свет во всех комнатах, желая привлечь внимание бомбардировщиков. «Подожгите дом!» — восклицает Элли. И этот призыв звучит как приговор над людьми, населяющими «дом, где разбиваются сердца».

Пьеса имеет подзаголовок: «Фантазия в русской манере на английские темы». Обращаясь к изображению жизни современной ему буржуазной Англии, Шоу опирается в своем творчестве на традиции своих предшественников — замечательных мастеров реалистической драматургии — А. П. Чехова и Л. Н. Толстого. В тематическом отношении «Дом, где разбиваются сердца» непосредственно перекликается с «Плодами просвещения» Толстого и «Вишневым садом» Чехова. Влияние чеховской драмы на Шоу было особенно значительным. Об этом он писал сам в одной из своих статей 1944 г.: «В плеяде великих европейских драматургов-современников Ибсена — Чехов сияет, как звезда первой величины, даже рядом с Толстым и Тургеневым. Уже в пору творческой зрелости я был очарован его драматическими решениями темы никчемности культурных бездельников, не занимающихся соизидательным трудом. Под влиянием Чехова я написал пьесу на ту же тему и назвал ее «Дом, где разбиваются сердца» — «Фантазия в русском стиле на английские темы».

Тема «никчемности культурных бездельников» решена Шоу в лучших традициях драмы больших социальных проблем. Вслед за Чеховым он вводит в свою пьесу тонкую символику (образ дома-корабля, символизирующий предвоенную Англию), подчеркивает нелепость своих героев, их чудачества, эксцентричность, что позволяет ему особенно наглядно показать нелепость обреченного на умирание отжившего свой век старого мира. Однако в отличие от Чехова, который вводя в свою пьесу образ прекрасного вишневого сада, утверждает веру в светлое будущее своей Родины, пьеса Шоу наполнена чувством глубокой горечи. Здесь нет той перспективы новой жизни, которая присуща чеховскому «Вишневому саду», что объясняется различием конкретно-исторических условий общественной жизни России кануна первой национальной революции эпохи империализма (именно в это время Чехов создавал свою пьесу) и Англии кануна и периода первой мировой войны. Непосредственно в эти годы Шоу еще не знал, что именно можно противопоставить миру империализма.

Определяющую роль в развитии послевоенного творчества Бернарда Шоу сыграли события Октябрьской социалистической революции и создание Советского государства в России.

Немецкая литература



ВВЕДЕНИЕ

В 1871 г. произошло объединение немецких земель. О возникновении единого немецкого государства было объявлено, когда еще продолжалась франко-прусская война. В. И. Ленин, оценивая историческую ситуацию в момент объединения, писал: «Оно могло совершиться, при тогдашнем соотношении классов, двойко: либо путем революции, руководимой пролетариатом и создающей всенемецкую республику, либо путем династических войн Пруссии, укрепляющих гегемонию прусских помещиков в объединенной Германии»¹. История Германии пошла по второму пути, долгожданное объединение произошло сверху. Создание Германской империи дало политическую основу для развития империализма. Этому же способствовала победа во франко-прусской войне, полученная значительная контрибуция и присоединение Эльзас-Лотарингии, что не только отодвигало границу, но и давало дополнительные экономические ресурсы.

Возникшее новое государство представляло собой альянс феодальной знати — прусского Junkерства и крупной буржуазии. Пруссия занимала господствующее положение в империи. Формально вся власть была сосредоточена в руках прусского монарха, а настоящим правителем Германии в течение двух десятилетий был имперский канцлер Бисмарк. Верный слуга своего императора, Бисмарк стремился привлечь на сторону власти представителей растущего германского капитала, но оставлял им в политике лишь роль младшего партнера монархии и крупных землевладельцев. Германская империя не давала демократических свобод; рейстаг был по сути учреждением номинальным. Объединение сверху привело к правлению сверху; объединенная нация к общественной жизни не допускалась. Точную характеристику этому историческому периоду дал Томас Манн в своем ретроспективном обзоре «Германия и немцы»: «Империя Бисмарка не имела ничего общего с демократией, а значит и с нацией в демократическом смысле этого слова. Она была бронированным кулаком, она стремилась к европейской гегемонии; несмотря на всю свою современность и трезвую деловитость, империя 1871 года апеллировала к воспоминаниям о средневековой славе, об эпохе саксонских и швабских властителей»².

Т. Манн верно определил средневековые «идеалы» германских правителей. Страна держалась силой военного, политического и бюрократического деспотизма.

¹ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 23, стр. 365.

² Т. Манн. Собр. соч. в 10-ти т. Т. 10. М., 1961, стр. 322.

Однако политическое устройство Германии не препятствовало развитию империализма. В начале 80-х гг. возникает движение «грюндеров» — основателей различных крупных индустриальных предприятий, компаний и банков. Создаются новые промышленные районы и торговые центры. Происходит концентрация производства и капитала. По темпам развития Германия опережает Англию и Францию в 3—4 раза. Экспорт капитала, борьба за колонии и сферы влияния вызывают в Германии сильную тенденцию к переделу мира. В этих условиях необходимы стали особые меры для борьбы с «внутренним врагом» — численно и идейно выросшим пролетариатом.

Рабочее движение в Германии имело свою славную историю и таких великих теоретиков и руководителей, как Карл Маркс и Фридрих Энгельс. Организующим центром политической борьбы в данный период явился Всеобщий германский рабочий союз (1875), руководимый Августом Бебелем. Немецкому пролетариату приходилось выдерживать длительные бои с соглашателями и оппортунистами. Правительство системой подачек, обещаний и разделений (немецкие рабочие были разделены на 4 группы) стремилось парализовать растущее пролетарское сознание. В 1878 г. был принят «исключительный» закон, запрещающий «все союзы, которые преследуют социал-демократические и коммунистические цели и подрывают существующий общественный и государственный порядок». Но закон смог продержаться не более десяти лет, под давлением революционного забастовочного движения он был отменен. Высший подъем рабочего движения в Германии совпадает с первой русской революцией 1905 г., когда во главе пролетариата встали левые социал-демократы Клара Цеткин, Карл Либкнехт и Роза Люксембург. Выражая интересы трудового народа, они последовательно боролись и против германского милитаризма, пустившего глубокие корни в стране.

Бисмарк сразу после объединения Германии стремился главным образом к закреплению захваченного, его беспокоило внутреннее политическое и экономическое положение страны, и потому, не решаясь на новые агрессии, он вынужден был поддерживать «европейское равновесие». Но уже в 1887 г. Бисмарк потребовал милитаризации страны, ввел новые репрессии против социалистов. Молодой кайзер Вильгельм II вскоре после своего вступления на трон отстранил «железного канцлера» и провозгласил иную политику, отражавшую усилившуюся агрессивность немецкого империализма. В 90-е гг. ретивый кайзер уже энергично бряцал оружием. В своих многочисленных речах он варьировал одну и ту же мысль: «Мы, немцы, — соль земли», разглагольствовал о германской великой миссии. Его политика откровенно выражала растущую германскую экспансию.

Буржуазные литераторы выступили с поддержкой милитаризма. Прусский барон офицер Детлев фон Лилиенкрон создает стихи и рассказы (сб. «Под шумящими знаменами»), прославляющие доблесть юнкерства в прошлых войнах:

Был юнкер там, еще дитя;
Искал, глазенками блестя,
Он встреч с врагом, —
Но как ни бился, храбр и смел,
Избегнуть смерти не сумел
в сраженьи том.

(Пер. С. Таргаковой)

Лилиенкрон увлекался парадной батальной живописью, героизировал смерть завоевателя. Своими произведениями он рьяно насаждал казарменный патриотизм.

Военную доблесть прославляет поэт-символист Стефан Георге:

Славы блеск! Пробудившийся свет
ищет новых преград и побед.

(Пер. С. Таргаковой)

Однако гораздо чаще милитаристский дух вызывал враждебное отношение писателей (сатира Генриха Манна, поэзия экспрессионистов). В немецкой литературе современная история не отражалась во всей полноте и конкретности, для духовной жизни немецких интеллигентов была характерна отстраненность от злобы дня. Большинству немецких писателей действительность зачастую давала лишь толчок для философских и этических дискуссий. Многие произведения, созданные в эту пору, отличаются усложненностью формы. Немецкая литература не избежала воздействия декаданса, опорой которого служило реакционное философское учение Ф. Ницше. Распространение декадентских школ в немецком искусстве усугублялось тем, что в Германии середины XIX в. не было прозаиков-реалистов, равных Бальзаку или Диккенсу. Немецкий социальный роман только складывался в конце века, Томас и Генрих Манн положили начало его развитию. В Германии происходит быстрое чередование натурализма, символизма, экспрессионизма¹.

Натурализм Последовательными пропагандистами натуралистического метода в Германии выступили Арно Гольц и Йоганнес Шлаф. Свой творческий принцип сторонник Золя А. Гольц сформулировал следующим образом: «Искусство имеет тенденцию возвратиться к природе. Это удастся ему при помощи определенных условий и трактовки». На практике сближение с природой проявлялось в скрупулезной

¹ В этот раздел включается творчество писателей, живших в Австрии, но тесно связанных с немецкой культурой.

фиксации наблюдений и ощущений, в выработке некоего «секундного стиля», передающего суть мгновения, в приближении литературного языка к говору улиц. Писатели-натуралисты неразумно отказались от фантазии, поэтического воображения и вымысла, от художественного анализа явлений. Франц Меринг, внимательно следивший за развитием натурализма, увидел в нем «взбунтовавшееся искусство, искусство, почуявшее капитализм в своем чреве»¹. Действительно, в творчестве А. Гольца и И. Шлафа, а в особенности раннего Гауптмана отразились некоторые стороны капиталистического существования. Нищета, болезни, гнет, распад семьи — «мусор капиталистического общества» (Ф. Меринг), определяют атмосферу натуралистических произведений.

А. Гольц и И. Шлаф бедствия буржуазного быта пережили на собственном опыте. В 1889 г. они опубликовали совместно созданный сборник рассказов «Папа Гамлет» под псевдонимом Бьярне Петер Гольмсен. Критика отозвалась с похвалой о произведении «норвежского писателя». Темы для прозаических этюдов были взяты писателями самые повседневные. Авторы рассказали об отцовских муках опустившегося актера, неволью ставшего причиной смерти сына. Ночь, проведенная студентами у кровати умирающего дуэлянта, и мрачные впечатления мальчика от первого дня в школе описаны с мелочной детализацией в двух других рассказах. В драме «Семейство Зелике» (1890) Гольц и Шлаф натуралистически воспроизводят будничные трагизм распадающейся семьи (пьяница-отец, умирающий ребенок, примирительница-дочь, самоотверженно ради своих родных отказывающаяся от любви).

Произведения натуралистов герметически замкнуты, лишены всякой перспективы. Ф. Меринг справедливо видел в этом существенный порок натурализма.

Символизм

Немецкий символизм возник как отклик на французскую символистскую поэзию и драматургию. Завет П. Верлена «музыка прежде всего» свято соблюдался немецкими лириками. Однако не менее важным истоком символистских начинаний было желание возродить традиции национального романтического искусства. Натуралистическому отпечатку семейных и социальных невзгод символисты хотели противопоставить фантазию мечтателей и поиски открывателей вечных истин. «Символизм понимается в Германии как неоромантизм», — заметил в свое время В. М. Жирмунский. Стефана Георге и Гуго фон Гофманстала, наиболее значительных представителей этого направления, порою называют не символистами, а нео-

¹ Ф. Меринг. Литературно-критические статьи, М. — Л., 1964, стр. 343.

² См. там же, стр. 347.

романтиками. Подобно гофмановскому герою Иоганну Крейслеру, символисты были склонны разделять человечество на две неравные части: на обычных людей и музыкантов. Художник, утверждали символисты, высшее и наиболее пронизательное проявление человеческого духа, только ему дано разгадать символы природы, представляющиеся всем обыденными явлениями. Художник сам творит символы, ибо его творения не что иное, как метафорическое воплощение потусторонних непреходящих истин¹.

«Стихия поэтического искусства — это нечто духовное, это слова, парящие, бесконечно многозначные, повисшие между творцом и творением», — заявлял Гофмансталь в статье «Поэзия и жизнь» (1907). Здесь нетрудно заметить сходство с декларациями романтиков (Новалиса, например). Неприятие художником общественной и практической жизни, его несогласие с объективной действительностью вызывает силу эстетического преодоления; поэт вместо действительного мира стремится утвердить свои мечты, а смысл реальности принизить. Идеальный герой неоромантиков не участник, а наблюдатель жизни, ибо, по их убеждениям, действительность мешает пониманию реальных взаимоотношений.

В символистской лирике и драме образуется сложная смесь мечты и неизбежной все же реальности (как у романтиков), но у символистов к этому прибавляется смешение книжного и действительного, исторического и современного. Ни в одной из этих сфер автор не держится крепко, а отсюда и полная иллюзорность сочинений символистов. Их произведениям свойственна и романтическая ирония, которая особенно сказывается в снятии конфликта: страсти и беды героев драм непременно оказываются лишь игрой. Важным отличием символистов от романтиков является то, что произведения рубежа веков лишены критического бунтарского пафоса, а тем более сатиры, составлявших существенную особенность творческого метода Клейста или Гофмана. Символист не подвергает действительность критическому анализу, а эстетизирует ее, недовольство жизнью оборачивается приукрашиванием и приятием ее.

Нарочитый эстетизм, «романтическая изобретательность, причудливая выдумка» (И. Грабарь) характерны и для самого известного представителя живописного символизма Арнольда Бёклина (наиболее знаменито его произведение — «Остров мертвых»).

¹ Характеризуя философские и эстетические позиции русских символистов, В. Ф. Асмус писал: «Символизм противостоит искусству науке, критиковал научное познание с позиций реакционного эгоизма, историзма и мистики» («Литературное наследство», 1936, т. 27—28, стр. 28). Эта оценка вполне применима и к немецким символистам.

Немецкие и австрийские символисты объединились вокруг журнала «Листки искусства», который организовал Стефан Георге. Изысканно оформленные «Листки искусства» выпускались для немногих избранных и посвященных. В декларативных статьях журнала утверждалось принципиальное безразличие к социальным вопросам: «Искусство существует не для голодных тел и не для голодных душ. Мы не озабочены мыслью о том, как бы улучшить социальный строй; задача эта не входит в область поэзии».

Авторы «Листков искусства» сетовали на исчезновение поэта в Германии, они говорили, что стихотворством занимаются бюргеры, чиновники, ученые. Георге и Гофмансталь стремились сделать поэзию владением поэта, вкладывая в понимание сущности поэта его исключительно эстетическое мировосприятие, его фантазию, его отрешенность от практической деятельности. «Чистый поэт» — как бы продолжатель и даже соперник природы. Журнал выдвигал на первый план культ формы и мифотворчество — вариации на старые мифы и создание собственных. Далекие от утилитарной буржуазности миф или сказка, облеченные в строгую, музыкально звучащую форму, — идеальные создания поэта-символиста. Миф трактовался теоретиками символизма как явление надисторическое, лишенное нравственных критериев.

Метр немецкого символизма Стефан Георге (1868—1933) глубоко воспринял ницшеанские идеи. Его поэзия утверждала духовный аристократизм и пренебрежение к жизненным бурям. Георге постоянно декларировал свою исключительность, обособленность. «Этот писатель — на взгляд Б. Брехта — принадлежит к тем фигурам, которые, держась особняком в эпоху, признанную бесславной, кажутся противостоящими ей»¹. Но в основе этой самоизоляции, как верно подметил Брехт, лежали тщеславие и властолюбие. Ст. Георге претендовал на подчиняющее воздействие своих поэтических созданий, воспевающих замкнутость и эгоцентризм. Созерцательная мудрость была позою, прикрывающей пустоту. Поэту импонировала сильная личность, самоутверждающаяся жестокостью; борец, герой, победитель — его идеал:

...Как лев, идет он, всей ногой ступая,
Серьезный, после стольких лет безвестья —
Герой и украшение всей страны.

(Пер. Вл. Эльснера)

Мужество дарует господство и подчиняет слабым. Преступление, совершенное сильной личностью, — эстетически прекрасно, поэт

¹ О Стефане Георге. В кн.: Б. Брехт, Театр. Т. 5, ч. 1. М., 1965, стр. 475.

охотно декорирует убийство различными красотоми. Темы для своих творений он брал часто из античности и средневековья. Любовная и пейзажная лирика отмечены статичностью и рассудочностью чувств. Вместе с тем Георге любит загадывать поэтические загадки, создавая мифы о темных таинственных силах, которые оказывают на мир роковое влияние.

Ст. Георге приветствовал империалистическую войну. В годы фашизма он был объявлен национальным поэтом третьего рейха.

Г. Гофмансталь Гуго фон Гофмансталь (1874—1929) был самым талантливым драматургом символизма.

Он родился в Вене, происходил из аристократической семьи. Значительное состояние позволяло ему много путешествовать. Как поэт Гофмансталь выступал в журнале Ст. Георге, а его театральная деятельность была связана с мюнхенскими артистическими кругами и Немецким театром, которым руководил известный режиссер Макс Рейнгардт. Художественное сознание поэта-драматурга определилось очень рано.

Александр Блок, раздумывая над эволюцией западноевропейского театра, делал такой вывод: «Последним великим драматургом Европы был Ибсен; вслед за королем северной драмы склоняется к закату творчество Гауптмана, д'Аннунцио, Метерлинка, даже Гофмансталя или Пшибышевского, Шницлера. Уже иным из этих писателей выпало на долю отнять у драмы героя, лишить ее действия, предать драматический пафос, понизить металлический голос трагедии до хриплого шопота жизни»¹. Этот процесс упадка драматического искусства убедительно иллюстрируют произведения Гофмансталя.

Его символистские драмы, внешне красивые и музыкальные, предельно удалены от современной действительной жизни. В них звучит элегический рассказ о художниках и об искусстве, о любви и смерти в мистическом понимании. Сочинения для сцены лишены действия, как лишен действенности и характер героя. Драмы воплощают внутреннее состояние души, противоречивые чувствования, которые дают какое-то подобие конфликта. Сам автор подчеркивал лирический характер своей драматургии, ведь она не выходила за пределы психологии и сознания одного героя, а столкновение если и случалось, то только с двойниками: это спор чувств или различное понимание человеческого существования все того же героя.

Представление походило на ожившее живописное полотно. Эффектная красота символистских драм противопоставлялась натуралистическим и реалистическим пьесам, недостаток которых

¹ А. Блок. О драме. Собр. соч. в 8-ми т. Т. 5. М., 1961, стр. 164.

Гофмансталь видел в том, что они решают якобы лишь частные проблемы, тогда как символист поглощен думами о вечном. Неслучайно особенно притягательной была тема смерти.

«Смерть Тициана» (1892) дает яркое представление об отношении Гофманстала к действительности, о его символистской эстетике. Мюнхенский спектакль был посвящен памяти умершего Арнольда Бёклина. В прологе на сцене был установлен бюст автора «Острова мертвых», актер, произносивший вступительный монолог, преклонялся перед художником-символистом, «преобразовавшим мир», «превазошедшим блеском блистанье всех цветов и всех ветвей». Скорбь и печаль вызывали видение иной, давней смерти; «воскресшие тени» должны были по замыслу автора продемонстрировать величие современника.

«Смерть Тициана» воплощает на сцене последние мгновения жизни великого ренессансного художника. Не доживший года до столетия старый мастер умирает. Постижение небытия и смысла искусства определяют символистские идеи произведения.

Гофмансталь хочет заставить зрителя любоваться прекрасной итальянской архитектурой, мраморной террасой, убранной цветами и коврами, украшенной скульптурами. Здесь расположились в живописных позах прекрасные девушки и юпоши, ученики и друзья мастера, а здесь сын великого художника — Тицианелло. В соседнем зале умирающей Тициан, который на сцене не появляется. Как в «Непрошенной» Метерлинка, все заполнено предчувствием смерти. Но Тициан еще жив и потому не выпускает кисти из руки; ему позируют прекрасные девы, в его замысле — создание лучшей картины. Он просит принести ему прежние работы. До самого последнего мгновения художник живет в мире искусства.

Внизу, в отдалении Венеция. Город презираем художником и его учениками:

Он манит чистой, ясной красотой!
 Но в этой дымке розовой живут
 Уродство, безобразие и пошлость;
 Там звери и безумные таятся;
 И то, что мудро даль от нас скрывает —
 Противно, отвратительно и мутно...

(Пер. С. Орловского)

«Там люди красоты не признают» — таково главное обвинение художников миру. Великий жизнелюбивый художник эпохи Возрождения отгораживается у Гофманстала высокой решеткой и густыми зарослями. «Не изучать — угадывать должно тот внешний мир» — такова главная символистская заповедь драматурга,

вложенная им в уста тициановых учеников. Драматический эпизод заканчивается страстным восхвалением художника и изображением его кончины.

В лирической драме «Безумец и смерть» (1899) автор персонифицирует противоречия мира. Человек и смерть — главный контраст драмы. Ее герой Клавдио — характерный представитель символистского мирозерцания. Богач, окруженный роскошью и старинными произведениями искусства, он живет замкнуто и одиноко, лишь издали приглядываясь к жизни. Все кажется ему отсюда благословенным и исполненным глубокого смысла. Но участие в жизни его пугает:

Что знаю я о жизни? Только с виду
Среди нее стоял я, никогда
Я с нею не сливался.

(Пер. С. Орловского)

Клавдио — бездейственный созерцатель, для себя он избрал одиночество, эгоизм, обрек себя, таким образом, на духовное умирание. Появляется Смерть. Она пробуждает мертвых, когда-то близких Клавдио людей. В неизведанном жизни Клавдио неожиданно возрождается жажда действия, он вспоминает юность, когда он «в восхищении чувствовал себя живым звеном в кольце великой жизни». Спутники юности напоминают ему о том, что он их оттолкнул и предал. Лишь в смертный час дано герою ощутить интенсивные чувства («я понял, что живу, лишь умирая!»). Гофмансталь в этой драме как будто бы осуждает добровольный уход из жизни, отстраненность от действительности, но вместе с тем он убежден, что лишь этот трудный способ существования достоин аристократа духа.

В изображении поэта роковой разрушительной силой обладает и любовь — драмы «Женщина в окне» (1898) и «Свадьба Зобеиды» (1899). Томительно-восторженное ожидание любовного часа в первом драматическом отрывке прерывается жестокой мстительной смертью. Героиня второй драмы обманулась в чувствах, она слепа в своем желании после свадьбы вернуться к бывшему возлюбленному. Зобеида давно забыта и предана, былая страсть оказывается химерой. Не выдержав духовного надлома, героиня кончает жизнь самоубийством. Драматургия Гофмансталя лишена подлинного трагизма, ибо автор наделяет своих героев равнодушной покорностью судьбе, фатализмом, заставляет их равно принимать жизнь, любовь и смерть. Романтическая ирония оборачивается здесь равнодушием.

В драме «Авантюрист и певица» (1898) Гофмансталь культивирует ироническое, несерьезное отношение к жизненным

коллизиям. Казанову не печалит расставания и потери, жизнь для него — смена привязанностей. Известный авантюрист XVIII в. у Гофманстала — искатель красоты, ловец счастливых мгновений: «Ни дня терять нельзя, день каждый — невозвратен». Казанова воспринимает жизнь как игру, как незаконченное приключение, смысл жизни для него в том, чтобы суметь обратить беду в радость, драму — в комедию. Вместе с тем Гофмансталь внушает мысль об одиночестве личности в этой переменчивой жизни.

Искусство зачастую порождает жизнь — такова парадоксальная точка зрения Гофманстала, перекликающаяся со взглядами О. Уайльда. Это проявляется в том, что его художественную фантазию пробуждает не сама жизнь, а сказка, легенда, античная трагедия или даже рисунок на греческой вазе. Гофмансталь нередко создает произведения искусства об искусстве.

Видное место в творчестве Гофманстала занимают его античные трагедии: «Эдип и Сфинкс», «Эдип — царь», «Электра» (1900-е годы). Немецкий драматург дает свою версию античных мифов, прибегая к обработке произведений Софокла. Памяти в античность для него — средство забвения современности. Гофманстала влечет созвучная ему тема власти рока, воплощенная в фиванском цикле. Античная трагедия, по замыслу драматурга, должна доказывать бессилие человека, пагубность действия и благо выжидательного созерцания. Герои этих произведений — личности по-настоящему действующие (Эдип, Электра, Орест), но все их поступки бессмысленны. Чем изобретательнее пытается избежать судьбы Эдип, тем сильнее он поддается ей. В трагедиях об Эдипе ощутима мысль о бессилии познающего разума. Эдип в трактовке Гофманстала подсознательно жаждет поддаться року, «удар судьбы он всаживает в себя, как меч» (авторская ремарка). В образе провидца Терезия аллегорически повторяется мысль Метерлинка о том, что истинно сведущи — слепые, ибо они всматриваются в себя, они в стороне от суетности жизни. Стихию свободных, не скованных разумом чувств и инстинктов демонстрирует Гофмансталь в характере Электры. Героиня его драмы безжалостна, мстительна, образ ее окружен романтическим ореолом исключительности.

Нарочитый эстетизм, бездейственность и фатализм — характерные признаки творчества Гофманстала, разделившего декадентские заблуждения периода смены эпох.

Р. М. Рильке

Райнер Мария Рильке (1875—1926). Стремление выразить неизреченное, пантекстический покров, которым окутаны стихи Рильке, постоянное обращение к божеству, известный иррационализм чувств и мышления

поэта позволяют говорить о близости самого значительного немецкого лирика рубежа веков к символизму. Однако глубинный гуманизм, поразительная чуткость Рильке и громадный лирический дар дали возможность поэту перерастить эстетскую грань символизма. Художник, по убеждению Рильке, если и не творит мир, если не повторяет мира, то открывает его, одухотворяет действительность, высвобождает незримую внутреннюю суть природы, явлений, предметов, вещей. Смысл поэзии Рильке в великом открытии грандиозного в своей многогранности мира. Лирический поэт — центр, пересечение дальних и ближних связей, — в этом источник гармонии его поэзии. Но у лирического героя Рильке нет крепких житейских связей с миром, сквозь все произведение звучит нота одиночества, отверженности и неприкаянности.

Имя Рильке стоит в ряду поэтов-странников: Байрона, Мицкевича, Гейне. Он родился в Праге, мальчиком был определен в кадетский корпус, откуда ему, к счастью, удалось выбраться. Далее в течение нескольких лет Рильке среди студентов Пражского, а затем Мюнхенского и Берлинского университетов; был «вхож к юристам», «нырнул в туман философом», и хотя магистром не сделался, но знания в области искусства, литературы и языков приобрел изрядные. Чиновничья семья завещала ему нужду, бедность стала печальным фактом его частной биографии. Рильке постоянно разъезжал, за свою недолгую жизнь он побывал во многих странах: в Германии, Италии, Франции, Испании, поэта интересовали скандинавские страны и страны Ближнего Востока. Дважды он подолгу жил в России, после войны поселился в Швейцарии. Слабый, болезненный человек, он умер там в одиночестве.

У этих путешествий большей частью не было видимых практических целей, скорее это было необходимое поэту общение с миром, поиски людей и впечатлений. В России самым важным событием была встреча и беседа с Толстым, а у крестьянского поэта Дрожжина Рильке жил гостем. Во Франции дружеские отношения завязались с Огюстом Роденом.

Гениальному скульптору Рильке посвятил вдохновенный этюд (1903). Поэт не излагает биографию или даже творческий путь скульптора, его волнует тайна внутреннего становления художника; не о достижениях и признании говорит Рильке, но о том преобразующем воздействии, которое оказывают на мир творения художника. Роден в «Завещании» высказал такую мысль: «Единственные добродетели художника — мудрость, внимательность, искренность, воля». У Рильке Роден — скульптор-мыслитель, человек независимой воли и органической искренности. Смысл поисков современных искусств поэт увидел в том, чтобы «убедительно

раскрыть все, что есть в этом времени неясного, невысказанного, загадочного». Молчаливое искусство Родена выражало страсть и мысль человека, внутренне углубленного, «напряженно вслушивающегося в самого себя» и обращающегося к людям со своими сомнениями и радостями. О знаменитом Мыслителе в этюде сказано: «...Кажется, что все тело его тоже мыслит, что оно превратилось в мозг, а кровь в жилах — в разум». Величие Родена, полагал Рильке, проявилось в том, что скульптор всегда выявлял в своих героях способность к подвигу и творчеству («Граждане города Кале», памятники Гюго и Бальзаку). Преклонение поэта вызывает мужественный, стойкий оптимизм Родена: «Не давая запутать себя многообразию явлений, он стремился открыть во всем этом то вечное, ради которого женщины несут всю тяжесть материнства, находя в страданиях прекрасное».

Книга Рильке о Родене, излагающая определенную сумму эстетических воззрений самого поэта, была замечена А. В. Луначарским, который восхищался «точностью слога при чрезвычайной изощренности чувства и мысли»¹. Луначарский назвал Рильке «темным мистиком», но он увидел в нем «одну из крупнейших индивидуальностей нынешнего немецкого Парнаса».

Чтобы верно понять поэзию и прозу Рильке, необходимо определить характер его религиозных переживаний, понять, что же есть то божество, к которому столь часто и так непосредственно обращены помыслы поэта. В своей «богосполненности» поэт скорее пантеист, чем мистик. Бог растворяется в жизненных процессах, все сущее и все создаваемое человеком — синоним его религии. Божество у Рильке лишено обрядовой трансцендентности, к нему не обращаются в храме, но самый храм — божество, как и дельца, птицы, сосед, воин, художник, крестьянин. Человек, его ощущения и творения есть бог, без человека нет бога — такова «еретическая» мысль поэта. Бог Рильке — символ благодатного творчества и человеческого общения, поиска бога — поиска некоего единства мира.

В первых поэтических сборниках «Жертвы парам» и «Венчанный с нами» (1896) опутаны влияния лирики Гете и раннего Гейне, а также чешского народного фольклора («мне так сродни чешских напевов звуки...»). В прозрачных лирических миниатюрах поэт рисует среднечешские ландшафты, пейзажи предместий и больших городов:

..Над Прагой бархатным цветом
Простерлись своды ночи темной,

¹ А. В. Луначарский. Этюды критические. М., 1925.

и солнце бабочкой огромной,
сверкая, скрылось за холмом.
И месяц, хитроумный гном,
свое забросил отраженье
в реки дремотное течение
и вниз скатился кувырком.

(Пер. Т. Сильман)

Уже в этих стихах поэт пользуется смелой неожиданной метафорой, которая у Рильке всегда имеет философский смысл, поэтически выражая взаимосвязь и взаимозаменяемость различных явлений.

Пейзажи его удивительно безыскусственны, два-три предмета (река, пароходик, церковь) нарисованы едва ли не одной краской; убирается все лишнее, оттого ландшафты приобретают какую-то особую значительность и, подобно книгам, они «словно выбкие мостки в мир волшебной сказки».

Одно из стихотворений начинается примечательно: «Так потихоньку день за днем, раскрутим нить воспоминаний». Воспоминания детства, первый взгляд на мир и детское непосредственное ощущение жизни очень важны поэту. Никогда, даже в прозаических произведениях Рильке не говорит подробно и последовательно о детских годах, но детство своего рода критерий праведности взрослой жизни. Вероятно, с детства запомнился ему и замученный голодом мальчишка-жестянщик («Маленький Dráteník»), настойчиво предлагающий свой нехитрый товар. Это одна из немногих социальных примет в ранних стихах поэта.

«Часослов» (1905) — центральная поэтическая книга Рильке, над нею он работал почти десятилетие. Здесь образы и представления значительно усложнены, суждения прихотливы и часто неожиданны. В «Часослове» лирический герой — русский монах, верующий и сомневающийся. Определяющее чувство цикла — важность смены веков, что было для Рильке, как и для многих его современников, явлением не только хронологическим. Говоря словами Блока, поэт преисполнен ожиданием «неслыханных перемен, невиданных мятежей». Одно из самых многозначительных стихотворений в «Часослове» начинается раздумчиво и мужественно: «На рубеже веков мой век течет» (пер. Т. Сильман), в переводе Юл. Анисимова контраст более выделен: «Живу как раз, когда уходит век...». Тема смены культур доминирует и в раннем творчестве Томаса Манна. Поэт и прозаик воспринимали наступление новой эпохи в аспекте культурно-историческом. Они чувствовали агрессивность и жестокость нового времени:

Иные силы тянутся на смену,
невиданные до сих пор.

(Пер. Т. Сильман)

Трагизм восприятия времени усиливается от одиночества, «душа моя одета тишиной» — об этом поэт говорит постоянно. Нестерпима суета дневного мира, когда люди поглощены заботами и разобщены. Лирический герой всякий раз восстанавливает жизнь наново в сумеречные часы: «и в них, как в старых письмах, нахожу мою дневную прожитую жизнь». В эти моменты рождается ощущение жизни, существования, наедине с самим собою поэт как бы впитывает бытие. Возникает поиск высшего, вечного смысла жизни — русский монах обращается к богу. Бог дает ему, одинокому и замкнутому человеку, возможность ощутить слитность с миром; мысли пантеистически, герой стремится эмоциональным порывом преодолеть разомкнутость и отчужденность мира:

Я нахожу тебя во всех предметах,
которым друг я и которым брат...

В «Часослове» человек взаимосвязан с богом («Ты мне сосед, господь!»). Бог у Рильке поразительно разволик, поэт дает различные представления о божестве, чаще всего милосердном и плодотворящем. Один из таких портретов особенно удивителен, будто он создан крестьянином-богомазом:

Ведь ты не пышный, не богатый,
Твоя конница не полна,
Себе с трудом скопивший хату,
Мужик ты старый, бородатый —
От времени на времена.

(Пер. Юл. Анисимова)

Так своеобразно трансформируются народные представления в поэзии Рильке. В беседах-молитвах человек говорит с богом на равных. Одна из самых крамольных мыслей: равенство бога и человека и зависимость провидения от человека. Поэт задается дерзким вопросом: «Что станет с тобою, боже, коль я умру?»:

Я твой сосуд (и вдруг разбитый?),
Я твой напиток (вдруг разлитый?),
Ведь мной одетый, мною сытый,
Свой смысл теряешь ты со мной.

(Пер. Юл. Анисимова)

Бог — создание человека, он существует, пока живут и верят в него; деянья и помыслы человеческие осуществляют воображаемую идею бога — так далеко уходит Рильке в своих исканиях от догматов религии.

Поэзия Рильке — поэзия слитных контрастов, он пишет постоянно о больших городах и деревушках, о безлюдье и сообществе людей, о великом и ничтожном, о жизни и смерти. Но все это, вливаясь в лирический поток, преодолевает даль пространств и времен, в сознании поэта мир обретает нераздельность. Автор стягивает полюсы, и все, что попадает в его воображение, становится началом начал; поэзии Рильке свойственно постоянное движение, ничто не пребывает у него в состоянии покоя:

Так одинок последний дом в деревне,
 Как будто он последний в мире дом,
 И улица — ее ль сдержать деревне? —
 Уходит медленно своим ночным путем.
 И деревушка — только переход,
 И даль иная ведает и ждет,
 И вдоль домов — дорога как мосток.
 И тем, кто выйдет, путь далек, далек,
 И не один на том пути умрет.

(Пер. Юл. Анисимова)

К «Часослову» примыкает тематически книга «Жизнь Марии» (1912), в которой Рильке поэтически пересказал евангельские легенды. В стихах этого цикла житейские эпизоды («Рождение Марии», «Подозрение Иосифа») сочетаются со сценами парадными, в которых прославляется неземное величие богородицы. Поэт постоянно переводит действие из реального жизненного плана в мир символических обобщений, в каждом стихотворении смыкает момент и вечное. Наиболее интересны стихи трагедийного звучания: «Перед страстями», «Pietà», в которых боль и страдание матери переданы скорбно, с искренней человеческой болью.

«Книга картин» (1902—1906) составила из самых различных стихотворений. Здесь возникают романтические образы из старых преданий, разнообразные пейзажи, поэт делится детскими воспоминаниями и впечатлениями художника, размышляет о смерти. Единство «Книги» определяется только целостностью мироощущения автора:

Кто на свете плачет сейчас,
 без причины плачет сейчас —
 плачет обо мне.
 Кто в ночи смеется сейчас,
 без причины смеется сейчас —
 смеется надо мной.
 Кто на свете блуждает сейчас,
 без причины блуждает сейчас —
 идет ко мне.

Кто на свете гибнет сейчас,
без причины гибнет сейчас —
глядится в меня.

(Пер. Т. Сильман)

В этом сборнике ощутимо символистское искусство молчания, искусство без слов, т. е. стремление выразить важное, глубинное не словами, а ритмическим и мелодическим звучанием и паузами (ср. со стихами Верлена и драмами Метерлинка). Пусть читатель в тишине услышит неслышимое, произведение лишь даст толчок, настрой. Этот замысел определил чрезвычайно изысканную стихотворную форму (сложная мелодика, многократная рифмовка, обилие созвучий). Стихи Рильке сопротивляются переводу, по-русски на уровне оригинала они звучат лишь в переводах Б. Пастернака. Два стихотворения, переведенные им из «Книги картин» («За книгой» и «Созерцание») приближают русского читателя к Рильке:

Как мелки с жизнью наши споры,
Как крупно то, что против нас.
Когда б мы поддались напору,
Стихий, ипущей простора,
Мы выросли бы во сто раз.
Все, что мы побеждаем, — малость.
Нас унижает наш успех.
Необычайность, небывалость
Зовет борцов совсем не тех.

Эти строки могут быть прочитаны как выражение неудовлетворенности мелкими столкновениями и будничными конфликтами, как утверждение необходимости борьбы масштабной, значительной, на уровне природных стихий. В невагодах и неурядицах мельчает борющийся человек, и не победа, а настоящий бой, схватка нужны ему. Лишь в поединке неравных растут силы слабого — такова глубокая диалектическая мысль поэта.

Гибель, уход художника из жизни определили содержание двух реквиемов Рильке. «Реквием по одной подруге» посвящен памяти известной немецкой художницы Паулы Беккер-Модерзон. Художница умерла, но она стремится обратно «в кружащее столбам бытие». Большое стихотворение возникло как напряженный монолог, обращенный к ней. Преодолевая боль утраты, друг-поэт как бы вдумывается в свое понимание искусства, которое складывается в «Реквиеме», противоречивые мысли набегают одна на другую. Рильке избегает говорить определениями, он лишь доказывает, что жизнь художника — самоотдача, постоянная жертвенность; повторяя мир в красках, художник неизбежно тратит себя:

...О труд сверх сил!
О горькая работа! Дни за днями
вставала ты, чуть ноги волооча,
и, сев, за стан, живой челнок гоняла
наперекор основе. И при всем
о празднестве еще мечтала.

(Пер. В. Пастернака)

Для Рильке это не преувеличение, творчество также изнурительно, как труд физический, и смерть в художнике зреет исподволь, в начале творческих дней. Лишь ожидание праздника — мечта об осуществлении идеалов — оживляет его.

Во втором реквиеме художник подобен герою, для поэта эти слова равнозначны. Сила и величие художника в том, что он раскрывает мир, лишь ему подвластно уничтожить видимость и обнажить истину:

Когда ж герой, в неистовстве души,
На видимости разъярясь, как маски,
Срывает их и обнажает нам
Забывтое лицо вещей, то это
Есть зрелище и зрелище навек.

(Пер. В. Пастернака)

«Заметки Мальте Лауридса Бригге» (1910) — самое значительное прозаическое произведение поэта. Книга по своей наполненности чрезвычайно своеобразна. Главная тема ее — одиночество на людях. Мальте — 28-летний начинающий поэт живет в Париже, но между ним и городом — барьер. У него нет ни одного близкого человека в общепринятом смысле слова. Лишь порой печально такой же, как он, бедняк или молоденькая художница в Лувре становятся ему близки до боли. Но и тогда общение злждается не на словах, а на понимании родственной человеческой сути. Мальте искусственно обрекает себя на молчание и одиночество, он с недоверием относится к современным человеческим связям, пожалуй, он боится той ответственности за другого, которую накладывают любовь и дружба.

Катастрофическое непонимание человека человеком — эту мысль, характерную для нынешнего западного искусства, Рильке высказал одним из первых.

В начале «Заметок» появляется такое признание героя: «Я учусь видеть, не зная почему, но теперь все, решительно все, проникает в меня гораздо глубже, чем прежде...». Это пристальное вглядывание в себя и в окружающий мир сообщает прозе утонченный психологизм. В книге немало воспоминаний о детстве, о

родных, о прочитанных книгах, о мельком увиденных людях. Рильке умеет придать малозначительным на первый взгляд явлениям важность, потому что они — часть главного процесса открытия и изучения мира. «Чтобы написать хоть одну строчку стихов, — думает Мальте, — нужно перевидеть массу городов, людей и вещей, нужно знать животных, чувствовать, как летают птицы, слышать движение мелких цветочков, распускающихся по утрам... Нужно уметь снова мечтать о дорогах неведомых, вспоминать встречи неожиданные и прощания, задолго предвиденные, воскрешать в памяти дни детства, еще неразгаданного, вызывать образы родителей». Таково и эстетическое кредо автора. В 1915 г. Рильке писал, что «Заметками Мальте Лауридса Бригге» он стремился доказать только одно: «как можно жить, если все элементы этой жизни нам совершенно непонятны». Но достоинство авторской позиции в познании этих элементов, в постижении их целостной взаимосвязи. Для Рильке все же сложный мир не закрыт наглухо, поэт в состоянии открывать его в стихах.

Биография героя и история гибели его семьи рассказана фрагментарно, нет эпической последовательности. Рильке не объясняет причин угасания аристократического рода, из которого происходит герой. Вскользь говорится о разорении, и не оно, как кажется автору, важно, а скорее духовное угасание, психологическое умирание. Поэтому в книге множество логических неясностей и иррациональных моментов. Очень часто Рильке описывает смерть и раздумывает о смерти. Это придает «Заметкам» меланхолическое звучание.

Первая мировая война заставила Рильке, по его собственному признанию, замолчать. «Дуэньезские элегии» и «Сонеты к Орфею» появились уже в послевоенные годы. Это стихи, обновленные поиском гармонии.

Экспрессионизм

Экспрессионистское направление в немецком изобразительном искусстве, поэзии и драматургии полярно противоположно натурализму и символизму. Художники-экспрессионисты презрительно относились к натуралистическому копированию действительности, отвергали самоуспокоенность и эстетизм символистов, утверждали пафос нравственных идей. Меняется сама тональность лирики и драмы, у экспрессионистов преобладает взволнованная, часто надрывная интонация.

Интеллектуальная жизнь многих предвоенных немецких художников была наполнена предчувствием большого социального потрясения, верой в крушение капиталистического мира. Но представление о самом будущем и пути к нему было вскользь, крайне хаотичным, основанным на моральном совершенствовании человечества. Отсюда две исходные черты экспрессионизма: яростное отрицание существующего миропорядка и

проповедь какого-то иного абсолютно гармоничного мира. Во вселенском возрождении человеколюбия, во всеобщем братстве видели спасение экспрессионисты. Понимание социальных связей и общественной роли человека основывалось у экспрессионистских художников исключительно на интуиции. Философский идеализм был опорой всех этических построений экспрессионистов. Своего героя — абстрактно мыслимого человека — они пытались освободить от власти «самодовлеющей материи», стремились сделать «душу и дух более ощутительными». Даже в предметном и животном мире живописцы и графики искали вселенскую душу. Устоявшиеся жизненные закономерности, обычай и привычки, материальные условия и сложившиеся правила не только подвергались сомнению, но часто попросту отбрасывались.

Взамен выдвигалось высвобождение в человеке всеобщего духовного начала, которое воссоединит распавшееся человечество. Человек, сформировавшийся в результате воспитания, приобретенных знаний, социального положения, мог моментально превратиться в прямую себе противоположность; такой динамизм возможен, потому что цель экспрессионистского искусства — нести духовное прозрение. Мгновенная «революция духа» постоянно повторяется в экспрессионистских творениях, по замыслу нечто подобное должен пережить читатель или зритель. Картина или лирическое стихотворение должны были представлять своего рода мост, по которому возбужденная мысль художника передавалась воспринимающему.

Антиимпериалистический бунт экспрессионистов выливался в кричащие дихотомичные формы. Страстный гнев на механизированную буржуазность заставлял изображать не лицо мира, а его гримасу. В то же время это отражало страх, отчаяние и бессилие перед наступлением нового, «машинного века».

Не изображение мира, а отношение к нему, его восприятие — и воображаемый мир составляют суть экспрессионистской эстетики. Это кредо возникло от ненависти к вещному фетишизму. Писатель Казимир Эдсмиид, будучи теоретиком экспрессионизма, наставлял: «Мир существует. Повторять его нет смысла». Общественный распад этой эпохи повлиял на разложение художественных форм. Действительность пропускалась художником сквозь призму его субъективного восприятия, оттого так не похожи картины и театральные представления на реальную жизнь. Произведение экспрессиониста ставилось в первую очередь выражением его сознания и темперамента. Экспрессионизм демонстративно порывал с художественными традициями. «Существенным признаком экспрессионистского искусства является его «антиклассичность», его органическое отращивание ко всякой гармонии, уравниваемости, душевной и умственной ясности, спокойной стро-

гости формы, несущей в себе законченное, прозрачно откристаллизовавшееся содержание»¹.

Огромная роль в этой связи отводилась авторской личности. Роль художника преувеличивалась, он выступал единственным поборником справедливости и зачинателем действия. В центре экспрессионистской концепции мира стоит человек. Герой экспрессионистских произведений не индивидуум, не личность, но «человек вообще», представитель всего человечества, целого поколения или сословия. Поэтому экспрессионисты так редко дают имя своим персонажам. Человек — наивысшая ценность мира; униженного и подавленного человека экспрессионисты стремились защитить от буржуазного прогресса, от империалистической бойни. Поэт должен стать как бы двойником человечества: все пережитое, все беды и страдания найдут выход лишь в его искусстве. Видный поэт и драматург Франц Верфель писал:

Тебе родным быть, человек, моя мечта!..
Я — твой, я — всех, воистину мы братья!

(Пер. Б. Пастернака)

Экспрессионизм — направление чрезвычайно пестрое, весьма произвольно объединяющее художников различной политической и эстетической ориентации, поэтому можно выделить только наиболее примечательные и распространенные его признаки.

Немецкие художники-экспрессионисты (П. Модераон-Беккер, Э.-Л. Кирхнер, М. Пехштайн, Э. Хекель, О. Мюллер, М. Бекман, К. Шмидт-Ротлюф) изображали контрасты большого города, богатые улицы, дешевые развлечения, мир артистической богемы, обитателей городского дна. Для живописного экспрессионизма характерно создание картин-олицетворений: «Крик», «Разлука», «Мрак», «Усталость» и т. п. Охотно модернизировались библейские сюжеты (крестные муки). В разгар войны живописцы и графики изображали изуродованного, замученного, умирающего человека.

Первым программным заявлением экспрессионизма в литературе явилась драма Вальтера Хазенклевера «Сын» (1913). «Цель этой вещи — переделать мир», — утверждал в предисловии автор. В этом произведении конфликт типично экспрессионистский: борьба поколений, столкновение отцов и детей. Герой драмы — Сын — стремится вырваться из семейных уз, он мечтает о воле, ему противно зубрить школьные формулы, но юношеские порывы и желания весьма смутны. В первом же монологе он при-

¹ Г. Недошпиви. Проблема экспрессионизма. В кн.: «Экспрессионизм. Сборник статей». М., «Наука», 1966, стр. 16. См. здесь также об экспрессионизме в театре, графике, музыке и кино.

знается, что разрушив семейную тиранию, он бы устремился «либо в театр, либо в Иоганнесбург строить виадуки» (1). Его маят приключения и удовольствия. Друг -героя так определяет экспрессионистский максимум: «Уничтожить семейную тиранию, восстановить высшее благо людей — свободу». Враг видится молодежью пока только в старших. Отец — семейный тиран, подавляющий мужающую личность. Рознь отца и сына едва не приводит к отцеубийству.

Драма Хазенклевера расплывчата, декларативна, ее герой слишком интеллектуально беден, чтобы стать представителем целого поколения. Поставленная автором цель конкретно не выражается в драматургическом материале.

В годы империалистической войны В. Хазенклевер определяется как политический поэт. Он взволнованно откликнулся на смерть «глашатая истины», «брата парижской бедноты» Жореса. Хазенклевер был в числе немецких поэтов, посвятивших стихи памяти Карла Либкнехта. Художник остро ощутил перелом 1917 г. Зараженный революционным подъемом, поэт выступил как агитатор, как борец, хотя ясной цели политических действий он так и не увидел:

Словесные подвиги нынче не к месту.
Товарищ, скорее! Товарищ, в ряды!
Месить надо времени взбухшее тесто
Эй, выше свой факел! Эй, ярче свети!

(Пер. А. В. Луначарского)

Как глубоко проникли антивоенные тенденции в духовную жизнь общества, свидетельствует резкая эволюция в мировоззрении драматурга Фрица фон Унру. По происхождению он принадлежал к прусской военной аристократии. В драматической трилогии «Род» он отказывается от навязанных ему представлений об офицерской чести и долге. Его патетическая драма проповедует всечеловеческую потребность в мире. Автор набрасывается с яростной критикой на правящие классы, часто используя для этого грубый натуралистический гротеск.

Первый сборник стихотворений и прозаических опытов Иоганнеса Бехера «Распад и торжество» вышел в год начала войны. Выдающийся национальный немецкий поэт начинал свой творческий путь в экспрессионистской атмосфере. Юношеское бунтарство Бехера имело биографические причины. Его отец служил баварским прокурором, со спокойной совестью педантичный законник выносил смертные приговоры. Поэт скоро порвал с семьей, родительская тирания и верноподданническое законопослушание вызвали его поэтический гнев. Чувство гневного протеста

ста рождал и большой капиталистический город, в котором лирический герой чувствовал себя подавленным и духовно неустроенным. Молодой Бехер предрекает миру распад, катастрофу, что отразилось также и в экспансивности и лихорадочности стихотворных форм.

Война — рубеж в сознании поэта, когда он особенно осознает свое гражданское призвание:

Поэт — не хочет сладостных аккордов!
«Война войне!» Он в барабаны бьет,
Набатов слов своих народ подымлет.

(Пер. Вл. Нейштадта)

В стихотворении, энергически названном «Долой!», поэт призывает: «отребье всех времен», «наймитов, клеветов — сволочь к ответу!» — «Клинок стиха, рви глотки негодьям!» (пер. В. Луговского). От экспрессионистской патетики проклятий поэт отходит не сразу. Конкретизация его художественного видения происходит постепенно. Это связано с обращением к историческим фактам. Поэт откликается на смерть Карла Либкнехта и Розы Люксембург, посылает свой привет Российской республике. Но и в этих стихах И. Бехер не избегает многих «ослепляющих» абстракций. В 1917 г. Бехер вступил в группу «Спартак», которая составила ядро Коммунистической партии. Это важное событие также нашло у него свое поэтическое отражение.

С начала войны группа немецких литераторов объединилась вокруг журнала «Белые листы», редактором которого стал Рене Шикеле. Журнал занял резкую антимилитаристскую позицию. Поэты-экспрессионисты воспринимали войну прежде всего как стихию, уничтожающую человека. Реалистического изображения войны в их произведениях не было, было только взволнованное раздумье о ней. Рене Шикеле, иронически воспринимая ура-патриотические лозунги, чувствовал, как вместе с ненавистью к войне растет сознание рядового человека, но духовная зрелость трактовалась им по-экспрессионистски идеалистично:

Уже выходит из мгновений вечных,
Как победитель, наш двойник навстречу,
Вся плоть должна погнубить, —
На то духовная дала мне власть.
Да здравствует свобода,
Что сплуд одиночки
С другими свяжет...

В журнале «Белые листы» активно сотрудничал начинающий прозаик Леонгард Франк (1882—1961). Первый роман Франк-

ка «Разбойничья шайка» появился в 1914 г. Критика восприняла его манеру письма как экспрессионистскую. Франк рассказал о неудавшемся бунте провинциальных мальчишек — «разбойников» из Вюрцбурга. «Разбойники» мечтали спалить до тла филистерский городок, уехать в Америку и там обрести иную, богатую приключениями жизнь. Ненависть к прозаичному убогому существованию и фантастичная мечта напоминают экспрессионистское восприятие современного мира. Традиция обыденности подавляет юных мятежников, с родительской, школьной и религиозной тиранией пришлось смириться. Лишь самый тихий «разбойник» Михаэль сохраняет верность юношеской мечте. Он решил стать художником. Наделенный огромным чувством ответственности за страдания и боль своих современников, он хочет дарить людям прекрасные «излечивающие» картины. Он мечтает об освобождении через искусство. Но в житейских дрязгах Михаэль сломлен и кончает жизнь самоубийством.

В 1916 г. Л. Франк начал помещать в журнале рассказы, которые он впоследствии объединил под общим названием «Человек добр» («Отец», «Мать», «Солдатская вдова», «Любящая чета», «Калеки»). В этих рассказах Франк повествует о судьбах простых людей в дни войны, о жертвах и страданиях, которые выпали на их долю. Вот трагедия маленького человека кельнера Роберта: «Сыну исполнилось двадцать лет. Однажды во вторник он получил железный крест. А летом 1916 г. Роберт получил известие, что его сын убит, пал на поле чести. Весь мир обрушился».

До того как пришлось пережить личную потерю, герой Франка мало думал о законах и судьбах мира. Горе сделало человека зорче и активнее. Бессловесный робкий официант вышел на улицы и площади, чтобы рассказать о своей трагедии и предостеречь других, чтобы вместе с многими одинокими матерями и вдовами остановить войну.

«Солдатская вдова» — у нее нет имени, автор сознательно избегает всех индивидуализирующих подробностей. Ее муж был страховым агентом. «Он мог быть ремесленником, торговцем, рабочим, чиновником, ученым: кем бы он ни был, пуля его все равно настигла бы». Автор создает плакатно-обобщенные образы страдальцев и борцов.

Вдова такая же, как и все, их два миллиона. «С этим теперь придется примириться», — эту фразу для самоуспокоения она повторяет несколько раз, пока она не зазвучала фальшиво. «С этим придется примириться, ничего не поделаешь», — это говорит лавочник, наживающийся на горе вдов; фраза звучит особенно лживо. Нельзя мириться, нужно бороться, — решает вдова, и когда она слышит голос кельнера, она становится рядом с ним. Женщина не одинока, ее горе сливается с общечеловеческим горем.

Основная цель Франка — заставить массы эмоционально переосмыслить происходящее. Писатель верит в гигантскую мощь гуманистических идей, которые могут изменить ход истории. Писатель ненавидит общество, которое выстраивает людей единой шеренгой, где царят правила: «власть выше разума и права», «у тебя не должно быть собственного мнения». Против этого он боролся своими рассказами, веря, что человек может быть добр, мудр и активен.

Л. Франк закончил цикл рассказом «Калекп». Гигантская картина шестивия изуродованных войной людей становится гротескным апофеозом мировой бойни. В финале митинги и демонстрации образуют мощный целеустремленный поток, прекращающий войну: «телеграф передает восход свободы и любви». В этом проявился экспрессионистский утопический оптимизм.

Рассказы Франка использовались социалистической партией как антивоенные листовки. Они, действительно, обладали огромной зажигающей силой. Автор рассчитывал на немедленную эмоциональную отдачу, случалось, что их публичное чтение заканчивалось антивоенной демонстрацией. Сборник рассказов «Человек добр» вошел в историю немецкой литературы как художественно убедительный аргумент в борьбе с милитаризмом.

Расцвет экспрессионистской драматургии в годы первой мировой войны связан с творчеством Георга Кайзера (1878—1945). Он вступил в литературу еще до распространения экспрессионистских идей, но взлет его творчества связан с этим направлением. Кайзер по своему призванию был социальным реформатором и поборником обновления человечества; цель творчества он видел в пробуждении современника от духовной летаргии. Капиталистическая индустрия пугала драматурга, пути борьбы с нею он предлагал самые утопические. В своих произведениях Кайзер уповал на всеобщую активизацию нравственного сознания. Его идеальным героем становилась пробуждающаяся личность, которая, отбросив свой эгоизм, подвергала суду всеобщее хищничество и эксплуатацию, творила подвиг.

Основная антитеза драм Г. Кайзера — материальный мир или дух. Писатель одержим желанием высвободить духовное начало в человеке. Для этого он использует в своих драмах обычно чрезвычайно напряженные ситуации, требующие от участников событий полной самоотдачи. А. В. Луначарский, имея в виду сюжеты его драм, заметил, что «Кайзер обладает даром *хорошей выдумки*»¹. Стремление сделать действие занимательным привело его часто к эксцентрике. Но драматурга это несколько не

¹ А. В. Луначарский. Собр. соч., т. 5, стр. 418.

пугало, он ни в коей мере не стремился запечатлеть действительность в ее реалиях, его волновала только идеология. Кайзер имевший собственные сочинения для театра «плакатом, провозглашением, жизненным действием». Свои тенденции он вкладывал в схематически обрисованные персонажи, которые лишены характерности, но зато обладают ораторским талантом. Кайзер заменял драматическое действие дискуссией, для него, как и для Б. Шоу, «проблема — нормальный материал для драмы». Герои призваны быть только аргументами в споре. Драматург-экспрессионист запечатлевал на сцене самый процесс социального мышления, он считал: написать пьесу — продумать мысль до конца.

Какие же идеи несут со сцены пьесы Кайзера? «Прежде всего, вся пропаганда Кайзера может быть определена одним отрицательным словом — антибуржуазность, — утверждал Луначарский. — Капитализм как таковой, семейный уклад средней и мелкой буржуазии, буржуазный эстетизм и т. д. и т. п. — все это встречает в Кайзере свирепого врага»¹. Драматург взялся за разрешение основного конфликта эпохи — он показал борьбу рабочих с владельцами капиталистических предприятий. Как и другие экспрессионисты, Кайзер выступал против войны. Материал для первых театральных опусов писатель брал из прошлого, его лучшей исторической драмой явились «Граждане Кале» (1914). Легенда из эпохи Столетней войны (XIV в.) рассказывала о подвиге шести граждан Кале, которые своей самоотверженностью спасли город от грозящего разрушения (этот эпизод запечатлен Огюстом Роденом в знаменитой скульптурной группе). Драма Кайзера возрождала на современной сцене традиции средневекового народного театра. Все граждане города Кале — действующие лица драмы. Бедствие спланирует их, в массе рождается духовный порыв. Английский король, временный победитель, накладывает на непокорный город жестокую дань: «Справедливой карой накажет король Англии упрямство, замкнувшее перед ним город и поднявшее меч... Ради гавани, которую открыт для Кале выход в море, — вы должны отвратить разрушение тягчайшим наказанием: — — — завтра, на рассвете, пусть выйдут из городских ворот шесть выборных — босые, с обнаженной головой в рубище кающихся грешников — с петлей на шее! — Таким образом примет король Англии ключ!».

В день «торжествующего глумления» проверяется народная готовность к подвигу. Кале, город тружеников и создателей, должен расплачиваться за феодальную рознь. Гавань Кале — многолетнее подвижничество: непрерывным трудом горожане заста-

¹ А. В. Луначарский. Собр. соч., т. 5, стр. 420.

вили отступить море, но «их величайшее деяние становится глубочайшей обязанностью». Жители Кале не могут обесмыслить свой труд, им приходится принять спасение ценой позора. Лучшие граждане на унижение идут добровольно, «повинуясь какому-то внутреннему принуждению». Автор стремился дать на сцене образец подлинного тяжкого мужества ради благородной общей идеи. Драматург-экспрессионист показал рождение нового человека, отказывающегося от личной цели, от своей жизни. Коллективный подвиг меняет характер людей, совместное действие вызывает чувство родства и спаянности. Возвышение человека, действительное человеколюбие составляют пафос этого произведения.

В драме «С утра до полуночи» (1916) Кайзер обнажает убогое торжество мещанского уклада. Нагромождением повторяющихся бытовых фраз ему удалось доказать абсурдность этого примитивного существования. Нечаянно и вдруг прозревший мелкий чиновник Кассир бежит из душных комнат и тесной конторки в большой мир. Похищенная крупная сумма денег на какое-то время делает его повелителем многих людей. Кайзер показывает, как сила ассигнаций заставляет людей механически подчиняться, ради денег устраиваются рискованные гонки, в которых теряются достоинство и жизнь. Драматург выступает здесь как моралист и как сатирик. В могуществе этических проповедей героя автор сомневается. Попав в Армию спасения, герой, казалось, нашел братьев, покаянием очистившихся от себялюбия и тщетной алчности. Но стоило ему бросить ненужные теперь деньги, как началась чудовищная потасовка, а самая преданная девушка поспешила выдать Кассира полиции. Ирония автора развенчивает здесь вред и беспомощность буржуазных филантропических организаций.

В последние годы первой мировой войны Георг Кайзер работал над драматической трилогией: «Коралл», «Газ I» и «Газ II». Драматург поставил в этом характерном экспрессионистском произведении конкретную цель — освобождение человека из-под власти машин, которые, как ему представлялось, подавляли и рабочих, и хозяев, неизбежно толкая их к гибели. В первой части трилогии героем выступает Миллиардер, владелец гигантских предприятий. В прошлом он был рабочим, превращение происходит с помощью «авторской волшебной палочки», но Кайзер нигде и не стремится к правдоподобию. Один из властелинов мира, осознавая ложность своего могущества, чувствуя постоянные угрызения совести, в определенные дни занимается благотворительностью. Все страждущие получают от него поддержку, его боготворит весь мир, но от себя укрыться невозможно: «ведь его благодеяния — капли, которые он роняет в море скорби».

Драматическое действие в экспрессионистских драмах развивается неожиданными толчками. Первый удар Миллиардер получает от своих детей. Сын, прежде «знавший только палубу», побывав в машинном отделении угольного судна, вдруг постиг простейшую истину: «Точно пелена упала с моих глаз. Все несправедливости, которые мы творим, стали мне ясны. Мы богаты — а другие задыхаются в чаду и в муках — и такие же люди, как мы. У нас нет на это ни крупицы права...».

Начинающаяся стачка из-за губительного обвеса в шахте заставляет сына и дочь уйти к обездоленным с довольно абстрактной миссией нести мир, помогать рабочим, сопереживать вместе с ними. Миллиардер глубоко прочувствовал безнравственность и преступность своей жизни. Далее развивается сложная интрига, где как раз и сказывается кайзеровский «дар хорошей выдумки». Миллиардер убил человека удивительно на него похожего — Секретаря, который в делах был его двойником. Прежде Миллиардер укрывался за него от своей совести, теперь он выдает себя за Секретаря, якобы убившего хозяина и принимает добровольно смертную казнь. Искупление должно явиться благом для него самого, для сына и всех, кто на него работал.

Во второй части трилогии действует сын Миллиардера, отказавшийся от своего богатства. В завершающей драме герой назван «Миллиардер-Рабочий». Три поколения олицетворяют утопическую идею Кайзера о сближении классов. Сын призывает освобожденных от эксплуатации тружеников отказаться от завода и вернуться к сельским пахотям, потому что машины подавили людей, превратили их в свои придатки. Внук, предчувствуя катастрофу, призывает остановить завод. Но идет война, «нападение и сопротивление истекают кровью», необходим газ как средство уничтожения. Кайзера страшит всеобщий «фанатизм готовности к гибели». В отличие от других экспрессионистов (например, Леонгарда Франка) он не верит в силу антивоенного сопротивления. Проповеди его героев не дают результата, в финале — бомбардировка, отравление, разрушение. «Dies irae» («День гнева») — наказание за грехи цивилизации, забывшей законы добра и человеколюбия. Завершающая катастрофа возникает в художественном сознании драматурга не без влияния апокалипсиса, да и в целом религиозное мировосприятие дает себя чувствовать в творчестве Кайзера.

Тяготение к социологическому исследованию, интерес к проблемам нравственной ответственности, несмотря на очевидные заблуждения, делают Г. Кайзера одним из прямых предшественников брехтовского эпического театра. Бертольт Брехт считал драматургию Кайзера «решающе важной, изменившей положение в европейском театре». «Без знания введенных им новшеств всякие

усилия в области драмы бесплодны»¹, — писал Брехт по случаю юбилея Георга Кайзера.

Франц Меринг В конце XIX — начале XX в. большая роль в развитии прогрессивного немецкого искусства принадлежала марксистской критике. Франц Меринг, Роза Люксембург и Клара Цеткин активно отстаивали принципы реализма, популяризировали в демократической среде немецких классиков и современных русских писателей.

Человеком огромной эрудиции, энциклопедических знаний был Франц Меринг (1846—1919), выступивший с рядом значительных работ исторического, литературно-критического и эстетического характера. Его исследования «История Германии с конца средних веков» (1910), «История германской социал-демократии» (1897—1898) и биография Карла Маркса (1918) известны широкому кругу читателей.

В своих литературно-критических работах Франц Меринг развивал принципы марксистской эстетики и выступал поборником передовых идей своего времени.

Вся его жизнь была посвящена политической и научной деятельности. Он учился в Лейпцигском и Берлинском университетах (1866—1870).

В 1882 г. Меринг получил степень доктора философских наук. Франц Меринг в ранний период своей научно-литературной деятельности выражал буржуазно-радикальные взгляды с социалистическим оттенком, но сама жизнь, исторические события его времени помогли ему быстро освободиться от заблуждений. Он с ненавистью относился к «исключительному закону против социаллистов», который был введен в Германии (1878—1890). Меринг в эти годы глубоко изучал произведения Маркса и Энгельса, историю I Интернационала и Парижской коммуны. «Манифест Коммунистической партии», «Капитал» Карла Маркса оказали на него определяющее влияние. Он понял, что единственной научной философией, разрешившей все острые социально-экономические, политические и эстетические проблемы является диалектический и исторический материализм.

Меринг стал убежденным марксистом. В 1891 г. он вступил в социал-демократическую партию. Начались годы его бурной политической и творческой деятельности.

Сотрудничая в теоретическом органе партии «Нейе цейт», он последовательно и решительно боролся с ревизионистскими взглядами Бернштейна.

¹ Пятидесятилетию Георгу Кайзеру. В кн.: Б. Брехт, Театр. Т. 5, ч. 1, стр. 478.

Меринг с марксистских позиций оценил русскую революцию 1905—1907 гг. В годы первой империалистической войны, будучи представителем левых социал-демократов (1914—1918), он резко осудил шовинистов, империалистов и немецких националистов.

Франц Меринг был одним из первых организаторов союза «Спартак», который впоследствии превратился в Коммунистическую партию Германии.

В период Великой Октябрьской социалистической революции он решительно защищал большевиков и опубликовал пламенные статьи «Маркс и Коммуна», «Маркс и большевики», в которых подчеркивал значение идей Октябрьской революции для развития международного пролетарского движения.

В 1918 г. В. И. Ленин положительно оценил его позицию, сказав, что Меринг «доказывает немцам рабочим, что правильно поняли социализм только большевики»¹.

Франц Меринг жил в период острой идейной борьбы. Основатель волюнтаризма Шопенгауэр, апологет аморализма и культа сверхчеловека Ницше атаковали материалистическую философию.

Меринг в своих работах решительно выступил против этих антинаучных и вредных для рабочего движения теорий. Он издал ранее неизвестные юношеские произведения К. Маркса и Ф. Энгельса. Это было событием не только в истории культуры немецкого народа, но и имело международное значение. Опубликованные ранние работы Маркса и Энгельса раскрыли один из этапов духовной эволюции вождей мирового коммунистического движения. Они доказали, что Маркс и Энгельс, преодолевая идеалистическую систему Гегеля, взгляды «левых» гегельянцев и ограниченные воззрения Фейербаха, стремились к созданию научной материалистической диалектической философии уже в юношеские годы своей жизни.

Оригинальны и интересны литературные работы Франца Меринга.

Анализируя состояние литературы тех лет, Меринг смело писал: «Литература пришла в полное запустение». «Романисты парализованы. Рейтер, Гуцков — умолкли, Фрейтаг растерялся. Ауэрбах — холоден и плох. Шпильгаген пишет курьезы. Национальной драмы также нет». «Неудержимый упадок царит таким образом во всех областях нашей поэтической литературы, этого чистейшего и вернейшего зеркала духовного образования народа».

Причем Меринг отмечал, что этот упадок литературы не случайное явление: прусский полицейский режим тормозил развитие

¹ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 36, стр. 459.

литературы и обескровил творчество многих талантливых немецких писателей. Однако он не избежал и ошибок. Меринг переоценивал положительное влияние Семилетней войны на развитие немецкой литературы.

Этюды Меринга об известных немецких поэтах Бюргере и Платене были необычны. Он дал верную характеристику их творчества, которая опровергала общепринятые оценки произведений этих поэтов. Немецкие буржуазные критики считали Бюргера представителем старогерманской фольклористики. Платена они характеризовали как аполитичного поэта.

Меринг же, анализируя их творчество, пришел к иным выводам. Он утверждал, что Бюргер продолжал развивать свободололюбивые демократические идеи Лессинга, а Платен был предшественником политических поэтов 1848 г.

В 1899 г. Меринг опубликовал свою знаменитую статью «Гете и современность». В ней он решительно утверждал, что в капиталистическом обществе искусство — привилегия богатых, но оно должно стать массовым. Поэзия жизнелюбца Гете должна согреть сердца всех.

Меринг в этот период однако разделял ошибочные взгляды Ф. Лассалья. Он схематически представлял себе развитие капитализма и не понимал, что в Германии новые буржуазные отношения тесно переплетались с феодальными. Это положение обсновал В. И. Ленин, который дал исчерпывающую характеристику так называемому прусскому пути развития капитализма.

В ранних статьях Меринга проявилась и его национальная ограниченность, выражались кантианские взгляды. Он придавал доминирующее значение форме, а не содержанию.

Работа Меринга «Историко-литературные разведки» (1900) — полемична. В ней он развенчивает узко националистическую теорию развития немецкой литературы Бартельса, который расчищал дорогу фашистской идеологии. Но здесь же он допустил неправильную оценку романтизма и творчества известного немецкого писателя Фрейлиграта.

В немецком романтизме Меринг не увидел два течения: реакционного и прогрессивного. Характеризуя творчество Фрейлиграта он умолчал о том, что этому немецкому поэту в ранний период были свойственны взгляды «истинных социалистов». А ведь на это указывал в свое время Фридрих Энгельс.

Обширная монография Меринга «Легенда о Лессинге» (1893) — этапное произведение. В ней он детально исследует вопрос о том, был ли Лессинг ограниченным националистом или являлся поборником прогрессивных и демократических идей своего времени.

Легенду о том, что Лессинг был сторонником националистиче-

ской политики Фридриха II, создавали такие реакционные писатели и литераторы, как Гервинус, Штар и др.

Меринг, изучив самым тщательным образом историю Германии XVIII в., социально-экономические отношения того времени и все произведения Лессинга, развеял эту легенду. Он доказал, что Лессинг был писателем периода немецкого Просвещения, защитником демократических идей и развивал прогрессивные свободолюбивые традиции немецкой литературы. Демократическое содержание творчества Лессинга он раскрыл, анализируя драмы великого немецкого писателя «Минна фон Барнгельм», «Эмилия Галотти», «Натан Мудрый», работы по эстетике «Лаокоон» и «Гамбургская драматургия». Исторические, логические и эстетические доказательства Меринга были неопровержимы.

Но и в этой своей работе он допустил ошибки. Меринг идеологические явления считал прямым порождением экономики и не понимал сложного взаимодействия разных факторов духовного развития.

Но тем не менее «Легенда о Лессинге» — блестящее произведение ученого-марксиста, смело сражавшегося с идеалистами и немецкими реакционерами.

Франц Меринг исследовал немецкую литературу на разных этапах ее развития. Он посвятил специальные статьи творчеству поэтов и писателей XVIII в. — Клопштока, Винкельмана, Гердера, Шиллера; XIX в. — Клейста, Платена, Ленау, Гейне, Грильпарцерна, Гуцкова, Гервега, Веерта, Рейтера, Фрейтага; XX в. — Гольца, Гауптмана и др. Во всех этих статьях он выступал против бескрылого натурализма, формалистического трюкачества и декадентской литературы.

Критик-марксист, оперируя многочисленными историческими фактами, тонко анализируя художественную ткань произведений, подчеркивал классовый характер и народность литературы.

Меринг всегда защищал реалистическую литературу, отражавшую в художественных образах жизнь народа и его борьбу за свое раскрепощение.

Особенно страстно он защищал реализм в своих статьях, посвященных творчеству корифеев русской и европейской литературы. Его работы о Ч. Диккенсе, Э. Золя, Г. Ибсене, Б. Бьерсоне, Л. Толстом, М. Горьком утверждали принципы реализма и прокладывали пути революционному искусству.

На протяжении всей своей жизни Меринг неустанно боролся против эстетов-идеалистов, стремившихся оторвать литературу от жизни, против мистиков и декадентов.

В. И. Ленин высоко оценивал труды Меринга. По мнению Ленина, это был ученый не только желавший, но и умевший быть марксистом.

ГЕРГАРТ ГАУПТМАН (1862—1946)

Гергарт Гауптман — один из крупнейших драматургов Германии, пьесы его вошли в репертуар ведущих театров во многих странах. Гауптман был и поэтом, а также автором ряда получивших в свое время известность романов и повестей. Путь писателя был сложным, не всегда проходил он по главным магистралям развития общественной мысли, но творческий вклад Гауптмана в мировое искусство отличается своеобразием и сохраняет свою ценность и в наши дни.

Гергарт Гауптман родился в принадлежавшем тогда Пруссии силезском курортном городке Зальцбрунне. Дед будущего писателя в свое время работал за ткацким станком и был очевидцем восстания силезских ткачей в 1844 г.; позднее он стал владельцем гостиницы. Отец продолжал его дело. В родительском доме Гергарт видел веселую, праздную жизнь богатых людей — немецких буржуа и помещиков, польских и русских дворян. Но немало времени проводил он среди работников и слуг, видел труд окрестных крестьян, знал о тяжелой нужде ткачей и углекопов. Юноша усвоил своеобразный диалект Силезии.

Гауптман учился в университете, пытался овладеть искусством вааяния, интересовался жизнью театра, актерским мастерством. С увлечением читает он произведения Золя, Тургенева, Толстого, Достоевского. Он часто встречается с молодыми литераторами — основателями немецкого натурализма Гольцем и Шлаффом.

Натуралистическая школа в немецкой литературе конца XIX в. при всей своей ограниченности обладала и некоторыми положительными чертами: критическим отношением к бисмарковско-кайзеровской Германии, сочувствием к трудящимся, стремлением к непривращенной правде. Творчество ведущих мастеров реализма второй половины XIX в. и движение натурализма определили литературную позицию Гауптмана.

В 1887—1888 гг. были написаны первые произведения Гауптмана: новеллы «Масленица» и «Железнодорожный сторож Тиль». Гауптман выступает здесь как типичный натуралист. Он изображает жизнь людей из народа, судьба которых складывается плачевно, умело воспроизводит обстановку и поступки, в подробностях копируя действительность, но не раскрывая ее смысла, не выявляя своего отношения к изображаемому.

В 1889 г. для театрального общества «Свободная сцена», являвшегося пропагандистом натуралистического искусства, Гауптман написал пьесу «Перед восходом солнца». Молодой драматург, следуя принципам натуралистической драмы, стремился

«Перед
восходом солнца»

бодная сцена», являвшегося пропагандистом натуралистического искусства, Гауптман написал пьесу «Перед восходом солнца». Молодой драматург, следуя принципам натуралистической драмы, стремился

правдиво передать свои жизненные наблюдения и вместе с тем свое понимание социальных противоречий.

Автор рисует чрезвычайно мрачную среду. Это местность в Силезии, где были найдены залежи каменного угля. Крестьяне, владевшие здесь землей, разбогатели и скоро погрязли в пьянстве и распутстве. Таков и крестьянин Краузе, в семье которого разворачивается драма. Пьет и развратничает его жена, алкоголизмом страдает старшая дочь Марта. Муж Марты инженер Гофман — беззастенчивый предприниматель, успешно наживает капиталы на эксплуатации угольных копий. Он также любит «пропустить рюмку» и не прочь приволокнуться за молодой свояченицей Еленой.

Этой среде, а в особенности Гофману, противопоставлен его товарищ по университету социалист Альфред Лот. За свои убеждения он был исключен из университета, два года просидел в тюрьме, где написал книгу на социально-экономическую тему. Лот выступает против всяческих «нелепостей» жизни буржуазного общества. «Разве, например, не нелепо, что трудящийся работает в поте лица своего и голодает, а туеядец живет в роскоши?.. И разве не нелепо, что за убийство в мирное время карают, а за убийство на войне награждают?..» Сознавая нелепость общественных отношений, Лот и становится убежденным борцом. «Моя борьба — борьба за всеобщее счастье. Для того, чтобы я стал счастливым, все люди вокруг меня должны стать счастливыми. Для этого должны исчезнуть нищета и болезни, рабство и подлость».

Для буржуазно-собственнического общества необычны эти представления Лота о «жизненной задаче», необычны и личные его качества — простота и прямолинейность в обращении, некоторый рационализм в вопросах о жизненных удовольствиях, о семье и браке. Он, например, совсем не употребляет спиртных напитков. Алкоголизм с его губительными последствиями он рассматривает как одно из проявлений несовершенства буржуазного общества, осуждает браки между нездоровыми, отравленными алкоголем людьми, потомство которых должно будет нести на себе еще большее бремя вырождения.

В этом пункте рассуждений Лота Гауптман отдал дань распространенным в те годы физиологическим учениям, теории наследственности. Были перед его глазами и литературные образцы, использующие подобные «физиологические» мотивы («Руго-Маккары» Золя, «Привидения» Ибсена и т. п.). Картины алкоголизма и вырождения, нарисованные Гауптманом, дали основание рассматривать драму «Перед восходом солнца» как чисто натуралистическую. Критики склонны видеть конфликт пьесы

в отношениях Лота и Елены, полюбивших друг друга. Полагая, что Елена, как и другие члены семьи Краузе, подвержена вырождению, Лот бежит из обреченного дома. Девушка, потеряв любимого человека, кончает с собой.

Главный конфликт драмы, однако, вовсе не здесь, и, следовательно, главная мысль — не в устрашении зрителя роковыми последствиями алкоголизма. Гаульман назвал свое произведение «социальной драмой» и в центре ее поставил столкновение убежденного социалиста с буржуазным миром, с циничным капиталистом Гофманом. В пьесе, несомненно, отразились подъем народного движения в конце XIX в., недовольство широких масс реакционным правительством Бисмарка, запретившим рабочие организации, собрания и печать. Как раз в то время, когда писался пьеса, бастовало свыше ста тысяч русских и сilesских углекопов. Не случаен поэтому в пьесе социальный фон, проникнутый антагонизмом между трудящимися и эксплуататорами. Через всю драму проходит образ эксплуатируемых углекопов. Вот они целыми толпами через горы, через метель и мрак идут на работу и ни за что не уступят дорогу катающимся на санках богачам, смотрят на всех угрюмым и ненавидящим взглядом. Платят им мало, крепления на шахтах плохие, рабочие гибнут при обвалах, при появлении газа.

Альфред Лот намерен спустаться в шахты, обследовать условия труда углекопов. Это прямо затрагивает интересы Гофмана, владельца шахт. На этой почве конфликт между Лотом и Гофманом, долго развивавшийся подспудно, достигает кульминации. «Ты хочешь написать пасквиль, и при том именно о нашем угольном районе, — возмущается Гофман. — Кому твой пасквиль прищесет самый беспощадный вред? Мне, и только мне!.. Вам надо еще сильнее ударить по рукам... Вы сеете недовольство среди углекопов, вы приучаете их требовать и требовать...».

Этим новым для театра, социальным содержанием, а вовсе не натуралистической картиной нравов объясняется и успех пьесы при первой ее постановке, и ожесточенные нападки буржуазной критики. Премьера «Перед восходом солнца» в октябре 1889 г. вызвала бурю разногласий. Характерно, что кульминационная сцена саморазоблачения Гофмана перед Лотом вызвала особенную ярость богатой публики, рукоплескавшей Гофману, и ответную реакцию демократически настроенных зрителей, приветствовавших Лота.

Создавая свою первую драму в атмосфере становления натуралистического театра, Гаульман не избежал слабых сторон этого течения. Ему не удалось органично увязать личную и социальную линии в развитии действия, не во всем убедителен образ

Лота. В то же время драматург далеко шагнул к реалистическому обобщению действительности, к познанию жизни народа, его чаяний. Характерно признание Гауптмана в том, что вдохновителем первой его драмы был реалист Толстой.

«Праздник примирения»

В 1889 г. была закончена и вторая драма Гауптмана — «Праздник примирения». Она является историей распада буржуазно-интеллигентской семьи. Показана та «нелепость» буржуазного общественного устройства, которой так боялся Альфред Лот: брак, разрушаемый алкоголизмом, неврастеньей, дурной наследственностью. Здесь отвратительные дети и отвратительные родители, люди, не способные ужиться друг с другом. Сцены взаимных попреков, оскорблений и истерик заканчиваются смертью отца; конфликт, следовательно, не получает разрешения. Эта пьеса особенно близка натуралистическому театру. В ней отсутствует социальный фон, придавший такое большое значение предыдущей драме Гауптмана. Все же пьеса воспринимается как критическая, разоблачающая миф о прочности и благопристойности буржуазной семьи.

«Одинокие»

Более глубокое и разностороннее содержание, особенно психологическое, заключено в драме «Одинокие» (1890). Здесь изображена судьба интеллигента-ученого Иоганнеса Фокерата, стоящего выше окружающей его среды, не удовлетворенного мещанским духом своей семьи. Он страдает от духовного одиночества.

Очень интересен образ Анны Мар и связанный с ней «русский элемент» в содержании пьесы. Анна приехала из русской Прибалтики. Она представляет собою тип новой женщины, свободомыслящей, независимой, жаждущей знаний (она студентка Цюрихского университета). Анну отличают ум, благородство чувств, эмоциональность и женственность. Гауптман, в молодости живший некоторое время в Цюрихе, встречал там девушек из России и Польши, восхищался силой их духа, способностью преодолевать трудности на пути к образованию. Несомненно, некоторые из них принадлежали к революционной среде. Анна Мар в одной сцене поет русскую революционную песню «Замучен тяжелой неволей». В другом месте пьесы идет спор о рассказе В. М. Гаршина «Художники». Один из персонажей этого рассказа пишет «глухаря», рабочего-котельщика, принимающего на свою грудь удары кувалды по заклепкам. Находясь под впечатлением этого образа, художник, желая принести народу больше пользы, оставляет живопись и становится сельским учителем. Гауптман связывал с русской прогрессивной культурой способность служить народу, бороться за социальную справедливость.

«Ткачи»

Одновременно с драмой «Перед восходом солнца» Гауптман делал уже наброски пьесы, посвященной восстанию силезских ткачей в 1844 г. Он совершает поездку по местам, где происходило восстание. Писатель тщательно изучил литературные источники, в том числе очерк современника событий Вильгельма Вольфа, друга К. Маркса и Ф. Энгельса, члена Союза коммунистов. Наконец, Гауптман пользовался и семейными воспоминаниями о деде-ткаче.

В драме «Ткачи» поражает необыкновенная сила образительности. Из множества подробностей складывается неприкрашенная картина бесчеловечной эксплуатации крестьян-ткачей. В конторе фабриканта с ними обращаются грубо, постоянно обчитывают. Пользуясь беспросветной нуждой, фабрикант Дрейсигер снижает и без того низкие расценки. Нарастает возмущение. Восстание силезских ткачей не было лишено стихийности. Но его нельзя считать только внезапной вспышкой, порожденной голодом и отчаянием. Восстание было возможным потому, что трудящиеся стали осознавать непримиримость классовых противоречий. Это отразилось и в пьесе. Гауптман показывает, что ткачи понимают, как наживаются фабриканты на их труде. Свою долю урывают и помещики, которые собирают с крестьян специальный налог за право заниматься ткачеством и все еще заставляют ткачей отрабатывать на полях барщину. Ткачи Гауптмана видят, что и церковь и полиция на службе у богатей, что нечего ждать облегчения своей участи от государства.

Среди ткачей находятся сознательные люди, способные выразить носящиеся в воздухе мысли, призвать товарищей к действию. Таковы ткач Беккер и вернувшийся с солдатской службы в родную деревню Егер. «Лучше умереть, чем жить по-старому», — говорит Беккер. «Нам нужно только одно, — говорит Егер, — крепко держаться друг за дружку. И без короля справились бы и без правительства. Мы просто заявили бы: «Мы хотим того-то и того-то, а того и того не хотим», и тогда они запели бы совсем по-другому».

Есть у ткачей и могучее средство агитации — песня «Кровавая расправа», обличающая фабрикантов, называющая их прямо по именам. Драматург ввел в пьесу строфы из этой песни, которую Маркс в свое время назвал «смелым кличем борьбы», в которой, по его словам, «пролетариат сразу же с разительной определенностью, резко, без церемоний и властно заявляет во всеуслышание, что он противоречит обществу частной собственности»¹.

Хозяев бесит, когда они слышат куплеты этой песни с про-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве. Т. 1. М., 1957, стр. 559.

клятвами по своему адресу. Бесполезны попытки утихомирить ткачей. Они освобождают арестованного полицией Егера, врываются в дом фабриканта Дрейсигера, которому еле-еле удается убежать. Разгромив дом фабриканта, ткачи отправляются в соседние деревни, чтобы поднять народ против эксплуататоров.

Симпатии Гауптмана полностью на стороне рабочих, он показывает их борьбу как неизбежную и справедливую. Художественная тенденция драмы особенно ярко сказалась в эпизоде со стариком Гилье. Этот ткач хочет остаться в стороне от борьбы, он проповедует покорность и христианское терпение. В ответ на призыв «Ткачи, выходите!» старик садится за станок. «Отец небесный посадил меня сюда... Тут я и буду сидеть и выполнять свои обязанности, хотя бы весь мир перевернулся!» На улице раздается залп, и пуля, залетевшая через окно, поражает насмерть этого проповедника терпения. Ткачи между тем с криками «ура!» прогоняют солдат. Так многозначительно заканчивается драма.

Пьеса была написана на силезском диалекте, весьма далеком от литературного языка. Но затем автор создал вполне общедоступную редакцию, сохранив все же особенности крестьянской речи. В начале 1892 г. Гауптман предложил драму «Немецкому театру», но власти не разрешили ее ставить, мотивируя тем, что пьеса окажет «в высшей степени возбуждающее действие». Через год все же состоялся закрытый спектакль в обществе «Свободная сцена». Лишь после долгой борьбы «Ткачи» были допущены в обычные театры. Когда пьеса была наконец в 1894 г. поставлена в Берлине, кайзер Вильгельм II в знак протеста отказался от своей ложи. Запрещали пьесу и в провинциальных городах. Но рабочие союзы знакомились с драмой, приглашая артистов для ее чтения на закрытых вечерах. Высоко оценила «Ткачей» рабочая пресса. Франц Меринг, очень неодобрительно отзывавшийся о первой пьесе Гауптмана, в статье о «Ткачах» отметил высокие художественные достоинства и большое общественное значение этой драмы.

«Вознесение
Ганнеле»

Потрясающую картину народной нужды находим в очень своеобразной пьесе Гауптмана «Вознесение Ганнеле» (1893). Действие происходит под свист декабрьской вьюги в сельском ночлежном доме. Сюда приносят выгащенную из пруда четырнадцатилетнюю Ганнеле, отец которой, беспробудный пьяница, выгонял ее из дома и жестоко избивал, если ей не удавалось собрать хоть несколько грошей. Драматургу удалось создать глубоко поэтический образ девушки-подростка. Все изображение проникнуто глубочайшим состраданием к бедствиям народа. Эта идея раз-

вертывается в серию картин, передающих горячечный бред Ганнеле. Перед взором умирающей появляются ангелы и ее покойная мать; она рассказывает, как хорошо на небе, там Ганнеле найдет наконец покой и радость. Эти сцены, занимающие в драме немало места, дали возможность толковать ее как прославление смерти-утешительницы, которая освободит Ганнеле от земных страданий. Но Гауптман не хотел придавать пьесе такого содержания. В конце драматург возвращает зрителей с воображаемых небес на землю, в убогую, мрачную ночлежку. У постели Ганнеле — доктор. Он выслушивает больную... «Умерла», — говорит он печально. Смерть Ганнеле не воспринимается как утешение, но в то же время она не является и разрешением драматического конфликта.

Тема народного восстания, с такой силой прозвучавшая в «Ткачах», захватила драматурга, и он долгое время собирал материалы для трилогии о событиях Крестьянской войны 1525 г. В результате появилась трагедия «Флориан Гейер». В центре драматического повествования поставлен предводитель восставших крестьян рыцарь Флориан Гейер. Он порвал со своим сословием, возглавил знаменитый «Черный отряд», ставший грозой для князей и епископов. Драматург стремился воспроизвести бурный водоворот крестьянской революции, ввел в драму множество персонажей. Здесь светские и духовные феодалы, рыцари, вожди крестьянских отрядов, горожане и странствующие музыканты, писцы и слуги, беглые монахи, женщины из лагеря повстанцев. Умело использовал Гауптман язык старинных хроник и народный говор. Привлекателен образ отважного, энергичного и умного рыцаря Флориана. Он исполнен любви к родной земле, мечтает видеть народную Германию сильной, единой, цветущей. Но он предчувствует трагедию поражения крестьянской революции и грядущие беды Германии.

В целом, однако, Гауптману не удалось создать произведение, достойное избранной темы. Бесчисленные подробности часто заслоняют суть событий, их широкий исторический смысл, народ оказался здесь в роли пассивной массы. Пьеса, поставленная в 1896 г., не имела успеха, и драматург оставил работу над трилогией.

Общественно-историческая и социально-критическая направленность характерна для лучших произведений Гауптмана. Даже в бытовую комедию проникает общественно-политическая тенденция. Так, в «Бобровой шубе» (1893) драматург рисует небольшое местечко близ Берлина. Героиня комедии — прачка фрау Вольф, хитрая пройдоха. Она связана с преступным миром, муж ее занимается браконьерством, сама она крадет у местных жителей дрова, затем бобровую шубу. Но полицейский началь-

ник Верган не заботится о раскрытии этих преступлений. Он мечтает добыть компрометирующие данные о живущем в поселке интеллигенте Флейшере, подозрительном для властей уже потому, что он выписывает социал-демократические газеты. Драматург хорошо показал политическую нетерпимость, чванливость и тупость прусской администрации. Гауптман основывался на личных наблюдениях: когда он жил в местечке Эркперо под Берлином, он сам был на подозрении, так как выписывал теоретический журнал социал-демократии «Нейе Цейт».

Критическое изображение немецкого буржуазного общества Гауптман продолжил в трагикомедии «Красный петух» (1901). Фрау Филип (бывшая прачка фрау Вольф) стала теперь преуспевающей собственницей. Желая разбогатеть, она идет на более крупные махинации, чем раньше: поджигает собственный дом, чтобы получить страховую сумму. Типичность сюжета и главного характера очевидна.

«Потонувший колокол»

В 1896 г. Гауптман написал драматическую сказку в стихах «Потонувший колокол». Это произведение удачно использует образы народной поэзии: здесь действуют гномы и эльфы, Леший и Водяной, старая колдунья Виттиха и юная, прекрасная фея Раутенделейн. Это мир природы, в котором все естественно и свободно. Сюда, в горы, где не знают стеснительных законов христианского аскетизма, люди тащат тяжелый колокол, который должен звать к смирению и благочестию. Но горные духи сбросили колокол вниз, в озеро, а мастер-литейщик Генрих сорвался в пропасть. Увидевшая и полюбившая его Раутенделейн возвращает мастеру силы и стремление к творчеству. Он понял, что прежние его колокола могли звучать только в долинах, мечтает построить храм в горах, создать дивную игру колоколов, которые прославляли бы рождение дня и светлое солнце. Но Генрих не смог до конца быть человеком высоких стремлений, ему не хватило твердости, веры в свое дело. В трудные минуты колебаний и сомнений он проклинает увлекшую его фею, устремляется назад, в долину: бросилась в озеро его жена, осиротели дети, звон потонувшего в озере колокола терзает его совесть. Незавершенный храм гибнет в пламени. Сломленный крушением своих надежд, Генрих умирает.

Пьеса отличается высокими поэтическими достоинствами. Композиция ее четкая, основывается на антитезах; так, в центре драмы — спор мастера Генриха с пастором по вопросам мировоззрения. Стих исключительно мелодичен. В сценах, рисующих сказочный мир природы, автором удачно найдены характерные звукоподражания; здесь немало легкой, непринужденной иронии.

«Потонувший колокол» справедливо расценивается как произведение символистское — содержание его проносказательно. Автор стремится к широким философским обобщениям, ставит проблему отношений художника и общества. В образе Генриха звучит осуждение ницшеанского «сверхчеловека» — антигуманистического, реакционного идеала личности, противопоставляющей себя остальным людям. Генрих в изображении Гауптмана — человек декаданса, он лишен душевной ясности, не способен по настоящему служить человечеству. Но и мир людей, противостоящий мастеру Генриху, отталкивает своей узостью, мещанским застоём, низменными интересами, неспособностью понять высокие устремления творческого духа. Гауптман хорошо уловил характерное для буржуазной культуры противоречие между грубой действительностью и возвышенным миром художника, но отказался решать его в своей драме.

Сложный и противоречивый путь развития писателя вел его не только к произведениям реалистического характера, но и к бегству в мир мечты, к поэтизации отвлеченных нравственных идеалов, к сентиментальному преобразению действительности. Писателю «не хватает законченного мировоззрения» (Ф. Меринг), веры в торжество передовых сил общества. Кризис германской социал-демократии, ее оппортунистическое перерождение, несомненно, отразились на драматурге. Он теряет историческую перспективу, отсюда идет характерная для Гауптмана уклончивость позиции, неопределенность тенденций. Можно поражаться смене тональностей в творчестве писателя: то это ясный и трезвый взгляд реалиста, не страшящегося никаких бездн жизни, то затуманенный взор мечтателя, ищущего гармонии в мире сказки, легенды, остроумного вымысла.

После «Потонувшего колокола» символистские и пассивно-романтические произведения становятся преобладающими в творчестве Гауптмана. Таковы комедия «Шлюк и Яу» (1899), средневековая легенда «Бедный Генрих» (1902), пьеса-сказка «А Пиппа пляшет!» (1905). Одна за другой следуют пьесы, уводящие зрителя в глубь веков: «Заложница короля Карла» (1907), «Гризельда» (1908), «Лоэнгрин» (1911—1912), «Парсифаль» (1911—1912), «Лук Одиссея» (1912).

Но нельзя сказать, чтобы Гауптман вовсе отошел от реалистической линии. Вполне реалистичны замечательные драмы «Возчик Геншель» (1898) и «Роза Бернд» (1903), где Гауптман дал яркие, самобытные образы людей из народа, показал их трагическую судьбу. Он создает также социальные комедии «Красный петух» (1901), «Крысы» (1910). Продолжает он писать и психологические драмы, рисующие интеллигентскую среду («Михаэль Крамер», 1900; «Бегство Габриэля Шиллинга», 1906).

Пьесы Гауптмана скоро приобрели широкую известность и за пределами Германии.

Так, Гауптмана ставил во Франции знаменитый «Свободный театр» Андре Антуана, пропагандировавший творчество Золя, Ибсена, Толстого, Тургенева. Потрясающее впечатление на парижских зрителей произвели «Ткачи», мастерски поставленные Антуаном в мае 1893 г. Присутствовавший на представлении выдающийся социалист Жан Жорес сказал, что один такой спектакль дает больше, чем все политические кампании и дискуссии.

В России Гауптманом впервые заинтересовался К. С. Станиславский, стоявший во главе Московского общества искусства и литературы. Здесь в 90-х гг. ставились «Ганцель», «Потокувший колокол». В дальнейшем драмы Гауптмана постоянно включались в репертуар Художественного театра («Одинокие», «Возчик Геншель», «Михаэль Крамер» и др.). По примеру москвичей и многие другие театры ставили пьесы немецкого драматурга. Высоко ценили произведения Гауптмана Л. Н. Толстой, А. П. Чехов. А. М. Горький в 1901 г. написал рецензию на спектакль «Перед восходом солнца», поставленный в Нижнем Новгороде. Высоко оценив талант драматурга, Горький подчеркнул в пьесе ее общественное содержание, те стороны, которые были направлены против эксплуататорского строя.

Совершенно исключительной была история распространения в России драмы «Ткачи». Запрещенная цензурой, она тем не менее широко использовалась в революционной пропаганде. Впервые драма «Ткачи» была переведена на русский язык А. И. Ульяновой-Елизаровой и издана подпольно на гектографе в 1895 г. членами Московского рабочего союза. В том же году драму напечатали в тайной типографии в Петербурге, и ее взял на вооружение Союз борьбы за освобождение рабочего класса. Имеются сведения, что В. И. Ленин читал «Ткачей» рабочим в руководимом им социал-демократическом кружке. Эту пьесу-прокламацию переписывали от руки, разыгрывали на рабочих вечеринках. В Россию нелегально ввозили вышедшие в Лондоне, в Женеве бесцензурные издания на русском, польском, латышском языках. В период революции 1905 г., которая смела цензурные запреты, стали легально появляться многочисленные дневные издания «Ткачей».

Немалое место в творчестве Гауптмана занимают романы, повести, новеллы. Эта часть литературного наследия писателя у нас несправедливо забыта. Между тем в некоторых прозаических произведениях Гауптмана заключено значительное гуманистическое и социально-критическое содержание.

В первом романе Гауптмана «Юродивый во Христе Эмануэль Квинт» (1910) очень своеобразно отразились ду-

ховные и социальные искания конца XIX — начала XX в., кризис христианского учения, разлад между нравственными его требованиями и порочной действительностью эпохи империализма.

Сын плотника Эмануэль Квинт, выросший в силезской деревушке, вдохновлен заветами раннего христианства — идеями братской любви, пренебрежения земными ценностями, совершенствования духа. Следуя этим заветам, он чувствует себя близким богу, а окружающим его религиозно настроенным крестьянам кажется новым спасителем, явившимся очистить мир.

Квинт исполнен любви и сострадания к людям. Глаза его наполняются слезами, когда он видит нищенскую жизнь силезских ткачей. Гауптман снова, как и в драме «Ткачи», показывает все те же изможденные фигуры, жалкие лагуги, в которых царствуют грязь и смрад, гнездятся болезни и голод.

В таких условиях рождаются лишь глухие надежды на перемены. Забитые нуждой темные труженики ищут утешения в вере. Социалист-агитатор, заходивший в деревню, пытался отвлечь крестьян от религиозно-нравственных мечтаний. Его рассказ о новой социальной науке, об идоле капитала, о борьбе с ним не имел успеха.

Квинт идет своим путем: он проповедует добро, духовное прозрение. Автор сталкивает его с представителями разных слоев общества; с бедными и богатыми, с крестьянами и рабочими, с состоятельными горожанами и с людьми городского «двора», он побывал и в доме аристократки и за тюремной решеткой. К нему идут искать утешения страждущие и в том числе — немало людей с положением. Квинт скоро убеждается, что их душевные терзания постоянно связываются с приобретением или утратой денег, что все отношения этих людей построены на борьбе корыстных интересов. Весь их мир насквозь пропитан злобой и подлостью, ложью и лицемерием, весь организм буржуазной цивилизации безнадежно прогнил. Проповеди Квинта, сначала весьма отвлеченные, к концу романа наполняются социально-критическим содержанием, превращаются в обличение и отрицание буржуазно-собственнического образа жизни. Квинт клеймит «закон» и тех, кто его поддерживает и им пользуется: самого кайзера, его генералов и министров, духовенство, прокуроров, судей, полицию, помещиков, фабрикантов, весь мир зла и несправедливости. И, как положено пророку-обличителю, из толпы летят в него камни. Эмануэль Квинт оставлен учениками, ожидавшими от него чудес и немедленного разрешения противоречий жизни. Он нигде не находит пристанища и одиноким странником погибает в снегах Сен-Готардского перевала.

История «юродивого» Эмануэля Квинта передается автором с сочувствием. Мы видим, что Гауптман снова довольно далеко зашел в критике буржуазно-собственнического общества. В то же время здесь сказалось и отрицательное воздействие «толстовства»; Гауптман придавал большое значение религиозно-нравственным исканиям русского писателя.

Критическим содержанием привлекает и роман «Атлантида» (1912), в котором автор использовал свои впечатления от поездки в США. Герой романа интеллигент Фридрих фон Каммахер — духовный портрет самого Гауптмана — мучительно ищет места в жизни, своего призвания. Но неизмеримо большее значение приобрела в романе другая тема — гибель трансатлантического лайнера «Ролланд», на котором Каммахер отправился в Америку. Пассажиры «первого класса» предаются безудержным наслаждениям: роскошные обеды, музыка, флирт... Но за этим скрывается тревога, страх перед океаном. Когда корабль тонет, все эти «приличные», «благовоспитанные» господа превращаются в животных, яростно дерущихся за путь к спасению, за место в шлюпке, а благородство и сознание долга обнаруживают лишь люди из народа, из числа команды. Этот центральный эпизод воспринимается как символическая картина грядущей гибели паразитического собственнического общества. В романе содержится также критическое изображение пороков американского образа жизни, развращенной долларом культуры, атмосферы декадентского искусства.

Еще до войны 1914 г. Гауптман в основном закончил повесть «Еретик из Соаны» (опубл. в 1917 г.). Здесь изображен молодой католический священник, получивший приход в горном захолустье Швейцарии. Цветущая природа, простая жизнь пастухов, радости любви заставляют его порвать с догмами церкви и со всей буржуазной культурой. Он отказывается от сана и живет со своей любимой в уединенной хижине, занимаясь пастушеским трудом. Разумеется, руссоистский идеал сближения с природой и отказа от цивилизации восхищает автора, но не следует думать, что Гауптман предлагает его как выход из противоречий капиталистического мира. История священника-растриги лишь свидетельство неблагополучия этого мира, который перестает привлекать людей, заставляет искать счастья вне его.

Проза Гауптмана, популярная в свое время и в Германии и в России, постоянно издается в ГДР и рассматривается как ценная часть его наследия.

Гауптман не сразу сумел занять правильную позицию по отношению к разразившейся в 1914 г. мировой войне. В ответ на

призыв Романа Роллана подать голос протеста против империалистической войны Гауптман опубликовал открытое письмо, в котором пытался доказать, что германская армия сражается за «правое дело». Но война как таковая была для писателя-гуманиста злом, и скоро он справился с националистическим дурманом. Произведения этого периода исполнены трагических мотивов и философских раздумий. Так, в трагедии «Магнус Гарбе» (1915, опубл. в 1942) Гауптман изобразил изуверство и дикий произвол инквизиции, средневековые пытки и торжество мракобесов. В исторической драме «Белый спаситель» (1917) темой является завоевание Мексики испанцами и безуспешная борьба индейцев против поработителей-чужеземцев. Трагическая вина короля ацтеков Монтезумы в том, что он видит в белых пришельцах носителей более высокой морали, способных устранить господствовавший в Мексике культ человеческих жертвоприношений. Но это было заблуждением благородно мыслявшего героя. Коварство, алчность, грабежи, кровавые злодеяния — вот что такое белые завоеватели. В пьесе, несомненно, сказалось осуждение империалистического разбоя.

Гауптман не понял Октябрьской революции в России, выступлений пролетариата в Германии и в других странах. Он оставался в то время и позже на почве буржуазного демократизма. Но общая направленность его творчества в 20—40-е гг. нашего века оставалась прогрессивной. Писатель-гуманист, хотя и не всегда достаточно последовательно и энергично, защищал идеи мира и демократии.

✓ ТОМАС МАНН (1875—1955)

Томас Манн, без сомнения, является одним из самых значительных европейских художников слова первой половины нашего века. Его гуманистическое творчество и философско-публицистическая деятельность, исполненные порой глубоких противоречий, отобразили движение буржуазной мысли и ход художественного развития многих десятилетий — драматического периода в жизни большинства стран Европы.

Томас Манн, младший брат Генриха Манна, родился в Любеке. Окончив гимназию в родном городе, он отправляется в Мюнхен, где, проработав некоторое время конторским служащим, слушает в течение нескольких семестров лекции в университете.

В Мюнхене он сближается с натуралистически настроенными писателями, группировавшимися вокруг журнала «Общество». Затем, после двухлетнего пребывания вместе с Генрихом в Италии, Томас Манн сотрудничает в журнале «Симплициссимус» и вскоре становится профессиональным писателем.

«Маленький
господин Фридеман»

В ранние годы творчества Т. Манн создает ряд повелл, часть из которых была объединена под общим заглавием «Маленький господин Фридеман» (1897). Эти первые новеллы в большинстве своем меланхоличны, изображают жесто-

кую, мрачную, порой гротескно-карикатурную жизнь. Их атмосфера сумрачна, финал печален; в них действуют большие, со смятенным духом и неустойчивой психикой люди.

Вот Иоганн Фридеман — маленький горбун, замкнутый, необщительный человек, владелец небольшого агентства. Фридеман не ко двору в этом приморском городе, где коммерческая деятельность иссушила души бюргеров-предпринимателей, а интересы торговли не оставляют времени для всего, что не есть «дело».

Как бы отринутому самой природой Фридеману приходится нелегко, но он сумел создать себе одинокий мир, где были тихие вечера в саду, скрипичные мелодии, хорошие книги и хорошие сигары. А «главным увлечением господина Фридемана, его подлинной страстью был театр».

Он пытался устранить из своих мыслей и привязанностей все, что могло бы уязвить его, принести боль; с грустной улыбкой пытался он примириться с обреченностью своего сердца. Еще в ранней юности он запретил себе любовь: «Хорошо, — сказал он себе, — кончено. Обо всем этом я больше не буду думать. Другим это дает счастье и радость, мне же может принести только горе и страдание. Кончено. Никогда больше... Никогда».

Но оказалось, что господин Фридеман не обрел власти над своими чувствами и катастрофа все-таки разразилась. В 30 лет, когда он думал, что остается лишь так же незаметно дожить одно-два десятилетия, любовь разрушительным смерчем врывается в его жизнь. В нем вдруг просыпается непобедимая страсть к госпоже Риндлинген — супруге начальника округа, «столичной штучке»; живое беззастенчиво вторглось в его существование, исковеркав и уничтожив все, чем он доколе дышал: «Тревожным, полным ужаса взором смотрел он внутрь себя; все его чувства, которые он так нежно лелеял, так мягко и мудро оберегал, теперь были разорваны, взбудоражены, спутаны».

По смыслу новеллы оказывается, что музыка, литература, театр были только вынужденным прибежищем больного и уродли-

вого. Они должны были укрыть неполноценное страдающее существо от бурных тревожащих настоящей, грубой, суровой жизни — и не сумели этого сделать.

И сам Фридеман вынужден признать перед концом, что его попытка сотворить себе мирное, тихое счастье вне осязаемых жизненных чувств и стремлений была лишь фантазией и ложью.

Пресыщенная поклонением госпожа Риннлинген с ленивым любопытством анатомирует чувства влюбленного уродца, а затем отталкивает его с издевательской насмешкой. И сраженный Иоганн Фридеман, лишившийся всякого жизненного фундамента, копчает с собой.

На первый взгляд, эта история — сугубо личная трагедия, во многом носящая характер чисто биологического. Однако по сути речь идет не только о трагическом конце несчастного горбуна, лишенного любви, но и о гибели целого мира, искусственного мира иллюзий, рожденного эксцентричной, утонченно-болезненной душой и терпящего крушение в столкновении с миром физически крепких, здоровых, самоуверенных людей.

Близким рельефным фоном проходит в новелле жизнь привилегированного городского общества. Ирония, адресованная бюргерам-обывателям, носит легкий насмешливый характер и обращена в первую очередь на их тупость, заскорузлость чувств, манерничанье, но не затрагивает основ существования. Вот, например, сценка на светском вечере, собравшем сливки городского общества: «... словоохотливый студент... утверждал, что через одну точку к данной прямой можно провести больше одной параллельной линии. Госпожа Гагенштерм вскрикнула: — Не может быть! — и тогда он доказал это так убедительно, что все сделали вид, будто поняли».

«Луизхен» (1897) — одна из немногих новелл Т. Манна, в которых он прямо обличает гнилостную разращенность буржуазии. Доверчивый, искренний человек, испытывающий к своей жене бесконечно глубокое чувство любви, становится объектом публичного издеательства, глумления насмешливых любовников. Вдруг осознав, какому поруганию подверглось самое святое в его жизни, он мгновенно умирает.

Не часто позволял себе Томас Манн так откровенно возмущаться аморализмом буржуа, как характеризуя блудливую узколюбую госпожу Якоби и ее партнера легкомысленного музыканта Лейтнера.

Этот небольшой рассказ свидетельствовал о способности молодого Манна писать штрихами резкими, исполненными яда и действительного презрения, хотя он и подымал перо в защиту человека вполне заурядного.

Герой рассказа «Дорога на кладбище» (1901) Лобготт Пипзам — один из людей, о которых часто говорят, что они сами виновны в своих несчастьях. Незначительный конторщик, пропойца, он потерял жену и детей, был выгнан со службы и — не в силах совладать со своим пороком — опускается все ниже и ниже.

Медленно бредет он по дороге на кладбище, где покоятся его близкие, угрюмый, одинокий, лишенный чувства самоуважения, несчастный. Вдруг Пипзама обгоняет беспечный турист. «Он летел во весь дух, названивая, что есть сил, стремительный, как сама жизнь. Но Пипзам не сдвинулся с места. Он стоял и с неподвижным лицом смотрел на Жизнь».

Пьянчужка, казалось, утративший интерес ко всему на свете, гонит велосипедиста на шоссе, проходящее рядом, он протестует против вторжения голубоглазой, звонкоголосой Жизни на тихую, усыпанную гравием дорогу, ведущую его к кладбищу. Но пьяное истеричное возмущение смешно и жалко: Жизнь не выбирает дорог, и не Пипзаму укротить ее.

Раздавленный, униженный, в бессильно-яростном гневе на себя и на мир он проклинает все и вся. «Потрясая кулаками в слепой ярости, он угрожал то небу, то невидимым слушателям, выделывал какие-то антраша, приседал и снова взвивался вверх от нечеловеческих усилий орать как можно громче».

И боль этого загнанного жизнью, безвольного, несчастного существа, но человека, находила отзвук в сердцах читателей, напоминала им о несовершенстве мира, где так много мук и страданий.

В течение продолжительного времени Томас Манн испытывает сильное воздействие реакционной, предельно пессимистической философии Шопенгауэра. Вместе с тем он не может полностью принять шопенгауэровское воспевание всепобеждающей смерти, ищет в действительности мотивы неистребимой жизни, ее красоты и достоинства.

Это было нелегко, ибо именно тогда, в первые десятилетия империализма, стали предельно осязаемыми тенденции загнивания капиталистического общества, его неустрашимые, трагические противоречия.

«Будденброки» Томас Манн стремится проследить процесс разрушения старой бюргерской культуры, распад ее идеологии, исчезновение гуманистических традиций под натиском империалистической буржуазии.

«Будденброки» (1901) являются попыткой исчерпывающего осознания и отображения этих процессов. Вывод автора окрашен чувствами грусти и безнадежности: в «Будденброках» в конечном итоге побеждает смерть. Томас Манн, воспроизводя во многом

историю собственной любекской семьи, особенно настаивает на подлинности рассказа, характеризуя его как «городскую хронику, трактованную в виде натуралистического романа».

Мы становимся свидетелями жизни четырёх поколений Будденброков, ведущих оптовую торговлю зерном. Каковы же они? Богатейшие бюргеры, городские советники, консулы, сенаторы, недосыгаемая торговая элита; незапятнанная честь рода, непорочно имя фирмы... Но идет время, разрушая, казалось бы, неизбежное благополучие, умирает единственный наследник, нищают и впадают в ничтожество остатки некогда могучей семьи, исчезает фирма. И одна из немногих уцелевших Тони Будденброк восклицает в отчаянии: «Ганно, маленький Ганно... Том, отец, дед и все другие... Где они? Мы никогда их не увидим. Ах, как это жестоко и несправедливо!».

Семидесятилетний Иоганн Будденброк, сын основателя фирмы, самоуверенный, процветающий, жизнелюбивый, в 1835 г. въезжает в новый дом — с этого начинается «история гибели одного семейства» (подзаголовок романа).

Прочность, устойчивость, неколебимость — вот атмосфера благоприобретенного дома: «Гости и хозяйка сидели на тяжелых стульях с высокими спинками, или с тяжелой серебряной посудой тяжелые добротные кушанья, запивали их густым, добрым вином и не спеша перебрасывались словами».

Старый Иоганн жизнерадостен и деловит, исполнен веры в себя, чужд всякой сентиментальности. Он предельно практичен, потешается над катехизисом, по-хозяйски относится к природе. Он не терпит ни слюнтяйства, ни колебаний, ни сердечной слабости.

Уверенный в себе вольтерьянец, он не испытывает нужды в поддержке господина бога и с иронической подозрительностью приглядывается к религиозности сына; «Что вы за народ такой, молодежь, а? Голова набита христианскими и фантастическими бреднями и... идеализмом! Мы, старики, бездушные насмешники...». При этом он ревностно следит за патрицианским достоинством фамилии и гораздо более строг в выборе знакомых, чем сын с его религиозным самоубиением и смирением.

Новый дом Будденброков озарен солнечным светом, дела в конторе и ее отделениях идут превосходно. Но не все вокруг радуется уже сейчас: если Будденброки процветают, то другие фирмы постигает крах. Так, приходит в упадок старый род Ретенкампов, бывших владельцев новой резиденции Будденброков. Да и в самой семье завелась маленькая червоточинка: единственный брат Иоганна-младшего, непутевый Готхольд, тень которого мелькает уже на первых страницах романа, сочетался браком с некоей мадемуазель Штювинг, владелицей компрометирующей

семью бельевой лавки. Этот мезальянс — злоецый, хотя пока еще косвенный признак «нездоровья», разрушения монолитности семьи.

Иоганн-младший с твердой решимостью продолжает дело отца и деда. «Семья и фирма» — вот боевой клич Будденброков, их символ веры. Но в жизни нынешнего главы фирмы заметны уже и новые аспекты существования, новые влиятельные мотивы жизни. Отношение к бытию характеризуется уже не только трезвой деловитостью. Так, «консул с его сентиментальной любовью к господину богу и спасителю был первым из Будденброков, познавшим и культивировавшим в себе такие небудничные, некупецкие и сложные чувства».

Все же консул исполнен здоровой уверенности в значительности своего дела и личной безупречности. Это особенно вывилось в один из моментов революции 1848 г., изображенной Манном довольно своеобразно. Иоганн-младший все еще сильный, целеустремленный человек. Предложив толпе «республиканцев», собравшихся у здания городского Совета, разойтись по домам, консул, опираясь на патриархальные отношения с хорошо знакомыми ему возбужденными людьми, добивается своего. И революция, так сказать, за поздним временем, прекращается.

Сам ход этой революции, признаки ее, значимость трактуется Томасом Манном двойственно. Наружно проявления революции сводятся к забвению народом годами освященных обычаев и правил, на сущность же власти буржуазии как будто бы никто не посягает. «Взбунтовалась», возмечтав о шелковом платье, кухарка Будденброков Трина, не зажглись вовремя фонари на улицах, в лавке сукошника была разбита витрина.

Карл Смолт, «глашатай» республиканской толпы, после забавного диспута с Иоганном Будденброком о «всеобщем принципе избирательных прав» отвечает на предложение разойтись: «Я и сам рад. Дело-то как-нибудь утрясется, а вы уже за обиду не считайте... Счастливо оставаться, господин консул!». Все вроде очень по-домашнему.

Но в то же время осажденный Совет, напуганный и растерявшийся, прекращает свою деятельность: «... никто из присутствующих не захотел перейти к повестке дня. Голосовать не имело никакого смысла. Опасно раздражать народ, — ведь никто не знает, чего он хочет, — так как же принимать решение, которое может пойти вразрез с желанием народа? Надо сидеть и ждать». А наиболее благоразумные советники уже подумывали о том, как бы улещетнуть через слуховое окно на чердаке.

Похоже, что внешне революция и не оказала на дела и положение высшего бюргерства серьезного воздействия. Но хотя

проявления ее казались просто забавными, она фактически завершила период наивысшего преуспевания буржуазии. Символически это обрисовано гибелью тестя Иоганна-младшего — Лебрехта Крегера, последнего из бюргеров-кавалеров прошлого, властного богача, ни перед кем не склонявшего головы. Камешек, пущенный в карету сенатора бунтующей рукой какого-то сорванца, едва коснулся его плотно укутанной груди и не причинил вреда. Но мысль о черни, с которой приходится вести переговоры, вместо того, чтобы накормить ее свинцом, эта мысль через несколько минут убивает престарелого сенатора.

Из этого эпизода можно заключить, что Томас Манн придавал революции 1848 г. гораздо большее значение в жизни бюргерства, а стало быть — и Будденброков, чем могло бы показаться на первый взгляд.

У консула Будденброка четверо детей: Томас, Христиан, Антония, или Тони, как ласково называют ее в семье, и дочь Клара. Именно это поколение — центральное в романе. На него ложится основная тяжесть борьбы за целостность семьи и кастовую принадлежность к верхушке торгового бюргерства.

Томас — глава фирмы. С детства предназначенный для коммерции, он всеми силами стремится быть достойным продолжателем дела предков — славных купцов вольного ганзейского города, старается всю жизнь подчинить интересам дела. Ему, в частности, приносит он в жертву и свое чувство к бедной девушке-цветочнице, впрочем, надо заметить, без всяких колебаний. И вообще в молодости Томас проявляет достаточно «воли к действию, к победе, к власти, стремления покорить себе счастье». На первых порах успех не заставляет себя ждать: чередой приходят выгодная женитьба, постройка роскошного дома, избрание сенатором, наконец, рождение наследника, — маленького Иоганна, Ганно.

Но Томас уже далеко не тот трезвый практик-делец, какими были его предки. Ему присуща «необычная даже среди местных «ученых» общая образованность, в равной мере внушавшая почтение его согражданам и отчуждавшая их от него». Из писателей он предпочитает самых модных — сатирико-полемического направления. Налицо и внешние признаки утонченности Томаса: руки его поражали «своей судорожной нервностью и боязливой скованностью, никогда раньше не присущей широким, отнюдь не аристократическим, хотя и изящным рукам Будденброков, нервностью, очень уж к ним неподходящей».

Новые времена ставят перед Томасом-купцом новые задачи; ведь способы, которыми достигается успех, уже иные. Между тем фирма переживает трудности: капитал дробится, приходят неожиданные убытки, грошовые обороты, крохоборство становятся

постоянными. К горькому сожалению Будденброков, расторопность, хищная инициатива, забвение бюргерской «порядочности» теперь важнее солидности фирмы, строгой законности ее сделок.

И Томас вынужден прибегать к нечистоплотным и недостойным приемам, скупая за полцены хлеб на корню у попавших в тяжелое положение землевладельцев. Идет он на это, мучаясь, колеблясь, разрываясь между необходимостью упрочить положение фирмы и верностью традициям «честной» торговли. «Кто же он, Томас Будденброк, — делец, человек действия или томимый сомнениями интеллигент?.. Деловой человек или расслабленный мечтатель?» — размышляет он о себе.

И теперь уже издевкой звучит принцип, завещанный потомкам основателем фирмы: «Сын мой, с охотой приступай к дневным делам твоим, но берись лишь за такие, что ночью не потревожат твоего покоя».

Не только нарушения коммерческой этики камнем ложатся на сердце Томаса, он осознает бесспорное превосходство производителя над коммерсантом, а отсюда уже один шаг до знака равенства между буржуазной торговлей и мошенничеством. Все это убивает инициативу Томаса, ведет к утрате предприимчивости, сомнениям в осмысленности всех жизненных усилий.

Не приносит Томасу покоя и обращение к философии Шопенгауэра: следование ей требовало изменения всего строя жизни, и Томас вернулся к бюргерским верованиям своего детства, хотя и понимал всю их сказочную искусственность.

Смерть Томаса, на котором никто никогда не видел ни пылинки, на мостовой, в грязной луже талого снега знаменует конец сопротивления Будденброков. Гибнет дело, уходят последние его защитники, оставшиеся просто неспособны наследовать традиции развалившейся фирмы.

Христиан являет собой первый пример Будденброка, полностью выпавшего из бюргерского общества со всеми его обычаями и законами. Пародист и насмешник, шут и кривляка, он уже в детстве вызывает ироническое недоумение деда: «Обезьяна он! Может, ему стать поэтом?» (ничего более легкомысленного и пустого он не в состоянии себе представить).

Четырнадцатилетний Христиан уже толкается вместе с «прожигателями жизни» за кулисами городского театра. С началом коммерческой деятельности он обнаруживает непреодолимое отвращение к делам, настоящая жизнь для Христиана в ресторане, варьете, в обществе веселых и доступных хористок. И мир этот с годами влечет его все сильнее.

Христиану недостает уравновешенности, устойчивости души, слишком прислушивается он к тому, что происходит внутри его. Тщеславие и любовитствующее самокопанье делает Христиана

~~распущенным, ленивым, невыдержанным.~~ Он даже не пытается, как это делает Томас, подавить в себе гипертрофированную склонность к самоанализу, чтобы добиться чего-нибудь в жизни.

Уверенность в добропорядочности коммерции исчезает у Христиана совершенно: «А ведь если вдуматься хорошенько, то всякий коммерсант мошенник». Он произносит это в простоте душевной, вовсе не думая оскорбить кого-либо, но фактически его слова — прямая измена семье и фирме, мятеж в осажденной крепости, хотя бы и по недомыслию.

Фигляр и отщепенец, он кончает женитьбой на проститутке, которая и запирает его в больницу для умалишенных. Христиан — своего рода предтеча «заблудившихся бюргеров» в последующей новеллистике Томаса Манна.

Тони Будденброк, может быть, самый симпатичный образ романа и безусловно наиболее цельный.

Тони — с детства сметливая, живая, склонная к палостям, преисполненная чувства собственного достоинства. До последних страниц романа Тони мила и притягательна своим нескончаемым ребячеством, забавной серьезностью и комической важностью, непосредственностью, отсутствием эгоистической расчетливости. Она увлекает Томаса Манна своей органической преданностью фамильно-коммерческим идеалам Будденброков, жертвенностью во имя этих идеалов. В то же время это натура поверхностная, неглубокая, легко поддающаяся фантазиям, впрочем, ограниченными понятиями «благородства» и благопристойности. Задор, ребячливость и спесь забавно сочетаются в ней.

18-летняя Антония встречает студента-медика Мортена Шварцкопфа, сына лоцмана; молодые люди полюбили друг друга, но имущественное и социальное неравенство кладет конец чувству, которое навсегда осталось для Тони прекраснейшим воспоминанием юности. Что ж, в конце концов, из рода в род Будденброки подменяли свои чувства пресловутым интересам фирмы; и не Мортену, который, невзирая на свое юношеское фрондерство, все-таки исполнен чиновничества, сломать убежденность Тони в том, что сама по себе она ничего не значит и существует лишь как отпрыск фамилии.

Семья же предназначает Тони другого «избранника» — некоего господина Грюнлиха, гамбургского коммерсанта средних лет и (по наведенным справкам) шефа солидно поставленного дела. Грюнлих противен Тони, но «она отлично понимала свои обязанности по отношению к семье и фирме, более того — гордилась ими».

Окончательное решение за Тони, никто как будто не принуждает ее выходить за немолодого. Однако отец отводит Тони для «серьезного разговора», мать толкует с нею по душам, воспитательница замечает, что беспокоиться нечего — ведь Тони все рав-

но «останется в высшем кругу», старшие родственники выражают надежду, что она будет вести себя «благоразумно», наконец, даже пастор во время проповеди, хотя и не глядя на нее, «так страстно и красноречиво толковал библейский текст о том, что жене надлежит оставить отца и мать своих и прилепиться к мужу, что под конец впал в ярость, уже не подобающую пастору».

И Тони, конечно, уступает.

А впоследствии, когда оказывается, что Грюнлих мошенник и банкрот, она, опять-таки в угоду семейной политике, легко порывает с ним, испытывая лишь светское беспокойство по поводу своего положения соломенной вдовы. При этом она корит Грюнлиха не за то, что вынуждена была пожертвовать ради него своей любовью, но лишь потому, что он оказался не солидным и состоятельным коммерсантом, а мелким разорившимся спекулянтom, посрамившим реноме столь славного дела, как «Будденброки».

Неудачно и второе замужество Тони, хотя на сей раз она сама подыскала себе супруга. Благодушный, туповатый грубиян Перманедер к тому же лишен всякого честолюбия, что уже совершенно невыносимо для Тони. Когда же судьба обошла удачей и дочь Эрику, рухнули ее последние надежды. К чему же стремилась она? «Я только и мечтала добиться чего-нибудь в жизни, от себя привести в семью... ну, хоть немножечко почета...».

И вот, наконец, единственный наследник фамилии — Иоганн, маленький Ганно. Изо всех сил пытался Томас воспитать своего сына в духе здорового эгоизма, стойкости, привить ему житейскую хватку. Но тщетно.

Организм мальчика вырабатывает слишком мало красных кровяных телец, паразиты Ганно месяцами не заживают, зубы испорчены и подточены. Хрупкое здоровье, «мечтательная расслабленность», «плаксивость», полное отсутствие бодрости, энергии — таков Ганно.

Корабли фирмы, ее амбары с зерном, деятельность конторы оставляют его равнодушным. Его влечет жизнь в праздности и неге (каникулы — что за чудесное время!). С интересом знакомится Ганно с греческой мифологией, его занимает театр и, наконец, всецело захватывает музыка. Только за фортепьяно исчезают тупость, равнодушие и неуверенность мальчика, здесь он восприимчив, остер, талантлив.

Но и в музыке страстно, научное начало композиции чуждо ему, система и последовательность пугают его. Ганно владеет страстью к беспорядку, свободной импровизации. Восхитительно, самозабвенно его погружение в глубины звуков, сладостное удовлетворение несет оно ему.

А жизнь, грубая, осязаемая, страшит Ганно, вызывает отвращение: «Мне хочется спать и ни о чем больше не думать. Мне хочется умереть..! Нет, нет, ничего из меня не выйдет. Я ничего не хочу». И единственное желание подростка сбывается.

Ликвидирована фирма, умер последний Иоганн Будденброк. Осколки семьи, лишенные престижа и капитала, без надежд, без смысла и обязанностей доживают век. История семьи завершилась.

Разумеется, не подлежит сомнению глубокое чувство симпатии Томаса Манна к Будденброкам в целом — в разных формах она проявляется на протяжении всего романа. Но это не значит, что автор с благоговением приемлет все в своих героях и обстановке их существования. Незлобивая ирония писателя вышучивает забавные привычки Будденброков и их домашних, высмеивает чистоплюйство Томаса, спесивость Тони, шутовство и отчаянную трусость Христиана, обжорство тощей Клотильды и благочестие девиц из дома Будденброков, которые по воскресеньям ходят «вязать чулки для негрятят».

Да и весь город, едко замечает Томас Манн, город «по улицам которого, постукивая тросточками, разгуливали почтенные бюргеры с безупречно честными минами, — отнюдь не был пристанищем высокой добродетели. За долгие часы, проведенные в конторе, здесь вознаграждали себя не только добрым вином и добротными кушаньями... Но все эти вольности поведения прикрывал густой покров степенности и благопристойности».

В сценах же, посвященных школе, где учится Ганно, Томас Манн подымается до откровенной сатиры.

В «Будденброках» нет темы трагической вины, демонических сил, разрушающих семью; описывается естественный исторический процесс и потому тон повествования в основном эпически спокойный, как отзвук исторической неизбежности. Картины распада семьи отображены в романе главным образом средствами психологического анализа — художественно это самая сильная сторона книги.

В первых частях романа все подчинено ощущению прочности, неколебимости, надежности будденброковского бытия: неторопливая манера изложения, чрезвычайная замедленность действия, интерес к предметам, окружающим человека, в их статическом состоянии, любовное выписывание подробностей быта, частое повторение выражений. В конце романа, в глазах, посвященных Ганно, стиль книги делается более нервным, уточненным, предметом скрупулезного рассмотрения становятся едва уловимые движения души и мысли.

Роман «Будденброки» сразу же стал необычайно популярным и в течение первой четверти века существования выдержал свыше ста пятидесяти изданий.

**Новеллы
о «заблудившихся
бюргерах»**

«Заблудившийся бюргер» — это, по выражению Томаса Манна, буржуа, оставивший торную дорогу наживы, всецело, отдавший — профессионально или дилетантски —

страсти к искусству.

Понятен интерес Т. Манна к судьбе художника в буржуазном обществе, но эта тема возникает в его творчестве не сама по себе, а как следствие глубоко критического отношения писателя к миру. Она отражает столкновение высоких гуманистических идеалов Т. Манна (хотя и не очень отчетливых в эту пору) с жестокостью и уродливой действительностью.

Как уже было замечено, Томас Манн — в соответствии с идеалистической метафизикой в духе Шопенгауэра — Ницше, с ее ограниченностью и противоречивостью — рассматривает развитие действительности как борьбу изначальных форм «жизни» и «смерти». Одной из форм смерти становится у Манна и высокая одухотворенность искусства.

В столкновении искусства и действительности позиция самого писателя не отличается ясностью. Обнажая хищную пошлость, туповатую бездумность «нормального» бюргера, Манн усматривает в нем также и крикливое здоровье подлинности, прочность, самоуверенную устойчивость.

В то же время искусство, противостоящее действительности, создавая прекрасное, утонченно-изящное, творит тем самым ущербное, болезненное, беспильное. Его носители, как правило, слабы и бесполезны, испытывают страх перед жизнью, мешают ей. Их расслабленность, тяготение к смерти влекут к гибели и тех, кто неосторожно соприкасается с ними.

Сложность ситуации усугубляется тем, что Томас Манн отождествляет в этот период действительность с жизнью и историей бюргерства; а жрецы искусства в новеллах — почти всегда декадентствующие литераторы, сознательные поклонники бесполезной красоты, и если отказаться от обобщений, касающихся искусства в целом, то окажется, что исторически ирония Томаса Манна вполне оправдана.

Общим для всех новелл этого цикла становится известное снижение реализма по сравнению с «Будденброками». Это скажется, например, в символической отвлеченности характеров, сверхъизбыточном психологизировании, в чрезмерной усложненности языка. Правда, все это в какой-то степени призвано было передать своеобразную атмосферу рассказов с их несколько необычными героями.

В горном легочном санатории «Эйнфрид» судьба сводит тяжело больную госпожу Клетерьян и писателя Детлефа Шпинеля, который находится здесь потому, что «Эйнфрид» — это чистый амфир» («Тристан, 1902).

Лишенный всякой жизненной основательности, пугливый, вечно измышляющий болезненные фантазии, во власти которых он обретаётся, Шпинель находит в лице Габриэлы Клетерьян заинтересованную слушательницу.

Прекрасная женщина, чья жизнь на ущербе, вполне отвечает представлениям Шпинеля о красоте. Сблизившись с Габриэлой, он фактически провоцирует ее ускорить процесс умирания и преуспевает в этом.

Шпинель не лицемерит в обычном смысле, но свою ничемность он всячески облагораживает, пытаясь придать ей эдакую элегическую философичность: «Беспомощные мы существа, я и мне подобные; кроме редких хороших часов, мы всегда уязвлены и пришиблены сознанием собственной бесполезности. Мы презираем полезное, мы знаем, что оно безобразно и низко, и отставляем истину так, как отставляют лишь насущно необходимые истины. И тем не менее мы вконец истерзаны муками совести. Мало того, вся наша внутренняя жизнь, наше мировоззрение, наша манера работать... таковы, что они воздействуют на наш организм самым нездоровым, самым разрушительным и губительным образом, и это еще ухудшает положение».

А некий наблюдательный циник, восстанавливавший в санатории здоровье, распатанное былыми увлечениями, охарактеризовал Шпинеля кратко и категорично: «гнилой сосудок».

Лестью влюбленного, бесконечными гимнами хрупкой, непрочной красоте, внешней незаурядностью Шпинель покоряет Габриэлу, отрывает ее от мира преуспевающего коммерсанта, здравомыслящего обывателя господина Клетерьяна, но ничего не может предложить ей взамен, кроме гибели. На этом пути Габриэлу сопровождают музыка и любовь — Шпинель уговаривает ее сыграть Вагнера, «Тристана и Изольду», хотя фортепьяно и смерть равнозначны в положении больной.

Влекущие мелодии воспевают красоту чувств и единение в смерти, и кажется, сливаются души влюбленных, распахнувшиеся навстречу друг другу. Но... смерть уносит лишь Габриэлу, Шпинель предпочитает здравствовать: иначе кто же будет вещать истины вроде следующей: «...ненавижу самую жизнь..., пошлую, смешную и тем не менее торжествующую жизнь, вечную противоположность красоты, ее заклятого врага».

Антагонисту Шпинеля, г-ну Клетерьяну, Томас Манн тоже не сочувствует, ибо делец этот олицетворяет победу тупоголового обывателя, мало симпатичного писателю. Однако у древоугодни-

ка и любителя доступных женщин, прямолинейного туподума Клетерьяна решающее преимущество перед Шпинелем: за ним жизнь, он — сама жизнь. Так полагал писатель.

Недаром новелла завершается сценой, где господин Шпинель спасается бегством от наследника Клетерьяна — маленького Антона. Великолепный здоровый бутуз провожает его громким и как будто презрительным смехом, ударяя погремушкой о колечко для зубов.

«Преследуемый ликованием молодого Клетерьяна, он шел по дорожке, и в положении рук его была какая-то настороженность, какое-то застывшее изящество, а в ногах та нарочитая медлительность, которая бывает у человека, когда он хочет скрыть, что внутренне пустился наутек».

«Тонио
Крёгер»

Наиболее полно и наименее карикатурно проблема «искусство — действительность» рассматривается Томасом Манном в новелле «Тонио Крёгер» (1903), которая по своему объему приближается к повести.

Автор дает нам возможность проследить, как складывается характер, формируется отношение к миру «заблудшего бюргера».

Подросток Тонио, задумчивый, меланхоличный, самоуглубленный, выделяется среди шумливых, озорных и простоватых сверстников; жизнь представляется ему неизмеримо сложной, и он входит в нее с опасливой осторожностью. Его собственный мир, наполняющий душу восторгом и ощущением красоты, — это мир скрипки, избранных книг — величайших творений человеческого духа, и тайного стихотворства. «Фонтан в саду под старым орешником, скрипка и морские дали, дали Балтийского моря, чьи летние грезы ему удавалось подслушать во время каникул, все это было тем, что он любил, чем старался окружать себя, среди чего протекла его внутренняя жизнь».

Он исключителен, но одинок, он находит высшее наслаждение в искусстве, но лишен простых, повседневных радостей, которым вполне отдаются его сверстники: это верховая езда, плавание, гимнастика, обыкновенные отношения, не затуманенные анализом и сомнениями. И кто знает, что сулит большее удовольствие: шиллеровский ли «Дон Карлос» или же книга о лошадях, иллюстрированная моментальными фотографиями?

Во всяком случае приятель Ганс Гансен, в которого влюблен Тонио, предпочитает лошадей. О этот Ганс Гансен! Кумир товарищей и учителей, прекрасный ученик, отменный спортсмен, общий любимец, уважаемый и благопристойный! «Ну у кого еще могут быть такие голубые глаза; кто, кроме тебя,

живет в таком счастливом единении со всем миром? — думал Тонио».

Но уже сейчас в сердце Тонио рядом с грустной завистью живет и легкое презрение к Гансу — его негибким ощущениям, ограниченности, отсутствию тяги к духовному.

Откуда же такая двойственность? Тонио (а вместе с ним и Томас Манн) полагает, что раньше всего она объясняется происхождением: ведь если отец его известнейший в городе и всеми почитаемый купец консул Крёгер, то мать — черноволосая красавица Консуэло из далеких краев, «расположенных в самом низу карты». «Тонио любил свою смуглую пылкую мать, так чудесно игравшую на рояле и на мандолине, и радовался ее безразличию к тому, что у него все не так, как у людей. Но в то же время он чувствовал, что гнев отца достойнее и почтеннее; хотя тот на все лады и распекал сына, Тонио в глубине души соглашался с ним, а веселую беспечность матери находил немного непуτεύой».

Рухаются попытки Тонио сблизиться с Гансом, но на смену угасающему чувству к несостоявшемуся другу приходит любовь. Его тайная избранница Ингеборг Хольм — из породы тех же белокурых и голубоглазых, ясных и примитивных душ. И снова, зная уже, что любовь в избытке наделит его горестями и унижениями, он лелеет и пестует ее, ибо не в силах противостоять магнетизму полнокровной жизни.

Но Тонио — чужой Инге, они объясняются на разных языках; она уходит в жизнь, оставив в сердце Крёгера чувство горестной неудовлетворенности.

Пролетели годы, пришла в упадок, захирела, распалась семья Крёгеров. 13 лет спустя мы застаем Тонио известным мюнхенским писателем. Он составил себе имя как эстет, его творчество — предмет широковещательных литературных дискуссий, но по сути своей Тонио остался хотя и блудным, но все же сыном своего класса.

Прозорливость Тонио — это пронизательность человека с ограниченным кругом видения. Незаурядный талант, неизмеримое трудолюбие, способность художника проникать в суть явлений — все это обращено на изучение и отображение того круга людей, понятий, событий, к которому волей-неволей тяготеет Тонио с детства: это бюргерство и все, что кровно с ним связано.

Эта творческая избирательность привела к тому, что сила искусства «обострила его глаза, позволила ему познать великие слова, которые распирают грудь человека, она открыла ему души людей и его собственную душу, сделала его ясновидцем и раскрыла перед ним сущность мира, то сокровенное, что таится

за словами и поступками. *И он увидел только смешное и убогое, убогое и смешное»* (курсив мой. — К. Н.).

Взвзрав на мир буржуа с высоты, понимая все его убожество, художник в то же время не в силах оторваться от него, избавиться от его разрушительного воздействия.

Неуверенность и метания Тонио, невзирая на все муки, представляются ему неизбежными. Искусство, по мнению Крёгера (и здесь к нему присоединяется автор), фатально влечет к себе, по-мая сопротивление личности, и — хочешь не хочешь — ты обречен. Человек, отмеченный проклятием дарования, выпрывается из нормального течения жизни, лишается здоровых радостей существования: «Ведь иные сбиваются с пути только потому, — меланхолически замечает Тонио, — что для них верного пути не существует».

Русской художнице Лизавете Ивановне, поверенной своей души, изливает Тонио тоску по неомраченному благодушию земных людей, которое и влечет и отталкивает его.

Тонио жалуется, что искусство, которому он служит, накладывает на него печать чего-то зазорного, сомнительного, позорящего — прямо противоположного добропорядочному блаженству обыденности.

Его притягивает «жизнь во всей ее соблазнительной банальности», говорит он, подразумевая, что никак не соприкасается с нею. Тем неприятнее бьет по его самолюбию замечание Лизаветы Ивановны о том, что при всей своей утонченности он всегонавсегда... заблудший обыватель.

Между тем, это точка зрения самого Томаса Манна. И она во многом объясняет все томления, колебания, тоску по антидуховному, пренебрежение к бюргерству и зависть к его бездумному, животно-чувственному бытию, характеризующие художников в новеллах Манна.

Тонио Крёгер хочет быть честным перед собой, ищет уверенной правды в себе. В поисках ее он вновь навещает город детства; как когда-то с Гансом, повторяет прогулку по бульварам, машет рукой проходящему поезду, прикасается к ржавым петлям калитки дома Ганса Гансена. А вскоре в Дании Тонио встречает веселую, симпатичную пару — Инге и Ганса.

И снова он в стороне. «С пылающим лицом стоял он в темном углу, страдая из-за вас, белокурые, жизнелюбивые счастливы, и потом одинокий ушел к себе».

Реализация души приводит Тонио к убеждению, что он действительно «обыватель, оплошно забредший в искусство, цыган, тоскующий по хорошему воспитанию, художник с нечистой совестью».

Тонио выше и чище многих своих коллег, констатация про-

творечий и самолюбование не исчерпывают его отношения к себе и миру. Остро переживая болезненность своего искусства, он ощущую, впотымах, но все же пытается стать ближе к большому миру, породниться с ним своим творчеством. Он не отрешается от сделанного, но теперь уже считает, что это всего лишь «самая малость, все равно, что ничто», и хочет воплотить, наконец, в своих творениях глубокую, тайную любовь к обыкновенной, подлинной жизни, ибо она, эта любовь, «благодатна и плодотворна».

Разумеется, было бы нелепым преувеличением считать, что проблема «художник — жизнь», находит в новелле положительное разрешение, но нельзя не заметить, что финальные мысли героя, невзирая на всю их неопределенность, симптоматичны.

Как и во многих произведениях Томаса Манна, основные события повествования развиваются в тесном приморском городе с островерхими кровлями, на крутых улицах, насквозь продуваемых ветрами. На фоне города, где все дышит устойчивостью, неподвижностью, завершенностью, столь выигрышно-заметным становится любое колебание, любая «неправильность», любой поиск.

Круг жизни Тонио Крёгера дважды повторяется перед нами, мысли подростка и сложившегося человека фильтруются равнозначными впечатлениями, и это помогает читателю лучше увидеть, что закрепилось в жизни героя и что унесено временем.

Тема «Тонио Крёгера» чересчур выстрадана автором, чтобы воплотиться в ироническом ключе, но иногда автор не может удержаться от улыбки. Так, например, «подозрительность» профессии писателя, о которой постоянно толкует Тонио, находит свое внешнее выражение в том, что в родном городе его принимают за мюнхенского правонарушителя, преследуемого полицией.

В целом новелла «Тонио Крёгер» занимает значительное место в довоенном творчестве Томаса Манна.

Проблемы творчества не исчерпываются в новеллистике писателя скептическим недоверием к современному ему буржуазному искусству. В прошлом литературы находит он пример подлинного служения высоким идеалам: речь идет о новелле Томаса Манна «Тяжелый час» (1905).

Это не просто психологический этюд о муках творчества, это противопоставление высокой одухотворенности истинного создания мелкотравчатым самокопаниям и сомнениям декадентствующей литературы.

В глухой час ночи художнику изменяет мужество. Шиллер

пишет «Лагерь Валленштейна», но мертвые, стертые слова ложатся на бумагу, он не слышит своих героев, картины бледны и гнетут своей невыразительностью.

Тяжелый час...

И вот, погружаясь в бездонные глубины своего «я», преодолевая недуги слабого тела, взывая, наконец, к той боли за мир, к тем мукам, в которых выстрадано его право и умение творить, Шиллер ждет и требует вдохновения.

Он признается в ошибках молодости, корит себя за слабость, впадает в отчаяние из страха навечно утратить свой дар.

Но ведь его нежность к себе, его честолюбие — это лишь блях таланта, способность к постоянному творческому напряжению! «Ибо еще глубже, чем себялюбие, таится в нем сознание, что, как бы там ни было, он сжигает себя, приносит себя в жертву ради чего-то высокого не в расчете на награду, а бескорыстно, подвластный неизбежности».

В небольшой новелле страстное стремление поэта к людям отображено наиболее бескомпромиссно. Да и самый предмет мучений творца здесь уже не отъединенность его от людей, не порочное одиночество болезненного, растерявшегося обывателя. Грозная сила, заставляющая поэта творить, — это дар, который он приносит людям и который открывает перед ним народное сердце.

И чем могущественнее и полнее воплощает художник жизнь, тем ближе он к свершению своей задачи.

У таких писателей упадок духа не может быть нормой бытия: уходит слабость, исчезает неуверенность, Шиллер вновь за рабочим столом.

Гениальный Шиллер, великий гуманист, чьим знаменем была Свобода, явственно противостоит трусливым претенциозно-изысканным Шпинелям. «Тяжелый час» — свидетельство неустанных поисков Томасом Манном идеалов искусства, попытка решить проблему «заблудившегося бюргера» в более демократическом плане.

Борьбе приземленного «духа жизни» и искусства, служащего исключительно красоте, посвящена символическая драма Томаса Манна «Фиоренца» (1904). Конец XV в. При дворе флорентийского тирана Лоренцо Медичи Великолепного собрались выдающиеся деятели итальянского Возрождения: художники и поэты, устроители празднеств, чеканщики и декораторы, среди них известные писатели Полициано и Пульчи.

Они творят искусство радостное, чувственное и, как несправедливо полагает автор, поверхностное. Наиболее законченный выразитель философской сущности этого искусства — сам умирающий властитель,

Противостоит ему поборник «духа», страстный проповедник и пламенный провозвестник аскетизма монах Савонарола (брат Джироламо).

Прекрасная куртизанка Фиоре, возлюбленная Лоренцо, олицетворяющая Флоренцию, поражена пророческой яростью Савонаролы. Всю жизнь она служила радости по внутреннему убеждению, но теперь колеблется: кому отдать предпочтение, в кого уверовать — в Лоренцо, превратившего жизнь в сплошной праздник, или монаха с его огненной пропастью покаяния и приобщения к чистому духу?

Сила мрачного, враждебного прекрасному Савонаролы в том, что он обнажает всю нищету, все горести, скрытые за внешней — эстетизированной, нарядно раскрашенной стороной жизни Флоренции. Сила его в том, что он изобличает прикладной, гедонистически-утилитарный характер искусства, обращенного на услаждение существования избранных. (Надо заметить, что сам Савонарола как личность показан весьма неспмпатичным в своей аскетической одержимости.)

И он победитель: в приступе бешеного возмущения Лоренцо умирает на глазах проповедника. Флоренция во власти «пророка, т. е. художника и святого вместе», как не слишком скромно рекомендует себя монах.

Впрочем, победа его непрочна, дух действительности не в состоянии окончательно подавить искусство, и Фиоренца предрекает Савонароле гибель на костре: «Огонь, тобою возженный, спалит тебя, тебя самого, дабы ты очистился от скверны, а мир от тебя!».

Неостановима и вечна, по Томасу Манну, борьба между искусством и духом жизни.

В драме «Фиоренца» очевидна насильственная модернизация фабулы: жизнелюбивому, глубоко народному, реалистическому искусству Ренессанса писатель придал черты современного ему декадентства с его скепсисом, релятивизмом, ограниченностью, смысловой незначительностью.

«Его королевское
высочество»

Сюжет романа «Его королевское высочество» (1909) имеет своего рода романтически-сказочный характер. Действие происходит в крохотном немецком герцогстве, чудом сохранившемся до наших дней в самом центре Европы.

Детализированнейшие описания вводят нас в быт, заботы герцогского двора, знакомят с его полуфеодалным этикетом. Неспешность изложения, обстоятельность и полнота, которых добивается Томас Манн, создают иллюзию законченной достоверности. Особенности повествования в романе многим напоминают манеру «Будденброков».

В центре судьба наследного принца Клауса-Генриха. Замкнутость, консервативная ограниченность крошечного государства, стремление уберечься от воздействия внешнего мира, от бурлящей, интенсивной жизни кладут отпечаток на все воспитание наследника. Ему старательно внушают преклонение перед формальной стороной бытия, религиозно-почтительное отношение к своему жизненному предназначению.

Военные парады, «отеческие» визиты в подвластные городки и деревушки, выставки и дворцовые приемы — вся эта суетливо-красочная сторона жизни долгое время заслоняет от Клауса-Генриха действительно важное в существовании его маленькой страны.

Но постепенно, под влиянием в значительной мере случайных событий, принц начинает остро ощущать неблагополучие в герцогстве, ставящее под угрозу самое существование государства. Содержание двора пожирает огромные суммы, бесчисленные чиновники кормятся откровенным взяточничеством, обыватели и особенно крестьяне задавлены налогами.

Чтобы как-то свести концы с концами герцогство залезло в огромные долги, леса — национальное богатство — сводятся для уплаты процентов; разработка ископаемых заброшена, рудники бездействуют, бюджет трещит, хозяйство рушится.

А несчастный Клаус-Генрих накануне полного экономического краха способен только «представительствовать».

Призрачное существование, которое до поры до времени ведет принц (а с ним и его близкие) нарушается совсем уже водевильной интригой: влюбленностью, а затем и браком между Клаусом-Генрихом и дочерью американского миллионера. Приток свежих капиталов, модернизация производства, открытие богатейших рудников — все это оживляет замороженную область, приобщает ее к жизни капиталистического мира, рушит ветхие феодальные формы.

Таким образом, некоторая прививка современности, известное упорядочение оказываются способными укрепить — пусть и в очень видоизмененном качестве — бюргерско-монархический строй жизни. Впрочем, самый выбор сюжета показывает, что подобный симбиоз не есть выражение подлинных надежд Томаса Манна, но всего-навсего утешительная сказочка.

Кстати сказать, сам автор писал, что в романе «присутствует символически переживаемый нами кризис индивидуализма», что в нем намечается характерный для этого периода поворот к демократической общности (см., например, одновременно появившийся роман Генриха Манна «Маленький город», 1910).

Знаменательно, что в романе «Его королевское высочество» весьма приглушенно звучит извечная тема Томаса Манна «ис-

искусство — жизнь». Выход из тяжких затруднений на этот раз герой ищет — и обретает — на путях любви.

Социальные взгляды Томаса Манна и его отношение к искусству не были цельными и законченными. Развиваясь в условиях засилья декадентской, эстетской литературы, Манн-писатель не мог, естественно, полностью избежать ее тлетворного воздействия. Некоторые теоретические работы писателя тяготеют к возвышению «интуиции» художника, провозглашают «субъективность», отрешенность искусства.

Предвоенные годы характеризовались увлечением Манна фигурой Ницше, которому он отводил решающую роль в развитии европейской духовной культуры. Культ насилия, провозглашенный Ницше, его ненависть к народу остаются незамеченными Томасом Манном.

Нередко в статьях, предшествующих первой мировой войне, Томас Манн выступает как эстет, сноб, скептически относящийся к человеческой массе; с брезгливостью духовного аристократа он противопоставляет толпе утонченные, с изощренными чувствами личности.

В то же время, вопреки главным канонам декаданса, Томас Манн защищает нравственную функцию искусства, его социальную значимость, а следовательно — и определенные общественные задачи, в частности пропаганду идей гуманизма.

В области политики Томас Манн отдает в это время свои симпатии тезису устойчивости государства и быта, возвычивает бюргерски-буржуазную культуру XIX в. и — соответственно — общественные институты, ее поддерживавшие.

Однако поражение Германии, германская революция и особенно Октябрьская революция в России убедительно продемонстрировали обреченность старого мира, а послевоенные экстремисты монархического толка и зарождающийся фашизм заставили Томаса Манна пересмотреть свои взгляды. Он отказывается от своего откровенного консерватизма и примыкает к защитникам лучших традиций буржуазной культуры.



ГЕНРИХ МАНН (1871—1950)

Значительно место Генриха Манна среди немногих выдающихся немецких писателей-реалистов, составивших славу Германии первой половины нашего столетия. Великолепное знание эпохи, умение постичь сокровенный смысл событий истории родной страны, прогрессивные убеждения — все

это наряду с художественным дарованием редкого масштаба выдвигает фигуру Генриха Манна на аванпост европейской культуры.

Романист и драматург, публицист и литературный критик, он прошел в поисках истины нелегкий и сложный путь, начав с абстрактного гуманизма и юношеского увлечения символизмом и придя в наиболее зрелых своих произведениях к реализму, одухотворенному идеями подлинного народовластия, к убеждению в необходимости социалистического переустройства мира.

Генрих Манн родился в состоятельной бюргерской семье в Любеке. Живой иллюстрацией к годам детства и юности писателя могут служить страницы «Будденброков», — романа, созданного младшим братом Генриха — Томасом Манном. Эта среда и дала начинающему писателю материал для его первого — впрочем, не напечатанного тогда — романа «В одной семье» (1892) и сборника новелл, вышедшего в 1898 г. Произведения эти оказались еще очень несовершенными, и впоследствии сам Генрих Манн приурочивал начало творческой деятельности к появлению своего первого крупного сатирического романа «Земля обетованная» (1900).

«Земля
обетованная»

Это крупномасштабное произведение, трагующее вопросы политики, общественной жизни, человеческих идеалов и личного счастья. Постановка и разрешение всех этих проблем тесно связаны с образом Андреаса Цумзе, чьи перипетии на берегах молочных рек капиталистической наживы стали сюжетной основой романа.

Двадцатитрехлетний юноша, сын крестьянина-виноградара, приезжает из провинциального городка в Берлин, чтобы пробить себе дорогу в литературу. Интересная внешность и манеры скромника раскрывают Андреасу любвеобильные объятия Адельгейды Туркхеймер, зрелой дамы, супруги банкира и биржевого дельца — некоронованного владыки «земли обетованной».

Протекция Туркхеймеров доставляет молодому человеку завидное положение: светские связи, возможность жить на широкую ногу, славу выдающегося поэта и драматурга — дутую, разумеется. Но самовлюбленная посредственность, возмнившая себя независимым гением, забывшись, обманывает хозяев-нанимателей: изменяет Адельгейде с пассией ее супруга — «девочкой Мацке». Разоблачение кладет конец всем его жизненным успехам, и низвергнутый с небес берлинского Олимпа Андреас обрекает тихую гавань: место редактора в «Берлинском ночном курьере» и семейные радости с нелюбимой, презираемой женой

Агнессой Мацке, навязанной «благодетелями» Туркхеймерами.

Путешествие Андреаса Цумзе в мир его грез и мечтаний писатель использует, чтобы выставить перед читательским судом целый карнавал уродливых масок хозяев блаженной страны и их прихлебателей.

Средоточие мира кисельных берегов — Джеймс-Луи Туркхеймер. Он диктует свою волю дельцам и промышленникам, делает погоду на бирже, у него на содержании искусство и пресса, он источник всех милостей и высший судья. Основа его непререкаемой власти и влияния — деньги, которым поклоняется в свою очередь сам банкир.

У Туркхеймера жестокая хватка хищника, вскормленного капиталистическими джунглями, ему неведомо сожаление и незнакомо сочувствие. Со спокойной совестью прикарманивает он годовой бюджет небольшой республики, консулом которой является. Распуская ложные слухи, дезинформируя читателей купленных им газет, Туркхеймер организует биржевую панику, обманым путем скупает акции рудника «Золотые трясины», доводит до самоубийства конкурента и разоряет мелких пайщиков. Вся операция лицемерно объясняется им необходимостью «внести оздоровление».

Деньги — единственная святыня банкира. Они определяют не только характер его общественной деятельности, но и отношения к жене, дочери, друзьям дома. Сквозь пальцы, даже поощрительно смотрит он на любовные связи стареющей супруги; но когда избранник Адельгейды Ратибор, пользуясь интимной близостью с ней, выведывает кое-какие секреты покладистого супруга и начинает мешать ему на бирже, Туркхеймер не гнушается дать сопернику отступного, «выкупить» супругу и устранить не в меру активного друга дома.

Люди искусства, сталкиваясь с банкиром, часто оказываются не в состоянии отстоять свою самостоятельность. Туркхеймер стремится развратить и поработить их. Так, он опутывает долговыми обязательствами архитектора Кокотта, принуждая его даром отдавать свой труд и талант, он «покупает» в монопольное владение даровитого скульптора Мертенса, заставляет его целиком отдаться удовлетворению похотливых вкусов туркхеймеровской клики.

Однако хищничество Туркхеймера, его финансовая мощь, умение изворотливо и гибко применяться к «духу времени» еще не создают, по Генриху Манну, цельного, монолитного образа. Духовное оскудение мира, породившего финансиста, заразило и его самого, наградило злыми, нелепыми, пародийными чертами. Туркхеймер не в состоянии жить над миром, созданным в зна-

чительной степени его же усилиями. Презирая людей и умело эксплуатируя их, он в то же время мечтает о широком признании своих «деловых способностей», он до болезненности мелочливо тщеславен.

Заветная мечта банкира — орден. Ради этого отличия он без раздумий согласен на брак дочери с Гохшеттенем, «отирьском оскудевшей и выродившейся аристократической семьи, по зато влиятельным чиновником.

Создавая сатирический образ Туркхеймера, писатель избегает пафоса в обличительных картинах, посвященных ему. Но показывая обыденные дела, заботы, времяпрепровождение финансиста, он самым характером поступков и рассуждений Туркхеймера выявляет человеконенавистническую сущность всех его деяний и помыслов, их дикость, эгоизм и варварство, с точки зрения человека здоровой психики.

«Земля обетованная» — это общественный организм, поэтому автор редко углубляется в личную жизнь героев, предпочитая изображать картины их совместного бытия. Цепь событий с течением времени перерастает в обобщение всего, что случилось прежде, превращается в ярмарку характеров, как бы нанизанных на факты, волнующие всех их обладателей.

Почти у каждого обитателя привилегированной земли есть, по выражению Андреаса, «своя блажь», своя причуда, претензия на своеобразие, и порой может показаться, что у них есть даже какие-то политические убеждения, цели, но в конце концов оказывается, что это только подданные «земли обетованной». Буржуазные сионисты и сторонники бюргерского абсолютизма, поклонники конституционной монархии и служители «свободного» искусства — все они согласны с банкиром Ратибором относительно того, что «форма правления — дело второстепенное. Во всяком случае вся эта музыка еще продержится».

Скудоумие, ненормальность этих людей, бессмысленность и паразитическое ожирение их бытия Генрих Манн определяет общественным положением своих героев. Пустопорожний поток речей на журфиксах у Адельгейды, порнографическое эстетство, неповоротливые потуги на светскость, мелочные заботы о моде, сплетни, взаимное подсиживание и угодничество перед Туркхеймером — вот круг интересов всех этих уродливых подобий человека.

Пародийный характер взаимоотношений и интересов особенно явствен в свете серьезного, порой почти трагического восприятия их жизни главным героем романа Андреасом Цумзе. В истории его возвышения и падения Генриху Манну одинаково важно было показать и верхушку финансового бюргерства — заправил общественной жизни со свитой, и один из типов «героя» совре-

менности. И в дальнейшем романист будет нередко ставить в центре повествования личность, вступающую в жизнь, и каждый раз сюжетные герои будут освещены своеобразным отношением автора, но, пожалуй, никто из этих персонажей не подается Генрихом Манном в таком презрительно-ироническом плане, как Андреас Цумзе.

Он даже отдаленно не напоминает тех молодых, энергичных выходцев из третьего сословия, что пробивали себе дорогу к преуспеянию, стиснув зубы, расталкивая и давя соперников на узенькой тропинке успеха, как это было несколько десятилетий назад с героями Бальзака и Стендаля. У него нет ни воли, ни сильных страстей. В поступках ему приходится полагаться на свое единственное сильное качество: беспредельную до неосознанности беспринципность. Это ленивая и завистливая натура, у которой честолюбие выродилось в самовлюбленность — без уверенности, без программы, без цели.

Из самолюбия Цумзе проистекает и его чувствительность — не глубокая и сердечная, а поверхностная, со страхом и оглядкой. Мир видится Андреасу кормушкой, около которой, толкаясь и оттирая друг друга, толпятся прожорливые хищники; и он старается — на первых порах — сделаться полезным, необходимым, приспособливается к их вкусам и угождает их желаниям. Неприятельность среднemasштабного хитреца, аморфность и податливость характера, а главное — внешние данные, трогательная смазливость физиономии, увенчивают поначалу успехом его усилия.

К схеме движения отрицательного героя по линии возвышение — триумф — падение Генрих Манн еще будет возвращаться в своем творчестве (в частности, в романе «Учитель Унрат»), и каждый раз писатель акцентирует ту мысль, что буржуазное общество абсолютно терпимо относится ко всякой нравственной нечистоте, если только носитель ее лично не стал поперек дороги кому-нибудь из сильных.

Зло издеваясь над столичной буржуазией, захватившей ключевые позиции в экономике, Генрих Манн стоит на платформе апологета буржуазно-демократической революции. Взгляд писателя обращен в прошлое, он еще не в состоянии постичь характер близящейся социальной катастрофы, на краю которой доживает век паразитирующая буржуазия.

«Земля обетованная» — произведение сильного сатирического звучания; язвительность автора, разоблачительное отношение к героям, паутина насмешки, облепившая лица и характеры персонажей, находят свое выражение не только в смысле романа, его основополагающих идеях, но и писательской манере Генриха Манна. Эпическое повествование словно анатомирует события

и характеры, нигде не выливаясь в декларативное возмущение. Генрих Манн, заранее взявший читателя себе в союзники, вполне полагается на его здравомыслие и не считает нужным утомлять его прямыми обращениями и навязчивыми уговорами. Внешнюю невозмутимость автор сохраняет даже в таких «патетических» сценах, как премьера «Места» Клемпера или биржевой крах «Золотых трясин».

В подавляющем большинстве персонажи романа эпизодичны, и духовная жизнь их настолько примитивна, что читатель тотчас ориентируется в их законченной однолинейности. Таковы «всепрощающая» фрау Мор, светский хлыщ Пимбуш, расчетливая и скаредная фрейлейн Гохштеттен, пронырливый Кафлиш, скудоумный, но настырный вымогатель критик Абель и другие.

Имея дело с манекенами, писатель очень мало места отводит их размышлениям, выявляя существо характеров в поступках, словах и жестах. Лишенные внутренней жизни, персонажи, бесспорно, многое теряют в своей реалистичности, хотя и обретают при этом значение резко символическое. Стержнем авторской насмешки становится ситуация, сталкивающая сатирические характеры-символы.

Все же статичность характера, подмена изображения глубинных жизненных процессов показом ряда переходящих состояний ослабляет силу художественного обличения «обетованной земли»; лучшим из семейства сатирических романов писателя свойственна большая подвижность персонажей, изображение жизни в развитии ее закономерностей.

В своей трилогии «Богини, или три романа герцогини Асси» (1902—1903) Генрих Манн сделал попытку создать образ гармонического человека — «свободной, счастливой и наслаждающейся личности».

В этот период сильный и достойный человек еще мыслится писателем как индивидуальность, вознесенная над жизнью, не зависящая от нее и творящая свою судьбу по личному желанию. И тоска по герою, презрительно давящему действительность, и тени «земли обетованной», преследующие автора, заставили Генриха Манна обратиться к миру вымышленному, персонажам исключительным. Это была попытка облечь свое неприятие действительности в гимн идеальному человеку, свободному от оков бессильного и злобного существования.

Любопытно, что в книге, задуманной как апофеоз радости бытия, никто из героев не вызывает симпатий (об Асси речь особо), в лучшем случае — только сожаление. Оказывается, что в мире роскошной природы, под ясным небом Италии, в тихой прелести приморских роцц или в залах венецианских дворцов

европейские аристократы, подобно берлинскому свету, дгут, лицемерят, барышничают, прелюбодействуют, профанируют искусство, совершают преступления и гибнут от своих пороков и творческого бесплодия.

Но жанровое своеобразие трилогии в том и состоит, что бытовые и жизненные ситуации, реальные характеры, обычное и понятное переплетены с необыкновенными, изобретенными щедрой фантазией положениями и событиями, поэтизированными героями былого и настоящего, выдумкой за гранью реального. Все это порой чрезвычайно затрудняет уяснение авторской позиции, затуманивает основные характеры книги. В импрессионистической избыточности красок, отрешенности героини, изображенной с блистательной красотой, нельзя не увидеть явственного воздействия модернизма.

Однако попытка Генриха Манна создать героиню, достойную восхищения, обернулась неудачей, и многие места трилогии свидетельствуют, что это не осталось тайной для автора. Авантюрные и фантастические элементы сюжета разрабатывались Генрихом Манном главным образом как фон, как пьедестал божественной герцогини Асси. Это объяснялось желанием оживить, облагородить, украсить действительность сегодняшнего дня, вернуть ее часть, которая стала аренной жизнью герцогини.

Наследница рода завоевателей-норманнов, пришедших в Италию с далекого Севера, Виоланта Асси с детства живет окруженная необычными людьми, в атмосфере воспоминаний о сильных страстях и разбойничьих подвигах своих предков. От их поступков, расцвеченных временем, от их судеб, так отличных от большинства существовавших, веет на герцогиню сверхчеловеческой мощью и жестокой красотой ничем не сдерживаемой непосредственности чувства. И сама она вначале с беззаботным эгоизмом молодости, а затем сознательно и неуклонно стремится пройти сквозь жизнь прекрасной, сильной, наслаждающейся красотой, равнодушной к мелким человеческим страстям, заботам и тревогам обыкновенных людей.

Вехи пути Асси — служение трем разным богиням, три роли, добровольно, из прихоти или по внутреннему побуждению, принятые ею на себя. Сперва Асси, высокородная аристократка, развлекаясь,вязывается в борьбу за освобождение народа своего крохотного государства, вступает в распрю с королевским двором, рискует своим состоянием, влекомая чувственным интересом к тем суровым, молчаливым и загадочным существам, которые пасут скот, возделывают землю, тралят сетями море («Диана»).

Она не понимает народа, ей безразличны его заботы и нет дела до социального смысла затеянной ею революции. Только бы

волнение, только бы ощущение опасности, преклонение окружающих, блестящая карнавальная игра.

Вместе с тем Асси не лицемерит, как большинство ее помощников, ведь она так убеждена в своем праве на любую забаву, любой каприз.

Во второй части трилогии («Минерва») Асси посвящает себя искусству в качестве его модели, меценатки и вдохновительницы. В темпераментном самосожжении ищет Асси искры божественной красоты; ей, этой красоте, поклоняется она в вечных, непреодолимых, феерических взлетах искусства. Генрих Манн хочет любоваться цельностью героини, ее неиссякаемой способностью чувствовать прекрасное и служить источником его появления, но корректирующая действительность оказывается сильнее и в мир вечной гармонии врываются вполне земные страсти, побуждения, надежды, отзвуки борьбы людей, их часто недостойных интересов и стремлений.

Во дворце Асси живопись на стенах и скульптуры в залах опаляют сердца людей, заставляют их жадно искать наслаждений. Никто среди них не живет искусством самозабвенно; ни творцы его, ни те, кто услаждает им свои чувства. И только Асси до времени жаждет наслаждения искусством в фантастическом стремлении к гармонии и полноте существования.

Искусство совершенно отвращает ее от людей, оно не одухотворяет жизни, а создает особый, недоступный для других мир. Чувственное слияние с искусством, утонченная грациозность восприятий еще усиливают самообожание, самовлюбленность Асси, ее презрительное равнодушие к людям.

Служение искусству завершается у Виоланты Асси периодом созерцательного транса, отрешенной мечтательности, смысл грез которой остается неведомым читателю. Но следствием их явилось разочарование и новое обращение героини, отдавшей вакханалии чувств, служению любви («Венера»), что и приводит ее в конце концов к гибели.

Чувства, которым отдается Асси, всепожирающи, дикт своей страстностью, неудовлетворимы. Но в мире, который устраивает Асси для себя и своей чудовищной свиты, любовь не дает счастья, ибо там нет любви чистой, растворяющей горе и укрепляющей дух, льющей бесконечную радость в сердца влюбленных. Это мучительное чувство, сладострастно связанное с самоуничтожением, или непобедимое влечение к тем, кого презираешь и опасаясь. Черда любовников герцогини способна лишь ненадолго увлечь ее, зато разнузданная страстность Асси крушит все вокруг нее, топчет идеалы и насмехается над расчетом; и никогда эта страстность не одухотворена ничем, кроме безудержной жажды наслаждений.

Бессильна и бесплодна любовь Асси, ибо не было в сущности богини на пьедестале, а была лишь капризная красавица, избалованная успехом и поклонением, самовлюбленная и сладострастная.

Георг Манн хотел бы подать страсть своей героини как протест против жалких, мелочных, расчетливых страстишек мещанина, но вместо гимна свободному чувству герцога провозглашает откровенную необузданность желаний, самоубийственный угар ничем не сдерживаемых вожделений.

Собственно этим и завершается эволюция характера Асси: бунт личности, ее стремление к красоте в сочетании с предельным индивидуализмом приводят к эгоистической жестокости, неудержимой жажде наслаждений и, наконец, «языческой гибели», венчающей смерть и падение многих. И автор уже с меньшей уверенностью утверждает как идеал это самосожжение, несущее катастрофу.

Герцогиню окружает очень пестрый народ: люди искусства, «народный трибун» Павиц, финансист Рушук, авантюрист, игрок и сутенер дон Саверио, журналистка Бла, аристократы, дельцы, священники. Она сталкивается с государственными деятелями, людьми света, дипломатами, но почти никто не вызывает у нее чувства человеческой приязни. Впрочем, Георг Манн описывает большинство действующих лиц трилогии проницательно-насмешливо: это реальные люди и писателю незачем их приукрашивать.

Особенную неприязнь писателя вызывают светские люди: лицемерные развратники, держатели притолов, мошенники и спекулянты от искусства, торговцы убеждениями — бессильные, растленные люди, накипь человечества.

Вообще надо заметить, что суровое осуждение Георгом Манном деградирующего искусства, сатирическое изображение общественных деятелей на службе у собственного кармана, церковников, финансовых воротил составляет самую сильную сторону романа. В подобных сценах Георг Манн как бы забывает о своем «апофеозе индивидуализма» и предстает перед нами едким и бескомпромиссным обличителем.

Народ в трилогии воспринимается как отдаленный фон: герои редко сталкиваются с ним и не часто о нем вспоминают. Социальное отношение Георга Манна к народу несомненно, но писатель акцентирует такие качества масс, как наивность, легковерие, неумение бороться за свои интересы. Народ легко возбуждается несправедливостью, но быстро остывает. Его понятия о жизни, нравственности просты и примитивны, он и всепрощающ и непримирим в одно и то же время. Переходы в его настроениях случайны и малообоснованы, легко, не задумываясь,

народ оставляет возмущение для радости, без видимых причин переходит от восстания к празднику.

Язык трилогии выдержан в ярких, многокрасочных тонах. Описания старинных богатых дворцов, монументальных и изящных произведений искусства перемежаются авторской увлеченностью чарующей природой юга — блеском итальянского солнца, теплотой адриатических волн. Часто язык, как и чувства героев, усложнен, отличается утонченным изяществом и необычайной образностью. Но там, где Генрих Манн иронизирует или издевается, его словарь приземлен, злые и пасмешливые сравнения рождены сопоставлением понятий бытовых и даже вульгарных, внешне, казалось бы, никак не идущих к окружению Асси.

Несмотря на спусходительное в целом отношение романиста к ницшеанским устремлениям героини, опыт «Богинь» показывает, что независимо от темы, к которой обращался писатель, он всегда оставался обличителем буржуазного строя, критиком, за иронической улыбкой которого легко угадывается мечта о лучшем, рациональном устройстве человеческого общества, составившемся из прекрасных, свободных и счастливых людей.

«Учитель
Унрат»

Откровенно наглая самоуверенность вильгельмовской монархии, открытое провозглашение принципов человеконенавистничества, узаконенное преклонение перед «прусскими традициями» —

все это позволило Генриху Манну видеть в жизни и обозначить в литературе тип парящего фашиста. Осужденный писателем с позиций демократического гуманизма, он был изображен в романе «Учитель Унрат» (1905).

К важнейшим особенностям произведения относятся критическое изображение немецкой системы воспитания молодежи, сатирическое осмеяние немощного буржуазного искусства, изображение классового суда в кайзеровской Германии и беспощадная сатира на протестантство — государственную религию страны.

На примере учительской практики гимназического профессора Рата, по прозвищу Унрат¹, Генрих Манн показывает нескончаемую школьную войну: преподаватели духовно истязают своих подопечных, а те платят им ненавистью и ответными гадостями. Годы учения не могут пройти безболезненно, в результате общих условий жизни и в значительной степени вследствие школьного воспитания из стен гимназии выходят умственно и нравственно искаленные люди: трусливые Ангсты, тупоголо-

¹ Unrat — навоз, нечистоты.

вые Эрцумы, хитрые и бесхребетные Кизеляки. В романе «Учитель Уират» продолжается история деградации буржуазного молодого человека, вступающего в жизнь в годы империализма, в период предельного духовного обнищания буржуазии.

Наибольшей сложностью и своеобразием отличается среди гимназистов Ломан. Как и его приятели Эрцум и Кизеляк, он тоже враг Уирата, но это враг умный, обладающий известной индивидуальностью, исказить и стереть которую до конца не сумела даже практика немецкой школы. Сходство взглядов Ломана с авторским отношением к некоторым явлениям действительности свидетельствует, разумеется, не о каких-либо особенных симпатиях к нему Генриха Манна, но о наблюдательности неглупого героя.

Ломан происходит из патрицианского купеческого рода, традиционная обеспеченность исключает для него необходимость бороться за жизненные блага. Изнеженность, безделье, отсутствие забот пробуждают у Ломана жажду духовных наслаждений, интерес к необычному, романтическому в жизни. Характерна раздвоенность Ломана, его способность одновременно существовать и в мире своих интимных переживаний, и в обывательском течении жизни города. Все же сентиментальный мечтатель и расчетливый бюргер не могут навсегда ужиться в одной оболочке, последний побеждает; в связи с этим авторское отношение к Ломану эволюционирует от иронической насмешки до сатирического обличения.

В этом характере был мастерски воплощен тип буржуа-коммерсанта, безболезненно расставшегося с иллюзиями юности и естественно перешедшего к деловой хватке и морали обыкновенного предпринимателя.

— Особое место отведено фрондирующему отношению Ломана к Уирату. Борьбе этой нельзя придавать серьезного значения, ибо, как оказывается, врагам в сущности нечего делить. В неприязни Ломана к Уирату и его игрушечной войне с ним отразилось лишь высокомерное пренебрежение хорошо обеспеченного аристократа к «деревянному шуту на кафедре».

Центральные проблемы книги связаны безусловно с образом Уирата. Дело не просто в истории школьного учителя, пусть и несколько необычной. А она вкратце такова: одинокий гимназический профессор, гроза школяров и недалекий педагог, влюбляется в кафешантанную певичку, ведущую весьма рассеянный образ жизни; вынужденный оставить службу, он совместно с появившейся супругой устраивает у себя нечто вроде фешенебельного притона и в конце концов оказывается под арестом.

Дело в том, что герой событий оказывается человеком отнюдь не ординарного душевного склада и внутренних убеждений.

Перед нами вполне сложившийся характер: одиночество и деспотизм определяют его. Развращенный бесконтрольной властью в единственно доступной ему сфере, одержимый борьбой с непокорными учениками, он переносит свою ненависть с течением времени на целый город, на весь «мятежный класс в пятьдесят тысяч учеников». Нормальная для мира Унрата потребность замедлить движение человека вперед, остановить его умственное развитие перерастает у него в гложущее желание «словить» ученика, «погубить» окончательно его карьеру. То, что начиналось с неленых тем для сочинений и до одури зазубриваемых цитат, от сухости формализма и бездушного отношения к ученику привело в итоге к человеконенавистничеству. Унрат уже не в состоянии признать, да и понять также, независимые отношения между людьми. Начальник и подчиненный, неограниченный деспот и покорный, трепещущий раб — эта схема стала жизненным законом для Унрата.

Несмотря на то, что он «был косвенным виновником постоянных недоразумений в школе», начальство поощряло его, выдавая за образец подлинного воспитателя. Пороки учителя Рата были у всех на виду, но никто не пытался положить конец его разрушительной работе: ведь он в поте лица трудился во имя признания из человеческих отношений товарищества, уважения, взаимопонимания.

Унрат «многогранен»: узость и жесткость его суждений об искусстве, постоянный филистерский страх перед «как бы чего не вышло», бюргерское лицемерие — все становится объектом сатиры Генриха Манна. Так, вскрывается бесноватая озлобленность Унрата в его попытках насильственно уверить людей в красоте и правде фальшивого, протитупированного «искусства»: когда публика освистала в кабаке его возлюбленную актрису Фредих, он «заметался в страстном желании раскротить... череп и искривленными пальцами вложить в него повятое о подлинной красоте».

Искусство и насилие, красота и убийство — без малейшего усилия сближает эти понятия «гуманист» вильгельмовской формации.

Унрат причисляет себя к высшей касте человеческого общества. Бипертрофированная убежденность в собственной значимости, необыкновенно его самомнение — следствие многолетней обработки обывателей идеями о превосходстве немцев над прочим человечеством. Укрепленные временем и практикой школьного деспотизма мысли эти вылились у героя в «упрямое и в своем догматизме почти величественное убеждение в том, что ни одно человеческое существо не имеет ни малейшего значения рядом с ним».

Честолюбие Уррата ненасытно и безгранично, он уже готов пойти на все, «чтобы заставить людей слушать себя и, презирая их, властвовать над ними». Когда же он тиранствовал в подвластной ему стихии, то «в нем кипело желание заглушить всякое еще возможное сопротивление, в корне пресечь все будущие злодеяния, нагнать на всех безгласный трепет и кладбищенскую тишину».

Сознавая шаткость доверенного ему права карать, Уррат в конце концов начинает видеть в наказании самоцель. С величайшей правдивостью изображает Генрих Манн, как неограниченная власть, доверенная одному человеку и используемая во зло, в сочетании с паническим страхом приводит к человеконенавистничеству. Страх Уррата коренится не в поправии им законов общества, а в сознании ненадежности этих законов. Особенности нравственного кодекса Уррата с его идеей единоличной власти «фюрера», ненавистью к человеку и страхом перед расплатой, изуверским наслаждением муками людей в сущности предваряют аналогичные качества лицемерной «морали» фашизма.

Попутно заметим, что, как это ни парадоксально, в образе Уррата мы имеем своеобразное развитие героя-эгоцентриста «Богинь». Это бесспорно родственные во многом натуры. Но как знаменательно, что спустя два года Генрих Манн, видоизменив общественное положение и темперамент воинствующего индивидуалиста, безоговорочно клеймит его.

Разумеется, сближение этих характеров не означает их адекватности, но важно установить, что с появлением Уррата Генрих Манн никогда более не ищет позитивной стороны в индивидуалистически настроенных героях; бесплодность подобных поисков становится убеждением писателя.

Добропорядочность Уррата оказывается на поверку лицемерной. «Так называемая нравственность, — вещает он, — в большинстве случаев теснейшим образом связана с глупостью.. Нравственность выгодна лишь тому, кто, не обладая ею сам, с легкостью подчиняет себе тех, кто не могут без нее обойтись. Я даже утверждаю... что от рабских душ следует строго требовать этой так называемой нравственности». В немногих словах Уррат формулирует целую программу использования моральных факторов для порабощения людей. Завершение карьеры самого Уррата проходит, как известно, под знаком проповеди и практики открытого аморализма.

Политические «убеждения» Уррата также определяются его эгоистической беспринципностью. До времени Уррат верен монархическому строю прусского образца, но следует видеть психологические побуждения и реальные поступки его, отразившие

мечтания наиболее реакционной части немецкой буржуазии об окончательной милитаризации страны и господстве над миром. Поскольку Унрат проводил свою идею о «несовершенстве» монархической Германии снизу, постольку он и сделался на время «врагом» существующего строя.

Эпизод этот, когда учитель «по внезапному напятию» является на выборы в штаб-квартиру социал-демократов, подается Генрихом Манном с нескрываемым сарказмом: слишком уж очевидна ненадежность новоявленного союзника пролетариата. «Это был порыв; на следующий день он уже раскаивался в нем».

И деспотическая власть и всеразрушающая анархия призваны служить ненависти Унрата к человечеству, но из этого вовсе не следует абстрактность, надклассовость его человеконенавистничества: она рождена классовыми отношениями, в основе ее заложено презрение Унрата к низшим; да и сама идея верховной власти, кровью и духовным насилием подавляющей протест свободомыслия и самостоятельности, не родилась в психопатическом мозгу обезумевшего учителя, но была выпестована основными принципами милитаризованной Германии.

Выгнанный из гимназии, он избирает орудием мести миру свою супругу актрису Фрелих. Торгуя ее благосклонностью, Унрат стремится довести до разорения и позора, физически уничтожить ее поклонников и вообще всех, кто попал в орбиту повального разврата и грязных страстей. Он сознательно создает атмосферу порока, поощряет скотские инстинкты буржуа, разжигает ненависть, вражду, все старается обесчестить и загрязнить.

Однако общество терпит и поощряет Унрата, потому что он дает возможность издыхающим от скуки бюргерам отбросить сковывающую их личину благопристойности. К тому же игорный «клуб» бывшего педагога становится центром переплетения различных имущественных интересов обывателей.

И все-таки Унрат терпит крушение.

Его гибель — не карающее veto, наложенное на деятельность, разлагающую общество. Он терпит крах по существу лишь как один из не очень удачливых предпринимателей, недостаточно искусственных в плавании по волнам капиталистической коммерции, — «деловитость», оборотистость и расчетливость отступали в практике Унрата перед его оголтелой ненавистью на второй план, а дела не терпят никакого предпочтения. Таким образом, поражение героя, полагает Генрих Манн, есть случайность и никак не ставит под сомнение принципиальную жизнеспособность Унрата.

Изображая триумфальное шествие героя, Генрих Манн вскрывает аморальность всего буржуазного общества. Под пером писа-

теля возникает содружество ханжей, развратников, жеманных кокеток, виртуозов-приобретателей, скудоумных блюстителей чистоты плоти — всех задающих тон обществу.

О людях этих автор говорит скупю, но точно и живописно, всегда изображая их в самые острые, определяющие моменты, связывая непосредственно с персонажами критику различных сторон буржуазной действительности.

В романе «Учитель Унрат» писатель продолжает традиции лучшей немецкой сатирической публицистики Генриха Гейне и Людвиг Берне. Сатире Генриха Манна свойствен в этом произведении ярко политический характер. Авторская речь, все языковые средства подчинены одной задаче: создать резко отрицательное, саркастическое отношение читателя к описываемым событиям и фактам. Широта охвата действительности, злободневность тематики, мастерство психологического анализа, соответственно окрашенного, характеризуют эту работу Генриха Манна как психологический роман-памфлет.

Социально-критический роман «Учитель Унрат» стоит у истоков реалистической литературы Германии XX в., им по существу открывается первая страница в истории прогрессивной немецкой литературы, выступающей против вильгельмовского режима, а затем и «нового порядка» фашистского рейха.

«Маленький город»

В новом романе Генриха Манна «Маленький город» (1910) политические проблемы современности если и не вытесняют, то отодвигают на второй план вопросы искусства, любви, жизненных устремлений отдельной личности. В предисловии к первому изданию книги автор писал: «Оглядываясь назад на созданные мною романы, я вижу ясно, какой дорогой шел. Она вела от апофеоза индивидуализма к преклонению перед демократией. В «Герцогине Асси» я создал храм в честь трех богинь: в честь троеднней свободной, прекрасной и наслаждающейся личности. «Маленький город» я воздвиг, напротив, во имя народа, во имя человечества».

В заштатный провинциальный городишко заглядывает бродячая оперная труппа; «прогрессисты» во главе с адвокатом Белотти встречают ее с восторгом, «клерикалы», предводительствующие священником доном Таддео, — с ненавистью. Вокруг предстоящей постановки «Бедной Тоньетты» разыгрывается борьба, где кульминация — всеобщее физическое противоборство, впрочем не кровопролитное.

Венчается борьба, в которую так или иначе вовлечено большинство обитателей городка, пышным и торжественным приемом, вчерашние враги протягивают друг другу руки и братаются,

«Маленький город» — роман без героя, основной и не персонафицированной его проблемой остается неустроенность общественной жизни, ее противоречия. Решается проблема в плане издевательского восхищения и развенчания лавров. Здесь нет убийственного сочувствия «Земли обетованной» или разящего сарказма «Учителя Урата», но тем ощутимее прощическое сожаление автора об умершем и безвозвратно погребенном буржуазном демократизме, долгое время служившем Генриху Манну путеводной звездой.

Рецидивы этой мысли будут еще не раз появляться у писателя, особенно в первые годы Веймарской республики, но прежнего доверия к ней не будет уже никогда.

Отрешение писателя от иллюзий оформляется в романе низведением титанов и полубогов до уровня примитивных и покладистых обывателей, когда в грошовой битве сцепились «дух... мятежа, братающийся с реакцией» и «порядок, неразлучный со свободой», как высокопарно выразился Белотти.

Демагогическая болтовня «прогрессистов» и вопли «клерикалов» в защиту скромности и чистоты нравов прикрывают совсем иные надежды и помыслы. Адвокат желает укрепить свою славу «великого человека», купец Манкафедо рассчитывает сплавить актерам залежавшиеся ткани, парикмахер Ноджони надеется поставить артистам роскошные парики, хозяин гостиницы Малландрини готов, — разумеется за плату, — принять под свой гостеприимный кров новых постояльцев, содержатель кафе «За прогресс» Акилле полагает, что в дни всеобщего подъема грешно не пропустить лишний стаканчик, а капельмейстер Дорленги мечтает о постановке силами труппы собственной оперы.

С другой стороны — соратники дона Таддео, который на первых порах оберегает свою паству от греховного искушения по долгу службы и личному убеждению, а впоследствии сражается тем ретивее, что сам становится жертвой тайного влечения к одной из актрис. Бок о бок с ним выступают под знаменем религии владелец кафе «Святой Агапит» (клиентура обязывает), слесарь, получивший заказ на поделки в храме, мясник Чимабуе, силач, не очень-то вникающий в поводы для драки, и главное — большинство жен «прогрессистов», все особы, вступившие в пору увядания и не желающие видеть своих мужей совраченными чужими прелестями.

А все же и в самые напряженные моменты борьбы консолидация партии не весьма определена, ибо «противоречия» между ними случайны, поверхностны и ничтожны. Вот, кстати, позиция клерикала слесаря Скарпетты: «...и дон Таддео и адвокат Белотти могли быть одинаково правы, потому что и церковь и ратуша

нуждалась в слесарных работах». В момент открытого столкновения крестьяне, приехавшие в город на рынок, «не зная никого, кидались на всех».

В пылу борьбы адвокат заигрывает с рабочими, обещая им повышение зарплаты и поддержку на выборах («А в магистрат он даже близко не подпускает социалистов»). Но союза такого боятся больше всего сами «прогрессисты» — буржуа; купец Манкафеде откровенно формулирует причины опасений: «Бог знает, что такое! Можно ли давать столько воли толпе! Сначала она будто бы против попов, а там — извольте радоваться! — каждый потребует себе места в наших ложах и потянется к нашим кошелям».

Активное вовлечение рабочих в домашнюю свару могло бы нарушить семейный характер войны, а это — понятное дело — недопустимо.

Битва «наверху» не затрагивает решающих интересов народа, и потому он в основном держится в стороне, а безразличие народа в свою очередь придает разыгравшейся борьбе шутливый характер.

Отношение писателя к народу, проявившееся в романе, довольно полно отражает ошибки и иллюзии автора в оценке исторической роли трудящихся масс. Народ в изображении Генриха Манна великодушен, прост, восприимчив, искренен в выражении своих чувств, способен проникнуться волнующим величием искусства. Романист оттеняет доброту простых людей, их постоянную готовность защищать идеи демократии, честность, высокие моральные качества.

Вместе с тем народ доверчив и наивно простоват, пассивен, убог своим долготерпением, не просвещен. Нередко кажется, что Генрих Манн усматривает первопричину этих отрицательных особенностей масс не в их угнетенном положении, а в самой природе человека-труженика. Не имея, на взгляд автора, ясных идеалов, не зная определенной позиции в общественной борьбе, народ нередко уподобляется толпе, колыхаемой случайными эмоциями, толпе, способной и на явную несправедливость в своих стихийных симпатиях и необоснованной вражде.

И все же народ — это сила, пусть даже невежественная и неорганизованная, без учета которой невозможно прочное и нормальное функционирование общества. Сопоставим два факта: герцогиня Асси, забавляясь судьбой «низколобых атлетов», «бросает кость» народу и слегка задумывается, не слышна благодарности; адвокат Белотти, делая политику, вынужден льстить народу, ибо не может обойтись без его поддержки.

В этот период социализм был для писателя всего лишь уто-

ний, в поисках истинного демократизма, разочарованный окончательным переходом буржуазии на сторону реакции, Генрих Мани не видел, кого прочить в руководители обездоленных и несчастных. Этим определяется благожелательно-иронический тон писателя в характеристике персонажей, в основном положительных.

Таков бывший гарибальдиец аптекарь Аквистапаче, со всею силой искренней убежденности отстаивающий «идеалы» адвоката. Милый, наивный, смешной аптекарь, несомненно благородный человек, одураченный демагогическими воплями своего приятеля. Он один до конца остается верен своей партии, но кому нужна такая преданность, если она не служит делу истинного прогресса?!

Симпатичен и намеченный штрихами образ Ортензи, старого писателя-либерала, участника демократических движений прошлого. Но этот дряхлый слепец, при всей безукоризненной чистоте своей жизни, бессилён в настоящей действительности; он не обладает ничем, кроме сентиментальных воспоминаний о боевой молодости да стихийной уверенности в победе народа, который «добр». Характер Ортензи получит впоследствии завершение в личности старого Бука из «Верноподданного». Оценка останется прежней — доброжелательно-насмешливое сочувствие.

В обстановке общественной сумятицы естественно появление самых беспринципных спекулянтов надеждами людей, одержимых, готовых растоптать все на свете для достижения власти. В «Маленьком городе» роль авантюриста и проходимца без идей, но с честолюбием, трусливого, но ядовитого и жестокого, с успехом выполняет некий Савеццо, «полуадвокат» без практики, молодой бездельник и фат, демагог и хвастун. Это дальнейшее развитие типа Павица из «Богинь», но от Павица его отличает завершенный индивидуализм и абсолютная неразборчивость в средствах продвижения.

Во многом Савеццо являет собой тип будущего фашиста, он льстит власть имущим и заигрывает с массами, подлаживаясь к «прогрессистам»; но в наиболее острый момент покидает их и возглавляет оперативный штаб противника. Во время пожара Савеццо провоцирует толпу на жестокую расправу с актерами, а заодно и своим конкурентом в борьбе за влияние адвокатом, чтобы укрепить положение «идейного» руководителя масс.

Изгнанный из города Савеццо обещает вернуться и всех обречь на кровавую расправу. Надо думать, что, характеризуя годы спустя картины «Маленького города» как «Италию накануне фашизма», Генрих Мани в значительной степени разумел образ Савеццо.

Но вот большинство действующих лиц обретают, наконец, покой и радость примирения. Вожди некогда враждовавших партий произносят прочувствованные речи о всепрощении, взаимопонимании, красоте добра... И, однако, это лишь откровенная ирония автора; шутовской характер пышных деклараций адвоката и трогательной проповеди священника Геирих Манн взрывает несоответствием между сладкими, миротворческими словами, сулящими покой и благоденствие, и действительностью, не претерпевшей никаких изменений и далеко не склонной улыбаться всем и каждому.

На фоне балаганной войны возникают отсветы более реальных противоречий социального бытия: простой люд возмущается всю хлебную торговлю; рабочие выступают с требованием увеличить зарплату; представители левых партий борются за место в выборных органах управления; мелкие ремесленники требуют справедливого распределения городских заказов.

Таким образом, фиктивность всеобщего умиротворения становится очевидной не только в свете «значительности» проблемы, которая возбудила страсти.

Итак, должен сделать вывод читатель, классовый мир — увя — непрочен. Отставив от участия в «конкурсе освободителей» буржуазию, писатель продолжает поиск.

Повеллы и публицистика

Уже с конца 90-х гг. появляются многочисленные новеллы писателя, составившие затем сборники «Флейты и кипжалы» (1905), «Ненастные утра» (1906), «Злые» (1908), «Сердце» (1910), «Пестрое общество» (1917) и другие.

Социальным фундаментом новеллистики Геириха Манна остаются на долгие годы те же идеалы французской буржуазной революции, тот же абстрактный гуманизм. Тематика новелл чрезвычайно многообразна: от проблем, ограниченных вопросам человеческой этики, до обличительно-сатирических, издевательски и карикатурно рисующих безмозглое мещанство, гнилую бюрократию, хищническую финансовую буржуазию.

Некоторые новеллы вошли в число предварительных заготовок Геириха Манна к последующим романам («Бедная Тоньетта» — к «Маленькому городу», «Гретхен» — к «Верноподданному»).

Любопытна одна из первых повелл писателя «Похищенный документ». Два видных государственных чиновника Глюмков и Эвальд соперничают, борясь за право защищать в рейхстаге реакционнейший «законопроект о крамоле», реставрирующий бисмарковский «исключительный закон против социалистов».

Оба высокопоставленных службиста усердны и преданы мо-

пархии, но ненависть ко всем, «кто хоть в какой-то мере настроен социально», отступает перед чиновничьим честолюбием, стремлением выдвинуться. В сложившейся ситуации защищать законопроект — «самое неблагодарное дело», полагает тайный советник Глюмков. «Но зато у начальства ты на виду. Чем безнадежнее дело, которое ты отстаиваешь, тем очевиднее твоя преданность».

Однако обойденный доверием министра Глюмков, чтобы подложить свинью более удачливому Эвальду, оказывается способным передать редакции социал-демократического «Форвертса» «опаснейший из документов», содержащий списки агентов-провокаторов и оперативные планы наступления на силы радикализма.

Трагикомический конец Глюмкова, изнуренного страхом разоблачения и мыслями о попорченной «чести» и замаранных «традициях», не смягчает ехидной насмешки автора над узколобым чиновничьим мирком, где угождение и готовность, вопреки здравому смыслу, защищать самые бредовые начальственные идеи идут рука об руку со взаимной ненавистью, трусостью и предательством.

В «Деле чести» пьяная потасовка бюргеров из-за того, что наименее хмельной «непочтительно отозвался об одной даме, о которой никто иначе и не отзывался», приводит к американской дуэли, т. е. обязательству одного из дуэлянтов покончить с собой в случае несчастливого жребия. Темный шар достается Зиберту, Михельсону повезло.

Утро, однако, развеяло и рыцарственность и бесстрашную готовность Зиберта постоять за честь дамы («этой коровы Мелани», как он полагает ближе к полудню). Адская боль с похмелья и тягостные сомнения одолевают Зиберта: какое идиотство лишать жизни себя, такого милого и симпатичного; «а попробуй я увильнуть, пойдут звонить по всему городу».

Попытки столкнуться с противником и свидетелями ни к чему не приводят: очевидцы бегут от Зиберта, потому что безбожно трусят своего соучастия в деле и уповают на то, что не окончательный же болван Зиберт, чтобы превратиться в покойника; Михельсона, кроме того, удерживает от проявления слабости грозная репутация бывшего младшего фельдфебеля.

Несчастный Зиберт дает себе три дня срока, время проходит чудесно: интересная бледность приговоренного, задумчивая отрешенность, грустные намеки, умилненное любованье собой скорпалительно доставляют ему благосклонность холеной дамочки Клар Фихте. А когда приходит горестный час разлуки с миром, герой находит, что он «не создан для этого». «Он почувствовал, что неплохо было бы не один еще раз иметь возможность основательно поужинать».

И вот, вместо того, чтобы расстаться с жизнью, Зиберт решает тайно и венадолго оставить город. Ночной поезд уносит возрожденного к жизни героя.

На нескольких страничках новеллы уместилась характеристика бюргерских нравов, общественной морали и личных взаимоотношений буржуа. С едкой всепроникающей насмешкой демонстрирует Генрих Манн идиотическую пошлость «принципальных» разногласий в среде бюргерства, претенциозную банальность, бесконечную самовлюбленность мещанства.

Хлипкость, трусоватость, себялюбивая изворотливость зибертов, михельсонов и им подобных вызывает насмешливое презрение Генриха Манна.

Есть в новеллах писателя, в частности в новеллах «итальянского цикла», и другие герои: волевые, жизнелюбивые, жертвующие своими привязанностями, счастьем во имя своей родины. Отзвуком не слишком отдаленной борьбы итальянского народа против австрийского владычества и тирании папской церкви была новелла Генриха Манна «Фульвия».

Уважительно, благоговейно рисует писатель характер пылкой, темпераментной девушки-аристократки, проникшейся идеалами свободы отчизны, ради которых она с радостной готовностью отдаёт состояние, молодость и любовь.

В бедности и забвении доживает жизнь старая вдова Фульвия. Негнущиеся, скрюченные от холода пальцы, изрезанное морщинами лицо, седая голова... И при этом гордая пламенная душа, которая заставляет распрямиться сторбленную спину и засверкать угасшие глаза при воспоминании о годах высшего человеческого счастья — борьбы за независимость Италии.

Генрих Манн славит возвышенный идеализм этой судьбы, не искавшей личной выгоды, черпавшей в жертвенности радость, не испугавшейся забвения.

Показательно, что героические характеры новеллистики Генриха Манна — всегда представители привилегированных сословий, вдохновляемые прекрасными и возвышенными, но отвлеченными идеалами добра, свободы, справедливости. Реальная суть борьбы — жизнь народа в свете этих высокогуманных и великодушных воззрений, никак не обозначена в новеллах.

В творческом наследии Генриха Манна литературная критика и политическая публицистика занимают особое место. Дело в том, что бесстрастный объективизм был совершенно чужд бесстрашному сатирику и бойцу. Потому и в цикле очерков о французских писателях-классиках, созданных Генрихом Манном до начала первой мировой войны, решающим становится демократический пафос борьбы против всех институтов вильгельмовской монархии.

Его статьи «Дух и действие» (1910), «Вольтер и Гете» (1910), «Гюстав Флобер и Жорж Санд» (1905) и другие не только отражают литературные симпатии писателя-реалиста, но также и активно защищают духовную культуру человечества против растлевающего влияния империалистической идеологии, идейно мобилизуют демократические силы Германии на борьбу с юнкерско-буржуазной монархией, перебрасывают мост от прогрессивной интеллигенции к пробуждающимся массам.

Все литературно-критические статьи Генриха Манна пронизаны одной из основополагающих мыслей его эстетики: о взаимопроникновении искусства и политики, о боевой и гуманной сути искусства.

Теоретические исследования в области литературы смыкаются с выступлениями Генриха Манна по социальным вопросам. Предвоенные и военные статьи писателя «Рейхстаг» (1911), «Жизнь, не разрушение» (1917), «Молодое поколение» (1917) и другие раскрывают перед нами позиции буржуазного демократа революционной складки, который восстает против войны, обличает шовинизм, борется за личные свободы и республиканский образ правления под реальным контролем народа.

Примыкая в это время к прогрессивным писателям, группировавшимся вокруг лево-экспрессионистских журналов «Аktion» и «Kain», Генрих Мани вместе с ними выступает против милитаризма, издевается над бессловесной покорностью немецкого бюргерства.

В этот период уходит корнями живая, непримиримая борьба Генриха Манна — публициста 30—40 гг., когда он со страстью и свойственным ему сарказмом бичевал фашизм и войну.

норвежская литература



ВВЕДЕНИЕ

Норвегия — страна гор и моря, сильных и мужественных людей. В Норвегии не было крепостного права, и это наложило на ее духовную жизнь значительный отпечаток. Ф. Энгельс писал: «Норвежский крестьянин никогда не был крепостным, и это дает всему развитию, так же как и в Кастилии, совсем другую подоплеку. Норвежский мелкий буржуа — сын свободного крестьянина, и вследствие этого он настоящий человек по сравнению с спустившимся пемецким мещанином»¹.

Особый путь развития страны привел к тому, что в 1814 г. Норвегия добилась самой демократической в Европе конституции. Но страна не была свободна. С 1450 г. она подчинена Дании, с которой состояла в унии; в 1813 г. освободилась от Дании, но на следующий год попала в зависимость от Швеции, сохранив при этом свою конституцию и стортинг². Борьба за независимость увенчалась успехом только в 1905 г.

Успеху борьбы способствовало появление норвежского пролетариата, который в 1887 г. объединился в Рабочую партию.

Плодородной земли в стране мало и возделывать ее трудно. Рыболовство и судоходство издавна были чуть ли не основными средствами существования. В XIX в. маленькая Норвегия по размерам флота занимала в Европе пятое место. Но промышленность ее, энергично развивавшаяся в XIX в., была еще слаба. Только четверть населения в 1890 г. жила в городах. Страна оставалась крестьянской, мелкобуржуазной.

Собщение между поселками, расположенными в горных долинах, было порой очень сложно. Это привело к тому, что небольшое население страны говорило на множестве диалектов. Официальным языком был датский, довольно близкий к норвежскому. Датчане, долгие годы владевшие Норвегией как своей колонией, считали ее язык языком невежественных людей. Перед деятелями культуры Норвегии XIX в. стояла задача создать единый национальный язык.

Оживление экономической и политической жизни Норвегии в XIX в. привело к подъему культурной жизни. Энгельс писал по этому поводу в 1890 г.: «За последние двадцать лет Норвегия пережила такой подъем в области литературы, каким не может похвалиться за этот период ни одна страна, кроме России»³.

Норвежская литература XIX в. дала писателей, творчество которых имеет значение не только для одной Норвегии, это —

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Избранные письма, стр. 420.

² Стортинг — парламент.

³ К. Маркс и Ф. Энгельс. Избранные письма, стр. 418.

Генрик Ибсен (1828—1906), Бьёрнстjerne Бьёрсон (1832—1910), Юнас Ли (1833—1903), Александр Хьёланн (1849—1906), Арне Гарборг (1851—1924).

Б. Бьёрсон Крестьянская, мелкобуржуазная стихия норвежской жизни особенно близка была

Б. Бьёрсону — сыну пастора, вышедшего из крестьян. Бьёрсон соединил в себе писателя и народного трибуна. Человек больших страстей и твердых убеждений, он посвятил себя борьбе за освобождение родины. Его стихи становились народными гимнами, его оратории знала вся страна.

Еще в юности Бьёрсон становится убежденным республиканцем, сближается с рабочим движением и радикальной интеллигенцией.

Литературную известность ему приносят романтические повести из жизни крестьян — «Сюннёве Сульбакен» и «Арне» (1856). Неторопливо, в духе саг, разворачиваются перед нами картины суровой норвежской природы и жизни сильных духом, мятущихся людей. Несколько идеализируя скудную духовно и материально жизнь крестьян, Бьёрсон показывает, как облагораживаются и смягчаются души его героев под влиянием религии и чуткой любви жепчины.

В рассказах Бьёрсона социальные конфликты подменены моральными, как это было свойственно норвежской литературе того времени, но заслуга писателя в том, что он изображает духовный мир своих героев с глубоким уважением и сочувствием, без скидок на необразованность крестьянина.

Морализаторская тенденция Бьёрсона в 50—60-е гг. близка к идеям «радостного христианства» датчанина Грундтвига, который звал всех в радостном труде совершенствовать свою нравственную природу. От грундтвиганства в 70—80-е гг. он переходит к атеизму, к борьбе против религии и королевской власти. Это годы наиболее резкой социальной критики; но критика Бьёрсона не подрывает основ буржуазного государства и его морали.

В 1875 г. были созданы пьесы «Банкротство» и «Редактор», которые впервые в Норвегии представили современность не в комедии, а сделали пьесу ареной драматической борьбы.

Следует все же сказать, что Бьёрсон и здесь сглаживает остроту конфликтов: банкротство Тьельде в «Банкротстве» представляется как средство морального перевоспитания нечестного дельца. Тьельде у Бьёрсона — отвратительное исключение в мире деловых людей.

В «Редакторе» драматург бичует пороки политической жизни страны — полные лжи газетные кампании и др.

Драма 1877 г. «Король» — развенчание королевской власти.

Борьба за новую мораль — одна из главных сторон и литературной, и общественной деятельности Бьёрнсона. Будучи уверенным в необходимости равных политических прав для мужчин и женщин, он борется за равные нормы для них и в области морали. Этой проблеме посвящена пьеса 1883 г. «Перчатка», где девушка отказывает своему жениху, узнав о его безнравственной жизни. Мужчина, вступающий в брак, должен быть так же чист нравственно, как и женщина. Эта идея становится основной в докладе «Единобрачие и многобрачие», с которым Бьёрнсон объехал всю Норвегию. По некоторым сведениям, лекции Бьёрнсона способствовали повышению морального уровня норвежцев.

Одним из высших достижений Бьёрнсона стала его драматическая диалогия «Свыше наших сил» (I часть — 1883, II часть — 1895). В первой части пастор Санг, всей душой верящий в бога, надеется своей верой сделать чудо: исцелить свою парализованную жену. Чудо совершается: жена пастора действительно встает, но почти сразу же умирает. Умирает и сам Санг: он не в силах вынести нечеловеческого напряжения, с которым готовил чудо. Вывод: нет бога, творящего чудо, есть экзальтация человека, который гибнет, если перенапрягает свою волю.

Вторая часть драмы рисует время забастовки. Картины народного страдания даны особенно ярко и реалистично. В драме предложено два выхода из предельно обострившейся социальной борьбы: сын Санга выбирает анархический бунт, а дочь — филантропию. Юноша, жертвуя жизнью, взрывает замок, где заседают фабриканты, но бунт одиночки только ухудшает положение народа — это «свыше сил». Сам Бьёрнсон на стороне дочери Санга.

В 90-е и 900-е гг. Бьёрнсон не изображает острых социальных конфликтов, тематика его пьес мельчает. Морализаторская тенденция окончательно побеждает.

Но Бьёрнсону — общественному деятелю смелость мысли и энергия не изменяют до последних дней. Всегда связанный с жизнью и интересами крестьян, в 90-е гг. он сближается особенно тесно с социалистами и рабочими. Писатель по-прежнему отстаивает полную независимость Норвегии, в преддверии первой мировой войны призывает к защите мира. Страстную устремленность всей своей жизни в будущее превосходно выразил он сам в ответе на анкету, которая предлагала назвать любимый месяц года: «Я выбираю апрель! В этом месяце старое рушится, новое пускает корни».

С реалистическими социальными романами, которые вскрывали корыстные интересы буржуазии и бесчестные дела чиновников, выступил в 80-е гг. А. Хьёланн. Писатель, создав трилогию об Абрахаме Лёвдале («Яд», «Фортуна», «Праздник Иванова дня»), показал разложение личности интеллигента в бур-

жуазном обществе, если он встает на путь предательства интересов народа. Реалистическая беспощадность критики и психологическая глубина образов делают прозу Хьёланна одним из самых значительных явлений в норвежской литературе.

Произведения Арне Гарборга «Крестьяне-студенты» (1883) и Ю. Ли «Пожизненно осужденный» (1893) дают возможность увидеть трагизм жизни крестьян.

В последнее десятилетие века в норвежской литературе начинают все явственнее ощущаться элементы натурализма и импрессионизма. Идеи Ницше проникают в литературу.

Наиболее ярко особенности конца века отразились в творчестве Кнута Гамсуна. Он дебютировал в 1890 г. романом «Голод», который сразу обратил на себя внимание талантливо переданными ощущениями безработного, находящегося на краю гибели от истощения. Но социальная проблема безработицы тонет у писателя в разнообразии психических состояний и физических страданий голодающего. Социальная критика дает себя знать в романе «Редактор Люнге» (1893), но затем уступает место натуралистически-импрессионистским описанием переживаний одиночки, порвавшего с миром («Пан» и др.). Большой талант художника отравлен ницшеанскими идеями, крайним индивидуализмом и ненавистью к рабочим. Это приводит Гамсуна к созданию драматической трилогии об ученом Иваре Кáрено («У врат царства»). Герой терпит лишения, но он считает своим долгом закончить «научное» исследование, проникнутое духом ницшеанства. Ивар Кáрено пишет: «Господа, говорящие о гуманности, вы не должны ласкать рабочих, вы должны скорее охранять нас от их существования, помешать им усилиться, вы должны истребить их».

Подъем рабочего движения вселяет страх в Гамсуна, выражающего в образе Кáрено свои настроения. Судьба Гамсуна, вставшего на путь борьбы с демократией, приводит его во время второй мировой войны в лагерь сторонников фашизма.

* * *

Норвежская литература второй половины века дала значительные реалистические произведения. В отличие от европейских писателей этого времени, норвежцы создавали образы смелых и цельных людей, воодушевленных идеями борьбы за свободу и независимость родины. Идеи и формы декаданса, в связи с особенностями развития страны, проникают в норвежскую литературу позднее, чем в литературу других европейских стран.

Следует все же сказать, что положительные идеалы, выдвинутые норвежской литературой, не выходили в основном за рамки проповеди благородства души человека, или вовсе были туман-

ны. Ф. Меринг писал, что в XIX в. норвежцы смогли «выбраться из глубин романтического болота на вершины современного общества», но их «тропа с этих вершин затерялась в облаках»¹.

ГЕНРИК ИБСЕН (1828—1906)

Величайшего драматурга Норвегии Генрика Ибсена нельзя считать только норвежским — он писал о том, что волновало лучшие умы Европы в конце XIX в., он создал реалистическую социально-психологическую драму, ставшую одной эпохой в европейской драматургии.

Г. В. Плеханов в статье «Генрик Ибсен» писал: «...если влияние Ибсена распространилось далеко за пределы его родины, то это значит, что в его произведениях были такие черты, которые соответствовали настроению читающей публики современного цивилизованного мира». Это основное настроение Плеханов определял как «вкус к идеям, т. е. нравственное беспокойство, интерес к вопросам совести, потребность взглянуть на все явления повседневной жизни с одной общей точки зрения». Именно это и составляет «отличительную черту Ибсена как художника»².

Г. Ибсен родился в небольшом городе Шиене. В своей автобиографии он вспоминал: «Родился я в доме на площади, известном под именем дома Стокмана. Дом стоял как раз напротив фасада церкви с высокой папертью и внушительной колокольней. Направо от церкви возвышался позорный столб, а налево дом, в котором помещались: зала городского совета, арестантские камеры и палаты умалишенных. Четвертую же сторону площади занимали гимназия и городская школа. Самая церковь стояла посредине открытой площади.

Таков был первый вид на мир, открывшийся моим глазам»³.

Мир открывался будущему драматургу в своих противоречиях. В детстве и юности Ибсену пришлось самому испытать гнет тупоумия мещан и унижения бедности: отец Ибсена разорился, когда мальчику было 8 лет, и потому юноше в 15 лет пришлось перебраться в Гримстад, еще более захолустный, чем Шлен. Там он работает аптекарским учеником и мечтает о славе поэта. Примечательно, что первые его стихи носят название «Мадьярам». Они написаны в 1843 г. под впечатлением революции в Венгрии.

Жизнь самой Норвегии, на протяжении всего XIX в. борющейся за полную независимость, способствовала развитию революционных настроений молодого поэта.

¹ Ф. Меринг. Литературно-критические работы. Т. 2. М., 1934, стр. 250—251.

² Г. В. Плеханов. Искусство и литература. М., 1948, стр. 770.

³ Цит. по кн.: В. Г. Адмони. Г. Ибсен. М., 1956, стр. 20.

В 1850 г. Г. Ибсен переезжает в столицу Норвегии и активно участвует в политической и культурной жизни.

В Кристиании Ибсен сближается с рабочим движением, возглавляемым Маркусом Тране. Тране выдвигал общедемократические требования, основным из которых было всеобщее избирательное право. Движению были свойственны и социалистические устремления. Колебания зрелого Ибсена между социализмом и буржуазным демократизмом намечаются уже здесь, Будущий драматург сотрудничает в газете, близкой Тране.

В 1851 г. участники общества были арестованы. Ибсен забегает ареста лишь потому, что в типографии удалось спрятать написанные им статьи. Провал Маркуса Тране не охлаждает демократических симпатий писателя, политическая острота его фельетонов усиливается. Он создает в 1851 г. сатирическую пьесу «Норма, или любовь политика», где, используя либретто известной оперы, бичует пустую болтовню политиканов. Но автор «Нормы» не видит той силы, на которую можно опереться в борьбе за прекрасное будущее.

Путь Ибсена-драматурга начинается еще в Гримстаде в 1848—1849 г., когда он пишет драму «Катилина». Из речей римского оратора I в. до н. э. мы знаем о Катилине, как об эгоистичном, развращенном и честолюбивом человеке, который готов был уничтожить Рим, лишь бы добиться над ним победы. Ибсен читает речи Цицерона в революционный 1848 год. Потрясения, переживаемые Европой, заставляют юношу искать героя-борца, гражданина; он решает, что древний мятежник, против которого с такой страстью выступал Цицерон, был незаурядной личностью. Катилина кажется Ибсену благородным и пылким свободолюбцем.

Он изображает Катилину человеком, душу которого раздрают противоречия — стремление к благу римлян порой вступает в борьбу с бурными эгоистическими страстями. Светлое и темное в душе героя символически олицетворяется двумя противоположными женскими натурами, к которым влечет героя: страстной, жестокой и себялюбивой Фурией и мягкой, кроткой, всегда готовой на жертву Аврелией.

Ибсен писал в 1875 г. в предисловии к драме, что он и теперь еще многое «может признать своим»: «Многое, что стало предметом моего творчества в последнее время: противоречие между способностями и стремлениями, между волей и возможностью, противоречие, составляющее трагедию и вместе с тем комедию человечества и индивида, — все это проступало уже в этой драме туманными намеками».

В этой первой драме проявился постоянный для Ибсена интерес к общественным проблемам, стремление вскрыть противоречия действительности,

Выбор героя говорит о высоких гражданских идеалах автора. Основное значение имеет не интрига, а борьба в душе героя. Способы изображения свидетельствуют о тяге автора к символическому.

В 1851 г. Ибсен переезжает в Берген, где становится театральным режиссером. Он ставит Шекспира, Скриба, Дюма, скандинавов — Хольберга, Эленшлегера, позднее Бьёрнсона.

В репертуар его театра входят и трагедии, и комедии. Чтобы лучше познакомиться с театром, он едет в Данию и Германию, где его восхищает психологическое мастерство и высокий пафос лучших актеров того времени.

Много раз и в разном исполнении он смотрит «Гамлета». Ибсен читает и изучает Шекспира. Английский драматург, знаток человеческой души, драматург-философ, тонко чувствующий современность, становится спутником всей жизни Ибсена.

Но не один Шекспир влечет в это время Ибсена. Ибсен считает, что драма должна быть хорошо сделана; содержание обязательно должно быть серьезным, но интрига необходима для драмы. «Королем» интриги был Скриб. Правда, пьесы Скриба Ибсен причислял к «драматургическим лакомствам», вредным для вкуса публики, но кто лучше этого француза мог завязать и развязать сюжетные узлы? Без напряжения, создаваемого сложным переплетением чувств и событий, без выяснения тайн даже зрелый Ибсен не мыслил драмы.

Ибсен вступает в литературу Норвегии в то время, когда там господствует так называемая «национальная романтика». Ее сторонники были либералами в области политики, а в литературе насаждали интерес к национальной старине, к сагам и песням, к народным поверьям и обрядам.

Ибсен в 50-е гг. тоже романтик, но его романтизм не страдает налетом поверхностности в усвоении национальных традиций. Его романтизму чуждо благодушное «национальной романтики», он считает, «что национальное искусство не продвинешь вперед мелочным копированием сцен из будничной жизни и что национальным писателем является лишь тот, кто способен придать своему произведению тот основной тон, который несетя нам навстречу с родных гор и из долин, с горных склонов и берегов, а прежде всего — из глубины нашей собственной души».

Он изучает саги — величайшее наследие скандинавов. У него есть талантливый предшественник в области использования сюжетов и героев саг в драме — Эленшлегер. Но Ибсен не приемлет его риторики. Он писал в предисловии к «Воителям в Хельгеланде»: «...моим намерением ... было изобразить нашу жизнь в древнее время, а не наш мир саг». Ибсена, величайшего драма-

турга-психолога, уже тогда интересует духовная жизнь человека, скрывающаяся за его делами и проявляющаяся в них.

Ибсена волнует проблема исторической драмы. Он считает, что историческое произведение не должно обязательно копировать исторические факты, достаточно «исторических возможностей», т. е. передачи духа времени. История, по мнению Ибсена, должна быть поставлена на службу современности. Свободолюбивые, смелые герои древности должны воспитывать зрителя. Ибсен надеялся исправить нравы современников, рисуя героические и благородные поступки людей прошлого или изображая трагизм отступничества от высокого призвания.

Сделать драму серьезной, заставить зрителя мыслить вместе с автором и героями, превратив его в соавтора, — вот задача Ибсена. Присутствие автора не должно ощущаться в драме — это нехудожественно. Авторская идея должна проходить в драме «скрыто, как серебряная жила в горных недрах».

В драме должны бороться не идеи, «чего не бывает в действительности», надо изображать «столкновения людей, житейские конфликты, в которых, как в коконах, глубоко внутри скрыты идеи, борющиеся, погибающие или побеждающие». Пьеса не должна кончаться с падением занавеса, «настоящий финал должен находиться вне ее рамок», поэт намечает направление, — «дело каждого читателя или зрителя в отдельности дойти до ... финала путем личного творчества». В этом стремлении разбудить человеческую мысль чувствуется человек, высоко ценивший проповедь Г. Гейне и бунтарский пафос Байрона. Романтизм Ибсена близок революционному крылу. Вместе с тем в романтизме Ибсена, особенно к концу 50-х гг., все более ощущаются реалистические тенденции.

О скандинавской старине Ибсенем написаны: «Богатырский курган» (1850), «Фру Ингер из Эстрота» (1854), «Пир в Сульхауге» (1855), «Улаф Лильекранс» (1856), «Воители в Хельгеланде» (1857) и «Борьба за престол» (1863). Остановимся на наиболее совершенных.

Действие во «Фру Ингер из Эстрота» происходит в замке фру Ингер в 1528 г. Норвегией правит датский король, вся страна, и владельцы замков и простой народ, живет надеждой на независимость. Во фру Ингер, которая юной девушкой дала обет бороться за свободу родины, они видят свою надежду. По фру Ингер лавирует между датчанами и норвежцами. К прежней цели — освободить страну, прибавилась новая — королем Норвегии сделать своего сына Нильса.

Она попадает в расставленные ею же самой сети и, думая, что уничтожает соперника, приказывает убить своего сына.

Фру Ингер побеждена, ибо изменила своему призванию —

борьбе за освобождение родины. Эгоистическое стремление стать матерью короля сломило эту гордую, умную и волевою женщину.

Характер фру Ингер порой напоминает леди Макбет Шекспира; высокая современная идея освобождения родины положена в основу драмы; тонко прослеживает автор изменение чувств главной героини и ее дочери. Но при всем этом ощущается весьма заметное влияние драматургической техники Скриба: сюжетная линия нарочито осложнена, смена событий подчинена случайностям. В целом пьеса, построенная на борьбе страстей, создана в традициях романтизма.

Указывая точное время действия в этой драме и называя подлинное историческое имя — фру Ингер из Эстрота, — Ибсен не считает себя обязанным в мелочах придерживаться фактов. Он заостряет черту, намеченную в исторической личности — свободолюбие, — и развивает это свойство, характерное для XVI в. и необходимое для XIX в.

В «Войтелях в Хельгеланде» Ибсен тоже не считает обязательным точно излагать события, известные из саг: ему нужно воскресить для современников цельные и гордые натуры прошлого.

Основной конфликт драмы — великодушные сильный и жестокость сильного. Основная идея — трудный путь гуманности. Но для Ибсена это единственный путь.

Конунг¹ Сигурд Могучий вместе со своей дружиной и кроткой женой Дагни только что высадился на Хельгеланд.

Там он встречает своего друга и побратима Гуннара и его жену Йордис. И только тогда открывается тайна прошлого: Йордис и Сигурд полюбили друг друга с того самого момента, как еще девушкой она увидела его в доме своего приемного отца. Сигурд ради друга отказался от любимой. Она мечтала стать товарищем в битвах могучего Сигурда, а ей пришлось собирать оброк с арендаторов. Сигурд и сам страдал в браке, ибо Дагни не смогла стать настоящей подругой воина. Йордис предлагает Сигурду оставить Гуннара и Дагни и уехать вдвоем: даже не как жена пойдет она с ним, а как товарищ в его славных походах. Но не может Сигурд быть счастлив ценой несчастья друга и жены. Тогда Йордис находит иной способ соединиться с Сигурдом: она убивает его, чтобы умереть самой и быть с ним вечно в царстве мертвых.

Перед нами могучие, не склонные к компромиссу герои, их чувства сильны и неизменны, но судьба трагична, ибо отказ человека от самого себя неизбежно ведет его к раздвоенности, к гибели. Выше всего — даже развития личности, верности са-

¹ Конунг — вожьд в Скандинавии, позднее король.

мому себе — стоит гуманность. Автор сочувствует Йордис, восхищен силой и самобытностью ее натуры, но осуждает ее за эгоизм и жестокость.

Ибсену удаются характеры, вместе с тем драма полна напряженных ситуаций. Сложность поведения героев усиливается тем, что характеры и ситуации получают предысторию, ту тайну, которая раскрывается постепенно в драме. Здесь — это история похищения невест и любовь Йордис и Сигурда. Тайна прошлого, раскрывающаяся во время действия, станет одной из характерных черт драмы Ибсена, начиная с 70-х гг. В «Войтелях в Хельгеланде» происходящее перед нашими глазами насыщено действием. Это свойство ранней романтической драматургии Ибсена.

**«Борьба
за престол»**

Проблеме взаимоотношений человека и общества посвящено творчество Ибсена со второй половины 60-х гг. В «Борьбе за престол» эта идея раскрывается на историческом материале.

Действие происходит в Норвегии в XIII в. Борьба за престол разворачивается в основном между двумя претендентами — Хоконном Хоконссеном и ярлом¹ Скуле.

Государство раздроблено на враждующие между собой племена. В то время как каждый из претендентов движим лишь честолюбием, Хокон заявляет: «Если бы дело касалось лишь моего права, то, может статься, я и не купил бы его такой дорогой ценой; но мы должны смотреть выше. Тут дело в призвании и долге. Я глубоко и горячо чувствую это и не постыжусь сказать: я один могу вести страну вперед, к лучшему будущему. Королевское происхождение порождает королевский долг...».

У Хокона действительно есть «королевская мысль»: «Норвегия была государством, — говорит он, — станет народом. Трендер шел против виковаринга, агдеваринг — против хордалендинга, хологалендинг — против сонгделя², отныне все должны объединиться и сознать, что все они составляют одно целое. Вот дело, возложенное на меня господом, вот дело, предстоящее королю Норвегии».

Мысль эта настолько нова и необычна, что даже самый умный из соперников Хокона ярл Скуле не способен сразу осознать ее, ибо «ни о чем таком не вещает сага Норвегии до сего дня». Силу и назначение короля ярл видит в другом: «Племя должно идти против племени, притязание против притязания, город против города, род против рода, — тогда лишь король будет сплюю. Каждое селение, каждый род должен или нуждаться в короле, или бояться его. Если вы искорените всякую рознь, вы сами лишите себя

¹ Ярл — первое после короля лицо в государстве.

² Трендер, виковаринг, агдеваринг, хордалендинг, хологалендинг... — представители различных племен древней Норвегии.

сплы». Но Хокон видит задачи, поставленные новым временем, — задачи объединения страны вокруг дела, общего для всех. Цель короля — не личная власть над слабыми и разрозненными, а руководство сильными едиными во имя всеобщего процветания. Хокон добивается этого: сам народ признает, что надо положить конец братоубийственной вражде. Ярл Скуле, поверив этой мысли, готов служить ей, но только сам став королем. Он забывает, что для служения великой цели нужна внутренняя убежденность, а он полон сомнений.

Против Хокона и его идеи выступает епископ Николас: он был слишком труслив, чтобы стать воином, и безроден, чтобы быть королем, и потому пусть пропадает Норвегия, если не может достаться ему. Он говорит, что «обретается в состоянии левинности: не различает добра и зла...». Это лицемерное заявление, ставшее несколько позднее излюбленным щитом сторонников Ницше, Ибсен разоблачает в своей пьесе. Епископ хочет изобрести некое *perpetuum mobile* вражды и сомнений. Он после смерти возвращается на землю в виде монаха-призрака и провозглашает свое проклятие единству и человечности:

Будут норвежцы брести еле-еле
По полю жизни, без воли, без цели;
Будут их души узки, а сердца
Злобой друг к другу пылать без конца;
Будут в одном меж собою согласны:
Все, что велико, и все, что прекрасно,
Камнями, грязью скорей забросать.
Будут позор свой за честь почитать;
Будут звать тряпки ничтожные стягом, —
Знайте тогда: по норвежской земле
Путь свой победным торжественным шагом
Старый епископ свершает во мгле!

(Пер. А. и П. Ганзен)

Но бессилен старый епископ — драма кончается победой Хокона, торжеством единства над раздробленностью.

Создавая эту историческую драму, по глубине мысли, по мощи характеров, по построению и народным сценам, напоминающую шекспировские трагедии, Ибсен более, чем когда-либо прежде, имеет в виду современность: Норвегия борется со Швецией за свою национальную независимость, но в борьбе нет единства; в жертву честолюбию приносятся национальные интересы, личность деградирует, словно заветы епископа-призрака действительно сбылись. Помимо интересов Норвегии Ибсена волнует судьба всей Скандинавии. Страны полуострова в отдельности слабы, им необходимо единство в борьбе против более развитых противников и в первую очередь Германии, но нет единства между Данией, Норвегией и Швецией. На середину 60-х гг. приходится

кризис в мировоззрении Г. Ибсена и вызванное им более детальное осмысление как мира, так и роли в нем художника.

В 1864 г. Г. Ибсен покидает родину, ибо его произведения не получают признания, режиссерская работа не дает ему ни удовольствия, ни денег, а у него уже семья; политическая жизнь страны внушает ему живейшее отвращение. Он на грани самоубийства. Поездка за границу (после унизительных просьб ему дают для этого государственную стипендию) поможет Ибсену посмотреть на прежние тревоги со стороны.

В Европе он более определенно чувствует подготавливающиеся общественные перемены.

Но все изменения, о которых Ибсен говорит, воспринимаются им в первую очередь как изменения в понятиях, в мировоззрении человека, а не в социально-экономических отношениях.

Весьма характерна реакция драматурга на Парижскую комууну. В 1871 г. он писал: «Старая призрачная Франция разбита... Вот-вот затрепещат и начнут проваливаться в тартарары идеи!.. Понятия нуждаются в новом содержании и новом объяснении. Свобода, равенство и братство уже не то самое, чем были в дни блаженной памяти гильотины. Но этого-то и не хотят понять политики, и вот почему я их ненавижу! Эти люди хотят лишь специальных революций — внешних, политических и т. п. А это все мелочи. Нужна революция человеческого духа...».

Он надеется, что такая «революция человеческого духа» сможет уничтожить государство, которое он называл «проклятием для индивида» и конец которого предвидел.

В 70-е гг. политическая активность драматурга настолько возрастает, что он удивляется тому, как это до сих пор его считают стоящим вне партий: он явно принадлежит к левому флангу политических борцов.

Политические взгляды Ибсена этого времени близки к анархизму Штирнера и Бакунина. У Ибсена складывается своеобразное идеалистическое представление о будущем.

В драме «Несарь и галилеянин», которую он называет «мировой драмой» в том смысле, что в ней решаются проблемы устройства мира, возникает идея «третьего царства». Времена язычества были царством плоти, с появлением христианства воцарился дух; будущее должно стать единством и торжеством духа и плоти. Оно должно стать обществом духовно-благородных, гармонически развитых и свободных людей. В этом обществе развитие одного из его членов не должно происходить за счет угнетения личности другого. Путь к этому «несоударственному» обществу — «революция духа», т. е. перевоспитание умов и душ. Ибсен всегда стремился дать символическое название своим идеям — «третье царство» превращается в символ будущего.

Драматург видит свою задачу в том, чтобы писать только о сегодняшнем человеке, раскрыть безобразную изнанку буржуазного мира, те причины, которые уродуют человеческую личность. Безобразные современного мира, порочность его основ воплощается в символе — «труп в трюме».

В знаменитом «Письме в стихах» (1875) Ибсен вспоминает старое поверие моряков: если корабль останавливается в море и всеми овладевает смятение, то в трюме этого корабля — труп.

И вот перед нами «Европы пакетбот путь держит в море, к миру молодому», но путь не прям: «на полпути меж родиной и целью» «бродят экипаж и пассажиры с унылым взором, заливая жиром, полны сомнений, дум, душевной смуты и в кубрике и в дорогах каютах».

Причина? — «Боюсь, мы труп везем с собою в трюме», — т. е. беда, убежден драматург, лежит в основании всей системы, которая лишает людей воли и смелости. Ибсен считает, что этот «труп в трюме» одинаково отравляет жизнь «и в кубрике и в дорогах каютах». В объединении богатых и бедных — корни той ошибки, которая заставляет Ибсена бороться не за социальную революцию, а за революцию духа, в этом источник его противоречивости.

Но все же до второй половины 80-х гг. Ибсен стремится находить те социальные причины, которые вызывают моральную деградацию личности. При этом беднейшие слои населения почти не попадают в поле зрения драматурга. Он пишет о том круге людей, который ему особенно близок и известен, — об интеллигенции, о буржуазии среднего достатка. Именно в эти два десятилетия (со второй половины 60-х до второй половины 80-х гг.) Ибсен создает свои лучшие реалистические социально-психологические драмы, ставшие новым словом в драматургии Европы.

«Бранд»

Разговор о современности на современном материале начинается у Ибсена драматической поэмой «Бранд»¹ (1864), которую считают социально-философским произведением.

Бранд — пастор, задумавший в Норвегии XIX в. воспитать цельных людей, чуждых лицемерия и корыстолюбия; его девиз — «быть самим собой», т. е. каждый человек должен развить в себе те неповторимые индивидуальные ценности, которые заложены в нем от рождения. Ибсен верит, что начало в каждом человеке — доброе. Путь, который избирает Бранд, — суров. Это абсолютное подчинение всех чувств, всей жизни идее неумолимого долга перед своей личностью. «Все — или ничего», — провозглашает Бранд. От того, кто решил стать личностью, требуется «все». Сам он,

¹ Современная Норвегия до «Бранда» была изображена в «Комедии любви» (1862), но это произведение не вскрывает проблем времени и далеко от совершенства в художественном отношении.

тяжко страдая от утрат, отдает «все». И люди верят ему, их души пробуждаются от сна, они перестают быть овцами господними. Каждый близок к тому, чтобы стать личностью, «самим собой», по терминологии Бранда.

Причину духовной гибели своих современников Бранд видит в том, что им подменили бога. Тот, в которого они верят, «стар и сед», ему «было бы с руки надеть ермолку и очки».

Бог Бранда — это бог первых христиан, могучий властелин, сурово взыскивающий за отступление от своих требований. Его требования — к настоящим людям. Его суровость — это его любовь.

Казалось бы, Ибсен учит своих читателей верить в бога, только заменяет слабого бога слабых людей сильным, способным воспитать бескомпромиссных. Но Ибсен никогда не был религиозным писателем. Он писал, что идея бога, как и идея государства, имела свое начало и будет иметь свой конец. По поводу Бранда мы знаем его слова: «Бранда» не поняли... Коренной причиной ошибочных толкований, видимо, является то, что Бранд — священник и что проблема поставлена религиозная. Но оба эти обстоятельства совершенно несущественны... Я мог излить свое душевное настроение... и в сюжете, героем которого явился бы вместо Бранда, например Галилей (с той лишь разницей, что он, конечно, не сдался бы, не признал, что земля неподвижна)...». Ибсену необходимо было изобразить служение идее долга, долга перед людьми и перед самим собой.

Бранд добился того, что люди пошли за ним, он повел их ввысь, в горы, к торжеству духа, но в чем цель пути и где она конкретно, их вождь не сумел ответить. Они озлобились и забросали его камнями. Фогт¹, более всего боявшийся, что проповеди Бранда внушат народу мысль не платить налоги, научат их мыслить и понимать, кто их обманывает и живет за их счет, воспользовался тем, что народ устал и, обманув, вернул его обратно.

Бранд остался один на вершине, перед ним проходит вся его жизнь, подчиненная долгу. Трагический финал заставил его задуматься о верности такого пути. Он шел не тем путем, перед ним в последний час открылась истина, что его прямолинейность граничила с жестокостью. Ясный, сияющий и словно помолодевший Бранд восклицает:

Долго я во тьме морозной
Шел путем закона грозным, —
Ныне все объято светом!
До слух пор искал я доли —
Быть скрижалю божьей волц,
Но стныне солнцем лета

¹ Фогт — полицейский и податной чиновник.

Будет жизнь моя согрета,
Треснул лед: могу молиться,
Мир любить, в слезах излиться!

Ибсен лучше своего героя видит, что отнюдь не все люди могут быть подвижниками. Бранд громил сторонников гуманности, но сам пришел к ней, к радостному, светлому пути, хотя не отказался от борьбы. В последний момент, когда на него летит с гор снежная лавина, он вопрошает бога, ища подтверждения новой мысли:

Боже! В смертный час открой —
Легче ль праха пред тобой —
Воля нашей quantum satis? ¹
Голос (сквозь раскаты грома)
Он есть — deus caritatis! ²

(Пер. А. Ковалевского)

В детстве еще увидел Ибсен, как церковь освящает «арестный дом», школу, палаты для умалишенных и городской совет. Теперь в «Бранде» он впервые в полную силу восстал против этого страшного союза. Бунтарский пафос «Бранда» был верно оценен современниками. Он выражал революционный порыв масс. В России «Бранда» ставили на сценах театров с особенным успехом в революционные 1906—1907 гг. В главном герое видели борца, который не сломлен неудачей и мечтает о новой схватке.

С «Брандом» к Ибсену пришло признание. Но драматург видел, что «Бранд» это еще не полная картина современности, а сам Бранд — далеко не многогранная личность. Бранд — это беззаветное служение идеалу, а потому для буржуазной Норвегии середины XIX в. — исключительная личность, романтический герой, данный в полуромантической ситуации. Люди, окружающие его, — это статисты, носители одной идеи. Ибсен в эти годы стремится проникнуть в душу современника, того самого современника, который воплощает в себе самые типичные свойства.

«Пер Гюнт»

Так рождается основная идея другой драматической поэмы — «Пер Гюнт» (1867). «Главным действующим лицом, — сообщал драматург, — явится один из народных норвежских полумифических, полусказочных героев новейшего времени. Поэма эта несколько не похожа на «Бранда»; прямой полемики в ней не будет и т. д.». Но хотя «прямой полемики» в поэме не оказалось и «сатирические места» были «достаточно изолированы», «книга наделала много шума», ибо современные Ибсену норвежцы узнавали в Пере Гюнте себя. В середине XX в. один из норвежских критиков писал, что Пер Гюнт — наиболее полное воплощение национального характера и что, уезжая

¹ Quantum satis — полная мера.

² Deus caritatis — бог милосердный.

из Норвегии, можно не брать ничего, но «Пера Гюнта» захватить необходимо.

Что же это за личность? В начале поэмы это «рослый крестьянский парень лет двадцати». Его отец давно разорился и умер, сам Пер живет с матерью, старой Осе. Пера — болтуна, бездельника, фантазера и забияку — никто не любит, кроме матери. За свою дерзость Пер объявлен вне закона; вынужденный бежать из родного селения, в горах он попадает к троллям¹.

До появления у троллей Перу не приходилось еще выбирать путь в жизни. Он мог рассказывать небылицы, объявлять себя героем всех народных сказаний, обманывать и мать, и девушек, не чувствуя угрызений совести, привыкнув к тому, что мать ему все простит и за него заступится. Бурная фантазия Пера говорит о его стремлении к необычному. Жизнь в родной деревне его не удовлетворяет; те, которые его презирают, сами достойны презрения. Норвежский юноша середины XIX в., полный нерастраченных сил, но не знающий, чем себя занять, ищет выхода. Сказать, что в его душе не осталось ничего святого, невозможно: он по-своему любит мать и, несмотря на угрозу смерти, возвращается с гор к ней — умирающей, чтобы облегчить ей последние часы; из всех девушек он полюбил «светлую» Сольвейг, и бежит от нее, страшая запачкать ее той грязью, которой много в его душе. Но вместе с тем Ибсен приводит своего Пера к троллям и видит его внутренне готовым принять на всю жизнь формулу троллей — «будь доволен самим собой», которая противоположна жизненному девизу человека: «самим собой будь».

«Будь самим собой» — этого требовал Бранд, стремясь возродить самое прекрасное и благородное в человеке, сделать человека — Человеком. Эти слова дают стимул для совершенствования, они вызывают критическое отношение к себе, предъявляют высокие требования к человеческой личности. «Будь доволен самим собой» — это оправдание застоя, менцанского самодовольства, тупого подчинения обстоятельствам, это смерть личности.

Пер Гюнт не заметил особенной разницы между этими формулами. Он, как ему кажется, лишь на словах принимает девиз троллей, а следует девизу людей, но действия героя показывают, что он не понял основного требования, предъявляемого к человеку, или понял его как тролли. Ибсен в этой драматической поэме ставит вопрос о самом главном — о духовном мире современника. Он стремится к особенной выразительности и яркости образов и идей.

Мысль должна стать «материальной», — Ибсен достигает этого, используя символические персонажи. Тролли у Ибсена олицетво-

¹ Т р о л л и — фантастические, уродливые существа, враждебные людям.

рняют половинчатость, самодовольство. Они особенно удобны писателю, ибо каждый норвежец с детства знает этих враждебных человеку существ. Идея у Ибсена усиливается эмоциями. Образ наделается одним основным свойством и превращается в символ.

Бежав от троллей, Пер Гюнт встречается еще с одним символическим образом — с Великой кривой. Она советует все обходить сторонкой. Пер, полный сил и надежд, готов сразиться с ней, но «без борьбы всех побеждает Кривая». В начале жизни героя Ибсен только сталкивает его с Кривой, не давая разрешения конфликта, но вся жизнь Пера Гюнта — обходные пути. Бранд, его антагонист, в предыдущем произведении шел только по прямой.

В Америке, куда эмигрировал герой, ему повезло: через десять лет он разбогател, ввозя в Каролину негров, а в Китай божков. Но так как его торговля, по его словам, «вертелась на самом кончике того, что называется законом», он, для успокоения и закона и души, «второе предприятие затеял»: «ввозил в Китай весной... божков, а осенью туда ж — миссионеров». Обходил «сторонкой», как советовала Кривая, и был «самим собою доволен».

Став коммерсантом, Пер утратил все прежние достоинства, которые мы видели в нем — юноше. Искренность и отзывчивость, буйная фантазия выродились и извратились. Когда-то Пер мечтал вместе со своей матерью, что его пригласит на пир король, потом думал сделаться королем троллей, но стал королем золота. И забавы его изменились: не на быстром олене из сказок скачет Пер по родным горам, а на собственном корабле плывет по Средиземному морю, думая вмешаться в войну греков с турками и заработать еще больше денег, помогая побеждающим туркам. За свободу и право, по его мнению, бьются лишь те, у кого нет денег, богатые беспокоятся об умножении капитала с наименьшим риском.

Как личность Пер перестал существовать, служба собственному благу, и потому ему ничего не стоит выдавать себя в пустыне за пророка. Идея духовной гибели такого человека достигает своего апогея в доме для умалишенных: безумные люди, утратившие свое истинное «я» и тешащие себя заимствованным, ждут Пера, они провозглашают его своим царем.

Безумцы из дома умалишенных сродни троллям: они тоже все видят извращенным, тоже носят со своим выдуманым «я», незаметно подменяя «быть самим собой» на «быть довольным самим собой». Избрание Пера их царем символично: он в большей степени, чем они, утратил свое истинное «я».

После долгих скитаний Пер Гюнт возвращается на родину старым и больным человеком. Он встречается со своей смертью. Это Пуговичник, он ходит с оловянной ложкой и собирает в нее людей на переплавку: цельные личности теперь перевелись и

лишь из многих вместе сплавленных можно сделать одного настоящего.

Пер Гюнт не согласен на переплавку, он убежден, что всю жизнь был «самим собой». Он считает, что его гюнтское «я — сам» — нечто цельное. Но вот он видит клубки, катящиеся по земле: — «Мы — твои мысли; но нас до конца ты не трудился продумать...». Сухие листья — это лозунги, которые он не провозгласил. В воздухе шелестят не спетые и убитые в его сердце песни. Капли росы — это те слезы, которые не выплаканы Пером, и потому они не смогли растопить его ледяное сердце. Символические образы возникают вокруг главного героя, чтобы раскрыть его духовное убожество. Он подобен луковице: у нее только одни оболочки, но нет сердцевинки, стержня.

Пуговичник ставит герою условие: он избежит переплавки, если найдется хоть один свидетель, способный подтвердить, что Пер Гюнт был личностью. Король троллей не может сказать, что Пер совсем усвоил их науку: он убежал от них, не дав поскоблить себе глаза, чтобы видеть все наоборот. Не могут Пера взять в ад, ибо он не был настоящим преступником.

Переставший верить в спасение Пер приходит к избушке в лесу, в которой он давным-давно оставил Сольвейг. Она ждала своего любимого долгие годы, состарилась и ослепла, но не винит его ни в чем. На вопрос Пера: «Где был «самим собою» я — таким, каким был создан, единым, цельным, с печатью божьей на челе своем?» — она отвечает: «В надежде, вере и любви моей». Пер Гюнт был самым собой лишь в сердце любящей женщины.

У Ибсена нет случайностей, и то, что Сольвейг — слепая — принимает и спасает возлюбленного, не случайно. Абсолютного избавления и оправдания нет герою: Пуговичник за хижиной Сольвейг говорит: «До встречи на последнем перекрестке, а там увидим...».

Драматическая поэма не дает однозначного решения проблемы: герой не осужден, но и не оправдан, пьеса не кончилась с последними словами героев. Автор словно заставляет зрителя самостоятельно решить поставленную проблему. Ибсен говорил о себе, что он только ставит вопросы, давать же на них ответы не его задача. Но вопросы Ибсен теперь ставил такие и так, что они волновали его современников, пробуждали их мысль.

В «Пере Гюнте», полном символических персонажей и образов, порожденных и народной и авторской фантазией, драматург говорит о реальном мире, о современности и современниках. Он прослеживает путь самого обыкновенного человека от юности до старости, заставляет его мечтать о прекрасном — и совершать бесчестные поступки, любить — и торговать своей душой, жертвовать чужими жизнями во имя обогащения — и страстно иск-

ренне искать смысл жизни, свою утраченную неповторимую личность.

Про Ибсена — автора «Пера Гюнта» — мы можем сказать, что он наконец смог проникнуть в душу своего современника, он нашел иные краски, кроме черной и белой как в «Бранде», для ее изображения, но он еще не смог поставить героя только в реальные обстоятельства. Условия, в которые попадает герой (тролли, арабское племя в пустыне), порой романтичны или отвлечены, как почти все последнее действие, столкновение с Великой Кривой, дом для умалишенных. Реалистические сцены жизни, как в первом действии, не стали в произведении преобладающими.

«Бранд» и «Пер Гюнт» еще не собственно драмы, а философские, драматические поэмы. Ибсену необходимо овладеть формой современной драмы и не только овладеть, но создать новую, ибо герои на сцене должны сохранить сложную духовную жизнь человека XIX столетия, их должны волновать те же общественные проблемы что и тех, кто сидит в зрительном зале.

Предвыборная борьба, духовный облик радикалов и консерваторов становится темой комедии 1869 г. «Союз молодежи». Бесприщипности и продажности политиканов, промышленников и газетчиков противопоставляется «честная и плодотворная деятельность» благородного консерватора, камергера Братсберга. Но камергер сам, показывает Ибсен, в руках ловкого дельца Люннестада. Острые проблемы современности намечены, но глубины в разработке характеров еще нет, форма пьесы традиционная. За комедией последовала «мировая драма» «Кесарь и галилеянин» (1873), в которой автор и разрешает проблемы будущего. Для Ибсена это было последнее обращение к истории.

В 1877 г. появляется «пьеса в четырех действиях» «Столпы общества». Перед нами небольшой норвежский приморский городок, дом консула Берника — самого уважаемого человека в городе, одного из столпов местного общества. Положение Берника в обществе основано на его прошлом преступлении: он отказался от любимой женщины и женился на богатой; друга, который спас его доброе имя и уехал в Америку, он обвинил в краже денег, когда фирма испытывала затруднения.

События, изображенные в пьесе, становятся следствием того, что произошло до начала ее действия. Пьеса превращается в выяснение тайн прошлого героев. Такая пьеса называется аналитической. До Ибсена такую форму применял еще Софокл. Сам Ибсен в исторических драмах наделял героев тайной, в той или иной мере влияющей на развитие действия в драме. «Столпы общества» эту традицию переносят в современную драму. В этой драме лишь намечены те черты, которые будут развиты в дальнейшем.

«Кукольный дом»

В 1879 г. был написан «Кукольный дом». Этот год можно считать годом рождения новой европейской драмы — драмы психологической и социальной; драмы сильных характеров и больших идей; драмы, самую основу которой составляет спор об основных проблемах времени; драмы аналитической, где основной интерес представляет не столько совершающееся на наших глазах, сколько отношение героев к произошедшему в прошлом и в настоящем, вытекающему из этого прошлого. Аналитическая драма Ибсена по отношению к обычной драме — это эпилог. События произошли много раньше. Перед нашими глазами предстают их последствия и анализ этих последствий. Стремясь сделать драму отражением реальной жизни, Ибсен исключает из нее реплики в сторону, как нечто не существующее в действительности, и вводит подтекст, ибо наша мысль и чувства порой прячутся за совершенно незначительными словами.

«Кукольный дом» говорит о вопиющей несправедливости, допущенной обществом по отношению к женщине. Вопрос об ущемлении прав женщины перерастает в проблему социального неравенства.

Действие происходит в семье преуспевающего адвоката Хельмера. Хельмер честен и не глуп. Он любит свою жену. Жена его изящна, добра. Она все время что-то напевает, а тарантеллу на рождественском балу умеет так станцевать, что ее единодушно признают самой очаровательной женщиной. Дети для нее (их трое) — огромная радость. Когда Нора играет с ними — она сама как дитя. Муж ее зовет «белочкой», «жаворонком». Ее все считают ребенком, которого надо опекать. Она сама думает, что так и должно быть до тех пор, пока она молода и привлекательна. Но потом... — и вот здесь автор умеет проникнуть сам и ввести нас в потаенную жизнь души своей героини. Оказывается, его Нора, которая забавляет и забавляется, хочет, чтобы в ней ценили не только женское очарование, но и человеческую душу. У нее есть, как она говорит, «заручка».

Через год после свадьбы Хельмер заболел, врачи советовали ему ехать на юг, за границу. Но денег не было. Занимать деньги Хельмер считал унизительным и безрассудным. Необходимо было спасти жизнь мужа, вопреки его упрямству. По законам Норвегии женщина не имела права сама подписать вексель. За нее должен был поручиться либо муж, либо отец. Нора знала отношение мужа к займам. Оставался отец. Он помог бы дочери. Но не могла Нора умирающему отцу сказать, что ее муж при смерти. Она подделывает подпись отца и ставит по забывчивости число того дня, когда отца уже не было в живых. Они уехали за границу, муж совершенно выздоровел, а Нора, никому не го-

вора, экономит на мелочах, ее считают мотовкой, а она подаренные мужем деньги тратит на покрытие долга и процентов, в которых ничего не понимает. Однажды ей повезло, она достала переписку, тогда, сама зарабатывая деньги, «белочка» Нора чувствовала себя человеком, «почти мужчиной», как говорит она. Это все — предыстория. В «Кукольном доме» это та тайна, которая, раскрываясь постепенно, создает драматическую напряженность, расширяет рамки действия и дает возможность полнее осветить характеры героев на основании их отношения к этой тайне.

Действие «Кукольного дома» начинается с того момента, когда заимодавец Нора Кrogстад требует от нее, чтобы она добилась от мужа восстановления его — Кrogстада — на работе в банке, иначе он расскажет Хельмеру про вексель. В первый момент Нора испугалась того, что о ее самом прекрасном деле расскажет мужу чужой человек, грубыми словами. Но, оказывается, то, что она считает подвигом самопожертвования, закон называет преступлением. Нора ждет теперь полицейских, которые явятся арестовать ее. Но не это самое страшное: ее муж испытывает «прямо физическое отвращение» к лживым людям и убежден, что «отравленная ложью атмосфера» заражает, разлагает домашнюю жизнь, и «почти все ранее сбившиеся с пути люди имели лживых матерей». Нора привыкла верить своему мужу, он лучше, чем она, знает жизнь, эти его слова потрясают ее, но она не может им верить до конца: «Нора (бледная от ужаса). Испортить моих малюток! Отравить семью! (После короткой паузы, закидывая голову.) Это неправда. Не может быть правдой, никогда во веки веков!». И все же несчастная женщина просит, чтобы к ней не пускали детей.

Увольняя Кrogстада и утешая испуганную Нору, Хельмер говорит со свойственной ему убежденностью в своем превосходстве: «Увидишь, я такой человек, который все может взять на себя». Теперь Нора знает, что он возьмет на себя ее вину и пойдет в тюрьму из-за нее. Она видит для себя один выход — самоубийство.

Доведенный до отчаяния Кrogстад в письме сообщает Хельмеру об истории с векселем. Нора, пока муж читает письмо, хочет незаметно покинуть дом, но ей это не удается, и она становится свидетельницей реакции мужа на полученное известие. «Не ломай комедию», — говорит Хельмер. Он, как и все общество, видит лишь вину Нору, а она ждала чуда — такого же беззаветного желания жертвовать собой, как это делала она.

Когда приходит второе письмо Кrogстада, где тот отказывается от всех претензий, Хельмер восклицает: «Я спасен!» — «А я?» — спрашивает Нора. — «И ты, разумеется». Он готов забыть все и «прощает» жену. Хельмер не догадывается о том, в

каком безобразном виде он предстал перед Норой. А Нора утратила иллюзии и увидела истину.

Мы говорили выше, что Ибсен показывает изнанку жизни, тот «труп в трюме», который мешает движению вперед. Мысли и чувства добропорядочного Хельмера — это и есть узаконенная мораль, препятствующая движению к лучшему будущему. Это продукт того общества, которое породило законы, делающие женщину бесправной, называющие преступлением великодушный поступок. Законы этого общества когда-то заставили Крэгстада совершить подлог, чтобы пробиться и не погибнуть. Кристина, бывшая подруга Норы, была вынуждена выйти замуж за нелюбимого человека, чтобы воспитать двух братьев.

Современники Ибсена говорили, что новая драма началась со слов Норы, сказанных Хельмеру: «Нам с тобой есть о чем поговорить».

В драме Ибсена герои, на внутреннем конфликте которых построена драма, должны выяснить до конца свое отношение к событиям и идеям.

Под изящной обложкой «белочки» и «жаворонка» таился прекрасный человек, которого не считали нужным замечать.

Она в доме отца была куколкой-дочкой, в доме мужа стала куклой-женой, сама она забавлялась куклами-детьми.

Живя с отцом, она подчинялась его взглядам, став замужней женщиной, усвоила вкусы мужа. И никогда никто не подозревал даже, что у нее есть собственное мнение и интересы.

«Меня поили, кормили, одевали, а мое дело было развлекать, забавлять... — говорит Нора. — Ты и папа виноваты передо мной. Ваша вина, что из меня ничего не вышло». Общество видит священные обязанности женщины в том, чтобы быть женой и матерью. Нора в это больше не верит: «Я думаю, что прежде всего я человек... или, по крайней мере, должна постараться стать человеком». Она уходит из дома, чтобы выяснить, что такое она сама, каков мир вокруг нее.

Маленькая женщина поднимает бунт против общества, отказавшего ей в человеческом достоинстве. Она не хочет быть куклой в кукольном доме. Название пьесы символично — оно раскрывает сущность несерьезных отношений, оно говорит о забвении самого главного — личности человека, его внутреннего достоинства. Ибсен для доказательства своей идеи берет очень благополучную семью, любящих супругов. И даже здесь он видит пропасть, созданную общественной системой.

Уход женщины из семьи в те годы был скандалом. Пьеса вызвала такие бурные споры, что порой в гостинных вешали табличку: «Просим не говорить о «Кукольном доме». Театры не решались ставить пьесу с тем концом, который дал Ибсен, и вво-

дли сцену, где Нора, увидев детей, лишалась твердости и оставалась дома. Ибсен, возмущенный таким искажением его замысла, утверждал: «...вся пьеса и написана именно ради заключительной сцены». Пьеса Ибсена начинала дискусию, которая со сцены переходила в артельный зал. Ибсен наконец добился того, что зритель стал соавтором его произведения, что его «современные» герои в обыденной обстановке решали то же, что волновало зрителей и читателей.

«Привидения» В 1881 г. появляются «Привидения», развившие принципы «Кукольного дома» как в идейном, так и в художественном отношении.

Героиня пьесы фру Альвинг, в отличие от Норы, вышла замуж по расчету за падшего мужчину, которого все, впрочем, считали вполне порядочным человеком.

Фру Альвинг, поняв за год совместной жизни, что она продана за определенную сумму, решила бежать из дому; пастор Мандерс, у которого она искала поддержки, вернул ее обратно в дом, убедив, что жена не должна судить своего мужа и обязана быть ему поддержкой. Не задумываясь о судьбе молодой женщины, исходя только из заповедей церкви и законов государства, пастор обрек несчастную женщину на 19 лет страданий.

Сама фру Альвинг говорит, как необходимость подчиниться тому, что пастор называл ее долгом, обязанностью, тому, против чего «возмущалась вся ее душа», заставила ее внимательней рассмотреть законы. «Я хотела распутать лишь один узелок, — говорит она, — но едва я развязала его, — все расплзлось по швам. И я увидела, что это машинная строчка». Идеалы устарели, законы отжили свое время, а подчинение им все выдается за обязанность. «Старые отжившие понятия, верования и тому подобное» похожи на выходцев с того света. Фру Альвинг убеждена: «Все это уже не живет в нас, но все-таки сидит еще так крепко, что от него не отделаться. Стоит мне в руки взять газету, и я уже вижу, как прыгают между строками эти могильные выходцы. Да, верно вся страна кипит такими привидениями...».

«Привидения» в этой драме становятся названием всех старых отживших верований и законов, которые хватают за ноги идущих вперед. Этот символ, призванный заклеить враждебные человеческой личности установления, дан в заглавии пьесы, как и символ «кукольный дом», и не раз обыгран в самом произведении, причем более отчетливо, чем в предыдущей пьесе. Здесь размышления об идеалах не пересены в конец драмы, как в «Кукольном доме», а возникают по мере развития действия. Само действие начинается с того момента, как фру Альвинг, теперь уже немолодая женщина, готовится открыть приют для детей бедняков. Она истратила на него сумму, равную той, за ко-

тору, как она говорит, ее в свое время купил камергер Альвинг. Таким образом, как ей кажется, она покончит счеты с прошлым.

Но это ей только кажется. Ее сын художник Освальд вернулся наконец к матери. В нем возмездие матери за слабость Освальду грозит безумие, ибо разгульная жизнь отца наградила сына неизлечимой болезнью. У него был уже один приступ, и он приехал к матери, чтобы она дала ему яд, когда наступит второй — необратимый.

Подчинение долгу, освященному церковью, погубило счастье и жизнь фру Альвинг, то же самое социальное установление погубило талант и здоровье художника Освальда. Честные и благородные люди, способные размышлять, но испугавшиеся борьбы, гибнут под властью «привидений». Но фру Альвинг глубоко убеждена, что смелые мысли захватывают все больше и больше умов, тугой власти старых догматов придет конец.

А пока торжествует тот, кто низок душою, кто ни во что не верит, кроме золота и счастья, купленного на деньги. Столяр Энгстранн устраивает пожар в только что освященном приюте и получает предназначавшиеся для него деньги. Он собирается открыть, как он говорит, приют для моряков. На самом деле это обыкновенный кабак. Регина, дочь Альвинга и горничной его жены, бросает своего сводного брата Освальда в тот момент, когда ему нужна ее помощь, и идет служить в кабак к Энгстранну. Вот оно подлинное лицо современности, которое стыдливо прячут под покровом узаконенной морали.

Ибсен, отвечая на множество часто враждебных откликов на «Привидения», писал, что пьеса «указывает на то, что и у нас, как в других местах, под наружной оболочкой спокойствия бродит нигилистическая закваска». Путей в будущее автор по-прежнему не дает, хотя совершенно определенно ощущается его идеал духовно благородной личности, способной смело судить о современности, но только судить. Действий против враждебного настоящего человеку общества мы не видим.

Психологическое мастерство, глубина даже второстепенных характеров и смелость критики делают «Привидения» одной из лучших реалистических драм Ибсена.

«Враг народа» Пьеса 1882 г. «Враг народа» отличается и от предыдущих и от последующих прежде всего тем, что в ней герой показан в борьбе с обществом. Здесь нет ни сложной предыстории, ни тайны, связанной с ней. Внимание обращено только на те действия, которые происходят перед нашими глазами.

Стокман, курортный врач небольшого приморского городка, обнаружил, что воды курорта и города заражены. Больные не только не излечиваются, но получают новые недуги. Доктор Сток-

ман считает, что он сделал открытие, полезное и курорту, и городу, и больным. Жители города, налогоплательщики, объявляют его «другом народа» и готовят в честь его факельное шествие, ибо надеются, что правление курорта за свой счет переделает старый зараженный бактериями водопровод.

Но правление заинтересовано только в прибылях. Горожане узнают, что переделка водопровода будет за их счет, и тоже ополчаются против доктора, а за то, что он не хранит в тайне свое открытие о зараженных источниках, они объявляют его «врагом народа» и бьют стекла в его доме. Все общество заражено враждой к правде и ее носителю Стокману, как заражены источники на курорте. Ибсен, верный своему принципу создавать символы, в такой символ превращает зараженные воды. Он видит, что «заражены источники» жизни общественной, если ради выгоды истину можно называть ложью.

Доктор Стокман идет на борьбу с заблуждающимся, зараженным неверными идеями обществом. По натуре своей Стокман не герой; он радуется тому, что наконец у него есть деньги, чтобы гостю предложить бифштекс, купить новый абжур, он счастлив наконец достигнутым материальным благополучием; он очень доверчив и добр, готов все принимать за чистую монету, безмерно доволен своим открытием зараженности источников и считает, что, назвав его «другом народа», ему только отдали должное. Несколькими чудаковатым доктор Стокман отнюдь не пытается доказывать до основ общественной несправедливости, но если истину искажают, он не может в угоду барышам отказаться от убеждений, он идет на бой.

В самом большом зале города собираются люди на лекцию Стокмана. Стокман излагает свои мысли о делении всего общества на «пуделей» и «простых» псов.

К «пуделям» он относит духовную аристократию, «застрельщиков на форпостах», тех, кто может подняться над обыденностью, эгоистическими интересами и вести за собой людей к лучшему будущему.

«Простые псы» — это толпа, чернь, неспособная мыслить, не доросшая до духовного благородства. Они думают головой начальства, они чужды свободомыслию; это духовные плебеи, так называемое «сплоченное большинство», которое строит жизнь общества «на трясине лжи и обмана».

Следует помнить, что такое деление у Ибсена отнюдь не социальное, а моральное, духовное; его Стокман говорит: «Те плебеи, о которых я веду речь, ютятся не только в низших слоях общества; они кишат вокруг нас... достигая вершин общества». В пылу полемики Стокман согласен даже на то, чтобы уни-

чтожить всех духовных плебеев, но в его делении нет ницшеанского презрения к низшим, нет проповеди культа силы. Стокман считает, что нет и пропасти между плебеями и духовной аристократией. Он, отвергнутый обществом, изгнанный из дома, хочет, чтобы его дети привели к нему «уличных мальчишек, настоящих оборванцев». Доктор Стокман будет воспитывать из этих «простых псов» аристократов духа. Он будет воспитывать с ними вместе своих сыновей. В детях бедноты он видит тех, кто очистит от заразы источники общественной жизни.

Стокман в конце пьесы делает новое открытие: «самый сильный человек на свете — это тот, кто наиболее одинок». Но это не проповедь одиночества вообще, это утверждение необходимости размежеваться с мнимыми сторонниками, какими были для Стокмана ранее издатели, его брат бургомистр, «сплоченное большинство» города. Теперь вокруг Стокмана меньше людей — только его семья и капитан Хорстер, но это подлинные единомышленники. С ними Стокман может бороться с зараженным обществом. Стокман и его создатель близки к индивидуализму, но их индивидуализм — это ступенька к коллективизму.

Бунтарский пафос «Врага народа» был превосходно понят русским зрителем перед революцией 1905 г. Особенный энтузиазм вызывала народная сцена, где Стокман излагает свою теорию о пуделях и простых псах. Решлика Стокмана после его речи, что «никогда не следует надевать свои лучшие брюки, когда идешь отстаивать свободу и справедливость!» — вызывала бурю оваций, ибо все знали о том, как русская полиция разгоняет демонстрантов.

Такая реакция на пьесу в России почти через двадцать лет после ее создания лучше всего подтверждает, что драматург брал не частный случай, а через события в маленьком городке сумел показать основные проблемы, волнующие передовое человечество в переходные эпохи.

80-е гг. приносят Ибсену одно разочарование в области политики за другим. В 1884 г. драматург более не стремится действовать заодно с какой-либо политической партией. Он убеждается, что все так называемые либералы не особенно отличаются от консерваторов, а «нынешняя левая», пишет он в этом же году Г. Брандесу из Рима, если ее сопоставить с партией, действительно добывающей совершенно необходимых для народа прав: «весьма значительного расширения избирательного права, урегулирования положения женщин, освобождения народного просвещения от всякого средневекового хлама и т. п.» — эта «левая» «скоро показала бы, что она такое в действительности и чем по своему составу должна быть — партией центра».

Переход Ибсена на новые позиции нашел отражение во «Враге

народа». Он был вызван к жизни не только личным стремлением разделиться со всеми клеветавшими на него из-за «Кукольного дома» и «Привидений». Эта пьеса явилась камнем, который драматург бросил в стоячее болото власть имущего и самодовольного мещанского большинства. Протест драматурга против застоя общества ни в одной драме, ни до, ни после «Врага народа», не достигал такой силы. Экономические причины, управляющие событиями, обнажены здесь до предела. Современность мелочна, корыстна и враждебна истинной человечности.

«Дикая утка» В каждой из четырех последних драм Ибсен давал нам героев, ближе других стоящих к будущему, тех, на кого сам автор мог опереться в своем стремлении вперед. В пьесе 1884 г. «Дикая утка» Ибсен хочет бороться другим оружием: ему надо изобразить ничтожных людей, ничтожные интересы, скрываемые за высокопарными речами. Драматург разоблачает брандовское «все — или ничего», которое способно разрушить старое, но ничего не может дать взамен бедному духовно, опустившемуся человеку.

Герои пьесы, старик Экдаль и его сын Яльмар, потеряли ориентировку в жизни: им внушает отвращение труд, а опостылевшую повседневную жизнь они стремятся заменить игрой: на чердаке у них стоят осыпавшиеся елки — это лес. Там живут куры и — главное — дикая утка, которая была ранена и больше не может летать. В этот лес ходят на охоту бывший военный, в прошлом убивший немало настоящих медведей, старик Экдаль и его сын — фотограф, который всем говорит, что работает над гениальным изобретением, но на самом деле бездельничает. Все дела в фотографии выполняет за него жена.

Когда дочь Яльмара, Хедвиг, читает о «пучине морской», ей кажется, что это чердак. У читателя же возникает ассоциация между чердаком — пучиной морской — и жизнью старого Экдаля и Яльмара, поглощенных бездеятельностью, пустословием и фантазированием, так же, как пучина морская поглощает подстреленную дикую утку.

Когда Греггерс Верле, эта карикатура на Бранда, предъявляет Яльмару высокие моральные требования, хочет, чтобы он очистил свою семейную жизнь от лжи, это приводит только к страданиям и самого Яльмара и его жены и более всего их дочери. Истина, войдя в жизнь этих слабых людей, не способна дать им счастья, ибо их жизнь, так же как и жизнь всего общества, держится на лжи.

В пьесе есть один человек, которого не коснулась пучина мещанского существования — это девочка, подросток Хедвиг. Она убивает себя, чтобы доказать отцу свою любовь к нему. Это единственное в пьесе проявление духовного величия.

Пьеса глубоко пессимистична. Люди в ней жалки. У автора нет надежд на их пробуждение.

«Дикая утка» вся соткана из символов. Это и сама дикая утка, символизирующая распад личности Экдаля и Яльмара, и пучина морская, затянувшая когда-то утку, а теперь отца и сына. Даже то, что Яльмар ест приготовленные женой бутерброды, после того как отказался от них, становится многозначительной деталью, характеризующей слабость героя, его неспособность предъявлять к себе высокие моральные требования.

Ибсен, сознавая, что «Дикая утка» отличается от созданного раньше, писал: «Это новая пьеса стоит в известном смысле особняком в моем драматическом творчестве; способ разработки идеи во многих отношениях отличается от прежнего... Кроме того, я думаю, что «Дикая утка», может быть, увлечет кого-нибудь из наших молодых драматургов на новые пути...». «Новые пути», новые «способы разработки идеи» прежде всего в обилии символов и многозначительных деталей, а также в том, что основное внимание уделено духовной нищете, а не духовному богатству.

Идея перевоспитания людей не покидает Ибсена. Он убежден в необходимости прекрасного начала в жизни. В драме «Росмерсхольм» (1886) Ибсен показывает брожение, охватившее общество.

Главарь консерваторов Кролл испуган тем, что идеи демократов проникли в школу, где он преподает, и даже в его собственную семью. Он вынужден признать, что все самые умные и смелые охвачены новыми влияниями, раскрепощающими души и умы.

Бывший пастор Росмер отрекается от своего сана, ибо видит в церкви, как и в аристократических традициях прошлого, способ оглушения людей. Росмер хочет нести свет идей свободы и духовного благородства всем людям. Он должен сделать их счастливыми здесь, на земле, а не обманывать угнетенных и страдающих обещаниями загробного блаженства.

Ульрик Брендель, который первым заронил в душу Йуханнеса Росмера, главного героя драмы, мысль о свободе духа, решил принести «на алтарь освобождения» свои идеи, воздействовать на жизнь «сильной и деятельной рукой». Он видит, что «настало время бурь, солнцеворота». Редактор радикальной газеты «Маяк», приводящей в ужас консерваторов своими смелыми выступлениями против традиций прошлого, готов сотрудничать с Росмером.

Видя волнение, охватившее страну (перед созданием «Росмерсхольма» Ибсен побывал в Норвегии), драматург сумел заметить оттенки в требованиях борцов против старого.

Ульрик Брендель презирает тех, с кем и за кого хочет бороться. Он беспринципен. Он мечтает о «сильной руке, способной

изменить мир». Его идеи близки к ницшеанским. Мортенстор идет на компромиссы, он более думает о своей карьере, чем о торжестве идеи освобождения.

Один лишь Росмер отказывается и от высокого положения в обществе и от личного спокойствия ради служения народу. Его идеи духовного благородства, освобождения и счастья для всех настолько сильны, что смогли победить мятежный дух и человеконенавистнические, ницшеанские взгляды Ребекки Вест. Она готова вместе с Росмером нести народу освобождение от старых предрассудков. Эти призраки старого, сковывающие мысли и души людей, мешающие их счастью, Росмер и Ребекка называют «белыми конями». По фамильному преданию Росмеров белые кони — призраки — появляются каждый раз, когда должен умереть кто-либо из Росмеров. Плод фантазии старых людей становится в драме символом предрассудков и убеждений прошлого. Как всегда, Ибсен создает символ, который служит раскрытию основной идеи. «Привидения» в одноименной драме, «кукольный дом», «зараженные источники» из «Врага народа», «пучина морская» и «дикая утка» из «Дикой утки», теперь «белые кони» — это все реалистические символы, нужные Ибсену, чтобы назвать и заклеить пороки буржуазного общества.

«Росмерсхольм» по построению тоже аналитическая драма, как «Кукольный дом», «Привидения» и «Дикая утка». В драме раскрывается тайна Ребекки Вест. Но в этой драме с острой политической борьбой и с глубокими философскими проблемами сочетается тончайшее психологическое мастерство автора. Образ Ребекки Вест — человека умного, сильного, образованного, страстного и скрытного — величайшее достижение Ибсена-психолога. Изменения, произошедшие во взглядах Ребекки, в ее отношении к миру, в ее поведении, настолько велики и вместе с тем настолько психологически аргументированы, что нельзя усомниться ни в одной ее интонации, ни в одном слове. Возросшее психологическое мастерство является отличительной особенностью Ибсена второй половины 80—90-х гг.

Уже в 1884 г. драматург говорил, что он видит нечто деморализующее в борьбе партий. Росмер из «Росмерсхольма» решил бороться за духовное перевоспитание людей, «не входя ни в какую партию». Он выступал в роли «одинокого застрельщика на аванпостах». Росмер был у Ибсена последним героем, способным противопоставить обществу свои идеи.

В «Женщине с моря» (1888), в отличие от «Кукольного дома», женской эмансипации не мешают несправедливые законы, достаточно лишь доброй воли супругов, заключающих брак-соглашение о взаимном уважении и свободе.

Идейная ущербиность драмы сочетается с элементом мистики;

главная героиня Эллида находится в какой-то таинственной связи со своим бывшим женихом Неизвестным. Даже вдали от него она подчиняется его воле. Глаза ребенка Эллиды и Вангеля напоминают глаза Неизвестного.

Свойственная декадансу мистика дает себя знать и в «Строителе Сольнесе» (1892) и в «Маленьком Эйольфе» (1894). Но и в этих драмах Ибсен не порывает с проблемами времени. Действие их происходит во вполне реальных условиях — в Норвегии конца века. Строитель Сольнес, верящий в то, что он попал во власть тролля и бесов, — на самом деле глубоко трагическая фигура архитектора, который должен был подчиниться миру конкуренции и золота. Тролль и бесы — это символы враждебных простому человеку сил буржуазного общества. Ибсен ощущает их действие, но не видит достаточно определенно. Поэтому они наделяются в его пьесах сверхъестественной силой.

Необходимо заметить, что даже в этих трех пьесах не все персонажи связаны со сверхъестественными силами.

Не нарушается и внутренняя логика большинства образов. Можно говорить поэтому не о декадентских пьесах Ибсена, а только о влиянии декаданса на Ибсена.

В то время, когда драматург связывает своих героев с мистикой, он пишет пьесу «Гедда Габлер» (1890), где возвращается к критике буржуазного общества, не вводя мистики. В той же пьесе Ибсен снова дает образ человека, устремленного в будущее, — Эйлера Левборга. Но герой уже не может отстаивать свои взгляды. Он развращен обществом и не в состоянии защитить свои идеалы. Общество в лице Гедды Габлер стремится уничтожить все, в чем человечность, мысль, труд. Но Гедда гибнет, а двое незаметных скромных людей Тесман и Теа хотят восстановить по отрывкам рукописи труд Левборга о будущем. Драма написана в лучших традициях реализма времен «Привидений» и «Кукольного дома». По психологической глубине она может соперничать с «Росмерсхольмом».

«Йун Габриэль Боркман» (1896) — психологическая аналитическая драма.

Перед нами две сестры, страстные, с сильным характером, любившие одного человека — Йуна Габриэля Боркмана. Боркман любил Эллу, но женился на Гунхильд. Он пожертвовал Эллой ради карьеры. Но жертва не дала результатов. Это произошло почти за 20 лет до начала действия.

В пьесе решается проблема: в чем самое страшное преступление, которое может совершить один человек против другого. Ибсен подводит нас к выводу, что это убийство души, способной любить.

Пьеса построена на постоянном противопоставлении двух сестер. Элла несет в себе благородное человеческое начало, силу и

искренность чувств. Гунхильд заражена всеми пороками честолюбивого, мелочного и жестокого аристократического общества.

Действие пьесы подчинено выяснению психологии, раскрытию характера героев в их личной жизни, в их семье. Женщины у Ибсена более не стремятся к самостоятельному участию в жизни общества; их высшее счастье и назначение, как для Эллы Рентхейм, быть товарищем мужчины в воплощении его великих замыслов. Когда Ибсен касается мечты банкира Юна Габриэля Боркмана, он возвращается к своей собственной мечте о «третьем царстве», о развитии всех творческих возможностей благородной личности. Боркман в молодости вместе с Эллой мечтал разбудить родной край, заставить богатства, заключенные в недрах родных гор, служить народу. Он видел людей, победивших под его руководством суровую природу Севера, но Ибсен, отдавая должное творческой инициативе капиталистов, понимает, что их царство — это «царство холода», как называет его Элла. Она имеет в виду то, что о благородстве и человечности не может идти речи в этом царстве, она поняла это, прожив жизнь среди «волков»¹ буржуазного мира. Даже в этой психологической драме Ибсен не может обойти вопрос об антагуманистической природе капитализма.

«Когда мы,
мертвые,
пробуждаемся»

К 1899 г. Ибсен закончил свою последнюю драму «Когда мы, мертвые, пробуждаемся». У нее подзаголовок — «драматический эпилóg». В пьесе рассказывается о драматическом эпилоге жизни талантливого скульптора Рубека. О людях искусства Ибсен писал и раньше («Привидения»). Тема художника свойственна декадентам, но у них художник — творец мира, у Ибсена — критик и певец прекрасного. Различие идет от разницы творческих методов.

В юности Рубек, полный надежд, высоких стремлений, чувствовавший в себе огромные творческие силы, хотел изобразить в скульптуре «Восстание из мертвых» человечество, умудренное прошлой жизнью и готовое к прекрасному будущему. Эту идею должна была воплотить прекрасная дева, радостно устремленная вперед. Рубек думал свою подругу и натурщицу Ирэну ввести в свой прекрасный мир. Он обещал подняться с ней на высокую гору и показать ей «все царства мира и всю славу их» (так герой Ибсена символически обозначает свой идеал).

Но иллюзии одна за другой покидали Ирэну и Рубека.

Она потеряла рассудок, и перед нами в пьесе человек с больной психикой, поступки и мысли которого напоминают героев из пьес символистов, но то, что у декадентов представлено как нормальное в характере героя, для Ибсена становится проявлением

¹ «Волк» — символ буржуазного мировоззрения в этой драме.

болезни, т. е. исключительным. Рубек изменил замысел «Восстания из мертвых», ибо понял жизнь глубже. Гимн человечеству превратился в беспощадную критику его пороков. Рубек говорит: «Я расширил пьедестал... сделал его большим, просторным и бросил на него глыбу рассевшейся земли. Из ее расщелин выползают люди — с звериными лицами под наружной человеческой оболочкой... Женщины и мужчины, какими я их знал в жизни». Статую девушки он отодвинул «несколько назад», «ради цельности впечатления», «иначе она слишком бы выдавалась, подавляя все остальное»; радость просветления в лице уже не столь ярка.

В этой новой скульптуре нашлось место и для ее творца: «Перед источником... сидит отягченный грехами человек, который не может вполне стряхнуть с себя земной прах. Я называю эту фигуру раскаянием в загубленной жизни. Он сидит, погрузив пальцы в струи источника... чтобы омыть их... и его грызет и точит мысль, что ему никогда, никогда не удастся этого. Во веки веков не освободиться ему, не восстать для новой жизни. Он навеки останется в своем аду».

Ибсен, как и Рубек, вернулся на родину после долгого отсутствия в надежде обрести утраченное душевное равновесие. Новые силы он не смог понять. Молодежь у Ибсена в драмах 90-х гг. полна порыва к радости — как Хильда в «Строителе Сольнесс», Эрхарт в «Йуне Габриэле Боркмане», или Майя в «Когда мы, мертвые, пробуждаемся», но она лишена глубины, свойственной лучшим героям старшего поколения. Родина внушает и Рубеку и Ибсену горькую мысль о застое, упадке.

Рубек, вернувшийся из Европы, «услышал» тишину уже на первой пограничной станции. Воспоминания о стоянке становятся символической картиной жизни всей Норвегии.

Рубек: На всех полустанках поезд стоял... хотя не было ни пассажиров, ни груза.

Майя: Зачем же он стоял, если ничего не было?

Рубек: Не знаю. Никто не выходил, никто не садился. А поезд стоял себе да стоял, долго-долго, до бесконечности. И на каждом полустанке я слышал, как по платформе ходили двое служащих — один с фонарем в руках — и разговаривали среди этой ночной тишины, тихо, беззвучно... так, ни о чем.

Майя: Ты прав, Там всегда рассказывают двое таких вот и разговаривают...

Рубек: ...Ни о чем.

Главные герои пьесы — Рубек и Ирэна хотят вернуться к прежним идеалам: с высокой горы увидеть «все царства мира и всю славу их», — но гибнут в вихрях надвигающейся снежной бури. Идеал духовного благородства в последних драмах Ибсена вступает в неразрешимый конфликт с действительностью. Лучшие герои Ибсена стремятся к нему, могут даже в своей частной

жизни следовать ему, но они обязательно гибнут в тот момент, когда хотят заявить о нем всему обществу. Гибель героя, надежного прекрасными стремлениями, является следствием того, что у Ибсена никогда не было конкретного идеала будущего, «третье царство» он связывал только с бунтом человеческого духа, но никогда с социальной революцией. Ибсен скорбит о гибели прежних идеалов; новых он не понимает.

Франц Меринг писал об Ибсене: «Этому наиболее революционному поэту норвежской литературы недостает ключа к глубочайшим проблемам современности, и именно поэтому говорит Генрик Ибсен: «Мое дело ставить вопросы. Ответа на них я не имею...». Но умение Ибсена ставить эти вопросы сделало его европейским писателем первого ранга»¹.

Чуткость к проблемам времени Ибсен сохраняет и в последней драме. Правда, основной акцент в ней — на тонкой аргументации особенностей сложнейшей психической жизни Ирэны и Рубека. Счень своеобразно, без опошления очерчен духовный облик неприятельской жены Рубека Майи. Иносказания, символические картины, возникающие в памяти героев, символические детали, символические названия идеалов составляют своеобразную и очень изящную ткань этой драмы. Изысканность символики, тончайший психологизм и статичность обликают ее с символизмом, но современная проблематика, связь характеров с действительностью все же позволяют считать эту драму реалистическим произведением.

Ибсен вернулся на родину в 1891 г. драматургом с европейской славой. Он поселился в Кристиании, вел очень размеренный образ жизни. В 1898 г. торжественно отмечалось его семидесятилетие. После «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» Ибсен ничего не писал. Тяжелая болезнь привела его к смерти в 1906 г.

Драмы Ибсена, этого честного до жестокости художника, не потеряли значения и в наше время. Влияние их на современников было огромно. А. Блок, один из страстных поклонников драматурга, писал: «Читая творения Ибсена, мы ни на минуту не можем чувствовать себя наедине с книгой. Творения Ибсена для нас не книга, или, если и книга, то — великая книга жизни. И раз мы с Ибсеном — тем самым мы со всем современным человечеством. Раз мы с Ибсеном — мы на борту корабля, который борется с волнами в открытом море, мы слушаем немолчный голос великого прибора»².

¹ Ф. Меринг. Литературно-критические работы. Т. 2, стр. 251.

² А. Блок. Собр. соч., т. 9, стр. 133.

Итальянская литература



ВВЕДЕНИЕ

В 70-х гг. XIX в. Италия, завершившая свое объединение, вступила на путь интенсивного капиталистического развития. Непросто складывался в стране новый строй жизни, сказывались отсталость и недавняя феодальная раздробленность. Развитие промышленности и торговли шло неравномерно в различных областях — на Севере оно достигало известных успехов, Юг оставался аграрным, полудиким. Разоренное крестьянство ринулось в города, но они не могли поглотить всех желающих; замедленно развивающаяся промышленность не давала возможности использовать освободившиеся рабочие руки. Как сказано в Программном заявлении итальянских коммунистов: «Народ страдал одновременно от роста капитализма и от недостатка его развития». И далее: «Это придало всему итальянскому капитализму отсталый и паразитический характер... сохранило низкий жизненный уровень трудящегося населения, создало глубокое неравенствие между различными областями, помешало социальному прогрессу».

Обострение общественных противоречий привело к бунтам в деревне, забастовкам в городе. Напуганная народным движением буржуазия в союзе с земельными собственниками приняла контрмеры, усилился террор, создавший почву для раннего развития фашизма. С целью получения новых рынков сбыта итальянская буржуазия предприняла нападение на Абиссинию, за ней последовали и другие агрессивные акты. Итальянский империализм выросал на базе отсталого, паразитического капитализма. Империалисты создали миф о «великой» Италии, границы которой включают Сардинию, Корсику, часть земель Балканского полуострова и Африки. В Италии фашизм сформировался раньше, чем в Германии: в 1922 г. в результате переворота пришел к власти глава фашистской партии Муссолини. Демократические силы в Италии оказались побежденными в борьбе с восторженно-сострадающей реакцией, но сопротивление их не было сломлено.

Рост рабочего движения привел к образованию социалистической партии, ее первый съезд был в Милане в 1891 г. Правда, состав партии был неоднороден, но социалистическая партия стала средоточием антифашистского, антибуржуазного движения, она подготовила кадры для партии коммунистов. Образование Итальянской коммунистической партии произошло в 1921 г. Силы сопротивления росли и крепились как ответ на наступление реакционных сил, борьба не прекращалась.

Итальянская культура, искусство и литература этого периода

также отражают противоборство двух тенденций: демократической, связанной с реалистическими устремлениями, и декадентской с ее отказом от правдивого изображения действительности. Идеологическая борьба принимала не менее острые формы, чем социальная — тернистым был путь итальянского искусства в эти годы.

Конец XIX в. отмечен расцветом нового направления в литературе и театре, получившего название веризм (ит. *vero* — правдивый, истинный). Оно вошло в искусство и литературу как новый художественный метод видения жизни. Веризм унаследовал от романтизма эпохи Рисорджименто его народность, воинствующий гуманизм, но во всем остальном был решительно противоположен романтизму, к этому времени изжившему себя. Веристы требовали обращения к правде жизни, понимая под этим прежде всего изображение повседневности и человека среднего, заурядного в противоположность героям романтиков. Веризму суждено было занять то место в литературе и искусстве Италии, которое принадлежало реализму; веризм, возникший в конце XIX в., не мог не испытать воздействия европейского натурализма, не обрести его черты. Но веризм — направление особое, которое нельзя отождествить ни с реализмом критическим, ни с натурализмом конца XIX в., ибо веризм был правдивее и демократичнее последнего.

В оперной музыке выразителями веристских принципов явились Леонкавалло, Масканьи, Пуччини, сильно демократизировавшие оперный жанр. В операх этих композиторов предстала современность в ее самых непоэтических моментах, ее героями выступили городские бедняки, деревенские крестьяне («Сельская честь» Масканьи), бродячие комедианты («Паяцы» Леонкавалло). В своей музыке Масканьи и Пуччини отказывались от героического пафоса и изящных красивых мелодий, прославивших оперу романтика Верди; веристы требовали от музыки повышенной эмоциональности, даже надрывности чувств, усиления шумовых эффектов в оркестре.

В литературе основателями веризма были Джованни Верга и Луиджи Капуана, их последователями — де Роберто, Грация Деледда, Луиджи Пиранделло, Матильда Серао (последние двое потом отошли от веризма, но корни их творчества уходят именно в литературу веризма). Эстетика веризма с наибольшей полнотой раскрыта в теоретических работах Луиджи Капуана (1839—1915), признанных манифестом этого направления: «О современном театре» и особенно «Очерки современной литературы» (1879—1882). Капуана призывал своих соотечественников идти по стопам Гонкуров и Золя, давать в своих произведениях «человеческий документ», а

не измышление фантазии. При этом Капуана напоминал о необходимости творческого восприятия традиции французских писателей, о специфике итальянского романа. Капуана разработал новые нормы прекрасного в литературе — прекрасное то, что есть факт (в противоположность романтикам, противопоставлявшим эти два понятия). «Жизнь, жизнь, только жизнь и ничего больше! — писал Капуана, — если художник сможет показать живого человека, он дал то, что нужно. Только достоверность делает его прекрасным».

Обращение к факту, к «человеческому документу», не означало его утверждение как воплощенного идеала. То, что прекрасно в искусстве, не всегда прекрасно в жизни — по утверждениям веристов; безобразное в действительности — есть первый объект для правдивого искусства. Веристы требовали обращений к социальным проблемам, к проблеме нищеты в первую очередь. В рассказах Капуана (сб. «Крестьянки», 1894), его друга и единомышленника Верга («Жизнь полей», 1880, «Сельские новеллы», 1883) предстала итальянская деревня отсталого Юга во всем своем убожестве, без прикрас.

Веристы придавали большое значение влиянию окружающей среды на характер человека, хотя само понятие об окружающей среде было у них ущербно, так как они понимали под этим только материальную обеспеченность, не учитывая факторов исторического развития и общественной борьбы. Внимание веристов к проблеме наследственности было ничтожно мало по сравнению с тем постоянным интересом, который эта проблема вызывала у натуралистов Франции. У Капуана и Верга редки обращения к патологическим случаям, герои веристов чаще всего очень обыкновенные люди, примитивные, как хлеб и вода. Веристы представляли человеческие пороки как последствия социальной болезни. Основные пороки, по их мнению, происходили от двух зол: роста капиталистического накопления, разжигавшего жажду обогащения, и обнищания, доводящего человека до озверения.

Произведения веристов были документально точными в описании бытовых условий жизни героев. Внимание к внешней стороне жизни у веристов принципиально, ибо именно она, по их мнению, определяет характер персонажей. Веристы не подвинулись до глубокого понимания связи характера и социальной среды, они не могли еще изображать социальные типы, но характер в их произведениях неотделим от своего окружения. Подчас невозможно провести резкую грань между реалистическими и веристскими установками, лучшие произведения веристов (романы Верга, новеллы молодого Пиранделло) поднимаются до критического реализма.

Любимым жанром веристов была новелла, тяготеющая к очерку. С новеллы начал свой путь в веризме Джованни Верга, новеллы — лучшее в наследии Капуана-художника, очерки Матильды Серао «Чрево Неаполя» и ранние новеллы писательницы определяют ее место в прогрессивной литературе своей страны. Новелла и очерк удобны для документального воспроизведения жизни, конкретной зарисовки, не несущей большого обобщения. Пропадение веристов — в чем их главная беда — претендовали лишь на фиксирование настоящего без перспектив на ближайшее будущее, «сиюминутность» новелл и очерков веристов как бы отвергала возможность широких выводов. Веристы уделяли большое место описанию вещей, всему тому, что сопутствует быту человека; вещи завладевали людьми, решали их судьбы, становились двигателем действия. Самого действия в новеллах веристов было мало.

Одним из художественных принципов веристов был особый стиль повествования — сугубо объективный и беспристрастный. «Писатель должен стать невидимым» — утверждал Верга. Для этого и он сам и другие веристы прибегали к специфической манере рассказа: все происходящее рисовалось как бы увиденным глазами персонажей новеллы или повести. Подвергался изменению и самый язык — веристы смело вводили диалектизмы, копируя язык улицы. А часто литературное произведение вообще писалось на диалекте, причем наиболее распространенным был сицилийский диалект. Драматурги создавали пьесы, используя диалекты; так называемый «диалектальный» театр стал типичным явлением в Италии той поры.

Региональность, характерная для натуралистических литератур, в итальянской проявилась особенно наглядно. Веристы нередко замыкались в локальных проблемах — развитие различных областей страны шло очень неравномерно. Наиболее напряженной была обстановка на Юге страны, где бурно переживалось разрушение вековых традиций: значительность этого процесса отразилась в литературе; почти все известные мастера веризма были связаны с Югом. Сицилийцами были и Капуана, и Верга, и Пирранделло, неаполитанцами — Грация Деледда и Матильда Серао; литература Юга приобретала общенациональное значение, так как отражала в заостренной форме то, что было свойственно для жизни любого уголка Италии.

Известная приниженность литературы веризма, мелкотемье, отсутствие больших обобщений, больших характеров, ярких драматических ситуаций составили ее недостаток. Огромной заслугой литературы этого направления была ее демократичность, обращенность к суровой правде жизни. И литература и опера веризма

утверждала героем, носителем высоких страстей, человека социальных низов, опровергая традиционное мнение о том, что высокие чувства недоступны простым людям. Итальянский веризм нашел своих продолжателей в основателях литературы современного неореализма, воспринявших демократизм и документальность у своих предшественников. Лучшие произведения веристов вошли в фонд национальной классики, в мировую литературу внес свой вклад замечательный писатель Джованни Верга, художник слишком большого масштаба, чтобы отдать его целиком одному веризму. Но и для Верга и для другого большого мастера Луджи Пиранделло веризм навсегда остался школой, давшей хорошие традиции.

«Растрепанные романтики»

В период расцвета веризма в итальянской литературе продолжал существовать и несколько запоздалый романтизм. Последним отголоском героической эпохи Рисорджименто явился роман Рафаэлло Джованьоли «Спартак» (1874), романтические традиции жили в поэзии Джозуэ Кардуччи («Новые стихи», 1887). Последним очагом романтического искусства в Италии стал кружок миланских поэтов, прозванных «растрепанными романтиками». В поэзии «растрепанных» сочетался анархический бунт с мрачным пессимизмом; демонические мотивы уживались у них с изображением грубых сторон действительности, последнее стало неосознанной данью веризму. Смешение романтических красок с натуралистическими составляло особенность романтизма «растрепанных». Мрачная, причудливая поэзия «растрепанных» не противостояла веризму, скорее дополняла его; она была эхом романтизма Рисорджименто, но не предтечей декаданса. Среди «растрепанных» романтиков выделяется фигура Арриго Бойто (1842—1918), соединявшего незаурядный талант поэта и композитора. В молодости Бойто воевал в отрядах Гарибальди и до конца жизни сохранил веру в высокие идеалы свободы и добра, хотя в последний период сильно поддавался скептицизму. Философская лирика Бойто поражала неожиданной простотой формы, мелодичностью стиха. Арриго Бойто был выдающимся переводчиком и оперным либреттистом — в Италии, стране оперного искусства — вещь редкая и ценная. Бойто горячо пропагандировал творчество Шекспира в Италии, он перевел на итальянский язык «Антония и Клеопатру» (этот спектакль с участием великой актрисы Дузе прошел с триумфом). Высокое качество написанных Арриго Бойто оперных либретто к опере Фаччо «Гамлет», операм Верди «Отелло» и «Фальстаф» признано всеми. Бойто — композитор известен талантливой оперой «Мефистофель», созданной по произведению Гете. Бойто принадлежит и музыка и текст оперы. В отличие от прославленной оперы Гуно творение Бойто подчеркивало философскую линию гетевского «Фауста», хотя итальянец и подверг

последнюю известному переосмыслению. Опера Бойто «Мефистофель» — явление уникальное в итальянском оперном искусстве: философская, интеллектуальная, она отличается великолепным стихотворным текстом, ничуть не уступающим музыке по качеству. Шокировавшая зрителей на первом представлении, опера «Мефистофель» сейчас одна из популярнейших в театрах Италии.

Литературная критика

Итальянская критика этого времени — одно из значительнейших достижений национальной культуры. В названный период выступают два крупнейших исследователя литературы — Франческо де Санктис и немного позднее — Бенедетто Кроче.

Франческо де Санктис (1817—1883) — выдающийся представитель прогрессивной критики в Италии, замечательный мыслитель и патриот, обративший свое внимание на исследование национальной литературы. Наследник традиций романтической критики Уго Фосколо, де Санктис был зачинателем нового реалистического направления в итальянском литературоведении. Однако сильный в теории и истории литературы, де Санктис занял в итальянской критике такое же место, как В. Г. Белинский в русской или Георг Брандес — в датской.

Революционер-демократ по политическим убеждениям, Франческо де Санктис сражался на баррикадах в 1848 г. вместе со своими учениками (он был тогда учителем колледжа), он знал и тюрьму и годы изгнания. После освобождения Италии стал министром народного образования, потом возглавил кафедру сравнительного литературоведения в университете в Неаполе. Здесь он создает свои важнейшие труды, в частности много томную «Историю итальянской литературы».

Франческо де Санктис первым в итальянской критике придавал решающее значение связи искусства с исторической действительностью. Он считал соотношение между эпохой и искусством сложным, ибо уделял большое внимание личности самого художника, его неповторимой индивидуальности. По мнению критика, историческая и социальная действительность формируют личность художника-творца, а создания последнего становятся выражением его глубокой и многогранной личности. Определяя место и значение писателя в литературе, де Санктис исходил из того, насколько полно отразились прогрессивные тенденции времени в его творчестве. Критик требовал, чтобы писатель был сам по себе яркой и активной личностью, только тогда его произведения принесут пользу человечеству. Требуя от произведения искусства прежде всего значительности содержания и глубины постижения жизни, де Санктис придавал меньшее значение и форме.

Франческо де Санктис первым в Италии дал глубокую характеристику Данте Алигьери, оценив создание величайшего гения

национальной поэзии как выражение идеологии народа, находившегося на пороге Возрождения. Освещая историю литературы прошлого, критик умел быть современным. «Критика де Санктиса по сущности своей воинствующая: каждая статья его есть момент битвы», — пишет о нем критик-марксист Карло Саливари, духовный вождь современной прогрессивной итальянской литературы. Горячая проповедь реалистического искусства у де Санктиса делает этого боевого критика актуальным и в наши дни.

Бенедетто Кроче (1866—1952) был философом и литературоведом, ему принадлежат многочисленные труды по эстетике и филологии: «Новые статьи по эстетике», «Поэзия», «Поэзия и не поэзия», «Народная поэзия и искусство», «Поэзия античная и современная», «Поэзия Данте, Ариосто, Шекспира, Корнелия» и ряд других. Кроче выступил против господствовавшего в итальянской философии позитивизма, несомненной его заслугой было возвращение к диалектике. Но Кроче возродил идеализм в философии и в эстетике. Кроче подобно де Санктису видел в произведении искусства выражение личности автора, но в отличие от своего старшего современника считал личность художника независимой от времени и нации. Он делил писателей на психологические типы: Данте, по его мнению, — дух веры и воли, Ариосто — поэт гармонии, Фосколо — поэт четырех идей — смерти, героизма, красоты, искусства. Кроче не был сознательным последователем реакционной идеологии, в период фашизма он находился в оппозиции. Однако идеалистическая позиция Кроче в свое время нанесла немалый ущерб итальянскому литературоведению; заслуги исследователя были оценены много позднее. Творчество Кроче в настоящее время нуждается во внимательной переоценке.

Декадентская литература

Воскрешение идеалистической философии на рубеже XIX и XX в. оказало свое воздействие на литературу Италии этого периода, оно заметно сказалось на творчестве Луджи Пиранделло, а также на поэзии декадентов. Итальянский декаданс, развившийся в эпоху бурно нарастающих империалистических устремлений буржуазии, приобрел особенно ярко обозначенные антигуманистические черты. Главой его был выступивший в 90-х гг. поэт и публицист Г а б р и е л е д'А н н у н ц и о (1863—1938). Свои эстетические позиции д'Аннунцио высказал в 1893 г. в статье об Эмиле Золя, где он заявляет о конце натурализма в европейской литературе: «Эксперимент завершен. Наука неспособна наполнить опустошенные небеса, вернуть счастье душе, в которой нарушен мир... Не хотим более истины. Дайте нам сон. Не найдем успокоения, пока не увидим тени неведомого».

С 1895 г. д'Аннунцио с необычайной откровенностью стал пропагандировать в своих стихах и романах ницшеанские идеи. В пу-

ближнических статьях он писал о том, что спасение Италии в организации узкого круга избранных «сверхчеловеков», призванных усмирить разъярившуюся толпу. «Избранные» должны быть аристократами духа (и по крови, кстати, тоже), должны обладать железной волей и уметь убивать без угрызений совести. Это должны быть люди, одержимые жаждой захвата чужих земель. Священным именем родины поэт-декадент призывал к грабежу и насилию, его произведения становились некими отпущениями грехов империалистам и пришлись последним очень по вкусу. Буржуазная пресса неизменно раздувала успех произведений д'Аннунцио.

С 1895 по 1915 г. выходит ряд романов, поэм, драм д'Аннунцио, проповедующих ницшеанство. Романы — «Девы скал», «Триумф смерти», «Огонь», драмы — «Мертвый город», «Франческа да Римини», «Корабль», «Джоконда», «Слава» и др. Мрачный пессимизм, утверждение бренности земного бытия, культ жестокости — вот характерные черты произведений этого автора. Сверхчеловек — вместо гуманиста, жажда убийства — вместо стремления к подвигу, извращенные сексуальные страсти — вместо любви: вот то «новое слово», которое сказал в итальянской литературе Габриэле д'Аннунцио.

Романы его очень растянуты и скучны. Например, герой романа «Девы скал» Клаудио Кантельмо, разочарованный скиталец, посещает аристократический замок, укрытый в скалах. На протяжении всего произведения Клаудио размышляет, на какой из трех сестер, владелиц замка, ему жениться; все девицы откровенно согласны. Клаудио понимает ответственность этого шага — он должен выбрать ту, что станет матерью сверхчеловека, ибо именно таким он видит своего сына. В романе «Триумф смерти» юноша из аристократической семьи Джорджо любит знатную по рождению Ипполиту — ничто не мешает их любви. Но Джорджо неизлечимо болен, умирать одному кажется ему скучным: он уговаривает Ипполиту испытать величайшее наслаждение совместного самоубийства. Развязка романа оправдывает его название: Джорджо убивает Ипполиту и умирает возле нее. Претендующие на психологизм, романы д'Аннунцио риторичны и холодны, обилие описаний, нарочито длинных, придает им особенную бесстрастность.

Те же качества присущи и его драмам «Крови и сладострастия». Вот одна из наиболее известных его драм «Мертвый город». Действие разворачивается в Греции на раскопках античного города. Археолог Леонардо одержим мечтой разыскать старинный город — ибо только давно умершее кажется ему истинно живым. Его друг, поэт Александро, разлюбил свою жену, слепую Анну,

мучительное чувство влечет его к прекрасной Бьянке-Марии, сестре Леонардо. Но Леонардо сам любит сестру противоестественной, небратской любовью. Терзаемый ревностью, он убивает девушку, охраняя ее от нечистых притязаний. Влекомая мудрым предчувствием слепая Анна приводит мужа к месту кровавого преступления.

Поступки героев в драме алогичны, неестественно жестоки. То же и в других драмах автора «Мертвого города». В драме «Джон-Бонда» возлюбленная художника отрубает руки его жене, разрушившей руки статуи: так утверждает д'Аннунцио идею примата искусства над действительностью. Скульптура ценнее живого человека. В драме «Франческа да Римини», произвольно интерпретируя сюжет Данте, д'Аннунцио представляет Франческу властной женщиной с воинственными наклонностями. Драмы «Крови и сладострастия» не пользовались успехом. Напрасно сооружались блистательные рекламы, бесполезными оказались усилия гениальной актрисы Дузе, выступавшей в главных ролях. Ходульные декадентские драмы д'Аннунцио не удержались на сцене.

Массовый зритель отверг д'Аннунцио, но в целом творчество поэта пользовалось популярностью и оказало дурное влияние на литературу. Предтеча фашистской идеологии, д'Аннунцио распространял свое влияние и на реакционных писателей европейской литературы. В настоящее время имя декадента стало одиозным в прогрессивной итальянской критике. Однако уцелевшие итальянские модернисты видят в д'Аннунцио своего авторитетного вождя и учителя.

* *
*

Итальянская литература в период политической реакции в стране испытывала кризис — это был период упадка, период отказа от прежних достижений реализма. Об этом свидетельствуют произведения символиста Пасколи и апологета империализма Паппи, антигуманизм футуриста Маринетти и его последователей. Теснимый окружением, отошел от прежних позиций и талантливый писатель Луиджи Пираделло, но он не отказался от гуманизма. Луиджи Пираделло — писатель трагической судьбы, оказавшийся в плену модернизма, с которым внутренне не прекращал бороться. Творчество Пираделло — несмотря на его ущербность — свидетельствует живучести демократической литературы и в предфашистской Италии. В годы «черного двадцатилетия» родилось Соппротивление, положившее начало возрождению реалистических и демократических традиций в итальянском искусстве,

ДЖОВАННИ ВЕРГА (1840—1922)

Джованни Верга занимает в итальянской литературе почетное место. Крупнейший представитель веризма, он стал итальянским Золя и Бальзаком одновременно, он первый обратился к изображению неприкрашенной повседневности, раскрыл жестокие законы национального капитализма, явившись его решительным обвинителем в произведениях, написанных рукою подлинного мастера.

Верга родился в Сицилии, в семье землевладельца, получил хорошее образование. Бурные годы завершения национально-освободительной борьбы и побед гарибальдийцев сформировали Верга-патриота. Он начал свою литературную деятельность как последователь романтических традиций Рисорджименто. В 1861 г. выходит его первый роман «Карбонарии в горах».

В конце 60-х гг. и начале 70-х Верга отходит от романтизма. Его романы «Грешница» (1866), «История одной малиновки» (1871), «Истинная тигрица» (1873), «Ева» (1873) написаны в новой манере — экзальтированной и в то же время приземленной — они отражают воздействие на молодого писателя литературной группы «Миланская богема». Это были годы исканий.

Начало 80-х гг. — важнейший период в творчестве Джованни Верга, определивший его путь в литературе. Вместе с Луиджи Капуана они разрабатывают эстетические нормы веризма, становятся теоретиками и идеологическими вождями центрального направления отечественной литературы. В эти годы появляются в печати художественные произведения Верга, воплотившие принципы нового искусства: сборник новелл «Жизнь полей» (1880), одна из новелл которого — «Недда» — была напечатана еще в 1874 г. и стала первым веристским опытом автора, сборник «Сельские новеллы» (1883) и роман «Семья Малаволья» (1881). К писателю пришла счастливая пора открытия нового пути в искусстве, совпавшая со зрелостью его художественного таланта. Книги его обрели признание.

«Жизнь полей» В сборнике «Жизнь полей» изображена отсталая южная провинция Италии, более других страдавшая от «развития капитализма и одновременно от недостатка его развития». Верга сталкивает две контрастные силы — полудикую, с вековым патриархальным укладом деревню и наступающую буржуазную цивилизацию — потому так остро конфликтны, до трагического пафоса, повеллы этого сборника: «Недда», «Волчица», «Возлюбленная Граминьи», «Рыжий», «Иели-пастух», «Сельская честь».

По художественной структуре новеллы сборника различны, одни имеют яркую сюжетную ситуацию, другие — напоминают

очерк. Новизна и необычность веристского метода изображения жизни заметнее всего проступила в новеллах второго типа. Такова «Недда», в которой рассказывается о жизни деревенской девушки-поденщицы. Самое страшное в жизни Недды — не злополучное стечение обстоятельств, но самое нормальное ее течение. Нищета — тот рок, который постоянно настигает Недду. От природы красавица, одаренная чудесным голосом, трудолюбивая, как муравей, и нежная сердцем, она кажется созданной, чтобы дарить счастье, но убогая бедность забирает у нее все. От черной работы огрубела красота девушки, потускнел голос. В нищете преждевременно состарилась и умерла ее мать, погиб возлюбленный, умер от голода ее незаконный ребенок. Недда принимает удары судьбы безропотно: она пуглива и набожна, так воспитала ее деревня, у Недды нет и малейшего сомнения в том, что она одна виновата в своей бедности.

Иным выступает герой новеллы «Рыжий», стоящей в сборнике несколько особняком: ведь здесь Верга впервые обращается не к деревенскому люду, а к шахтерам. Мальчишка, по прозвищу Рыжий, очерчен писателем как существо доброе, душевно щедрое и глубоко человеческое. Но Рыжий привык прятать свою душу от посторонних, сопротивление жизненным невзгодам вызвало в нем озлобленность. Отец Рыжего прожил свой век «покорным вычным животным» и погиб во время обвала в шахте. Рыжий помнит об этом постоянно, и хотя мстительное желание подростка осталось неосуществленным, ясно, что сам он никогда покорным не станет. «А волосы у него были рыжие потому, что был он мальчишка отпетый, испорченный и можно было ожидать, что когда он вырастет, то станет отъявленным негодяем» — таково было общее мнение о Рыжем на шахтах. Верга повествует о своем герое, все время глядя на него со стороны, глазами окружающих, в конце новеллы он сообщает о том, что однажды Рыжий ушел с шахты и след его пропал. Этот интересный характер ожесточившегося человека Верга не только не хотел, но и не мог обрисовать изнутри, так же, как не мог предсказать, каково будет его развитие.

В ряде новелл: «Волчица», «Возлюбленная Граминья», «Иели-пастух» конфликт раскрыт в динамично развивающемся сюжете. Здесь Верга допускает романтические элементы, часто причудливо смешивающиеся с крайним натурализмом. Пылкие страсти героев восходят к биологическим импульсам, дежурный романтический сюжет искусственно переносится в демократическую среду. Показательна новелла «Возлюбленная Граминья». Деревенская красавица Пеппа, у которой в приданом числилось «белье, все из чистого полотна, тканного в четыре нити» и «золотые кольца на все десять пальцев», вдруг отказалась от своего жениха и убе-

жала к разбойнику Граминье, о котором и знала только по слухам. Несколько дней она пряталась с разбойником в зарослях кактусов и была ему покорной служанкой, а он ругал и колотил ее. Его, наконец, схватили и отправили в тюрьму, потом на каторгу. Пепша поселилась неподалеку от тюрьмы, где разбойник сидел перед каторгой. Теперь она стала покорной служанкой карабинеров, арестовавших бандита: они прикасались к нему и были для нее священны. Но и в подобных новеллах с преувеличенным биологизмом, Верга показывал столкновение в человеке древних инстинктов и собственнического начала. Какой бы животной ни была страсть Пепшы к безобразному Граминье, она шла вразрез с жадной накопительством и спасла героиню от порабощения золотым тельцом.

Лучшая новелла сборника — «Сельская честь», позднее переделанная автором в драму. Положенная на музыку композитором Масканьи, «Сельская честь» вошла в золотой фонд итальянской оперной классики. Произведение было благодарным материалом для веристской оперы: напряженный драматизм, колоритные характеры обнаруживают в нем талантливо найденный сплав романтического и реалистического начал.

Герои новеллы — смелый солдат Турриду, спесивый возчик Альфио, самолюбивая красавица Лола и дочка богатого виноградаря страстная, ревнивая Санта — оказываются втянутыми в сложный конфликт страстей, приводящий события к трагической развязке. Но корни конфликта не только в любовных переживаниях, а и в социальных противоречиях. Ненависть Турриду к Альфио глубже неприязни обманутого любовника к счастливому сопернику. У Альфио в конюшне «четыре соргинских мула», а мать Турриду продала последнюю лошачиху, когда сын отбывал солдатчину, вот почему Лола, любимая Турриду, вышла замуж за Альфио, отговорившись, что «на то воля божия». Альфио и Турриду бьются по старому обычаю на ножах, и этот поединок закономерно кончается поражением солдата: возчик прибегает к нечестному приему. Альфио хитер, у него крепкая хватка деревенского кулака: в жизненной борьбе он всегда одержит верх над открытым, простудушным Турриду. Но зато Альфио терпит моральное поражение, в мире человеческих чувств он — банкрот. Ни за какие подарки не полюбила его Лола, напротив, забыв о грехе, она уступила любви Турриду. Турриду же окружен атмосферой всеобщей симпатии: у него любящая мать, хорошие друзья, в него влюблены Лола и Санта, на богатое приданое которой Турриду не польстился.

В новелле «Сельская честь» Верга с большим психологическим мастерством показывает силу человеческой страсти, ее трагическое величие. На фоне ярких, цельных чувств ничтожно мелкими

предстают меркантильные расчеты. Произведение приобретает ярко антибуржуазную тенденцию. В новелле искусно сплетены социальные и психологические мотивы.

Своеобразен стиль новеллы. Романтический накал страстей и стремительность действия выражены в сдержанной манере. Изложение фактов и диалоги почти лишены авторского комментария. Верга не раз утверждал, что автор «должен остаться невидимым», в «Сельской чести» он достиг этого в полной мере.

Несмотря на то что новеллы сборника «Жизнь полей» имели печальные развязки, общее звучание их было оптимистично. Верга находил неиссякаемые источники благородства и человечности в душах своих героев — деревенских бедняков, людей огрубевших в труде, но сохранивших нежность души. Характеры героев предстают величавыми в своей цельности. Герои Верга лишь внешне преклоняются перед силой неумолимо наступающего капитализма, внутренне они не подвластны силе денег, подлинными ценностями в их глазах являются сердечные чувства, труд, чистая совесть. Верга считал, что этот моральный капитал человека из народа станет основой его сопротивления власти денег.

«Сельские новеллы»,
«Бродячая жизнь»,
«Канделоро
и его друзья»

Свой следующий сборник «Сельские новеллы» Верга издает через три года после «Жизни полей». Перед читателем предстает та же южная провинция Италии, но значительно преобразованная влиянием буржуазной цивилизации, разрушающей и патриархальные предрассудки и гуманистические традиции итальянской деревни.

В «Сельских новеллах» у Верга появляется горький, ироничский тон, бывшие жизнерадостные интонации сменяются скорбными. Скорбь и горькая ирония возрастают от новеллы к новелле в сборниках «Бродячая жизнь» (1887) и «Канделоро и его друзья» (1894). В новеллах «Дон Личчу Папа», «Его преподобие», «История осла святого Иосифа» перед читателем проходит галерея деревенских хищников — служителей культа, представленных автором часто в смешном свете. В новелле «Добро» центральной является фигура деревенского буржуа, сделавшего накопительство смыслом своего существования и под старость ощутившего внутреннюю пустоту.

Одна из лучших новелл сборника «Сельские новеллы» — «Свобода», рисующая деревенский бунт, стихийный и трагический. В новелле нет отдельных героев — образ бунтующего народа в центре изображения; контуром вычерчены лишь некоторые фигуры — батрак, дровосек... «Словно море в непогоду, колыхалась и бурлила толпа перед клубом «благородных», перед муниципалитетом, на ступеньках церкви; море белых беретов, сверкающие в воздухе топоры и серпы», Разъяренная толпа расправляется с

«благородными»: страшная картина кровопролития нарисована Верга с отчетливым пониманием причин, ее породивших. Не высказывая прямо своего мнения, одним отбором деталей он открывает истину. Вот описание грозных мстителей: «Женщины были еще свирелее. Они потрясали своими тощими руками, визжали от бешеной злобы, сквозь лохмотья их одежд просвечивало голое тело». И рядом жертвы: «Повсюду в домах, на лестницах, в альковах — обрывки шелка и тонкого полотна. А сколько серег в ушах окровавленных лиц и золотых колец на руках, тщетно пытавшихся отвести удары топоров!».

В новелле «Свобода» классовый антагонизм в деревне обнажен до предела; сицилийский крестьянин, столь смиренный и набожный в ранних новеллах писателя, здесь обрел чувство протеста. К сожалению, автор не видит перспективы этого протеста. Окончание новеллы полно горечи: равнодушные чиновники в очках, зевая от скуки, присуждают к пожизненной каторге участников бунта, и они отправляются, тихие, как овцы, — их гнев вылился однажды и до конца.

Изменения, произошедшие в деревне, фиксирует новелла «Черный хлеб», рассказывающая историю одной крестьянской семьи. Писатель замечает, как новая, собственническая мораль, разбедает крестьянина изнутри: святая святых — любовь заменяется расчетом. Нет больше цельных чувств, есть только один помысел — как бы уцелеть, как бы заработать кусок хлеба. У молодых героев новеллы Санто и его сестры Лючия по-разному складывается семейная жизнь, но у обоих грустно. Лючия брошена своим женихом Томо, женившимся на хромой вдове, имеющей достаток. Не желая быть приживалкой в семье брата, Лючия поступает в помещичий дом служанкой, становится любовницей хозяина и получает неплохое приданое: теперь у нее нет недостатка в женихах. Любовь Санто и Рыжей Нены, дочери батрака, кажется, на первый взгляд, поэтичной — но и здесь расчет вкрадывается в чувства. Рыжая Нена, зная, как трудно ей получить мужа, голодает, покупая на отложенные деньги сыр, хлеб, вино, которым угощает Санто при встрече. Голодный юноша не в силах отказаться от ее угощения — так начинается любовь. Автор скорее скорбит о своих героях, нежели осуждает их. Скорбные и сатирические мотивы неразрывны в ряде новелл этого периода.

В более поздних новеллах Верга появляются сатирические ноты — достаточно привести знаменитую новеллу «Влюбленные» (сборник «Канделоро и его друзья»). В сюжете новеллы присутствуют аксессуар романтического действия, что еще более подчеркивает прозаизм реальности. Молодые влюбленные — дочка богатого лавочника Нунциата и бедный парень Бруно клянутся

друг другу в любви и верности: поздней ночью Бруно похищает девушку из дома отца. Но на другой день, договариваясь с лавочником насчет приданого, Бруно так откровенно торгуется с отцом любимой, что девушка отказывается от своего избранника. Через некоторое время Нунциата находит другого жениха, с которым шепчется у окошка точно так же, как шепталась с Бруно, повторяя привычные слова: «Любовь моя! Сердце мое!». Бруно, охваченный ревностью, нападает на своего соперника, обнажает нож, но, подумав, предпочитает пуститься наутек.

Своеобразие новеллы Верга, ее отличительную особенность составляет бытовизм; писатели-веристы уделяли большое внимание внешней стороне жизни героев.

Вещи — в основном предметы крестьянского обихода — занимают в новеллах огромное место. При этом Верга не терпит длинных, подробных описаний: атрибуты деревенского быта — домашние животные, плоды, ручные изделия — все предстает в динамике, в процессе взаимодействия человека с ними. Герои Верга никогда не сидят сложа руки. Их радости, горе, решающие моменты жизни — неотделимы от непрерывного труда. Во всех новеллах, начиная с самых ранних, автор показывает, какую огромную роль играют вещи в жизни его героев, как неразрывно герой связан с ними. Турриду, ухаживая за Сантой, подносит ей вязанки хвороста («Сельская честь»); Пина приводит свою дочь Мариккью к жениху объявить ему свое согласие, и юноша, весь вымазанный в оливковом масле, договаривается о свадьбе, подталкивая сливы к прессу и подгоняя осла («Волчица»); Иели, пастух, перерезал горло дону Альфонсо теми же самыми ножницами, которыми резал ягнят («Иели-пастух»). Крестьянин мыслит конкретно, речь его образна — в ней те же предметы обихода, что и в жизни. «Курицу ощипывают, когда зарежут» — любимая поговорка жадного Нунцио, дрожащего за свои деньги («Влюбленные»); «Съем тебя, как хлеб» — любезничает Турриду с Сантой («Сельская честь»).

Для персонажей новелл Верга вещи подчас подменяют человека, подчас определяют его ценность и нередко решают его судьбу. Рыжий после смерти отца часами любит его башмаками и одеждой — последней памятью («Рыжий»); Альфио отбивает у Турриду невесту, потому что у него в конюшне стоят четыре сортинских мула («Сельская честь»); Лючия уступает помещику, пообещавшему ей двадцать унций золота и серьги. Ее золовка, Рыжая Нена, поначалу возмущенная аморальностью девушки, потом мечтательно рассказывает о ее благополучии: «Такой большой комод, полный белья! А кольца, серьги, ожерелья — все из чистого золота!» («Черный хлеб»). В этом внимании к вещам итальянского писателя и верность эпохе пасту-

пающего капитализма с его фетишем собственности и одновременно верность колориту сицилийской деревни с ее бедностью и отсталостью.

Верга в итальянской литературе — признанный новеллист, достойный стоять в одном ряду с Боккаччо, Саккетти, Банделло. Новелла вериста отличается от произведений его предшественников большей приземленностью, большим вниманием к быту. Однако по лаконичности повествования, драматичности сюжета новелла Джованни Верга не уступает ренессансной.

В 1885 г. Верга написал драму «В швейцарской», действие которой перенесено в город. Городская тема была менее удачной в творчестве Верга, городской быт был ему неведом. Поэтому драма «В швейцарской» получилась несколько слезливой и мало конкретной, городской бедняк — слишком сентиментальным и жалким. И все же драма Верга сыграла свою роль: в театре узаконилась бытовая тема, после пьесы «В швейцарской» стали возможны драмы Джакозы и Пиранделло.

«Побежденные» Цикл романов под названием «Побежденные» был задуман писателем в 1880 г. В предисловии к циклу Верга писал, что его цель — поведать о тех препятствиях, которые встречает на своем пути прогресс. Самое понимание прогресса у писателя-вериста было нечетко: он подчас смешивал прогресс исторический и прогресс буржуазный. Но в изображении действительности Верга был верен факту, он рисовал развитие капитализма в Италии, как процесс, обостряющий классовый антагонизм. В том же предисловии мы читаем: «Наблюдателю этого зрелища не предоставлено быть судьей — и это уже много, если ему самому удастся на мгновение остаться вне битвы, чтобы бесстрастно изучить ее, точно, с присущими ей красками, нарисовать всю картину и этим самым дать представление о действительности, какова бы она ни была». Классовую борьбу верист называет «битвой за жизнь». «Я задумал один труд, — это прекрасная и величественная панорама, нечто вроде фантазмагории битвы за жизнь... Хочу отобразить либо драматическую, либо смешную сторону в социальных типах и каждому — свой характер»¹. Подобно Золя, итальянский писатель хотел проследить биологическую и социальную историю представителей различных слоев общества. Побежденными в глазах Верга, были в равной мере и трагические жертвы капитализма и комические фигуры старого феодального мира.

Замысел «Побежденных» включал пять романов: «Семья Малаволья» — из жизни сицилийской деревни с ее отсталостью и

¹ L. Russo. Verga. Bari, 1947, p. 299.

косностью, «Мастро дон Джезуальдо» — роман о крупной буржуазии, охваченной духом стяжательства, «Герцог ди Лейра» — разоблачение ханжества и снобизма дворянского класса, «Достопочтенный Сципион» — сатира на высшие армейские чины, «Пышный человек» — о «делателях» буржуазной культуры.

Верга создал лишь два романа из задуманных пяти: «Семья Малаволья» (1881) и «Мастро дон Джезуальдо» (1887). Жизнь высокородной знати, заправил армии была для него чуждой сферой. Зато в завершённых романах автор обнажил узел социальных противоречий нового времени, показал два самых активных класса — трудящихся и нарождающуюся буржуазию. Замечательный мастер-реалист не ограничился изображением издержек буржуазного прогресса, но разоблачил сущность его, представив документально точно итальянский капитализм во всем его национальном своеобразии.

«Семья Малаволья»

В романе «Семья Малаволья» писатель рисует сицилийскую деревушку Ачитрецца, расположенную у моря. Атмосфера романа та же, что и в новеллах, но проблематика гораздо шире, жизнь показана в ее протяженности, во времени. Писатель повествует о нескольких поколениях крестьянской семьи, развертывая широкую картину изменений в деревне, как в капле воды отраженную в истории распада крепко спаянного, трудолюбивого клана Малаволья, потомственных рыбаков Ачитрецца. Малаволья гордятся своей семьей, хранительницей старого уклада: они честны и строгие к себе — никто из них не пропивал денег, не пускал их по ветру. Исполнять свой долг — стало их негласным девизом. Дед Антони внушает своему внуку: «Когда мой покойный дед оставил мне «Благодать» (рыбацкую лодку. — *И. П.*) и пять ртов, которые я должен был прокормить, я был моложе тебя и не боялся, и я исполнял свой долг и не ворчал, и сейчас я это делаю и прошу бога помочь мне делать это всегда, пока глаза мои не закроются, как это делал и твой отец и твой милый брат Лука, который не боялся идти и исполнять свой долг. Твоя мать тоже исполняла свой долг, бедная женщина, взаперти, в этих четырех стенах, и ты не знаешь, сколько она выплакала слез...».

Автор «Семьи Малаволья» не идеализирует патриархальное крестьянство, жестокое в своих предрассудках, порожденных невежеством и темнотой и нелепое в смиренной безропотности труженика, привыкшего иметь дело с неумолимой стихией. Но буржуазная эра приносит конец не только невежеству и безропотности, она губит и высокую гуманистическую мораль, сложившуюся веками.

Так случилось и с Малаволья. Однажды в море погиб хозяин Малаволья (второе поколение), вместе с ним утонули и мешки

бобов, взятых в долг у ростовщика. Вдова Малаволья, по прозвищу Длинная, и ее пятеро детей — Антони, Лука, Мена, Лия и совсем мальчишк Алесси — несут тяжкое бремя долга. Старый девиз — выплнить долг — неожиданно для них наполняется новым содержанием, знаменующим приметы новой эры. Дружная, трудолюбивая семья работает, не покладая рук, и все-таки нужная сумма не собрана в срок; ростовщик отбирает у них за долги их старый дом у кизилового дерева — родовое гнездо Малаволья. Автор намекает, что бобы, утонувшие в море, были гнилыми, и отнюдь не стоили таких денег, какие выплачивали Малаволья с отчаянием и болью. Но Длинная и старый Антони ничего не смыслили в делах крючкотворства и продолжали всю жизнь работать на разорившего их человека, лелея в душе мечту о возврате дома у кизилового дерева. Беспросветное существование ломает их жизни, калечит души.

Третье поколение семьи изменяет старым традициям. После смерти Длинной каждый из ее детей пошел своим путем. Лука пошел в солдаты и погиб, Антони ушел в город на заработки, да поддался соблазнам и попал в тюрьму, Лия стала распутницей и угодила в притон — каждый испил свою чашу горя. Наибольшее внимание уделено автором судьбам Антони и его сестры Мены, прозванной Святой Агатой. Мена — совестлива и безответна. Покорная воле родителей, она готова выйти замуж за постылого ей сына хозяина Брази, и только разорение семьи спасает девушку от ненавистного брака. Мена любит бедного поденщика Альфио Моска, но жертвует своей любовью ради сомнительной семейной чести — девушка из рода Малаволья не может выйти замуж за неимущего. Альфио сколачивает кое-какие деньги и, верный своей привязанности, сватается к Мене, уже постаревшей, свыкшейся с одиночеством. Мена сознательно отказывается от запоздалого счастья — она не считает себя вправе создать семью: ее брат в тюрьме, сестра в позорном притоне. Автору нравится в его героине моральная стойкость и мужество, с каким она несет свой крест, в ее самоотверженности он видит огромную духовную красоту, свойственную человеку труда.

Иным выглядит Антони Малаволья, это характер страстный, протестующий. «Хотел бы я знать, почему это на свете должны быть люди, которые живут себе, ничего не делая, и рождаются со счастьем под шляпой, а у других нет ничего и они всю жизнь тянут лямку?» — говорит Антони и, не умея разобраться в этом вопросе, любит повторять: «Хорошего пинка надо дать миру, каким он устроен, переделать его заново».

Автор не целиком разделяет его радикальные суждения. Антони-младший, как и его дед, — не идеальный герой, он не более как деклассированный элемент, крестьянин, оторвавшийся от

земли и не нашедший места в городе. Ограниченность Верга сказалась в том, что он вложил бунтарские слова в уста героя, в будущее которого не верил. И все же этому герою он уделил самое пристальное внимание. Этот характер писатель раскрыл не только во внешнем, но и во внутреннем его проявлении: в диалектике мышления героя. Антони — единственный персонаж романа, который задумывается над жизнью.

Единственным благополучным героем романа оказывается самый младший из сыновей Длинной — Алесси Малаволя. Именно он осуществляет заветную мечту разоренной семьи — покупает дом у кизилового дерева. Здесь он поселяется с любимой женой. К их счастью прилепилась и Мена, отдавшая свою перестраченную материнскую нежность детям брата. Образ Алесси тем не менее не принадлежит к центральным, он очерчен контуром, он лишь свидетельствует о вере писателя в сохранение лучших традиций патриархального крестьянства, в силу чело- века-труженика. В романе проблема положительного героя не решена.

В художественном плане роман «Семья Малаволя» близок к повеллям: нарочитая замедленность действия, акцентирование бытовых деталей. Одно из примечательных качеств Верга-художника — умение видеть окружающее глазами своих героев. Он излагает события и описывает предметы так, как если бы сам жил в поселке Ачитрецца и обладал теми же жизненными критериями, что и бесхитростные его обитатели. Он употребляет сравнения с предметами и понятиями из обихода крестьян. «Мена выросла и стала девушкой высокой и тоненькой, как ручка у метлы» — рисует он свою героиню. О влюбленных сообщает: «Эти двое каждый день ходили гулять по скалам, точно у них была лишняя обувь». Лишь по отдельным намекам можно установить, что ростовщик обобрал Малаволя незаконно, настолько автор прививает читателю наивную веру героев в законность происходящего. Беспристрастность изложения, вполне уместная в новеллах, в романе иногда создает впечатление нечеткости авторских позиций и симпатий, вносит натуралистическое начало, ослабляет критическую направленность произведения.

И все же в этом первом веристском романе итальянский писатель успешно справляется с новой формой — семейной хроникой, — приобретшей популярность в европейской литературе.

В иной манере написан лучший роман Верга — «Мастро дон Джезуальдо». Во втором романе Верга исторические и социальные акценты поставлены более конкретно. Перед нами Сицилия XIX в., автор напоминает о политических событиях эпохи: 1820 г. — волна

«Мастро дон
Джезуальдо»

карбонарских заговоров, 1848 г. — народные выступления, революция... Однако не национально-освободительная борьба с ее героической определяет содержание романа, а внутренние социальные сдвиги в обществе — возмужание нового класса, буржуазии.

Главный герой романа, Джезуальдо Мотта, вчерашний «мастро» и сегодняшний «дон», подобный мольеровскому Журдену, — «буржуа-жантийом». Но между этими героями есть и различие: французский парвеню XVII в. — и дворянин и буржуа, т. е. собственно житель города; итальянский богат, дворянин иastro — деревенский хозяин. Верга не упускает ни одной социально значимой черты в образе героя, ни одной детали, подчеркивающей национальную специфику капитализма в Италии. Джезуальдо Мотта именно итальянский буржуа, буржуа-земледелец, вчерашний крестьянин, человек физически закаленный, обладающий воловьей силой и неистовым темпераментом. Джезуальдо умеет работать сам и умеет выжать соки из тех, кто работает на него. Он одержим страстью накопления, его энергия неистощима: «Всегда в движении, всегда запыхавшись, всегда бегом, здесь и там одновременно; в бую, в дождь, солнцек — с головой, гудящей от мыслей, с беспокойным сердцем, тело ломится от усталости... ни праздника, ни воскресенья, ни минуты беззаботного смеха. Все от него хотели чего-то... его времени, его труда, его денег. Вынужденный защищать свое добро, он был против всех — только за свой интерес. В деревне не было никого, кто бы не казался ему опасным врагом. Скрывать от всех — жажду доходов, испуг при дурной вести, радость при удаче — всегда непроницаемое лицо, зоркий глаз, сжатые губы!».

Расчет руководит всеми поступками героя. Ему нужны связи и поддержка аристократов — он женится на Бьянке Трао, дочери разорившегося маркиза. Джезуальдо настолько мало интересуется самой Бьянкой, что даже не замечает, что она питает к нему отвращение и ждет ребенка от другого мужчины. Породнившись с маркизами Трао, Джезуальдо отмежевывается от плебеев — в день свадьбы он отсылает из дома крестьянку Диодату, мать его троих сыновей. Он откупается от любящей женщины деньгами, дает ей приданое и находит мужа из последних забулдыг. Среди бедняков и обездоленных растут дети Джезуальдо Мотта, носящие другую фамилию и не знающие даже имени родного отца.

Отмежевание от народа, его интересов характеризует и другую линию поведения героя — его отношение к национальной борьбе. В 1820 г. он принимает участие в заговоре карбонариев — надеется, что это повысит его авторитет в национальных кругах. Одно время Джезуальдо даже приходится скрываться от полиции. Приобретая капиталы и авторитет среди местных заправил, богат уже

не интересуется народным движением, — в 1848 г. ему вовсе не до того, чтобы заигрывать с народом. Когда в городе поднимается массовое недовольство, Джезуальдо прячется в стенах дома, возле которого вместе с возмущенной толпой стоят и его сыновья. Отказавшись от национального дела, отрекшись от своих сыновей, Джезуальдо изменил нации и народу, морали и человечности. И все ради неутолимой жажды денег.

Наконец, возмездие приходит к нему. Джезуальдо воспитывает чужую дочь, к ногам которой бросает свои миллионы. Отецская опека с его стороны не приносит счастья юной Изабелле. Девушка полюбила талантливого интеллигентного юношу Конрадино, но отец грубо разбивает это чувство и выдает Изабеллу замуж за герцога ди Лейра. Тем самым он губит и счастье девушки, и свои сокровища, отдавая их в руки аристократа-кутилы. Слишком поздно — перед смертью — осознает Джезуальдо, что энергия его была растрочена впустую. Умирая в одиночестве, всеми забытый, богач впервые ощущает бессилие денег и мучительную душевную пустоту.

Фигура Джезуальдо Мотта и отвратительна и трагична, ибо это одновременно и хищник, и труженик, и стяжатель-буржуа, и бережливый крестьянин. Джезуальдо привлекает своей здоровой смекалкой, энергией, известной долей доброты, сказывающейся в его благоговейном отношении к Бьянке, сочувствии Диодате, своеобразной привязанности к дочери. Страсть к накоплению приводит Джезуальдо в лагерь аристократии. Ради этого он обкрадывает сам себя, лишаясь привязанности любящей его женщины (Диодаты) и собственных сыновей. Социальная трагедия итальянского буржуа, оторвавшегося от народных корней и отправившегося на поклонение дворянству, трагедия, обусловленная упорным стремлением буржуазии усвоить опыт эксплуататорских классов и примкнуть к антинародному лагерю.

Если в отношении к главному герою автор романа наряду с осуждением допускает и долю симпатии, жалости, то беспощадно резким становится Верга, изображая представителей высшего света. Неудержимая ненависть водит пером писателя, рисующего гротескные, уродливые фигуры аристократов — тут и баронесса Рубьера, вчерашняя плебейка, а ныне промышленница темными торговыми махинациями, и ее сынок, тупоголовый барон Рубьера, мот и прожигатель жизни, и маркиз Трао, кичащийся голубой кровью и обнищавший до того, что живет впроголодь и ходит в лохмотьях. Черты духовного и физического вырождения у членов семьи Трао, грубый практицизм и циничность новоиспеченных баронов Рубьера составляют две стороны социального явления, дополняющие одна другую.

Автор романа «Мастро дон Джезуальдо» не видел социальной

силы, которой принадлежит будущее в историческом прогрессе. Буржуазия предстала в романе классом побежденным, обреченным с того момента, когда оборвались нити, связующие ее с народом. Сам народ обрисован в произведении неясно — писатель изображает народные бунты, демонстрации, но не приближает к читателю фигуры бунтовщиков. Выделяется образ крестьянки Диодаты, воплощающий лучшие моральные качества человека. В романе Диодата — единственное существо, абсолютно чуждое расчету, ее бескорыстная и всепрощающая любовь к Джезуальдо — свидетельство удивительной щедрости души. От «Сельской чести» до «Мастро дон Джезуальдо» пронес писатель свою веру в то, что подлинно сильные страсти живут только в народе. Но Верга с тех пор утратил свой оптимизм, а его сильные герои — свою активность. Гуманизм и любовь перестали быть побудителями к действию, они притаились в душах несчастных и отверженных.

Велика разоблачительная сила романа «Мастро дон Джезуальдо». Это произведение, почти свободное от влияния натурализма, целиком принадлежит критическому реализму. Характеры персонажей полностью обусловлены их общественной средой. Острая социальность, конфликтность и динамизм сближают это произведение с творениями Бальзака, Флобера, Теккерея. Бытописание отходит на второй план, жанровые зарисовки лаконичны до предела.

В романе «Мастро дон Джезуальдо» Верга не стесняется обнаружить авторское отношение к своим героям и к происходящему, иптонации его рассказа откровенно злые, ирония и сарказм звучат в его характеристиках. Глубокая нежность ощущается лишь в описании облика Диодаты: «У Диодаты были великодушные волосы, тонкие, нежные, несмотря на все, что они вынесли и выносили от бурь и горных непогод, — волосы богатых людей, — и темно-карие глаза, робкие, кроткие, ласковые, терпеливые, упорно любящие, как и все ее лицо, полное мольбы. По этому лицу прошли печали, труд, голод, побои, грубые ласки; они его измяли, избородили, изгрызли, его сожгло солнце; заботы наложили морщины, бессонные ночи навели смертную бледность. Живыми остались одни вечно юные глубоко впалые глаза».

Глубокий демократизм Верга обусловил высокое звучание его гуманизма.

Значение творчества Джованни Верга в итальянской литературе трудно переоценить. Наследник традиций ренессансной литературы и Рисорджименто Верга был целой эпохой в истории национальной литературы.

ЛУИДЖИ ПИРАНДЕЛЛО (1867—1936)

Луиджи Пиранделло — один из крупнейших писателей Италии. Романы и новеллы Пиранделло хорошо известны на родине писателя. Как драматург, Пиранделло завоевал признание во всем мире: психологический театр Луиджи Пиранделло оказал немалое влияние на развитие европейской драматургии.

Пиранделло родился в одном из маленьких городов Сицилии; отец его был крупным владельцем серных копей. Дед писателя по материнской линии был гарибальдийцем, и республиканские традиции поддерживались в семье. Юноша рано обнаружил филологические склонности и поступил на гуманитарный факультет университета в Риме, позднее он перешел на филологическое отделение Боннского университета, где закончил свое образование и защитил диссертацию по итальянской диалектологии. Увлекаясь лингвистикой, будущий писатель одновременно сочинял стихи, а потом переходит к прозе, пробует свои силы в жанре новеллы. Первые публикации стихов Пиранделло относятся к 1889 г., первый сборник его новелл появляется в печати в 1894 г., а в 1901 г. выходит в свет его первый роман «Отверженная».

Пиранделло сразу же заявил о себе как о последователе веризма: обыденная жизнь без прикрас выступила в новеллах его первого сборника с показательным названием «Любовь без любви». Но и в этих новеллах и в романе «Отверженная» определялась своеобразная позиция молодого автора по отношению к веризму — изображая маленького человека, Пиранделло уделял большее внимание внутренней стороне его жизни, хотя последняя тесно связывалась у него и с внешней окружающей средой. Само понятие о маленьком человеке было пересмотрено писателем — маленьким и обиженным казался ему не только бедняк, неимущий, но всякий угнетенный, ставший жертвой в капиталистическом мире.

«Отверженная» Главная героиня романа «Отверженная» — Марта Айола, жена преуспевающего чиновника. Образованная, талантливая женщина стремится стать учительницей. Это вызывает целую бурю возмущения злобных мечан, на Марту обрушивается поток отвратительной клеветы — опозоренная, брошенная мужем, она изгнана из родного города.

В годы одиночества Марта поддается минутному соблазну, уступив человеку, ею нелюбимому. Со страхом ждет она незаконного ребенка и закономерного теперь общественного пори-

дания. Но именно теперь все устраивается как нельзя лучше — муж возвращается к Марте и готов ей простить измену: ведь об этом никто не знает, следовательно, греха как будто и не было вовсе. Оказалось, что блюстители буржуазной нравственности охотнее прощают грехопадение, чем открытое стремление женщины к самостоятельности, к творчеству, к знаниям.

В этом романе появляется тема, которая позднее станет центральной в творчестве Пиранделло — противоречие между видимостью и сущностью явления. Решение этой темы у него неразрывно связано с обличительной тенденцией. В буржуазном мире вполне достаточно «казаться», а не быть человеком на самом деле.

**«Покойный
Маттиа Паскаль»**

Эта мысль становится ведущей в следующем романе Пиранделло «Покойный Маттиа Паскаль» (1904). Герой романа — мелкий чиновник, человек добрый и потому беспомощный в борьбе за «теплое местечко». Маттиа Паскаль и в семейной жизни оказывается неудачником. Он теряет любимую девушку и сам становится жертвой притязаний расчетливой эгоистки, набившейся ему в жены. Однажды Маттиа выигрывает в карты крупную сумму, и, воспользовавшись тем, что найденного утопленника приняли за него, исчезает из города. Он как бы выскользнул из своей оболочки, избавился от ненавистного брака и служебных обязанностей. Но от власти окружающего Маттиа Паскаль не может уйти и после неудачных странствий с повинной возвращается в родной город. Все узнают его, но никому не нужен не вовремя воскресший покойник: и жена, и родственники не признают его. Трагикомичен последний эпизод романа. На кладбище красуется изящно оформленная могила того, кого похоронили вместо Маттиа, — живой Маттиа Паскаль, одинокий и всеми брошенный приходит плакать на своей фиктивной могиле. На вопросы, кем ему приходился умерший, он отвечает: «Я и есть покойный Маттиа Паскаль». Могила украшена — человек растоптан. Фикция торжествует над реальностью.

«Вертится»

В романе «Вертится» (1916) проблема противоречия между видимым и реальным, между маской и человеком приобретает трагическое звучание. Нарастание пессимизма Пиранделло особенно заметно в этом романе. Действие романа разворачивается в Голливуде. Выбор места действия знаменателен. Кинематограф — детище XX в. становится для Пиранделло символом нового времени с его хитрыми машинами и лихорадочным темпом жизни, повышенным интересом к видимой стороне вещей и обесцениванием подлинного человека. В Голливуде счастливая видимость — это метры киноленты, золотые слитки, мировая известность. Люди всех наций стеклись сюда в поисках славы и денег. Судьба человека, судьба

искусства в центре романа Пиранделло. Героиня романа — талантливая актриса, «звезда» Голливуда Варя Нестерова, русская по национальности. Варя — натура волевая, богатая и сложная, педаром так неотразимо ее обаяние. Но для Голливуда Варя только ослепительно прекрасное тело, которое до предела обнажается на съемках. И чем охотнее представляет Варя объективу свое нагое тело, тем упорнее прячет от всех душу. Притворяясь холодной кокеткой, играющей сердцами, она скрывает свою любовь к итальянцу Нути, актеру тонкому и талантливому. Да и сам Нути замыкает свое сердце от посторонних взглядов, надевая маску пустого, равнодушного ко всему бонвивана. Любовь этих ярких, одаренных людей злая, недоверчивая, скорее похожая на вражду. Она завершается неизбежным взрывом сдерживаемых страстей: Нути стреляет в Варю во время съемок — на один миг перед лицом смерти влюбленные предстают друг перед другом без масок. Никем не разгаданная трагедия влюбленных становится сенсацией в Голливуде, оператор Губбио, зафиксировавший эту несыгранную сцену, превращается в миллионера.

Горбатый оператор Губбио — существо несчастное и обездоленное, и в искусстве и в жизни он лишь сторонний наблюдатель. Губбио механически крутит ручку аппарата, снимая то, что угодно продюсерам. Однако повествование в романе ведется от лица Губбио, и это достойно отдельного замечания: события освещаются человеком, привыкшим отмечать лишь внешнюю сторону вещей, не касаясь их сущности. Автор намеренно прибегает к этому приему: люди ему кажутся лишь масками, настоящее лицо которых можно увидеть только в решающие, трагические минуты жизни. Маску надевают не только люди мерзостные, желая прикинуться добродетельными. Люди гуманные надевают маску поплых и безобразных, чтобы укрыть свою человечность, спрятать ее от соприкосновения с тлетворной атмосферой бесчеловечного мира. «...Какая мерзость люди, сеньор Губбио, какая мерзость, — говорит один из героев романа. — Какая гнусность! Все мне кажется... ну да что там! Но почему все это так? Ведь маскированные! Маскированные! Маскированные! Объясните мне это! Почему едва мы оказываемся вместе, лицом друг к другу, мы все становимся такими паяцами?.. а в душе совсем другие! Сердце у нас совсем как... как ребенок, прячущийся в угол, обиженный ребенок, который плачет, которому стыдно! Да, сеньор, поверьте, сердцу стыдно...»

В глазах писателя подчас стирается грань между искусством и жизнью и весь буржуазный мир кажется ему живой комедией, а люди печальными паяцами, вынужденными играть комедию, скрывая горькую правду жизни. В последнем романе Пи-

ранделло ощутимо воздействие русской литературы — образ Вари Нестеровой создан под несомненным влиянием романов Достоевского. Однако итальянский писатель не поднимается до высот реализма Достоевского, развивая лишь один мотив русского писателя — болезненной изломанности человеческой души, подавленной миром своекорыстия и враждебности. И все же влияние русской литературы было благотворным для Пиранделло, оно помогло ему сохранить гуманистическую веру в человека, не отойти от реализма.

Новеллы

Новеллы Пиранделло, созданные им с 1900 по 1919 г., написаны в традициях веризма, по подчас они поднимаются до подлинного реализма благодаря глубине социального обличения и мастерству лепки характера. Новеллы разнообразны по тематике, но их объединяет постоянное обращение автора к судьбе маленького человека. У Пиранделло это почти всегда человек города — бедный фонарщик («Некоторые обязательства»), горбатая швея («Три мысли горбуни»), мелкие чиновники, служители контор, департаментов («Свисток поезда», «В молчании», «Дурак» и другие) и лишь иногда появляются крестьяне («Благословение», «Живая и мертвая»).

Нередко герой новеллы не только маленький человек в социальном смысле, но и обиженный природой, попавший в исключительно трудные обстоятельства. Это — урод («Три мысли горбуни»), или больной старик («Легкое прикосновение»), или подросток, на которого свалились обязанности и заботы взрослого («В молчании»), или брошенная, опозоренная женщина («Ввер», «В самое сердце»). Новеллист намеренно создает заостренные, гротескные ситуации, подчеркивая уродливые стороны буржуазной цивилизации, закабалившей человека, зажавшей его в тиски. Капиталистический город в новеллах итальянского писателя подобен заведенной машине, в которой человек становится послушным винтиком, выполняющим заданные движения, он не волен в своей судьбе — самый умный и добрый может оказаться в нелепом и смешном положении.

В новелле «Свисток поезда» герой — бедный счетовод Беллука, существо, порабощенное до полной безответности. «Он помнил только счета, открытые, простые, двойные и переводные, вычеты, изъятия, почтовые отправления, гроссбухи, расходные статьи, квитанции и тому подобное. Он был ходячим реестром или, скорее, старым ослом в наглазниках, тихо тащившим свою тележку все одним и тем же размеренным шагом, по одной и той же дороге». Беллука фантастически неудачлив — у него на руках три слепые женщины: жена, теща и сестра тещи, вдобавок две овдовевшие дочери, у одной трое, у другой — четверо

детей. И все эти голодные рты на одно жалкое жалование несчастного счетовода! Поневоле превратишься во вьючного осла, покорного и безропотного. Но природе человеческой противно такое поражение и однажды Беллука бунтует — он услышал свисток поезда и вспомнил, что есть огромный мир, море, горные вершины и не пожелал более быть вьючным ослом. Его признали помещанным, но только сейчас он обрел нормальное мышление, разорвав невидимые кандалы, отягощавшие его душу и разум.

В какие бы тяжелые материальные условия ни попадал герой новелл, его угнетает не столько нищета, сколько связанная с ней духовная порабощенность. Особенность гуманизма Пиранделло в его постоянной апелляции к искалеченной, страдающей человеческой душе. Новеллист не устает подчеркивать, что бедность и бесправие угнетенного в буржуазном мире приносят ему прежде всего душевные муки, ущемляют человеческое достоинство. Бунт героя против духовного рабства, защита поправного достоинства составляют одну из центральных тем в новеллистике Пиранделло; эпизод, который ложится в основу новеллы, всегда связан с решающим моментом духовного раскрепощения героя. Часто бунт героя имеет трагический исход, самоубийство становится едва ли не единственной формой разрыва с миром буржуазного рабства. Уходит из жизни Элеонора («Черная шаль»), подросток Чезарино («В молчании»), убивает себя Канделора («Канделора»).

Пиранделло первым в итальянской литературе изобразил человека интеллигентного труда. Учитель, художник, ученый выступают в его новеллах как люди, к которым автор питает уважение. Они не гонятся за богатством, ибо понимают, что самое большое счастье для человека — творчество. И все-таки даже эти герои не свободны от власти общества. Моральное достоинство и благосостояние в буржуазном мире — две вещи несовместимые, по мнению Пиранделло. Вот почему печально складываются судьбы лучших людей, непонятых и никем нецененных. В новелле «Так дальше жить невозможно» умная, деликатная синьора Леука всю жизнь хранит верность мужу, оставившему ее ради глупой мещанки. Когда последняя, наконец, умирает, синьора Леука берет в дом троих дочерей своего мужа, вызволяя их из нищеты и грязи. Она дает приют и их отцу, не смея намекнуть ему, что любит его по-прежнему. Однако Марко Леука не умеет оценить самоотверженность чувства и редкую душевную тактичность своей жены, он находит себе еще одну глуповатую толстуху и убегает с нею в Америку, оставив дочерей.

Пессимизм звучит в новеллах Пиранделло, но его принципиальное отличие от современных ему декадентов заключается

в последовательном гуманизме. Писатель верит в человеческое благородство, сочувствует оскорбленным и униженным.

Художественное своеобразие новелл Пиранделло в их тонком психологизме. Автор не торопится вынести на поверхность тайные чувства и помыслы своих героев, чаще всего он передает лишь основные события их жизни. Читатель должен сам угадать внутренние пружины, двигающие действие, и в этом огромную роль приобретает деталь портрета, интерьера, события. Новеллы имеют сложный, подчас двойной подтекст.

Наличие подтекста в новелле Пиранделло обусловило смешение двух планов повествования — печального и комического. Часто комическая ситуация контрастирует с трагическим содержанием. В новелле «Черная шаль» читатель отлично понимает страдания Элеоноры, но описание пышной свадьбы сорокалетней синьоры с девятнадцатилетним деревенским увальнем заставляет его улыбнуться и одновременно ощутить весь ужас положения несчастной женщины. В новелле «Брачная ночь» богатый вдовец и юная девушка, поженившиеся по голому расчету, в первую ночь отводят душу, рыдая каждый на дорожной ему могиле. В новелле «Подумай, Джакоммно!» старый муж уговаривает вернуться ветреного дружка своей молодой жены: старик относится к жене с отеческой нежностью и ему жаль, что она расстраивается от того, что ее разлюбил Джакоммно.

Тонкий психологизм, лаконичность описания, тесное переплетение смешного и грустного сближают Пиранделло с А. П. Чеховым, которого итальянский новеллист считал своим любимым писателем. Не без основания итальянские критики называют Пиранделло итальянским Чеховым — и это прежде всего относится к Пиранделло-новеллисту.

К драматургии Пиранделло обратился во второй половине своего жизненного и творческого пути. В 1908 г. он пишет статью «Юмор», где касается проблемы театра. Уже здесь он пытается пересмотреть принципы веризма и утверждает, что театр должен не копировать действительность, но обнажать ее сущность. Однако именно в эти годы Пиранделло создает пьесы на сицилийском диалекте, отвечающие всем требованиям веристской эстетики. Диалектальные драмы Пиранделло малозначительны, неоригинальны. Интересна лишь комедия «Лиола», рисующая простоту нравов деревенской Сицилии. Главный герой — деревенский удалец, искусный в песнях и в любви. Лиола — женолобив и непостоянен, но добр и совсем не пошл. Вся пьеса звучит гимном естественной человеческой личности. Пиранделло говорил, что комедия «Лиола» — «такая жизнерадостная, точно это не я ее написал». Драмы Пиранделло на литературном итальянском языке созданы им после 1915 г.

Наиболее известные из них: «Право для других» (1915), «Наслаждение в добродетели» (1917), «Как прежде, но лучше, чем прежде» (1920), «Генрих IV» (1922), «Дурак» (1922), «Обнаженные одеваются» (1922), «Жизнь, которую я тебе даю» (1923), «Каждый по-своему» (1924), «Сегодня мы импровизируем» (1930). Лучшей драмой Пиранделло, его шедевром признана драма «Шесть персонажей в поисках автора» (1921).

В своем творчестве послевоенного периода Пиранделло выступил как создатель философско-психологического театра в Италии.

американская литература



ВВЕДЕНИЕ

Развитие американского общества в конце XIX в. в основном аналогично развитию европейского, хотя буржуазная пропаганда США этих лет твердила об «исключительности» судьбы американского капитализма, идущего будто бы по особому пути — без кризисов, безработицы и забастовок, свойственных Европе. Победа Севера над рабовладельческим Югом в ходе Гражданской войны (1861—1865) обеспечила бурное развитие производительных сил США. В 70-х гг. в США возникают монополистические объединения: начинается перерастание капитализма в его высшую, последнюю стадию развития — империализм.

В плане экономическом процесс этот сопровождался исчезновением отдельных мелких предприятий, поглощаемых крупными объединениями — трестами и корпорациями. Появляются всевозможные железнодорожные «короли», короли угля, железа и стали, мясные и хлебные короли и т. п. — все эти Гульдены, Карнеги, Рокфеллеры, Морганы, Вандербильды.

Вне сферы влияния монополий американцы не могли получить ни жилья, ни хлеба, ни одежды, ни света, ни спичек — все должно было сначала дать прибыль монополиям, а потом уже удовлетворить насущные потребности народа.

Одним из резервов получения монополиями сверхприбылей явилось снижение заработной платы, что привело к дальнейшему обнищанию американского пролетариата. Не менее ужасная участь постигла фермеров, изнемогавших в борьбе с железнодорожными и хлебными королями, которые, сговорившись между собой и установив для монополистов более низкие тарифы на перевозку, разоряли тысячи фермеров, превращавшихся в бродяг и пополнявших армию безработных в больших городах.

В результате американское общество раскалывается на две неравные части, о чем писал В. И. Ленин в 1918 г.: «Америка стала... одной из первых стран по глубине пропасти между горсткой обнаглевших, захлебывающихся в грязи и роскоши миллиардеров, с одной стороны, и миллионами трудящихся, вечно живущих на границе нищеты, с другой»¹.

Монополии проникают и в сферу культуры. Разоряя независимые газеты и журналы, они создают свои гигантские газетные тресты, в руках которых находится издание газет, журналов и книг.

¹ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 37, стр. 49.

Все это создает невероятно трудные условия для развития критического реализма в США. Отвергая книги честных писателей-гуманистов, организуя их травлю через газеты, монополии платят бешеные гонорары продажным писателям, апологетам «большого бизнеса».

Процесс перерастания капитализма в свою последнюю стадию в США потребовал тридцать лет, и к 1900 г. на мировую арену вышел наглый, разбойничий американский империализм, ознаменовавший свое рождение кровавой испано-американской войной 1898 г., в ходе которой Филиппины, Куба, Пуэрто-Рико и др., отнятые у Испании, стали фактически колониями США.

В плане политическом процесс перерастания американского капитализма в империалистическую стадию сопровождался гибелью демократических свобод, усилением реакции в стране. Классики марксизма неоднократно подчеркивали особо циничный и наглый характер власти капитала в США, несмотря на крикливое рекламирование «американской демократии», осуществляемое монополиями.

Сохраняя формальные демократические свободы, всеобщее избирательное право, монополии находят способы безраздельно править Америкой. Ловко была использована, прежде всего, двухпартийная система. Каждая из правящих партий США — республиканская и демократическая — во время очередной избирательной кампании разоблачала свою противницу, выставляя себя подлинной защитницей интересов народа, клялась ему в верности. Но завоевав голоса избирателей, придя к власти, партии забывали о своих обещаниях, верой и правдой служа монополиям.

Эта демагогическая борьба сбивала с толку рядовых американцев, укрепляла их иллюзии, их веру в американскую демократию.

Во-вторых, монополии забрали в свои руки машину голосования. Через своих слуг — боссов (главарей партии) — они добиваются избрания в конгресс и правительство нужных им людей.

В результате американский Конгресс превращается в «клуб богатых людей», в орудие осуществления интересов монополий. Уже в 70-х гг. коррупция государственных деятелей США приобретает небывалые размеры. Тогда же об этом писал Марк Твен в романе «Позолоченный век» (1873).

В ответ на произвол монополий, ухудшение условий жизни, рост дороговизны трудящиеся массы Америки поднимаются на борьбу. Обострение классовой борьбы в США последней трети XIX в. сказалось в особом размахе забастовочного и стачечного движения.

Первая великая битва американского пролетариата против монополий вспыхнула в конце 70-х гг., в пору тяжелого экономического кризиса 1873—1878 гг. Борьба разгорелась во многих городах страны, но особо острые формы она приняла в Сент-Луисе, Кливленде и Толедо — крупнейших индустриальных центрах США. В Сент-Луисе восставшие рабочие захватили власть в городе и держали ее в своих руках в течение двух недель. В Кливленде полиция брталась с бастующими рабочими. Только крупные воинские части смогли справиться с разгневанным народом.

Мощное движение за восьмичасовой рабочий день возникло в Чикаго в 1886 г., распространившись по всей Америке. Напуганная размахом пролетарской солидарности, американская буржуазия, спровоцировав взрыв борьбы во время рабочего митинга, казнила четырех рабочих вождей Чикаго («Хеймаркетская трагедия»).

Третья великая битва американского пролетариата против все более наглежащих монополий происходит в 90-е гг. Сначала забастовали рабочие-металлурги Пенсильвании, в Гомстеде — самом сердце «империи» Карнеги, в 1892 г. Стаечный комитет стал полным хозяином Гомстеда. После четырехмесячной героической борьбы пролетариат был сломлен силами регулярных войск. Затем, в 1894 г., произошла грандиозная пульмановская стачка, которая переросла во всеобщую забастовку железнодорожников.

Героическая борьба американского пролетариата была поддержана фермерами. В 90-х гг. возникает рабоче-фермерское (популистское) движение, которое привело под свои знамена миллионы рабочих и фермеров, требовавших передачи железных дорог в собственность государства, введения восьмичасового рабочего дня и других реформ.

Однако трудящаяся Америка не имела опытного вождя. Возникшая в 1876 г. Социалистическая рабочая партия заняла сектантские, догматические позиции, что вызвало суровую критику со стороны Маркса и Энгельса. Энгельс советовал вождям социалистического движения в США — Зорге, де Леону — соединить рабочее движение с социализмом, поднять его «на уровень теории».

Ошибки Социалистической рабочей партии отчасти удалось исправить Юджину Дебсу, создавшему в 1900 г. Социалистическую партию, которая имела более широкие связи с рабочим движением.

Революция 1905 г. в России вызвала волну горячей симпатии к борющемуся русскому пролетариату и в связи с этим большой размах социалистического движения в США. Социалистическая

партия США собирает под свои знамена тысячи трудящихся; многие интеллигенты — писатели, журналисты, художники — вступают в ее ряды.

Новый этап социалистического движения в США наступает после Великой Октябрьской социалистической революции в России, когда в США в 1919 г. была создана Коммунистическая партия.

* *
*

Несмотря на то что американская действительность второй половины XIX в. была трагичной, несмотря на взрывы народного гнева, потрясавшие Америку, буржуазная литература США оставалась фальшивой, надуманной, бесконечно далекой от реальной жизни.

Оплотом такой литературы явилась бостонская школа, возглавленная О. У. Холмсом. Опираясь на эстетику реакционного романтизма, бостонская школа презрительно третировала реальную жизнь как нечто вульгарное, грязное, недостойное изображения художника. Литература, по мнению бостонцев, должна уводить читателя в мир «мечты и воображения».

Известно, что великие американские романтики (Купер, Мелвилл, Готорн) тоже противопоставляли вульгарной действительности мечту, но это противопоставление было продиктовано их отвращением к идеалам и практике американского мещанина-дельца. Бостонцы же, напротив, были певцами мещанского благополучия. Их целью было прикрыть вульгарность и пошлость американского буржуа романтическими одеждами, идеализировать его частную, семейную жизнь. В книгах бостонцев в слезливо-сентиментальных тонах создавался лживый, условный мир респектабельных леди и джентльменов, на каждом шагу совершающих благородные поступки; либо это было чтиво, уводившее от «вульгарной действительности» в мир средневековых замков, экзотического Востока и т. п.

В 70-х гг. преемником бостонской школы стало литературное течение, получившее название «традиция благопристойности». Ее представители (Томас Олдрич, Кларенс Стоддарт, Эдмунд Стедман и др.) еще громче провозгласили лозунг «чистого искусства», еще настойчивее ополчились против правдивого изображения американской жизни. Это был воинственный отряд идеологов монополистической буржуазии, объявивший смертельную борьбу реализму. К услугам этих писателей были многочисленные журналы и издательства, однако их влияние на американскую литературу было пагубным. Этим объясняется особая живучесть романтической эстетики в амери-

канской литературе XIX в., что составляет ее специфику. Если в Европе критический реализм возникает в 30-е гг., то в США это литературное направление складывается лишь в 70-е гг.

Одним из первых, кто выступил против пошлости и убожества американской буржуазной действительности, был Генри Джеймс (1843—1916). Отвращение к деляческой Америке толкает Джеймса на разрыв с родиной. В 1875 г. писатель навсегда покидает США и обрекает себя на добровольное изгнание, уехав во Францию, а затем поселившись в Англии. Живя в Париже, Джеймс добивается встречи с И. С. Тургеневым и становится пылким поклонником «славянского гения».

В многочисленных критических статьях Джеймс высоко оценивает творчество Тургенева и Толстого, считая их искусство подлинно великим. Он отдает дань уважения и другим крупным реалистам Европы — Флоберу, Мопассану, Золя.

Однако в своей собственной художественной практике Генри Джеймс не смог утвердить реалистические принципы Тургенева, Толстого и Мопассана. Порвав с родиной, писатель лишился непосредственных впечатлений, большого жизненного материала, необходимого для создания крупных реалистических произведений. Джеймсу пришлось ограничиться узким кругом американских экспатриантов. Он стал описывать жизнь богатых американцев, порвавших с родиной и живущих в Европе. Это — основная тема его многочисленных романов и повестей, в частности, «Послы» (1901), «Крылья голубки» (1902), «Золотая ваза» (1904). Отсутствие жизненно важного материала, оторванность от прогрессивных движений привели Джеймса к формалистическим ухищрениям, к решению абстрактных психологических проблем.

Более успешную попытку приблизить американскую литературу к жизни, избавить ее от романтических штампов делает Уильям Дин Хоуэллс (1837—1920).

Плодовитый литературный критик и романист, Хоуэллс энергично выступил (в начале 70-х гг.) против условностей и холодности, против культа исключительности, провозвещающих книги столпов «традиции благопристойности».

Он ратует за изображение обыденной жизни и обыденных людей, за изображение «банальностей» повседневной жизни. Эта сторона деятельности Хоуэллса способствовала укреплению реализма в американской литературе второй половины XIX в.

К сожалению, в своих романах 70-х гг. Хоуэллс касается главным образом моральных этических проблем. Так, в романе «Леди с корабля Арустук» (1871) героиня — американская девушка, отправившаяся в Европу, — сделала открытие, что она — единственная женщина на корабле, оказывается перед трудной

для нее проблемой: как держать себя в мужском обществе. В романе «Случайное знакомство» (1873) центральной героиней снова является американская девушка. Китти Эллисон, уроженка западного штата, во время путешествия в Канаду в сопровождении дяди и тети, знакомится с чопорным бостонцем мистером Арбатом. Пропитанный условностями и предрассудками буржуазного Бостона, Арбатон мучается, сделав открытие, что он влюбился в провинциальную девушку. В конце концов Китти отвергает Арбатона, убедившись в его моральной трусости.

Названные романы показывают, что Хоуэллс не может осмыслить «банальности» в социальном плане (как это умел делать, например, А. П. Чехов), не может поднять факты обыденной американской жизни до уровня социальной драмы.

Фатальную роль сыграл в этом пресловутый оптимизм Хоуэллса, убежденность в том, что американская действительность «полна блестящих перспектив и радужных обещаний». Сравнивая американскую действительность с русской в статье, посвященной Достоевскому (1886), Хоуэллс провозгласил свой знаменитый тезис об американском оптимизме, который навсегда был закреплен за ним как девиз его творчества. Хоуэллс уверен, что если бы американский писатель «затронул столь глубоко трагическую тему», как Достоевский в «Преступлении и наказании», он «сделал бы глубоко ошибочную вещь... Вот почему наши романисты касаются наиболее приятных сторон жизни, которые являются в то же время наиболее американскими.»

Правда, после казни вождей чикагского пролетариата в 1887 г. («Хеймаркетская трагедия») Хоуэллс теряет свое благодушие и свой оптимизм. В романах «Анна Килберн» (1888), «Превратности погоны за богатством» (1890) и «Путешественник из Альтрурип» (1894) он признает, что американская действительность трагична и ужасна, что капитализм болен неизлечимой болезнью. Но эти романы были написаны уже тогда, когда другие писатели отстаивали критический реализм в США, утвердили его в американской литературе. Это были Марк Твен, Р. Х. Дэвис, Х. Миллер и др.

Ребекка Хардинг-Дэвис (1831—1910) в реалистическом плане показала жизнь американского пролетариата, труппы капиталистического города, расовую дискриминацию в США.

Повесть Дэвис «Жизнь на литейных заводах» (1861) явилась не только первой, но и почти единственной в американской литературе XIX в. попыткой изображения жизни промышленного пролетариата крупным планом. Дэвис ведет читателя в труппы Филадельфии, где живут рабочие; в цехи заводов, где они, как

гномы, спуют у домашних печей; в кабаки, где они заглушают вином свое отчаяние. Писательница делает попытку заглянуть в душу рабочего. Она увидела в этом мире не только грубость, невежество и пьянство, но и душевную красоту, жажду иной жизни. Пролетариат в ее повести еще придавлен к земле, еще не готов к борьбе, но уже задает вопрос: «Где наше спасение?». И Дэвис намекает на то, что спасение пролетариата придет не от буржуазных филантропов, но что сам рабочий класс породит своего Мессию, что средство спасения — в его собственных руках.

В романе «Маргарет Хоус» (1862) Дэвис продолжает свою борьбу за реализм, за изображение будней американской жизни, сознательно борясь против «традиции благопристойности».

В романе дается история Маргарет Хоус, дочери бедного фермера. Покинув родной дом, она отправляется на заработки и поступает клерком в контору завода. Здесь у нее завязывается роман с одним из служащих завода. Изображая любовь, эту святая святых бостонской школы, Дэвис вдребезги разбивает традиционные представления о святости чувств и показывает, что денежные расчеты давно проникли в мир интимных отношений. Ее герой жертвует любовью ради денег: покинув Маргарет, он начинает ухаживать за дочерью заводчика, надеясь стать младшим компаньоном фирмы. И хотя в финале Дэвис награждает свою героиню, но ее счастье покупается ценой нового унижения: молодой честолюбец расторгает помолвку с богатой наследницей и возвращается к Маргарет не потому, что победило более сильное чувство, а потому что... сторел завод!

Еще большей художественной и идейной зрелостью отмечен роман «В ожидании приговора» (1868). Это — роман многоплановый, но важнейшая проблема, поставленная в нем и подчеркнутая в его заглавии, — это решение судьбы негритянского народа после Гражданской войны.

После разгрома плантаторского Юга американская буржуазия бросила негров на произвол судьбы. Правда, формально осуществлялась так называемая Реконструкция Юга, фактически же, пользуясь попустительством крупной буржуазии Севера, плантаторы объявили террор неграм, на Юге свирепствовали банды ку-клукс-клана.

В этот критический момент и выступила Ребекка Хардинг-Дэвис со своим романом. Она вторгается в политическую жизнь страны, чтобы сказать свое слово, мобилизовать общественное мнение на борьбу за справедливое решение судьбы освобожденных рабов.

Показав трагическую судьбу негров довоенного Юга, осудив рабовладельческую систему, писательница вместе с тем страстно

протестует против расовой дискриминации, заклеив расизм как страшную болезнь капиталистической Америки. При этом Дэвис считает нужным подчеркнуть, что трудовому народу Америки чужда расовая ненависть, он полон симпатии к неграм. Дэвис обвиняет капиталистический Север в нежелании решить негритянскую проблему и дает читателю понять, что приговор, которого ожидают вчерашние рабы, будет для них роковым.

В чисто литературном плане роман «В ожидании приговора» интересен решением труднейшей проблемы положительного героя. Это — негр, доктор Бродерип, легендарный командир полка, овеянный славой и убитый расистом из-за угла после разгрома плантаторского Юга.

В следующем романе «Джон Эндрос» (1874) Дэвис затрагивает важнейшую тему американского реализма: возникновение монополий в США и его злоеющие последствия — ужасающую коррупцию, бешеную погоню за долларами, разложение нравов.

В центре романа — история Хаустона Лейрда, главаря шайки дельцов Филадельфии. Эта шайка контролирует выборы в законодательные органы, широко используя подкуп, шантаж и уголовный мир. Адвокат Джон Эндрос, жертва шантажа, становится послушным орудием в руках Лейрда. История его падения составляет вторую сюжетную линию романа.

В 80-х и 90-х гг. Дэвис пишет мало, разделив судьбу де Фореста: она также замалчивалась буржуазной критикой и была отвергнута буржуазными читателями. Однако Дэвис остается верной гуманистическим идеалам, о чем свидетельствует сборник ее рассказов «Силуэты американской жизни» (1892). Основная тема этих рассказов — решительное осуждение буржуазного образа жизни, буржуазной морали, осуждение самого бизнеса.

Третья крупная фигура реалистического лагеря 70-х — 80-х гг. — Хоакин Миллер (1841—1913). Выходец из семьи потомственных пионеров, Миллер унаследовал все качества Натта Бумпо в век, когда эпоха пионерства уходила в прошлое. Миллер родился в переселенческом фургоне, пересекавшем границу штата Индиана и Огайо. Ему было одиннадцать лет, когда родители, преодолев огромные пространства в тысячи миль, переехали на Дальний Запад, в штат Орегон. Через два года тринадцатилетний подросток сбежал с фермы отца в Калифорнию. Он жил среди золотоискателей, затем ушел к индейцам и несколько лет прожил среди племени модоков.

Возвратившись в 1860 г. в цивилизованный мир, Хоакин Миллер посещает колледж, некоторое время работает учителем, затем становится адвокатом в Сан-Франциско. Подобно Брет Гарту, он остро почувствовал враждебность бизнеса искусству.

Не оцененный мещанской публикой, подвергшийся насмешкам в адвокатском мире за свои стихи, Миллер уезжает в 1870 г. в Англию, став одним из первых американских писателей-изгнанников поневоле. Через пятнадцать лет он возвращается на родину. Он не может подолгу жить в городах, стремится быть ближе к природе. В 1898 г. поэт поселяется в Калифорнии, неподалеку от Сан-Франциско, в горах, где и доживает свои дни.

Уже в ранних произведениях Миллера — поэтических сборниках «Песни Сьерры» (1871) и «Корабль в пустыне» (1875) выражено глубокое сочувствие бедствующему трудовому люду Америки и трагической судьбе американских индейцев, обреченных капиталистической цивилизацией на гибель. Эти две темы, являющиеся центральными в творчестве Миллера, более глубоко раскрываются в его многочисленных романах.

В романе «Жизнь среди модоков» (1873) Миллер, продолжая традиции Купера, поднимает голос в защиту истребляемого коренного населения Америки. Весь роман пронизан страстным обличением законов и идеалов буржуазного общества, пониманием первопричины всех зол в капиталистическом мире — духа наживы, власти денег.

В центре романа — история двух благородных молодых людей, бросивших вызов буржуазному миру и порвавших с ним, чтобы жить среди индейцев. Положительный идеал писателя высок и прекрасен. Его мечта о справедливой жизни, достойной человека, предполагает замену капиталистического строя иным, справедливым строем. Но не будучи в состоянии подняться в 70-х гг. до социалистического идеала, Миллер может противопоставить капиталистическому строю лишь патриархальную жизнь индейцев.

В дальнейшем растущая мощь рабочего движения в США поможет Миллеру искать выход из тупика противоречий капитализма в ином направлении, как об этом свидетельствует роман «Разрушение Вавилона» (1886). Если предыдущие его романы были посвящены трагической судьбе индейцев, то в «Разрушении Вавилона» Миллер обнажает страшную трагедию американского пролетариата. Автор сумел показать две стороны единого процесса: читатель видит, что под пятой капиталистической цивилизации оказались не только краснокожие индейцы, но и белые труженики городов.

Миллер ведет читателя в трущобы Нью-Йорка, и картины страданий бедноты леденят его душу. Но автор не ограничивается описанием страданий. Замечательная особенность романа — это горячая вера в счастливое будущее народа, которое

будет завоевано в борьбе. Правда, Миллер неясно представляет себе пролетарскую революцию. Он рисует анархистский мятеж: восставшая беднота Нью-Йорка предаёт город огню и разрушению, сметая его с лица земли, чтобы на новом месте построить город нового общества. Здесь сказалась теоретическая слабость американского рабочего движения. Но все-таки идея народного восстания и неизбежность торжества коммунистических идеалов составляет силу романа. В прологе писатель доказывает, что обречённость капитализма — это не беспочвенная фантазия, а неотвратимый исход его развития. Подтверждение своей правоты он видит в Парижской коммуне. Устами своего героя, Уолстона, Миллер рисует очертания справедливого общества, которое будет построено на американской земле.

В последнем романе «Строительство прекрасного города» (1897) Миллер, верный своей мечте, рисует картину строительства общества будущего в Америке — коммунизма.

Особое место Хоакина Миллера в американской литературе второй половины XIX в. легко уяснить, сравнив его с ролью Н. Г. Чернышевского в развитии русской литературы этого же периода. Подобно Чернышевскому, Миллер не ограничивается обличением капитализма, но стремится дать перспективу народной борьбы, выдвинуть социалистический идеал. Так Миллер открывал новые пути в литературе, подготавливал почву для возникновения литературы социалистического реализма в США.

Хотя формирование критического реализма в США завершается в 80-е гг., это не означало, что он получил права гражданства, и что американские писатели могли свободно ему следовать. Литературная жизнь Америки 90-х гг. являет собой картину ожесточенной борьбы двух лагерей, отражающую социальную борьбу этого времени. Демократическим писателям 90-х гг. приходилось отстаивать реализм в упорной борьбе с враждебными ему течениями.

Таким течением был неоромантизм. Монополистическая Америка мобилизовала целый сонм буржуазных литераторов, которые должны были воспеть монополистов как «финансовых гениев», национальных героев и одновременно клеветать на борющийся пролетариат. Создается специальный жанр «делового романа», воспевающего «подвиги» биржевых воротил и других «баронов грабежа». Создается и жанр «антирабочего романа», показывающего «вред» организационного рабочего движения. В этих романах мы не найдем правдивого отражения процесса перерастания капитализма в стадию империализма, сопровождавшегося беспрецедентным грабежом национальных ресурсов страны монополистическими хищниками, обнищанием народных масс, жесточайшими классовыми боями,

Для неоромантизма характерно также стремление увести читателя от современной жизни в мир прошлого. Так возникает буржуазный исторический роман конца XIX в., полностью порвавший с традициями Купера. Изображая «славное прошлое» Америки, оправдывая истребление индейцев и рабство негров, идеализируя всевозможных авантюристов и завоевателей, авторы этих исторических романов (Джейн Остин, Мэри Джонстон, Сэмюэл Мервин и др.) тем самым оправдывали колониальные захваты США в конце XIX в.

Реалисты 90-х гг., храня и продолжая традиции своих предшественников, противопоставили лживой литературе неоромантизма правдивый показ монополистической Америки. В этой жестокой борьбе (ибо силы были неравны: в распоряжении неоромантиков находились все крупные издательства и журналы) передовые писатели 90-х гг. отстаивали реализм.

Решительную борьбу против неоромантиков ведут ветераны американского реализма Марк Твен и У. Д. Хоуэллс. Их поддерживает новый отряд молодых сил, влившийся в американскую литературу в 90-х гг. и следовавший реалистическим принципам. Это были Гарленд, Фуллер, Мэри Уилкинс, Крейн, Норрис и др.

Хэмлин Гарленд (1860—1940), сын бедного фермера, выступил в защиту реализма в своих трактатах «Литературная эмансипация Запада» (1892) и «Разрушающиеся идолы» (1895), разбивая в них «старых идолов» — бостонскую школу и «традицию благопристойности», создающих «стерильную культуру».

В двух сборниках рассказов — «Столбовые дороги» (1891) и «Народ прерий» (1893) — Гарленд выступает подлинным ходатаем за труженика земли. Он показывает трагедию американского фермера, обреченного на каторжный труд и лишения в век монополий.

Молодой Гарленд не только боролся пером за права народа, — он принял непосредственное участие в популистском движении. Он выступает на фермерских митингах с резкой критикой монополий. Этот опыт помог писателю создать роман «Добыча» (1892).

В центре романа — история сельскохозяйственного батрака Брэдли Толкатта и выдающейся пропагандистки, участницы фермерского движения Иды Вильбур. Брэдли, поддержанный фермерами, проходит в Конгресс, живет в Вашингтоне, превратившись в самодовольного мещанина. Но не такова его жена Ида: над ней не властят мещанский уют. Чувствуя себя дезертиром, покинувшим лагерь борцов, она порывает с мужем, чтобы присоединиться к движению популистов. Напрасно филистер-муж уговаривает ее остаться: «Ведь мы сделали, что могли, что же еще?» На это сле-

дует великолепный ответ: «Битва выиграна только наполовину, а я дала присягу бороться до конца».

Впоследствии Драйзер создаст аналогичный образ американской женщины-борца и поведет свою героиню дальше, в ряды коммунистической партии («Эрнита»). Ида Вильбур — это предшественница Эрниты.

Сам же Гарленд повторил судьбу Брэдли Толкатта: его бурная деятельность, направленная на защиту интересов американского народа, закончилась скандальным отступничеством. Начиная с 1895 г. Гарленд, прельстившись высокими гонорарами, создает развлекательное чтиво, приключенческие боевики. В конце 90-х гг. Гарленд связал себя с денежной верхушкой страны, с реакционными силами.

Значительный вклад в реалистическую литературу 90-х гг. внесла Мэри Уилкинс-Фримен (1852—1930). Она начала свой творческий путь как запоздалая представительница областнической литературы, описывая глухие уголки Новой Англии, эксцентричных старых дев и вдов, скрывающих свою бедность («Скромный роман и другие рассказы», 1887). Но с годами ее творчество приобретает все большую социальную значимость и глубину. Наиболее значительное произведение Уилкинс — это ее двухтомный роман «Джером-бедняк» (1896). Писательница отразила в нем глубокие изменения, происшедшие в американской провинции в век монополий: страшное обнищание деревни и города, безжалостная власть дельцов и земельных спекулянтов. Ценно также стремление Мэри Уилкинс противопоставить миру дельцов людей бескорыстных и благородных, готовых постоять за народ. Центральный герой романа Джером, подмастерье сапожника, убеждается, что «мир устроен неправильно. Богатые имеют все — все земли, все продукты, все деньги, а бедняки — ничего». Но Джером не идет дальше филантропического служения бедному люду, автор не может привести своего героя к организованной борьбе трудящихся.

И только второстепенный образ романа — сапожник Озас Лэмб — является более удачной попыткой показать здоровые силы американского народа, способные дать отпор угнетателям. Этот деревенский пролетарий, смелый обличитель монополистической Америки, является стихийным социалистом, своим умом додумавшись до необходимости построения нового общества, «в котором потребности людей должны регулировать распределение продуктов».

Наиболее значительной фигурой реалистического лагеря 90-х гг. явился Генри Блейк Фуллер (1857—1929). В отличие от Уилкинс, изображавшей провинцию, Фуллер ведет читателя в крупный капиталистический город, средоточие банков

и деловых контор, где засели новые хозяева Америки — мошенники-дельцы.

В романе «Обитатели скал» (1893) Чикаго с его небоскребами, где разместились деловые конторы, сравниваемые со скалами, на вершинах которых гнездятся стервятники, выступает как символ новой, империалистической Америки.

Фуллер сатирически рисует мир этих стервятников. В романе дается история транспортного магната Эрастуса Брэйнарда, превратившегося из священника в безжалостного дельца. Из конторы Брэйнарда Фуллер ведет читателя в особняк финансиста и обнажает его частную жизнь, полную грязи и позора.

В романе показаны и благородные люди, принадлежащие к буржуазному миру, но стыдящиеся «постыдных и грязных миллионов». Только избавившись от богатства, этого проклятия человека, они находят счастье в бедной, но честной трудовой жизни.

Буржуазная критика обрушилась на писателя-гуманиста потоком брани и угроз. Фуллера обвинили в клевете на жизнь и деятельность американских миллионеров. В ответ на это Фуллер пишет роман «За процессией» (1895), в котором с новой силой осудил не только монополистическую Америку, но и буржуазное предпринимательство вообще. Отвергая типичный для неоромантизма развлекательный роман со сложным сюжетом, Фуллер утверждает жанр социально-психологического романа, семейной хроники с очень простой фабулой.

Главное в этом романе — драма старого дельца Дэвида Маршалла, убедившегося в бесполезности прожитой жизни. В романе поставлена бальзаковская тема распада семейных связей под влиянием денежных расчетов. Маршалл делает открытие, что он чужой в своей семье, что жене и детям он нужен лишь как машина, делающая деньги. Большой старик подводит безрадостный итог. Всю жизнь он торговал, копил деньги, считая себя полезным членом общества. Но оказалось, что жизнь прожита ошибочно, ибо человек призван к чему-то большему, чем бизнес. С этим горьким сожалением он умирает. Высокую оценку этому роману дал Теодор Драйзер, который считал Фуллера своим предшественником и учителем.

Расплата за второй роман была еще более тяжелой. Фуллера яростно травил пресса, издательские круги, знакомые избежали его, как зачумленного. Несмотря на это, писатель-гуманист продолжает служить честному искусству. Он создает сборник рассказов «С той стороны» (1898), в котором дает убийственную сатиру на суетливого американского бизнесмена. Фуллер показал здесь, сколь пагубно отражается на американском национальном характере погоня за долларами, вечная озабоченность по поводу

прибылей и убытков (рассказ «Сыновья пилигримов»). В рассказе «Русские люди» Фуллер указывает на образец, которому должны следовать американцы, отмечая у русских «широту и размах натуры, веру в себя и ясность ума». В руках у русских, заявляет автор, находятся ключи к будущему.

Показав в своих произведениях, как формируется «американский образ жизни», выразив протест против попрания человеческой личности монополиями, писатель чутко уловил и другие явления американской жизни, порожденные эпохой монополий. В сборнике повестей «Под застекленными крышами» (1901) Фуллер глубоко вскрыл пагубное влияние большого бизнеса на искусство, выразил страстный протест против зависимости искусства от денежного мешка. В XX в. Фуллер пишет мало. Как отмечает Драйзер, «его заставила замолчать орава взбесившихся недоносков, критиков-пуритан».

В 90-х гг. выступает и талантливый (хотя и неровный) новеллист Амброс Бирс (1842—1916). Мировоззрение этого писателя отличалось резкими противоречиями, как это видно из его «Словаря Сатаны» (1886—1906), где собраны его высказывания на философские, социальные и литературные темы. В этих высказываниях социальный гнев Бирса, острые обличения многообразных сторон жизни капиталистической Америки сопровождаются цинизмом, неверием ни во что. Противоречива и эстетика Бирса: отстаивая право писателя обличать человеческие пороки и глупость, высмеивая самодовольную буржуазную литературу, идеализирующую американскую жизнь, Бирс в то же время выступает против реализма, отстаивая «чистое» искусство.

Все это, естественно, определяло противоречивость творчества Бирса, мастера короткого рассказа. В его наследии можно выделить цикл сатирических, реалистических рассказов, осуждающих мораль и нравы монополистической Америки, дух предпринимательства («Проситель», «Наследство Диксона», «Настоящее чудовище», «Собачье мыло» и др.). В большом цикле рассказов о Гражданской войне Бирс показал подвиг американского народа в его борьбе против рабства. Во всех этих рассказах Бирс выступает как блестящий мастер новеллы, виртуоз языка — его язык свеж, красочен, афористичен.

Но Амброс Бирс не смог удержаться в границах реализма. В его творчестве возобладал культ жестокости и садизма, описание всего страшного и мучительного. Во многих рассказах Бирса господствуют потусторонние силы, человек поставлен на колени перед этими силами, становится их жертвой («Проклятая тварь», «Лунная дорога», «Галлюцинация Генри Флеминга» и др.).

В борьбе за правдивое искусство демократические писатели США воспользовались опытом европейских писателей, давших

образцы смелого изображения жизни капиталистического общества в эпоху монополий. Большим творческим стимулом для американских реалистов были романы Золя и Толстого.

С именем Золя связана сложная проблема американского натурализма, который был встречен в штыки буржуазной критикой США. Золя был обвинен в безнравственности, его романы были названы «грязными книгами». Но за этими криками о безнравственности скрывался страх перед смелостью Золя, сказавшего страшную правду о буржуазном обществе конца XIX в.

В начале 90-х гг. под знамя Эмиля Золя становятся молодые американские писатели Стивн Крейн и Фрэнк Норрис. Этим писателям импонировала смелость Золя, его бесстрашие в обнажении пороков капитализма, его стремление показать трагедию простого человека в буржуазном обществе. Но вместе с этими ценными приобретениями пришли и издержки натурализма раннего Золя: огрубение героев, бедность их духовного мира, биологизм, философский детерминизм.

Однако влияние этих отрицательных сторон натурализма на американских писателей 90-х гг. было ослаблено другим фактором — популярностью русского романа, особенно романов Льва Толстого. Уже в конце 80-х гг. Толстой приковал к себе внимание передовой американской общественности, разбуженной событиями 1886 г. И маститые писатели и молодые силы американской литературы зачитывались не только романами Толстого, но и его трактатами: «Что такое искусство», «Что делать?», в которых Толстой выступал против искусства, обслуживающего привилегированную социальную касту, и доказывал, что искусство должно служить народу. Толстой звал американских реалистов на бой против лжи и фальши в литературе. Благотворное влияние Толстого испытали на себе многие американские писатели, в частности Драйзер, Крейн и Норрис.

В результате натурализм не получил большого размаха в американской литературе ни в теоретическом, ни в художественном плане. В США не было создано ни четкой теории натурализма, ни ярко выраженных литературных произведений. Поэтому можно говорить лишь о натуралистических тенденциях в американской литературе конца века. В частности, в творчестве Крейна и Норриса эти натуралистические тенденции тесно переплетаются с реалистическими.

Стивн Крейн (1871—1900) с первых шагов своего творчества отверг неоромантизм и присоединился к реалистическому лагерю. Но молодой Крейн уплатил также дань натурализму в своем первом произведении — повести «Мэгги — девушка с улицы» (1893),

Крейн выступил как новатор, написав повесть о труппах большого капиталистического города. В центре повести — трагическая история рабочей девушки Мэгги, которую совращает бундучик, а мать выгоняет из дому. Мэгги становится проституткой, но душа ее слишком нежна для этой профессии. Не найдя ни в ком поддержки, она топится в реке. В конечном счете трагедия Мэгги порождена социальными условиями — нищетой, невежеством, жестокой действительностью.

В то же время в повести заметны натуралистические тенденции. Хотя эти тенденции не распространяются на главную героиню (видя с детства вокруг себя только грязь, Мэгги вырастает чистой и прекрасной девушкой), образы ее родителей даны в натуралистическом плане: подчеркивается их душевная грубость, их темное сознание, жестокость. Родители Мэгги не задумываются над существующим порядком вещей. Они лишь сознают, что жизнь их ужасна, и топят свое горе в вине.

Стиль повести несет в себе нечто новое. Крейн подчеркнута бесстрастен, лаконичен, отрывист. Никаких авторских отступлений и комментариев. В этом плане Крейн — полная противоположность Р. Х. Дэвис, которая постоянно обращается к читателю, спорит с ним, убеждает, комментирует ход событий. К «Мэгги» присоединяются повесть «Мать Джорджа» и рассказ «Эксперимент с нищетой», образующие своеобразный цикл произведений о труппах Нью-Йорка.

Новую тему затрагивает Крейн в рассказе «Чудовище» (1898), где он сатирически изображает жизнь провинциального города Америки, обличая лицемерие, тупость и жестокость американского меншанства.

Особую группу произведений Крейна составляют военные повести и рассказы. В повести «Алый знак доблести» (1895), посвященной Гражданской войне 1861—1865 гг., Крейн показывает, как в ходе военных действий происходит боевое крещение новичка, как на смену страху и ужасу приходит мужество и стойкость. Во всем этом видно влияние «Севастопольских рассказов» Толстого, который дал Крейну основу для его военных рассказов — он учил его презирать фальшивую романтику войны, ходульность, улавливать подлинные мотивы поступков героев. Тонкий психологизм повести также идет от Толстого.

Но хотя в «Алом знаке доблести» чувствуется школа Толстого, в стиле и художественных приемах ее читатель видит нечто особое, типично крейновское. Это, прежде всего, импрессионистическая манера письма. Все события показаны сквозь призму восприятия героя повести — новобранца. Нам не дано знать даже его имени — только в конце повести оно мельком упоминается. Описанное в романе не выходит за рамки того, что знает новобранец

Генри Флеминг, а знает он очень мало. Он сбит с толку и ничего не понимает. Он не может разобраться в хаосе наступлений и отступлений, он не знает даже, где находится противник. Многие важных вещей он не замечает, другие воспринимаются в болезненно-гипертрофированном виде.

В конце 90-х гг. Крейн становится военным корреспондентом и очевидцем греко-турецкой войны 1897 г. и испано-американской войны 1898 г. Рассказы, посвященные этим войнам («Смерть и дитя», «Цена снаряжения», «Военный эпизод» и др.), отмечены большей политической зрелостью. Писатель высказывает в них свое отвращение к захватническим войнам, хотя манера письма — лаконичность, бесстрастность, использование импрессионистической детали — остается та же.

Фрэнк Норрис Фрэнк Норрис (1870—1902) выступил на рубеже XX в. с целой серией статей по вопросам литературы. Они были собраны после его смерти в книгу «Ответственность романиста» (1903), названную так по заголовку одной из его статей. В этих статьях Норрис обрушивается на неоромантиков, которые преподносят читателю литературную дешевку, пороча «доброе имя американской литературы». Борясь за реализм, защищая высокую идейность в эпоху всеобщей продажности и пропаганды безыдейного искусства, Норрис высоко держит знамя Уитмена. Чтение Толстого, на которого Норрис неоднократно ссылается, помогает ему решительно поставить вопрос об ответственности писателя перед народом.

В своих лучших художественных произведениях Норрис-художник подтвердил свою верность реализму. Его первые романы (хотя они имеют натуралистическую окраску) дают почувствовать жестокость, трагизм американской действительности и понять те злые силы капиталистического мира, которые губят человека. В романе «Мак Тиг» (1897) Норрис показывает драму человеческой жизни, порождаемую властью денег. Добродушный и скромный дантист Мак Тиг из-за денег, появившихся в его семье, теряет друга, ставшего его врагом, теряет жену, превратившуюся в алчное существо. Потеряв работу по доносу друга, став бродягой, голодая и бедствуя, Мак Тиг убивает свою жену, дойдя до невменяемого состояния.

Роман «Ван довер и зверь» (1898) показывает, как буржуазная среда губит в Ван довере, сыне богатого дельца, не только художника, но и человека. Роман Норриса — свидетельство духовной немощи буржуазии, ее неспособности породить талант.

Последние четыре года жизни Норриса (1898—1902) были для него годами большого духовного роста, напряженных идейных, философских и эстетических исканий. Глубоко возмущен-

ный испано-американской войной 1898 г., массовым разорением американских фермеров, остро чувствуя свою писательскую ответственность, Норрис приступает к созданию трилогии «Эпос о пшенице» (первая часть «Спрут», 1902; вторая — «Омут», 1903; третья часть, «Волк», осталась ненаписанной).

Наиболее удачной оказалась первая часть трилогии — роман «Спрут». Роман этот повествует о безраздельной власти трестов в Америке, о наглых методах ограбления народа и о борьбе народа против монополий. Изображая вооруженную борьбу фермеров против железнодорожного треста, Норрис постоянно подчеркивает, что в каждом штате страны есть свой враг — трест.

Замечательен образ поэта Пресли, написавшего под влиянием народной борьбы поэму «Труженики», в которой он обличает капиталистический мир и требует переустройства общества. Норрис подчеркивает неподкупность Пресли, его преданность народу.

Однако роману свойственны и некоторые слабости, связанные с натуралистическими увлечениями Норриса. Не уловив связи между внутренней и внешней политикой американского империализма, писатель с самого начала наметил ложную схему: показать путь калифорнийской пшеницы к голодающим народам Индии и Европы, как некоей космической силы, ломающей все преграды, которые создал ей человек. На самом деле речь идет не о движении пшеницы, а об экспансии американских монополий, о борьбе за рынки сбыта.

Эта концепция определила неудачу второго романа «Омут», в котором Норрис описывает чикагскую хлебную биржу и мир биржевых спекулянтов. Увлечшись идеей неодолимого движения пшеницы как космической силы, которую не может остановить человек, писатель ослабил этим самым социально-критическое звучание романа.

Однако написанный вскоре рассказ «Сделка с пшеницей» явился существенной поправкой к «Омуту». Здесь четко решена тема, поставленная, но ошибочно решенная в «Омуте»: проклятие капитализма в том, что продукт не может поступить к потребителю, не превратившись в товар. И этот процесс несет неслыханное обогащение дельцам и голод производителям благ.

На рубеже XIX и XX в. перерастание американского капитализма в свою последнюю стадию завершается. В эпоху империализма происходит дальнейшее обнищание трудящихся, загнанных в трущобы больших городов. Колоссальные размеры приобретает коррупция правительственного аппарата, обогащение монополий. Но усиливается также и сопротивление трудящихся масс, ширится социалистическое движение в США.

Все это находит свое отражение в литературе начала XX в.

Возникают новые течения, появляются новые крупные имена. Большой размах в начале XX в. в США принимает движение «разгребателей грязи», зародившееся еще в 90-х гг. В этом движении приняли участие журналисты и писатели, обнажившие язвы больших городов. Они проникали на «дно» жизни, описывали трущобы и «районы порока»; они проникали в деловые конторы и правительственные учреждения и разоблачали преступления финансовых «баронов» и их политических ставленников. Нельзя отказать этим писателям в искренности, но это была наивная и безнадежная попытка вычистить авгиевы конюшни империалистической Америки. «Разгребатели грязи» были типичными реформистами, которые стремились пробудить совесть в алчных дельцах.

Начало этому движению положил Джейкоб Риис (1849—1914), газетный корреспондент. Первая его книга «Как живет другая половина» (1890) посвящена жизни Ист-Сайда, района нищеты Нью-Йорка, где живет «другая половина» города, составляющая 90% его населения. Мы погружаемся с автором в этот огромный мир, совершаем страшный путь через воровские притоны и ночлежки, через кабаки и логова проституток, через кварталы бедноты. Книга Рииса говорит о неизлечимых пороках капиталистической системы, но сам автор наивно верит, что их можно излечить. В книге «Битва с трущобами» (1902) он предлагает, в качестве панацеи, решение жилищной проблемы, ликвидацию трущоб.

Если Риис погрузился на дно жизни, то Ида Тарбел проникает в «верхние этажи» общества, показывая мир «респектабельных грабителей». В своей книге «Стандарт Ойл» (1905) смелая журналистка разоблачила преступные махинации крупнейшего нефтяного треста США.

Наиболее известным представителем движения «разгребателей грязи» был Линкольн Стеффенс (1866—1930). В напумевшей книге «Позор городов» (1904) Стеффенс показал бесконтрольную власть магнатов промышленности, которые использовали городские муниципалитеты и другие правительственные учреждения «в качестве орудия личного обогащения». В книге была дана картина распада и разложения американской демократии. Но Стеффенс, вместе с другими «разгребателями грязи», наивно верил, что капитализм можно «очистить от напущ», пробудив совесть и чувство патриотизма в магнатах капитала.

Дальнейшее идейное развитие Стеффенса, обусловленное Октябрьской революцией в России, приводит его к осознанию того, что только социализм сможет устранить отвратительные явления, порожденные капиталистическим строем.

В XX в. критический реализм в США получает наконец пол-

ное признание. В произведениях Джека Лондона и Теодора Драйзера его позиции были окончательно закреплены.

О'Генри

В реалистическом лагере выступает в начале XX в. талантливый повеллист О'Генри (псевдоним Вильяма Сиднея Портера, 1862—1910). О'Генри создал около 280 новелл, собранных в сборники, наиболее известными из которых являются «Шестерки и семерки» (1903), «Катающиеся камни» (1906), «Четыре миллиона» (1906), «Сердце Запада» (1907), «Горящий светильник» (1907), «Благородный жулик» (1908), «Голос большого города» (1908), «Коловращение» (1910) и др.

Творчество О'Генри развивалось в русле демократических и гуманистических традиций американской литературы, оно согреето сочувствием к «маленькому человеку». В своих лучших образцах оно укрепляло позиции критического реализма в литературе США.

В рассказах О'Генри создана большая галерея образов бедняков — обитателей большого капиталистического города: продавщиц универмагов, прачек, машинисток, кассирш, художников, клерков, безработных. Они либо задавлены тяжким трудом, либо умирают с голоду, либо несчастны душевно — одиноки, покинуты любимыми людьми.

Героиня рассказа «Туман в Сан-Антонио» проститутка Роза, женщина с нежной душой, укоряет девятнадцатилетнего юношу, больного туберкулезом, за малодушное намерение покончить с собой: «Как можно говорить о смерти, когда мир так чудесен!» (здесь мы чувствуем горькую иронию писателя). Но внушив больному волю к жизни, девушка сама принимает яд, ибо этот чистый юноша, который «еще никогда не целовал женщин, только сестер», пробудил в Розе все лучшие мечты и заставил увидеть весь ужас ее положения.

В рассказе «Настоящий виновник» показана одна из «гарлемских трагедий»: дочь рабочего Лиззи, некогда нежная и отзывчивая девочка, живущая в трущобах Нью-Йорка, становится грубой и испорченной. Развращенная улицей, она становится проституткой и пьяницей. Лиззи убивает своего любовника, сохратившего ее и издевающегося над ней. Убегая от разъяренной толпы, она бросается в Ист-ривер. Но ее достают со дна реки, приводят в чувство, чтобы судить и приговорить к смертной казни. Правда, сказывается и ограниченность писателя, не умеющего видеть подлинные социальные причины этой трагедии (по мнению О'Генри, виноваты родители, которые не убергли Лиззи от вредного влияния улицы), но в целом рассказ отмечен суровым реализмом, написан в духе крейновской «Мэгги».

В рассказе «Фараон и хорал», напоминающем «Крепкебия»

А. Франса, О'Генри с грустной иронией повествует о старом бродяге Сопи, который ищет способы попасть в тюрьму на зимний сезон и таким образом сменить «летнюю квартиру» — скамейку в Мэдисон-сквере — на «зимнюю» — тюремную койку.

К сожалению, творчество О'Генри не удержалось на уровне отмеченных рассказов. Знакомое нам давление на искусство крупного капитала в США, требовавшего сенсационности и развлекаемости, сказалось и на этом писателе. О'Генри уступал «духу времени», но уступал не без борьбы, о чем свидетельствует рассказ «Элси в Нью-Йорке» (1907), замечательный своей сознательной реалистической тенденцией. Здесь О'Генри идет по пути, пролагаемому Драйзером, — говорить правду до конца, отбрасывать прочь лживые, сентиментальные штампы.

Элен, оказавшаяся после смерти отца — портного одной-единственной в мире, без денег и жилья, твердо решает жить честным трудом, «найти работу, не прибегая к чужой помощи». И вот эта мужественная и энергичная девушка, которая «унаследовала от старого закройщика независимый характер», приступает к своим поискам и, рассказывая о ее злоключениях, писатель демонстрирует нелепость «американского образа жизни». Он разоблачает лицемерие и бездушие буржуазных филантропических обществ, церквей, полиции.

После многих попыток самостоятельно найти работу Элси вынуждена прибегнуть к покровительству: у нее есть рекомендательное письмо к владельцу магазина, у которого работал ее отец. Элси становится манекенщицей. Она примеряет роскошные манто из русских соболей.

«Ах, если бы я мог на этом кончить! — восклицает автор. — Нет, нужно довести рассказ до конца. Не я его выдумал». Хотелось бы, говорит автор, закончить рассказ тем, что «Элси добралась до благодетеля своего отца, до своего доброго друга и спасителя. И получилась бы отличный рассказ про Элси, совсем в прежнем духе». Но писатель доводит рассказ «до конца»: пока Элси примеряет манто, ее «благодетель» звонит в ресторан и велит приготовить кабинет на двоих и накрыть стол. «Нет, не с ней... Новенькая. Пальчики оближешь».

В заключение О'Генри обращается к буржуазным читателям с речью, перефразируя слова Диккенса из «Холодного дома»: «Погибла, ассоциации и общества! Погибла, преподобные и неподобные всех мастей! Погибла, реформаторы и законодатели, рожденные с божественным состраданием в сердце, но с еще большим благовоением перед деньгами! И гибнут подобные ей вокруг нас каждый день».

Этот авторский комментарий раскрывает, в сущности, драму О'Генри: далеко не все свои рассказы он «доводил до конца»,

чаще всего он придумывал счастливую развязку, опуская занавес над грязными и темными сторонами американской жизни («Родственные души», «Третий ингредиент», «Церковь и мельница» и др.).

И все-таки в большинстве рассказов О'Генри маленький человек находит счастье в самом себе — в собственной доброте, привязанности, бескорыстии. При всей слабости этих рассказов, за которые О'Генри был назван «великим утешителем», писатель все же выявляет большие нравственные силы, душевную красоту простых людей. Он доказывает в них, что мораль социальных низов всегда выше морали господствующих классов.

В рассказе «Согласно своим убеждениям» племянник миллионера Мюррей, временно оказавшийся на дне (за отказ от жеманности на безобразной обладательнице двух миллионов он был выставлен за дверь), встречает бродягу — бывшего капитана полиции, скатившегося на дно. Но и в этом положении экс-капитан сохраняет благородство, в то время как Мюррей дважды идет на подлость. Бродяга отвергает предложение выступить лжесвидетелем против полицейского инспектора Пикерна, за что ему обещают 800 долларов. «Я погибший человек, — говорит экс-капитан, — но я не предаю того, кто был мне другом».

И когда Мюррей, подслушав этот разговор, обзывает бродягу дураком, следует великолепный ответ: «Сынок, мы разные люди. Нью-Йорк разделен на две части: выше 42-й улицы (район богачей. — *Н. С.*) и ниже 14-й (район бедноты. — *Н. С.*). Мы — из разных миров. И мы действуем согласно нашим убеждениям».

Моральное превосходство простого человека над миллионером демонстрируется и в рассказе «Калиф и хам». Кучер вагона конки дает урок вежливости человеку «высшего круга», который похамски ведет себя с женщиной.

В большинстве своих рассказов О'Генри ведет читателя в мир простых людей и с легким юмором повествует о горестях и радостях скромных бедняков, наделенных свежестью и силой чувства, глубокой честностью и самопожертвованием.

Классический рассказ этого цикла «Дары волхвов», в котором бедные супруги жертвуют самым дорогим для того, чтобы приобрести друг другу подарки к рождеству. Жена продает свои чудесные волосы, чтобы купить мужу брелок для часов; муж продает часы, чтобы купить гребень для ее волос.

В «Маятнике», описывая однообразное существование своих маленьких героев, их жизнь, лишенную ярких впечатлений, больших интересов и целей, О'Генри вместе с тем показывает удивительную душевную чистоту молодоженов Паркинсов, их нежную привязанность, их человечность и взаимную терпимость.

Высокой патетикой отмечен рассказ «Последний лист». Бедный старый художник Берман, мечтавший всю жизнь создать шедевр и покинуть Нью-Йорк, жертвует своей жизнью ради такой же, как он, бедной художницы, заболевшей воспалением легких. Умиравшая Джонси, глядя через окно на дерево, считает листья, оставшиеся на нем: она уверила себя, что когда упадет последний лист, умрет и она. И вот Берман создает, наконец, свой шедевр: он рисует лист дерева и в ненастную ночь прикрепляет его к дереву. Он спасает жизнь Джонси, но сам простуживается и умирает.

Но подобных рассказов у О'Генри сравнительно немного. Чаще всего он с легким юмором описывает эксцентричные или анекдотичные случаи из жизни маленьких людей. Таковы «Блинчики», «Справочник Гименея», «Друг Телемак», «Бабье лето Джонсона Сухого Лога» и др. Эти рассказы забавны, они основаны на верных психологических наблюдениях.

Приходится сожалеть, что писатель не использовал полностью своих возможностей. О'Генри не решался на острую критику американской действительности, не решался, говоря его словами, доводить свои рассказы «до конца», т. е. до конца говорить правду.

Эта робость чувствуется и в его книге «Короли и капуста» (1904), тематика которого таила в себе возможности создания значительного произведения: проникновение монополий США в страны Латинской Америки, порабощение этих стран северо-американским капиталом.

Правдиво рисуя некоторые стороны этого процесса, показывая дельцов-янки, являющихся в «банановые республики» устраивать революции и перевороты, автор стремится все свести к водевилю. Справедливо замечает О'Генри, что для его героя — Гудвина «политическая интрига была коммерческим делом», но он не раскрывает эту мысль, а стремится сгладить резкости критики и представить события в комическом плане.

О'Генри — признанный мастер короткого рассказа. В своих повелках, всегда занимательных и остроумных, автор умеет держать читателя в напряжении до самого конца, причем развязка рассказа у него всегда неожиданна. Читателю как бы бросается вызов, и вот он в каждом новом рассказе старается угадать развязку заранее, но всегда ошибается, ибо изобретательность О'Генри в создании концовок поистине поразительна.

О'Генри так строит свою новеллу, так излагает события, чтобы читателю невозможно было угадать их исход. Он направляет читателя по «ложному следу» и хотя готовит развязку, но главные факты утаивает, и о них мы узнаем только в финале.

Многочисленные подражатели О'Генри усвоили его технику, но они не могли воспринять его гуманизм и демократизм, а также

дух социального критицизма, свойственный лучшим рассказам этого писателя.

Революция 1905 г. в России вызывает большой размах социалистического движения в США и вместе с ним — новый подъем американской литературы. В 1910 г. в США создается журнал «Мэссиэ» («Массы»), вокруг которого объединяется радикальная интеллигенция. На страницах этого журнала публикует свои первые рассказы и репортер Джон Рид, ставший его редактором. Но творчество Джона Рида приходится уже на послеоктябрьский период американской литературы.

Д. Синклер С периодом общественного и литературного подъема в США связано начало творческого пути Эптона Синклера (1878—1968). Молодой Синклер принял активное участие в социалистическом движении США, вступил в члены Социалистической партии. Свой первый роман «Джунгли» (1906) Синклер посвящает жизни и борьбе американского пролетариата, причем тема эта разработана писателем в аспекте интернациональной солидарности. В центре романа — путь темного, забитого рабочего-эмигранта Юргиса, пробивающегося сквозь джунгли империалистической Америки к организованному рабочему движению, к социализму. В «Джунглях», рисующих страшную судьбу американских рабочих, попавших в кабалу к «мясным королям» Чикаго, есть немало страниц, вызывающих у читателя чувство безнадежности. Но финал придает всему роману оптимистическую окраску. Попав на рабочее собрание и слушая оратора, Юргис обретает веру в объединенные силы пролетариата, в торжество его дела.

Однако Синклеру были свойственны идейные шатания, реформистские иллюзии. Незрелость и неустойчивость социалиста Синклера сказалась уже накануне первой мировой войны в его романах «Сэмюэль-искатель» (1910), «Сильвия» (1913) и др., проповедующих социализм как какую-то новую религию.

Эту незрелость тонко подметил В. И. Ленин, назвавший Синклера (в 1915 г.) «социалистом чувства», без теоретического образования. Не имея теоретической закалки, не понимая всей важности борьбы с оппортунизмом в социалистическом движении, Синклер не смог стать подлинным социалистом.

Эти слабости сказались в его втором значительном романе «Король Уголь» (1915). В центре романа — забастовка шахтеров. Автор оправдывает эту забастовку, которая явилась результатом тяжелых условий жизни и труда шахтеров, производства предпринимателей. В основу романа положено подлинное событие — забастовка горняков Колорадо в 1914 г. — и это придает ему большую убедительность и обличительный пафос.

Однако непоследовательность Синклера уводит его в сторону

реформизма: решение судьбы американского пролетариата находится не в его собственных руках, а в руках «добрых капиталистов». В романе дана история сына «угольного короля», который переодевается рабочим и помогает шахтерам в их борьбе за лучшие условия жизни. Роман имеет и художественные слабости, ибо писатель приписывает рабочим и главному герою свои реформистские иллюзии, и его характеры лишаются живости, превращаются в рупоры авторских идей.

Идейные шатания будут сопровождать Сянклера всю его дальнейшую жизнь и приведут к серьезным срывам, к сближению с империалистическим лагерем.

Крупнейшими писателями всего рассмотренного нами периода (1871—1917) остаются Марк Твен, Джек Лондон и Теодор Драйзер.



МАРК ТВЕН (1835—1910)

Сэмюэль Клеменс (настоящее имя писателя) родился в деревушке Ганнибал штата Миссури в бедной семье. Рано оставшись без отца, подросток Сэмюэль должен был трудом своих собственных рук добывать средства к жизни. Он становится типографским учеником, осваивает профессию наборщика и странствует по городам восточного побережья в поисках работы.

Двадцатидвухлетний Клеменс овладевает затем трудной профессией лоцмана и водит суда по великой реке Миссисипи. Четыре года, проведенные на реке, были самыми счастливыми годами его жизни. Клеменс оказался в самой гуще народной жизни, народной речевой стихии. Здесь, на Миссисипи, родился его псевдоним — Марк Твен (т. е. «Мерка двойная» — лоцманское выражение, означающее хороший путь).

Гражданская война кладет конец судоходству по Миссисипи, и Марк Твен отправляется на Дальний Запад, в штаты Невада и Калифорнию, где некоторое время он был старателем — работал на серебряном руднике. Затем он становится журналистом, в середине 60-х гг. появляются его первые юмористические рассказы.

В 1868 г. Марк Твен отправляется на туристском пароходе в Европу в качестве корреспондента газеты. Результатом этой поездки явилась книга «Простак за границей» (1869), благодаря которой имя писателя приобретает широкую известность.

Американскому читателю эта книга импонировала своим задорным, веселым тоном, каким автор рассказывал о путешествии в Европу — рассказывал без всякого подобострастия или низкопоклонства. С чувством превосходства американца описывает

Силь

Твен Европу и Средний Восток с их феодальными институтами, сословиями, предрассудками, нищетой населения, господством церкви. В книге множество комических намеков на библейские сюжеты, показывающие их несуразность; немало нападок на духовенство.

Но «Простак за границей» имели успех и у европейского читателя. Книга Твена лишена национального чванства и высокомерия. Марк Твен отдает должное европейской культуре, памятникам искусства Европы и Востока. Он восхищается Миланским собором, сказочным Дамаском, египетскими сфинксами, картинами мастеров Ренессанса. Со страниц книги встает облик гуманиста, демократического писателя. Марк Твен отмежевывается от своих невежественных соотечественников-бизнесменов, входящих в храмы, нахлобучив пляцы, бесцеремонно ведущих себя. Невежество, кичливость, грубость буржуа-американцев возмущает Твена, и в книге есть немало иронических выпадов против подобных «простак». Автор высмеивает деловитость и суевлившую озабоченность американских бизнесменов, в то же время падких на сенсацию, преклоняющихся перед европейскими титулами, пытающихся подражать «аристократическим» манерам.

Но обо всем этом говорится мимоходом, походя, ибо «Простак за границей» имеют не сатирическую, а юмористическую окраску. Книга Твена покорила читателя своей свежестью, эксцентричностью, идущими от американского народного юмора, который составляет основу всего творчества Марка Твена. Здесь следует остановиться на особенностях этого юмора.

Еще в начале XIX в. появился популярный герой народного театра восточных штатов США Янки, нечто вроде русского Петрушки. Он появлялся на сцене в эксцентричных штанах с белыми и красными полосами, в голубом фраке и белой шляпе в форме колокольчика и потешал зрителей рассказами о своих проделках. Эффект усиливался за счет диалекта. Янки становится героем и героем комических историй, долгое время существовавших в устной традиции.

Еще более энергично устный рассказ развивался на Юге и Западе страны, на фронтире (т. е. в необжитых, осваиваемых районах). Героем западного юмора, вместо Янки, становится фронтирсмен (охотник, фермер-скваттер или лодочник). Специфика западного юмора целиком определяется условиями жизни фронтира. Необъятные пространства Запада, дикие пустыни, непроходимые леса, гигантские реки, бездорожье — все это требовало выносливости и мужества от людей, осваивавших эти земли. В суровой борьбе с природой фронтирсмену помогал смех. Отсюда характерные черты западного юмора — склонность к комическим преувеличениям, гротескная гиперболичность образов в сочета-

нии с бравадой, открытым вызовом опасностям и лишениям повседневной жизни. Преувеличивая как свои собственные достижения, так и препятствия, которые он преодолевал, фронтисмен проникался уважением к себе, черпал в этом силу, уверенность. Вот почему устный рассказ на Западе получает название небылицы.

Со временем у трудового населения фронта появляются и новые опасности и трудности, на этот раз социального характера. Вслед за скваттерами и охотниками на обжитые теперь места являются хищники-дельцы: владельцы баров, земельные спекулянты, политиканы. Купив землю у правительства за бесценок, они сгоняли с этих земель скваттеров (заявивших их явочным порядком) или превращали их в арендаторов. И перед этим злом американский фронтисмен, умевший покорять стихийные силы природы, оказался бессильным. Но классовая ненависть находила выход в устном рассказе, в котором остро высмеивается земельный спекулянт, политикан, адвокат-выжига. Эти сатирические тенденции американского народного юмора органически воспринимает Марк Твен.

Популярными героями устного рассказа на фронтире были фермер Дэви Крокет, лодочник Майк Финк и лесоруб Поль Бэньян. Дэви Крокет отличается исключительной находчивостью и безмерным хвастовством. Он называл себя «полулошадью и полуаллигатором». Он мог выпить Миссисипи досуха и настрелять за день шесть вязанок медведей. Он мог выращивать пшеницу на горах, стреляя из ружья зерном в расщелины скал. Пройдя в конгресс, Дэви Крокет защищал интересы трудового народа, высмеивал политиканов-карьеристов.

Если Дэви Крокет был лицом историческим, ставшим излюбленным героем устного рассказа и обросшим легендами, то Поль Бэньян — полностью создание народной фантазии. Чемпион лесорубов, Поль Бэньян, наделенный исполинской силой (когда ему нужно было расчесать бороду, он вырывал гигантскую сосну и действовал ею как расческой), виртуоз своего дела, по-отечески заботящийся о своей бригаде лесорубов.

Самое главное в легендах о Поле Бэньяне — это его трудовые подвиги. Этот великий лесоруб выступает как олицетворение мощи и отваги, дерзания и творческих сил американского народа.

Но суровая жизнь, полная опасностей, привычка смотреть смерти в лицо породили вторую особенность юмора фронта — жестокость, гротескное сочетание трагического и смешного. В устном рассказе фронта комически обыгрываются убийства, увечья, физические уродства и т. п. Эти черты западного юмора проявляются в устных рассказах, героем которых является Майк Финк.

Устный рассказ получает исключительно широкое распространение среди американского народа в начале XIX в. Где бы ни встречалась группа американцев — на борту парохода, у паромной переправы, на привале или в деревенском трактире, — среди них обязательно объявлялся рассказчик, потешавший слушателей своими «небылицами».

Уже в 20-х гг. XIX в. эти небылицы попадают на страницы газет. Среди журналистов, записывавших эти истории, попадались и люди талантливые, которые подвергали их литературной обработке: к основному анекдоту, бережно сохраняемому, добавлялось обрамление, описывалась исходная ситуация — трактир, охотничий бивуак или палуба парохода. Выделялся рассказчик, давался его портрет и т. п. Широко применялись в комических целях диалект и искаженная орфография (какография). Так возник знаменитый американский юмор как явление литературы. Первыми мастерами этого юмора были Себа Смит, Лонгстрит, Томас Торп, Джонсон Хупер и др. Позже, в 60-х гг., выступает второе поколение американских юмористов — Артемус Уорд, Петролеум Нэсби, Орфеус Керр и др.

На американском народном юморе воспитался и Марк Твен. Но органически восприняв все его характерные черты — безудержный гиперболизм, эксцентричность характеров, гротескно-комическое обильное изображение жизненных ситуаций, дух социального критицизма, — Марк Твен возвысился над своими современниками-юмористами, наполнив свои произведения глубокой социальной проблематикой, отразив многообразные стороны жизни Америки. Правда, ранний Твен, тесно связанный с традициями народного юмора, беспечно смеется, артистически используя приемы народного юмора, шутя играя своими богатырскими силами. Но с годами творчество Марка Твена становится все более серьезным и глубоким, юмор сменяется сатирой, и лишь смелость и прямота, народный взгляд на жизнь да манера письма напоминают нам о народном американском юморе, как основе творчества этого писателя.

«Знаменитая прыгающая лягушка из Калавераса»

Первый сборник рассказов Марка Твена «Знаменитая прыгающая лягушка из Калавераса и другие рассказы» (1867) был выдержан в духе небылиц фронтира.

Великолепный знаток устного рассказа, Марк Твен выявляет его технику в очерке «Об искусстве рассказа»: «Нанизывание несуразиц и нелепостей в беспорядке и зачастую без всякого смысла и цели, простодушное неведение того, что это бессмыслица, — на этом, сколько я могу судить, основано американское искусство рассказа».

Эти приемы устного рассказа с блеском использованы Твеном

в «Прыгающей лягушке». Здесь рассказчик — Саймон Уилер — загоняет слушателя в угол и доводит его до отчаяния своими бесконечными рассказами о нелепых проделках некоего Джима Смайли — азартного игрока, спорщика, любителя держать пари по всякому поводу и без повода. Сначала идет рассказ о чахоточной кобыле Смайли, страдавшей к тому же астмой, которая на скачках всегда ухитрялась приходить первой к финишу: «Дадут ей, бывало, двести-триста шагов форы, а потом обгоняют, но к самому концу скачек она, бывало, до того разойдется, что удержит, и брыкается, и становится на дыбы, и бьет копытами, и закидывает ноги кверху, и направо, и налево, и такую, бывало, поднимет пыль, и такой шум — и кашляет, и чихает, и фыркает, — зато всегда ухитряется прийти к столбу почти на голову вперед, хоть меряй, хоть не меряй».

Затем следует рассказ о дрессированной лягушке Джима Смайли, которая делала сальтомортале, ловила мух и была чемпионом по прыжкам в длину. Джим Смайли не раз держал на нее пари и неизменно выигрывал, но однажды был одурачен незнакомцем, незаметно насыпавшим в рот лягушке дрови.

Замечательны бытовые юморески Марка Твена. В юмореске «Мои часы» (1870) рассказчик, считавший свои часы «величайшим авторитетом по части указания времени» и притом «несокрушимыми по части их анатомического строения», как-то раз забыл их завести и на свою беду зашел в «лучший часовой магазин», чтобы ему поставили часы по точному времени. Часовой мастер не ограничился перестановкой стрелок, но, поскольку часы отставали, передвинул регулятор. «Мои часы начали спешить. С каждым днем они все больше и больше уходили вперед... Через два месяца они оставили далеко позади все другие часы в городе и дней на тринадцать с лишним опередили календарь».

Последующий ремонт вызвал такое отставание часов, что рассказчик «незаметно отстал от времени и очутился на прошлой неделе. Вскоре я понял, что один-единешенек болтаюсь где-то посредине позапрошлой недели, а весь мир скрылся из виду далеко впереди». Бесконечные повторения ремонта, ставшие в десять раз дороже самих часов, совершенно выводят их из строя.

В «Разговоре с интервьюером» (1875) Твен остро высмеивает нравы американских репортеров, назойливо любопытных, падающих на сенсацию и наивно-невежественных. Твен дурачит репортера своими эксцентричными ответами, каждый раз ставя втупик интервьюера. И когда последний пытается опровергнуть ответы, противоречащие здравому смыслу, Твен обескураживает его контрвопросом: «Ну, если вы знаете обо мне больше, чем я сам, зачем же вы меня спрашиваете?»

«Укрощение велосипеда» еще один юмористический рассказ,

основанный на гиперболизме «небылиц». Рассказчик, купив бутылку свинцовой примочки и велосипед и прихватив инструктора, начинает учиться езде на велосипеде. Инструктор сказал, что «труднее всего, пожалуй выучиться соскакивать, так что мы это оставим напоследок. Однако он ошибся. Я соскочил с невиданной быстротой, несмотря на полное отсутствие опыта».

После бесконечных падений, приведших ученика и инструктора в больницу, истратив бутылку свинцовой примочки, герой овладевает сложным искусством. «Купите себе велосипед, — заканчивает автор, — не пожалеете, если останетесь живы».

Своими бытовыми юморесками Твен заставил смеяться всю Америку, и буржуазная критика США стремилась закрепить за ним славу безобидного юмориста, шутника. Однако уже в ранних рассказах Твена проглядывало критическое начало. Так в целой серии ранних рассказов даются сатирические зарисовки «государственных деятелей» — тупиц, взяточников, авантюристов, — облеченных званиями сенаторов и конгрессменов («Когда я подал в отставку», «Как я служил секретарем», 1868). Рассказы «Журналистика в Теннесси» (1869) и «Разнузданность печати» (1870) разоблачают нравы капиталистической прессы, сеющей ради сенсации ложь и клевету, дезинформирующие публику. В некоторых рассказах Твен выразил возмущение расовой дискриминацией и показал Америку, как страну зверского угнетения цветных народов («Возмутительное преследование мальчика», 1870 и др.).

Даже такой, изумительный по своему юмору рассказ «Как я редактировал сельскохозяйственную газету» (1870) о невежде-редакторе, советующем фермерам стрижку коров производить в мае, а репу срывать с деревьев — в апреле, Марк Твен сумел превратить в злую пародию на безответственную прессу, распространяющую невежество и нездоровую сенсационность. Рассказ о злоключениях горе-редактора тонко переводится в более широкий план. Защищая себя, «простака-редактор» говорит, что именно невежды лучше всего отвечают целям буржуазной прессы — делать деньги: «Чем меньше человек знает, тем лучше для него, потому что тем громче он шумит и тем больше получает денег».

В рассказе «Как меня выбирали в губернаторы» (1870), используя традиции небылиц, Твен остро разоблачает политические нравы Америки, испытанные буржуазные методы проведения предвыборных кампаний, когда в ход пускается ложь, клевета и другие средства компрометации политических противников.

Возвратившись из Европы, Марк Твен женится на Оливии Лэнгдон, дочери углепромышленника. К этому времени «Простак за границей» и юмористические рассказы приносят ему не только славу, но и деньги. Твен строит себе в Хартфорде (штат

Коннектикут) большой дом и надолго здесь обосновывается (до 1888 г.). Хартфордский дом становится своеобразным литературным центром Америки. Частыми гостями Твена были Бичер Стоу, Хоуэллс, Брет Гарт и др.

Однако женитьба Марка Твена имела неблагоприятные последствия для развития его таланта. Этот бывший наборщик, этот простой матрос с Миссисипи оказался в кругу уважаемых ханжей, которые как огня боялись реальной жизни и литературным образцом для которых служила бостонская школа и «традиция благопристойности». Непосредственность Твена, курение табака, употребление энергичных диалектных слов приводило в ужас Оливию Лэнгдон и ее друзей. Решено было «обтесать» этого непокорного сына Запада, отшлифовать его манеры, сделать их более «утонченными» и «элегантными». Подобной же «шлифовке» подвергнулся и Твен-писатель. Жена и ее уважаемые друзья заглядывали в рукописи Твена, давали советы, предостерегали от смелого вторжения в жизнь и т. п. Хотя Марк Твен не вполне подчинялся этим требованиям, тем не менее он постоянно чувствовал гнет буржуазной Америки и в конце жизни в своей «Автобиографии» признался, что не мог говорить во весь голос, что многие стороны американской жизни не мог затронуть либо трактовать глубоко.

Первая значительная книга хартфордского периода — это роман «Позолоченный век» (1873), он был написан в соавторстве с Ч. Д. Уорнером, но наиболее сильные главы принадлежат Марку Твену. Начавшийся век монополий с его спекулятивной лихорадкой, оголтелым хищничеством, продажностью политических деятелей получил ироническое название «позолоченного века».

Дух наживы и спекуляции, охвативший Америку, Марк Твен увековечил в образе полковника Сэллера. Сэллерс не является бизнесменом, реально наживающим состояние. Он наивен и непрактичен. Но он заражен ядом спекуляции и наживы, постоянно носитя с проектами обогащения, оставаясь бедным и обрекая семью на жалкое прозябание.

Спекулятивная горячка и мираж обогащения преследуют и фермера Хокинса, хотя он отнюдь не является прожектером типа Сэллера. В надежде на сказочное обогащение, старый Хокинс не желает продать свой участок за приличную цену (надеясь, что на его земле будет найдена нефть либо проложена железная дорога) и умирает в нищете, надеясь, что его дети станут миллионерами. В конце концов сын Хокинса разрывает на клочки купчую крепость, избавив семью от лживых надежд и мучительных волнений.

Второе явление американской жизни 70-х гг., тревожившее всех реалистов США и получившее отражение в книге Твена, — это всеобщая продажность, царящая в американских учреждениях. Сенаторы и конгрессмены, губернаторы и судьи, подкупленные монополиями, помогали им грабить национальные богатства страны и сами нагревали на этом руки.

Писатель создал собирательный образ политиканов тех лет — сенатора Дильворти. История сенатора Дильворти — это целая энциклопедия политического мошенничества и коррупции. Дильворти показан во многих качествах и проявлениях: он и пронырливый делец; и политикан, умеющий собирать голоса избирателей; и ловкий интриган, и опытный взяточник, и ханжа, который своей речью в воскресной школе может заткнуть за пояс любого демагога.

Вслед за «Позолоченным веком» Марк Твен создает серию очерков и рассказов, в которых продолжает зло и остроумно высмеивать буржуазную демократию, дух буржуазного предпринимательства, маниакальную погоню за долларами, присущую капиталистической Америке.

В «Послеобеденном сиче» (1875), произнесенном 4 июля (день рождения США), Твен под видом мнимого прославления добродетелей капиталистической Америки высмеивает ее пороки: он славит армию США, одержавшую победу над горсткой индейцев; он гордится законодателями Америки, «которые продаются по более высоким ценам, чем где бы то ни было на свете»; он восхищается ловкостью американских монополий, грабящих народ, и т. п.

В рассказе-утопии «Удивительная республика Гондурас» (1875) Марк Твен, показав банкротство американской демократии, ищет пути оздоровления республики, предлагая дать преимущество образованным и немущим.

В сатирическом «Рассказе коллекционера» (1876) зло высмеивается маниакальная страсть американских миллионеров к накоплению собственности, доходящая до нелепости, абсурда — один делец скупает эхо по всей стране и создает «эховый рынок»!

Проникшись отвращением к современной Америке, Марк Твен в книге «Приключения Тома Сойера» (1876) уходит в прошлое, к временам детства. Он рисует Америку 40-х гг., не знавшую деспотизма монополий, кризисов и безработицы, не знавшую разнузданности печати и сенаторов Дильворти.

Ценность книги надо искать поэтому не в обличительных тенденциях: детство Тома Сойера окутано золотой дымкой, а безрадостная действительность довоенной Америки показана в приглушенных тонах. Ценность этой книги — в ее великой нравствен-

✓ «Приключения
Тома Сойера»

ной чистоте, в поэзии детства, в глубоком проникновении во внутренний мир ребенка.

До появления «Тома Сойера» американская литература изобиловала книгами о детях. Но их авторы, проводники «традиции благопристойности» преподносили читателям приторно-слащавые, сентиментальные истории о «хороших», благовоспитанных мальчиках, которых бог награждает счастьем и богатством, и «дурных» мальчишек, которые наказаны небом.

Отвергая подобную литературу, Твен создает книгу о нормальных американских детях, души которых не изуродованы буржуазной моралью, не искалечены американским образом жизни. Со всей страстью и непосредственностью детской души герои Твена отвергают ханжество, черствость и эгоизм взрослых людей. Том Сойер не терпит церковных проповедей, не любит учить молитвы и заявляет: «Церковь — это дрянь». Он выпускает жука-щипача во время нудной проповеди в воскресной школе, на которого нечаянно садится собака, начавшая с визгом носиться по церкви, как только жук в нее вцепился, на потеху задремавшим прихожанам. Отвергая монотонное мещанское существование, Том Сойер и его друзья жаждут приключений, играют в благородных разбойников, индейцев и пр. Лучшим другом Тома является уличный мальчишка Гек Финн.

Автором «Тома Сойера» сделано немало психологических открытий. В качестве примера тонкого понимания психологии детской души можно указать на знаменитый эпизод с покраской забора.

Глубоко поэтична и в то же время овеяна мягким юмором детская любовь Тома к дочери судьи Бекки. Книга Твена учит читателя любви к ребенку, уважению к его внутреннему миру, пониманию его. Она дает богатый материал учителю для педагогических выводов. Заканчивается книга, казалось бы, счастливым концом: дети находят в пещере клад, и судья Тэтчер помещает деньги в банк на имя Тома и Гека. Но этот финал используется автором для развенчания идеалов буржуазной Америки.

После «Тома Сойера» Марк Твен создает рассказ «Великая революция в Питкерна» (1879), содержащий большие обобщения и явившийся важной вехой на его творческом пути.

Писатель снова обращается к современности. Он хочет показать злоеющие черты «американского образа жизни», несущие в себе угрозу другим народам.

В рассказе описывается жизнь английских поселенцев острова Питкери. Спокойно текла патриархальная жизнь обитателей острова, пока здесь не появился американец Стэйвли, которого автор дважды называет «сомнительным приобретением» для Питкерна.

Прожженный политикан и демагог, Стэйвли, едва ступив на остров, развивает здесь лихорадочную деятельность. Всего за несколько дней он втирается в доверие к островитянам («всеми популярным»). Американец расколосил население на три партии, втянув в партийную борьбу всех мужчин, женщин и детей. «И вот, как глава этих партий, он стал самым могущественным человеком».

Следующий шаг американца — смещение с должности главного судьи острова. Разогрев страсти вокруг перехода курицей меж-жи, он добивается смещения судьи. «Стэйвли немедленно был избран на освободившийся пост и деятельно принялся за работу, выжимая реформы из каждой своей поры». Увеличивается время богослужения, разворачивается деятельность воскресных школ, запрещается есть по воскресеньям.

Наконец американец подбивает жителей острова на восстание против метрополии. Когда его спросили, как можно освободиться от тирании английского короля, американец ответил: «Совершить государственный переворот... Это делается так: все будет подготовлено, и в назначенный час я, как официальный глава государства, публично и торжественно провозглашу его независимость». Переворот происходит, и Стэйвли объявляет себя императором острова Питкерн.

Новый император создает армию и флот, генеральный штаб, облагает население непосильными налогами, а также начинает «переговоры с иностранными державами о наступательных, оборонительных и торговых договорах».

Американец вызывает всеобщую ненависть грабительскими налогами и поборами, увеличением армии — он отбирает у матерей юношей, которым «суждена смерть на полях сражений». В результате народного восстания Стэйвли низложен, арестован и брошен в тюрьму. «Такова история питкернского «сомнительного приобретения», — заканчивает автор свой рассказ.

Это была блестящая политическая сатира, вскрывающая подлинное лицо американского капитализма XIX в. Этот рассказ — предсказание многочисленных «государственных переворотов», которые начнут устраивать монополии США в «банановых республиках» Южной Америки в 80-х гг. XIX в. и особенно часто — в XX в. Сатира Твена живет и сегодня, продолжая разоблачать уловки современного империализма.

Как тонко постигает Твен сущность агрессивной политики США, замечая, что Стэйвли, став императором Питкерна, начал переговоры с иностранными державами «о наступательных и оборонительных договорах»! Именно такова сущность «оборонительного» Северо-Атлантического блока, сколоченного Соединенными Штатами после второй мировой войны.

Знаменательно также и предостережение американским монополистам, которых может постигнуть со временем судьба авантюриста Стэйвли.

«Великая революция в Питкерне» — первый удачный опыт создания сатирического рассказа с широким замыслом и большими обобщениями, и в этом плане этот рассказ — первый шаг на пути к созданию «Человека, который совратил Гидлиберг» — вершины политической сатиры Твена.

Большое значение для распознавания сущности современной Твену капиталистической Америки сыграл его памфлет «Плимутский камень и отцы-пилигримы» (1881).

Известно, что колония Новый Плимут была первой колонией, созданной в 1620 г. на американском континенте английскими пуританами, бежавшими от религиозного и социального гнета феодальной Англии. Главари этой колонии, «отцы пилигримы», сосредоточили в своих руках церковную и светскую власть, а их потомки накопили огромные состояния, гордясь своим происхождением и считая себя «первыми гражданами» Америки. Буржуазные историки США, безудержно идеализируя колониальный период, называют плимутскую колонию «колыбелью свободы», «колыбелью американской республики», и т. п.

В своем памфлете Твен выступил против фальсификации и идеализации исторического прошлого Америки. В «Плимутском камне» Твен показывает, что «земля свободы» начала с изуверства и преследования инакомыслящих. Он говорит о «тяжелом нраве» «отцов-пилигримов» и их последователей, насаждавших в Америке дух нетерпимости, религиозного фанатизма, посылавших невинных людей на казнь по обвинению в «колдовстве» (пресловутые «охоты за ведьмами» в Салеме и других городах в XVII в.). В то же время «отцы-пилигримы», — замечает Твен, — блюли свои интересы неусыпно, т. е. накапливали богатства за счет жестокой эксплуатации трудового населения колоний и грабежа индейцев.

Естественно было ожидать от Твена исторического романа об «отцах-пилигримах», о салемских «ведьмах», об истреблении индейцев, о возникновении рабства негров в США и т. п. Но вместо этого Марк Твен все свои исторические романы посвятил европейской жизни.

Было бы неверно, однако, делать из этого вывод, что Твена волновало только прошлое Европы. Дело в том, что все названные темы были под запретом для американского писателя. Марк Твен вынужден был прибегать к иносказаниям, уходить под сень исторического прошлого других стран, чтобы поставить проблемы, волновавшие прогрессивную Америку. Особенно это заметно в поздних исторических романах Марка Твена.

В первом историческом романе-сказке «Принц и нищий» (1882) Марк Твен изображает Англию XVI в. История оборвыша Тома Кенти, случайно поменявшегося ролями с принцем Эдуардом, позволила автору показать как придворную жизнь с ее интригами, лицемерием и подлостью, так и картины народной жизни. Писатель-гуманист противопоставляет хижины дворцам, он ставит в центре повествования судьбу народа, народные бедствия. Но все-таки важнейшей задачей формирующегося критического реализма в США оставалось правдивое и глубокое отражение современной американской действительности.

**«Приключения
Гекльберри
Финна»**

Книгой, отвечающей этим задачам времени, стал роман Твена «Приключения Гекльберри Финна» (1884). Правда, и в этом своем лучшем романе Твен по-прежнему уходит в прошлое, к 50-м гг., отделенным от современности грозным шквалом Гражданской войны. Но здесь довоенная Америка показана уже по-иному, чем в «Томе Сойере». В романе нет идиллических картин, тень грозных событий послевоенной Америки легла на него. Изменилась тематика, изменились герои. На смену детским забавам и игре в приключения пришла настоящая жизнь с ее жестокостью и реальными опасностями. В качестве главного героя на смену мальчику из буржуазной среды — Тому Сойеру — пришел сирота, дитя улицы Гек Финн.

Замечательна антибуржуазная направленность книги. Гек не узнал бы столько опасностей и лишений, если бы остался у вдовы Дуглас. Если бы он был «хорошим мальчиком», он прожил бы всю жизнь в довольстве и комфорте, но он не стал бы настоящим человеком!

Гек рожден для вольной жизни. Он не выдерживает мещански-размеренного существования. Уже в «Томе Сойере» Гек бежит от богомольной вдовы Дуглас, и Том находит его, довольного и счастливого, поселившегося в пустой бочке за городской бойней. В ответ на уговоры Тома вернуться к вдове, этот маленький американский Диоген с презрением отвергает те ценности, которыми так дорожит буржуазная Америка. «Нет, Том, не хочу я быть богатым, не желаю жить в гнусных и душных комнатах... быть богатым вовсе не такое веселое дело. Богатство — это тоска и забота...». С легким сердцем отдает Гек свою половину клада судье Тэтчеру.

В романе «Приключения Гекльберри Финна» герой, став жертвой притеснений со стороны своего отца-пьяницы, люмпен-пролетария, покидает город и бежит в широкий грозный мир.

Гек оказывается на плоту с беглым рабом Джимом. Глубоко и правдиво раскрывает автор душевную борьбу, которая происхо-

дит в южанине Геке. Религия и предрассудки, привитые ему средой, велят Геку выдать Джима властям, ибо побег раба считается на Юге самым тяжким преступлением. Но побеждает внутреннее благородство, природная доброта сердца: Гек становится защитником и укрывателем беглого раба. Он спасает Джима от своры злобных работорговцев, рискуя потерять собственную свободу, ибо в случае поимки Джима его самого бы ждала тюрьма.

Проследившая историю Гека на протяжении двух книг, можно заметить динамику образа, духовный рост героя. Если в «Томе Сойере» Гек Финн борется за свободу для себя, то во второй книге он рискует собственной свободой ради спасения Джима, он борется за свободу негра-раба. Образ Гека овеян глубокой человечностью: он добр, простодушен, бескорыстен, великодушен.

Такими же качествами наделяет Твен и негра Джима. И в этом сказался воинственный гуманизм писателя, бросившего вызов расистам. Доминирующая черта характера Джима — это неукротимая любовь к свободе. Именно эта черта и делает его другом и единомышленником Гека. Тоскуя по семье, страдая от разлуки с ней, Джим упорно пробирается в свободные штаты.

Но Джим привлекает читателя и как человек великой доброты, великодушного сердца. Рабство не убило в нем лучших человеческих качеств. Даже в приниженном положении раба он сохранил чувство человеческого достоинства. Вот почему он способен быть преданным Геку не как раб — господину, а как товарищ — товарищу. Порой Джим поднимается над Геком, учит его подлинной человечности. Таков он в сцене злой шутки, которую Гек сыграл с ним, спрятавшись на плоту и убедив своего черного друга, что он утонул. Джим упрекает Гека в бессердечии, и мальчику становится стыдно, он готов целовать ноги Джима, чтобы доказать ему свое раскаяние.

Образы Гека Финна и негра Джима, взаимно дополняющие друг друга, подчеркивают общность борьбы двух обездоленных американцев, у которых одни и те же симпатии и антипатии, надежды и чаяния. Дружба Гека и Джима в то же время символична: она олицетворяет союз белых и черных тружеников, который явится залогом успеха в их борьбе с несправедливым общественным строем. Гек и Джим показаны как люди, созревшие для такого союза, ибо они, забывая о собственных интересах, готовы идти на любые жертвы ради общего дела.

В результате Твен внес свой вклад в решение важнейшей проблемы создания образа положительного героя. Правда, формирование такого героя у Твена не завершается. Гек и Джим — пока лишь тот человеческий материал, из которого куются настоящие борцы, вожаки общественной борьбы. Гек Финн только вступает в жизнь. Но мы верим, что в определенных условиях он мог бы

стать борцом за народные права, участником и вожакom фермерских и рабочих движений.

Правда, для решения такой задачи, как показывает набросок романа о взрослом Геке, сам писатель был не готов. Твен был оторван от рабочего движения, разделял многие иллюзии относительно буржуазной демократии. Поэтому честный писатель может представить себе лишь трагическое будущее своего героя. Бродяга-Гек возвращается домой шестидесятилетним стариком, встречает Тома. Друзья вспоминают старое время: «Жизнь оказалась неудачной. Все, что они любили, все, что считали прекрасным, — ничего этого уже нет. Умирают».

По жанровым особенностям «Приключение Гекльберри Фляна» — роман о путешествии. Герои плывут на плоту по великой реке Миссисипи, и это позволяет автору показать всю Америку с ее убогой провинциальной жизнью, жестокими нравами. Легендарный Запад, край неограниченных возможностей и энергичных людей, предстает во всем своем убожестве, застое и безысходности.

Твен создает образ провинциального города, увиденный глазами Гека. Убог и отвратителен внутренний мир обывателей. Они жестоки и трусливы. Скуку и застой этого города время от времени нарушают гнусные сцены — травля собаками, вымазывание дегтем и вываливание в перьях заезжего, убийство и линчевание. Полковник Шерборн, застреливший безвредного пьяницу Богса, не вызывает у нас никакой симпатии, его речь, обращенная к обывателям, пришедшим линчевать Богса, верно раскрывает психологию американского мещанина — его жадность и трусость.

Мир, окружающий Гека и Джима, беден, невежествен, груб и жесток. Мы видим, что друзья нигде не могут найти справедливости и свободы — всюду только насилие, расовая ненависть, убийство и дикие нравы. И только на плоту они чувствуют себя свободными и счастливыми. Но и эта свобода оказывается кратковременной, ибо на плот бесцеремонно вторгаются два авантюриста «король» и «герцог» — худшие носители нравов буржуазной Америки. И здесь, на плоту, в этом последнем убежище от страшной действительности, Гек и Джим вынуждены вести борьбу с ненавистным им миром насилия и гнета. Символичны поиски Каира, олицетворяющего собой свободную жизнь: Гек и Джим так и не нашли его, он остался в тумане.

Велики художественные достоинства романа. Кроме глубокого психологизма, мастерства в раскрытии характера, следует отметить великолепное композиционное построение романа. Внутренней пружиной, двигающей сюжет, является бегство Гека и Джима на плоту из южных штатов в поисках свободы,

Блестяще использует Твен возможности романа, написанного от первого лица, от лица Гека. Этот прием позволяет глубоко заглянуть в душу подростка, тонко передать наивность, искренность детской души. Благодаря бесхитроственному рассказу Гека, картины жизни Америки потрясают своей правдой.

Твен учился на образцах народного юмора сочному и меткому языку, но вместе с тем он отшлифовал язык устного рассказа, поднял его на уровень подлинной художественности. В то время как Джордж Гаррис, Артемус Уорд и др. злоупотребляли диалектом, Твен сумел найти другое решение, сохраняя меткость и выразительность народной речи. Гек говорит не полностью на диалекте — Твен использует лишь ключевые слова, придающие особый колорит его речи. По-другому построена речь Джима — она насыщена диалектом, она тонко передает то сочетание лукавства, юмора и грусти, которые характерны для языка американских негров Юга.

Суровый колорит романа с его трагическими сценами, с его безрадостной действительностью свидетельствует о том, что Твен чутко уловил настроение трудового народа накануне грозных событий 1886 г., когда рабочие и фермеры снова заявили о своей непримиримости к эксплуатации и гнетом.

Такая же чуткость сказалась и в речи Твена «Рыцари труда — новая династия», произнесенной в Хартфорде в марте 1886 г. Когда готовилась эта речь, «Орден рыцарей труда» был массовой боевой организацией рабочего класса Америки, он провел ряд успешных классовых битв против капиталистов. Буржуазная пресса открыла злобную кампанию против «Рыцарей труда».

В разгар этой травли в защиту «Рыцарей труда» выступил Марк Твен. Он приветствует мощную пролетарскую организацию Америки как «великую силу, превосходящую власть королей». Твен верит в конечную победу пролетариата, который станет «законным хозяином страны, а голодные насытятся, и нагие оденутся...». Таким образом, надежды на переустройство общества писатель связывает с пролетариатом, его сплоченностью.

Однако у Твена еще остаются реформистские иллюзии, связанные с теоретической отсталостью американского пролетариата, его традиционной нелюбовью к теории. Касаясь путей завоевания власти, Твен возлагает надежду на избирательную урну: достаточно избирателям-рабочим, составляющим большинство населения, сказать «нет» капитализму, и он «тотчас же перестанет существовать».

Кроме того, следует отметить временный характер увлечения Твена пролетарской борьбой. Хотя симпатии его к рабочему классу были искренними и постоянными, интерес к рабочему движе-

нию был эпизодическим. Не случайно Твен не создал ни одного художественного произведения, посвященного жизни и борьбе американского пролетариата. Но эти противоречия и слабости Марка Твена нельзя рассматривать как нечто, присущее только ему. В. И. Ленин в статьях о Толстом указывает, что каждый великий писатель является зеркалом жизни своей страны и своего народа. Марк Твен отразил в своем творчестве как сильные, так и слабые стороны сознания своего народа: его революционную энергию и его теоретическую беспомощность, его жажду иной справедливой жизни и его иллюзии относительно американской демократии, его слепую веру в превосходство Америки над Европой.

**«Янки при дворе
короля Артура»**

Эти противоречия мировоззрения Твена сказались в его историко-фантастическом романе «Янки при дворе короля Артура» (1889), в котором нашло отражение новое направление художественной мысли писателя, наметившееся в хартфордской речи.

На первый взгляд, роман этот не имеет ничего общего с американской действительностью. Герой романа мастер-оружейник, американец XIX в., в драке получает удар по голове и теряет сознание, а очнувшись, находит себя... в Англии VI в. и попадает ко двору короля Артура. В отличие от неоромантиков, идеализировавших средневековье, Твен выносит грозное обвинение феодальному строю. VI в. предстает в его романе как век господства невежества, жестоких феодалов, как царство мракобесия церковников, как эпоха чудовищной эксплуатации народных масс.

Янки честен и бескорыстен. Вооруженный знаниями человека XIX столетия, он вызывает феодализм и церковь на страшный бой. Все силы и знания он отдает техническому и культурному прогрессу страны. Он издает газеты, строит фабрики, проводит телефон, он заставляет странствующих рыцарей, без дела слоняющихся по белому свету, рекламировать мыло и велосипеды. По сравнению с грубыми и невежественными рыцарями янки выглядит подлинным рыцарем без страха и упрека.

Накопив силы, собрав вокруг себя молодежь, янки уничтожает власть феодалов, но в борьбе с церковью он оказывается побежденным: волшебник Мерлин погружает его в сон на тринадцать веков. Итак, в романе «Янки при дворе короля Артура» Марк Твен вновь выдвигает проблему положительного героя, и на этот раз, хотя и в фантастической форме, решает ее более успешно. Твен создал произведение с героем, ставящим перед собой цель: освободить народные массы от феодального гнета. Правда, писатель делает ставку не на революционную борьбу народа, а на отдельную личность, на просвещение и технический прогресс. Но подобные иллюзии были исторически неизбежными. Важно, что

герой Твена стремится освободить народ от гнета эксплуатации и отдает этому делу свою жизнь.

Интересно также то, что в романе протянута нить от Англии VI в. к Америке XIX в., хотя американская действительность, естественно, получает лишь косвенное отражение. Твен намекает в своем романе на то, что американская буржуазная республика устарела, американскую конституцию он уподобляет лохмотьям на теле бедняка, которые уже не защищают его от холода. Писатель говорит, что «народ — единственный законный источник власти».

К сожалению, курс, взятый романом о янки, на решение больших социальных проблем не получил в дальнейшем у Твена энергичного развития. Отчасти это объясняется тем, что Марк Твен с головой ушел в издательскую деятельность и финансировал изобретение типографской машины, отчасти тем, что на целых пятнадцать лет (с 1891 по 1904 г.) он покидает родину и бесконечно путешествует. Банкротство издательства в 1894 г. заставляет его начать лекционное турне вокруг света. (Твен был изумительным рассказчиком, мастером слова. Его выступления с чтением своих рассказов собирали огромную аудиторию и в Америке и в Европе.) Все это отвлекало писателя от активной творческой деятельности.

Два романа, написанные в начале 90-х гг. — «Американский претендент» (1892) и «Вильсон-простофиля» (1894), хотя и свидетельствуют о неистощимой творческой фантазии Твена, но все же значительно уступают его предыдущим достижениям.

Роман «Американский претендент» выдержан в духе острой полемики: писатель отправляет англичанина лорда Беркли в США убедиться, что американская республика мало чем отличается от монархической Англии. Вначале лорд в восторге от идеи равенства, царящего в Америке. Но прожив всего несколько дней в этой «благословенной» стране, он разочаровывается в ней. «Значит и здесь есть аристократия, — сказал он самому себе, — но аристократия по положению и по толстому кошельку». Марк Твен высмеивает религию успеха, жестокий неписанный закон Америки «Горе неудачнику!».

Но при всем этом в романе мало широких реалистических картин жизни американского народа. Роман написан для иллюстрации определенного тезиса. Отсюда искусственный подбор ситуаций и характеров, их нарочитость.

Ниже творческих возможностей Твена оказался и роман «Вильсон-простофиля». Роман построен на самых невероятных ситуациях, в нем действует две пары двойников.

История с подменой детей в люльке, в результате которой истинный наследник судьи Дрискола вырастает на положении

раба, а сын мулатки Рокси становится наследником, позволяет Твену в гротескной форме поставить вопрос о разлагающем влиянии богатства. Рабское положение белого ребенка, Томаса Бекета, легко делает его тупым, невежественным, забитым существом, в то время как Чемберс, сын мулатки, превращается в избалованного, эгоистического и ленивого барчука. Этим самым автор убедительно доказывает, что не существует непроходимого расового барьера между людьми — человека формирует среда.

В качестве героя, противопоставленного обывателям захолустного города, где происходит действие романа, выступает адвокат Вильсон. Снова, как и в «Геке Финне», рисует Твен провинциальный город Америки с его застойной жизнью, с его ленивыми и злобными обывателями, томящимися от скуки. Умный и наблюдательный Вильсон в глазах этих обывателей является дураком, простофилей, так как он не умеет подличать и наживать большие деньги.

«Простофиля» Вильсон ведет календарь, коллекционирует высказывания о жизни и людях. В афоризмах Вильсона отражаются новые настроения Твена, его пессимизм, его мрачные раздумья над новой эпохой — эпохой империализма: «Жалейте живых, завидуйте мертвым», гласит один из афоризмов Вильсона.

Однако образ Вильсона, таящий в себе большие возможности, глубоко не раскрыт, он заслоняется итальянскими близнецами и американскими двойниками. История Вильсона лишь намечена, но не развернута.

Поиски положительного героя, заметные в «Вильсоне простофиле», успешно продолжают в книге «Жанна д'Арк» (1895). К сожалению, в отличие от Гарленда, Мэри Уилкинс, Норриса, решавших эту задачу на американском материале, Марк Твен снова уклоняется от изображения американской действительности, обратившись к другой стране и другой эпохе. Но выбор Жанны д'Арк все же был удачным, так как позволял поставить проблему положительного героя, народного вождя, выпедшего из глубин народа. Роман написан в форме воспоминаний о Жанне д'Арк ее оруженосца и писца. Впервые Марк Твен раскрывает героическую тему и пишет в высоком патетическом стиле.

В книге «По экватору» (1897) Твен вновь обращается к современности. По жанру — это путевой дневник. Наряду со случайными зарисовками, эта книга несла в себе суровое осуждение тех явлений, которые окажутся наиболее характерными для эпохи империализма. Марк Твен показывает страшные результаты хозяйничанья колонизаторов в Индии, Австралии, слаборазвитых странах Африки. Особенно сурово осуждает он английских колонизаторов.

В конце 90-х гг. на мировую арену вышел американский им-

империализм, всему миру стали известны преступления американских монополий, вероломно захвативших Филиппины, Кубу, Пуэрто-Рико. Великий писатель бросился в схватку, чтобы разоблачить колонизаторов, спасти честь демократической Америки. Именно в эти годы, на рубеже XIX—XX вв., сатирический дар Твена находит свое высшее выражение, борьба против империализма пробуждает его творческую энергию.

В момент, когда империалисты США начали серию колониальных захватов под лозунгом приобщения отсталых народов к «американскому образу жизни», чрезвычайно важно было показать империалистическую Америку у себя дома, обнажив истинное лицо правящего класса, готового ради обогащения на любую подлость и любое преступление.

И это было блестяще сделано Марком Твеном в его поздних сатирических рассказах и боевых памфлетах. Уже в рассказе «Письмо ангела-хранителя», написанном в 1887 г. (но увидевшем свет лишь в 1946 г.), писатель сорвал маску порядочности и благочестия с одного из крупных дельцов США, и перед читателем предстал злобный и вместе с тем жалкий меццанин, заклятый враг трудового народа.

Сатирический прием «Письма ангела» позволяет Твену показать кричащее противоречие между лицемерной набожностью американских миллионеров, их мнимой заботой о благе ближних и звериной жестокостью в борьбе за личные блага. Ангел-хранитель углепромышленника Эндрю Лэнгдона поставлен втупик молитвами своего подопечного. В молитвах, произносимых вслух, на людях — в церкви, на банкетах, дома за столом — Лэнгдок печется о «благе ближнего», бросает 10 центов в кружку для бедных, просит бога о теплой зиме, чтобы бедняки не мерзли и т. д.

В тайных же молениях углепромышленник требует от небес похолодания, чтобы повысились цены на антрацит; безработицы, чтобы снизить рабочим заработную плату; циклона, который разрушил бы шахты конкурента; увеличения прибылей и т. д. Никогда еще ханжество американских «деловых людей» не получало столь убийственного разоблачения.

Во время испано-американской войны Твен создает свой лучший сатирический рассказ «Человек, который совратил Гедлиберг» (1898). Вынужденный прибегать к аллегории, писатель снова срывает маску с американского империализма. Знавший Гедлиберг — это, безусловно, собирательный образ империалистической Америки. Бахвальство Гедлиберга, его претензии на роль самого честного города в мире, замечание о том, что Гедлиберг «начал внушать понятие о честности даже младенцам в колыбели» — все это намек на хвастливую буржуазную пропаганду в США, которая на весь мир трубила, что Америка —

самая свободная в мире страна, самая демократическая. Именно эта легенда и высмеяна в рассказе. Убедительно доказывается, что «Гедлиберг — мерзкий, черствый, скаредный город».

Твен рисует многие примечательные черты в жизни этого города: деспотизм общественного мнения, дух нетерпимости и ненависти к «инакомыслящим», царящий в нем. Любопытна в этом плане история Берджеса, которого именитые граждане города хотели вывалить в смолу и перьях и протащить через весь город не шесте... за преступление, которого он не совершал (важная деталь, характеризующая капиталистическую Америку — вспомним Хеймаркетскую трагедию, дело Сакко и Ванцетти, дело супругов Розенберг). И когда Берджес бежал из города, «патриоты» решают учинить расправу над единственным честным и смелым человеком Гедлиберга — Гудзоном, обвинив его в «предательстве» за то, что он предупредил Берджеса.

История с мешком, наполненным мнимыми золотыми монетами («греховные деньги», выигранные в карты и предназначенные любому горожанину, который докажет на них право) показывает истинную цену честности и порядочности именитых гедлибержцев. Самые именитые граждане Гедлиберга лгут, клеветают, идут на клятвопреступление, лишь бы заполучить заветный мешок с золотом.

Но кроме разоблачения ханжества и алчности американской буржуазии, в рассказе Марка Твена выдвинута и другая проблема — проблема отпора силам реакции, проблема выполнения гражданского долга. Твен восхищается Гудзоном и Джеком Холлидеем, сохраняющими честность и мужество перед лицом общественной истерии. Великолепен Гудзон, принимающий делегата именитых граждан города, готовящих расправу над ним: «Гудзон оглядел его с головы до пят, точно отыскивая место погаже, и сказал: «Так вы, значит, от комиссии по расследованию?», Солсбери отвечает, что примерно так оно и есть. «Гм! А что им нужно — подробности или достаточно общего ответа?» — «Если подробности понадобятся, мистер Гудзон, я приду еще раз, а пока дайте общий ответ».

— «Хорошо, тогда скажите им, пусть убираются к черту. Полагаю, что этот общий ответ их удовлетворит».

Сцена эта — предсказание того террора и «контроля над мыслями», которые будут осуществляться пресловутой комиссией по расследованию антиамериканской деятельности в 40-х и 50-х гг. нашего века.

В целом рассказ этот можно рассматривать как призыв к отпору силам империалистической Америки, как апеллирование к гражданским чувствам Америки демократической.

Тема сопротивления империализму занимает Марка Твена и

в XX в., но, к сожалению, его поиски реальных общественных сил, способных к борьбе против империализма, были безуспешными. Показателен в этом плане памфлет «Соединенные Линчующие Штаты» (1904). Здесь Твен, заклеив империалистическую Америку как страну линчевателей, в то же время говорит о том, что недостаточно одного лишь обличения, срывания масок, — необходимо сопротивление народа, общественных сил. Но не находя таких сил, писатель впадает в отчаяние. «Нет у нас материала, из которого выковываются люди с отважной душой, — жалуется Твен, — в этом отношении мы впали в настоящую бедность».

Но ведь как раз в это время среди американского пролетариата гремела слава Билла Хейвуда и Юджина Дебса, организаторов победоносных схваток между трудом и капиталом! Марка Твена можно отнести к числу тех «последних могикан буржуазной демократии», у которых, по словам В. И. Ленина, критика американского империализма, вследствие их боязни «присоединиться к силам, порождаемым крупным капиталом», оставалась «невинным пожеланием»¹.

Марк Твен сознавал, что его критика остается «невинным пожеланием», но присоединиться к пролетариату он не мог. В этом — драма Твена, источник его пессимизма.

Но протест Твена имел огромное значение. Своими сатирическими рассказами и памфлетами 90—900-х гг. он укреплял гражданские традиции американской литературы, традиции Торо и Уитмена, пролагая дорогу публицистике Джека Лондона и Теодора Драйзера.

Разоблачение американского империализма и колониализма, бесспорно, высшее достижение публицистики Твена. Замечательный памфлет «Человеку, ходящему во тьме» (1901) прозвучал как обвинительный приговор колониализму. В нем раскрываются кровавые методы проникновения колонизаторов в слаборазвитые страны «с помощью стеклянных бус, пулеметов и молитвенников, виски и факелов прогресса»; показаны преступления английских, немецких, голландских и американских колонизаторов в Китае, Южной Америке, Африке; выявляется зловещая роль церкви как орудия колонизаторов.

В этом же памфлете Твен пророчески говорит о неминуемом крахе колониализма в недалеком будущем. «Число людей, ходящих во тьме, все уменьшается, — иронически пишет автор, — ...а тьма все редет и редет, она уже теперь недостаточно густа для наших целей».

В памфлетах 900-х гг. воинствующий сатирик Твен, метко

¹ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 27, стр. 409.

названный Бернардом Шоу «американским Вольтером», обрушивается на «священные» устои империалистического мира. Сатирическая плеть Марка Твена сечет и коронованных убийц — русского царя Николая II, и бельгийского короля Леопольда, и английских империалистов, уничтоживших бурскую республику; и американских миллионеров, протянувших жадные щупальца в слаборазвитые страны.

В «Монолог царя» (1905) Марк Твен клеймит русского царя Николая II, душеителя и палача русского народа, виновника «Кровавого воскресенья». Твен доказывает, что расстрел народа 9 января 1905 г. — не случайное происшествие, не ошибка царя, а закономерное проявление деспотизма. Используя сатирический прием «саморазоблачения», Твен заставляет царя признаться: «Мы делаем, что хотим. Преступление для нас привычное ремесло, убийство — привычное занятие, кровь народа — привычный напиток». Самохарактеристика Николая II заканчивается убийственным резюме: «Подумать только, что это чудело в зеркале, эту морковку, огромная нация, несметная масса людей, чтит как божество, и никто не смеется!».

Памфлет «Монолог короля Леопольда в защиту его владычества в Конго» (1905) свидетельствует о богатейшей творческой фантазии Твена, неистощимости его художественных приемов. Наедине с самим собой бельгийский король Леопольд в длинном монологе мечет громы и молнии на головы миссионеров и журналистов, не умеющих держать язык за зубами. Эти ябедники, сетует король, пишут, «что я обратил многомиллионное население (Конго. — *Н. С.*) в своих слуг и рабов, присвоив себе плоды их труда..., забираю себе — с помощью плети и пули, голода и пожаров, увечий и виселицы, — кофе, слоновую кость и прочие богатства, добытые туземцами... Ах, мерзавцы! Так и есть, ничего не утаили!».

Возмущенный сообщением прессы о том, что «король Леопольд облагает украденную им страну налогами, но ничего не дает, кроме голода, горя, кроме тюрем, увечий и массовых истреблений», Леопольд обвиняет «критиканов» в одностороннем освещении вопроса: «Типичная манера критиканов. Стало быть, я им ничего не даю? А евангелия, которые я посылал оставшимся в живых?..». Далее Леопольд ссылается на свой наказ, «чтобы во время облав умирающим подносили целовать святой крест, и если это выполнялось, то я, несомненно, был смиренным орудием спасения многих душ». Чудовищные преступления колонизаторов обнажены в этом памфлете с огромной художественной силой.

Гневно осудил Твен преступления американских империалистов на Филиппинах и Кубе. Вот смысл испано-американской войны 1898 г., раскрытый в памфлете «Человеку, ходящему во

тьме»: «Мы отняли землю и свободу у доверившегося нам друга. Мы предложили нашим чистым юношам взять в руки опозоренное оружие и пойти на разбой под тем флагом, которого в прежние времена бандиты боялись, а не считали его своим». Здесь же Твен саркастически замечает, что американцам пора завести новый флаг — с черными полосами вместо белых и с черепом и костями вместо звезд. В памфлете «В защиту генерала Фанстока» (1902) дана картина террора американской военщины на Филиппинах, в частности, раскрываются подробности вероломного захвата Агинальдо, вождя восставшего филиппинского народа.

Твен учил всех угнетенных распознавать коварные повадки американских империалистов, знать цену их лживым уверениям в «дружбе».

Огромное значение для развития прогрессивной американской литературы имеет «Автобиография» Твена, которая была опубликована при его жизни лишь частично. Наиболее смелые страницы «Автобиографии» писатель завещал опубликовать после его смерти, чтобы подать «голос из могилы», но душеприказчики Марка Твена до сих пор утаивают наследие великого художника слова. Например, речь о «Рыцарях труда» была опубликована лишь в 1957 г., семьдесят пять лет спустя после ее пронесения!

В своей «Автобиографии» великий сатирик поведал то, что долгими годами таилось в его сердце и что он не решился высказать открыто, ибо его ждали преследования и травля. Здесь содержится материал огромной взрывной силы. В неопубликованных очерках, произнесенных речах, вошедших в «Автобиографию», с убийственной силой высмеяна и обнажена разбойничья сущность американского империализма. Таков, например, памфлет «Американский джентльмен» — самое мужественное произведение Твена. В нем писатель срывает маску порядочности с президента США Теодора Рузвельта, избличая его как душегуба и вдохновителя кровавой агрессии американского империализма.

В памфлете «Мы — англосаксы» Твен приводит декларацию империалистов США, высказанную на банкете военным «высокого ранга» и представляющую собой верх цинизма и наглости: «Мы принадлежим к англосаксонской расе, а когда англосаксу что-нибудь нужно, он просто идет и берет». Твен переводит эту декларацию на «простой английский язык» и уточняет ее смысл: «Мы, англичане и американцы — воры, разбойники и пираты, чем мы и гордимся». Марк Твен заявляет, что ему стыдно принадлежать к англосаксонской расе и называет американских империалистов «позором человечества».

В «Автобиографии» мы находим и памфлет «Грандиозная международная процессия», рисующий зловещий облик капитализма XX в. Памфлет известен нам пока по отрывку, ибо душеприказчики Твена до сих пор не хотят издать «Автобиографию» полностью.

Рисую процессию, символизирующую XX в., Твен сообщает, что во главе этой процессии идет Христианство как главный пособник империализма. Вот его облик: «Монументальная особа в развевающемся одеянии, пропитанном кровью. Голову венчает золотая корона, на шпиль которой насажены окровавленные головы патриотов, отдавших жизнь за свою родину: буров, «боксеров», филиппинцев. В одной руке Христианство держит пращу, в другой — евангелие, раскрытое на тексте: «Помогай ближнему». Из кармана торчит бутылка с ярлыком: «Мы несем дары цивилизации». На шее — ожерелье из наручников и воровских отмычек». Дается описание остальных участников этой зловещей процессии, отражающей лицо мирового империализма: «Убийство и Лицемерие поддерживают Христианство под руки. Стяг с девизом: «Возлюби имущество ближнего, как самого себя!».

Выше отмечалось, что Марк Твен искал реальные силы, способные к отпору реакции и, не находя их, впал в отчаяние. Разочарованием в людях отмечена его мрачная книга «Таинственный незнакомец» (1898) и «Что такое человек?» (1906). Но мизантропия Твена гораздо плодотворнее и ценнее для американской литературы, чем оптимизм Гарленда и других писателей, пошедших на компромисс с империалистической Америкой. Лучше было негодовать на пассивность американцев, обвинять их в трусости, чем превратиться в самодовольного буржуа.

Сатана в «Таинственном незнакомце», презирающий людей, однако видит и их силу, которой они не сознают. «При всей своей нищете, — говорит Сатана, — люди владеют одним, бесспорно, могучим оружием. Это — смех. Сила, деньги, доводы... настойчивость — все это может оказаться бесполезным в борьбе с властвующей над вами гигантской ложью. На протяжении столетий вам, может быть, удастся чуть-чуть расшатать, чуть-чуть ослабить ее. Однако подорвать до самых корней, разнести ее в прах вы сможете лишь при помощи смеха. Перед смехом ничего не устоит».

Владея могучим оружием смеха, Марк Твен в свой жестокий «позолоченный век» боролся против лжи и лицемерия, разрушая иллюзии соотечественников, будил их совесть. Подобно Салтыкову-Щедрину, он разрушал своим смехом «гигантскую ложь», под которой мы подразумеваем весь капиталистический строй. В этом — главная заслуга Марка Твена как писателя.

ДЖЕК ЛОНДОН (1878—1916)

Творчество Джека Лондона, продолжая гуманистические традиции американской литературы, в то же время открывает ее новую страницу. Он принес с собой в литературу дух классовой борьбы и революционного протеста широких пролетарских масс.

Джек Лондон родился в Сан-Франциско, штате Калифорния. Его мать, еще до рождения сына оставленная мужем, вышла вторично замуж за бедного фермера и плотника Джона Лондона, который усыновил будущего писателя.

Семья Лондонов жила в постоянной нужде. «Насколько я помню себя с раннего детства, нищета сопутствовала нам всегда», писал впоследствии Джек Лондон. Еще будучи школьником, он помогает семье сводить концы с концами: торгует газетами на улицах Сан-Франциско и весь заработок отдает родителям.

Окончив начальную школу, Джек Лондон не мог и думать о колледже — он поступает рабочим на консервную фабрику, где работает по 12—14 часов в день. Не вынеся каторжного труда, выматывавшего все силы, юноша через несколько месяцев покидает консервную фабрику и становится «устричным пиратом», т. е. занимается запрещенной ловлей устриц в Калифорнийском заливе. Здесь он получает первые навыки профессии моряка. Вскоре молодой смельчак обращает на себя внимание своей ловкостью, хладнокровием и отвагой. Ему предлагают поступить на службу в рыбачий патруль, и Лондон становится грозой «устричных пиратов». Через год он нанимается матросом на промысловую шхуну, отправившуюся на ловлю котиков к берегам Японии. Это было первое дальнее плавание, явившееся серьезным испытанием для Джека Лондона. Проявив мужество, ловкость и выносливость, он с гордостью осознал, что стал равным среди испытанных моряков.

Возвратившись из плавания, Лондон, нанятый на один рейс, снова должен искать работу. Он поступает чернорабочим на джутовую фабрику, работая по 13 часов в сутки. Оставшиеся для отдыха часы он посвящает чтению, став одним из самых ревностных посетителей городской библиотеки. Среди огромного количества «проглоченных» книг оказались книги Ницше и Спенсера. Эти идеологи нарождающегося империализма были весьма популярны в буржуазной Америке, и молодой Лондон впитал в себя яд ницшеанской философии с его разглагольствованием о «сверхчеловеке», о «белокурой бестии». За научную истину принимает юноша и псевдонаучные рассуждения Спенсера о «вечных законах природы», которым подчиняется и человеческое общество: сильный пожирает слабого.

В 1893 г. одна из газет Сан-Франциско объявила конкурс на лучший описательный рассказ. За три ночи Джек Лондон пишет очерк «Тайфун у берегов Японии» и получает первую премию. Победа открыла юношу, он бросает работу и пишет второй рассказ, но он был безоговорочно отвергнут. Потребуется долгие годы, чтобы пробиться в литературный мир Америки, добиться признания. А пока что начинающий писатель оказывается без работы.

В 1894 г. в Калифорнии разразился кризис: армия безработных Калифорнии устраивает «голодный поход» в Вашингтон, чтобы добиться помощи у правительства. Лондон присоединяется к безработным, но после того, как полиция разогнала участников похода, он становится бродягой, скитаясь в одиночку. Во время бродяжничества, длившегося около года, Джек Лондон исколесил Америку с запада на восток и с севера на юг, передвигаясь то пешком, то на крышах вагонов или на буферах. Много страшного увидел тогда Джек Лондон. Описывая эти годы в книге «Дорога», он резюмировал: «Я оказался на свалке буржуазной цивилизации, в преисподних глубинах нищеты». В Канаде он был арестован за бродяжничество и брошен в тюрьму.

Потрясенный всем увиденным, Джек Лондон понял, что человеческая личность в буржуазном обществе не имеет никакого значения, капиталистическая цивилизация предстала перед ним «в обнаженной простоте»: «Для того, чтобы добыть кров и пищу, каждый что-нибудь продавал. Купец продавал обувь, политик — свою совесть... Рабочий мог предложить для продажи только один товар — свои мускулы».

Выйдя из тюрьмы, Джек Лондон возвращается домой, в Сан-Франциско. Не желая более быть рабом капитала — продавать свои мускулы, — он берется за учение. За три месяца самостоятельной учебы он осваивает программу средней школы (требовавшей трехлетнего обучения), и в 1896 г. поступает в Калифорнийский университет. Формализм и косность, царившие в стенах университета, не могли удовлетворить пытливый ум много повидавшего на своем веку молодого Лондона, и он расширяет свой кругозор, самостоятельно изучая художественную литературу, философию, историю.

Еще в годы скитаний он познакомился с социалистической литературой. В университете он глубже изучает труды Маркса, находя в них подтверждение тех наблюдений и догадок, к которым пришел в годы бродяжничества. И теперь его нищенские и сиенсерланские взгляды на жизнь начинают отступать перед научным пониманием законов капиталистического общества. Эту внутреннюю борьбу легко обнаружить, читая рассказы и романы Джека Лондона.

Живой и общительный, студент Лондон не ограничивается чтением и посещением лекций. Он идет в рабочие кварталы Сан-Франциско, посещает собрания рабочих-социалистов и вскоре вступает в американскую социалистическую партию.

Бедственное положение семьи и болезнь отца заставляют Лондона прервать учебу. В 1897 г. он покидает университет и отправляется на Аляску, где только что было найдено золото и разразилась «золотая лихорадка». На дальнем Севере, в краю «белого безмолвия», Джек Лондон нашел жизнь, полную опасностей, испытаний, суровой борьбы с природой и увлекательных приключений. И хотя золота он на Аляске не нашел, он нашел литературную золотую жилу — богатый жизненный материал для своих знаменитых северных рассказов и романов.

Через год, заболев цингой, Джек Лондон возвращается в Сан-Франциско. Переполненный впечатлениями, он весь отдается литературной работе. С новой энергией садится он за книги, чтобы проникнуть в тайны писательского мастерства и выработать свой стиль.

Но прочитанные книги вызывают неудовлетворение и даже возмущение Лондона. Мы знаем, что в это время книжный рынок США был наводнен пошлыми, ремесленническими произведениями, воспевающими американский образ жизни, и совершенно лишенными поэзии и жизненной правды. Перед начинающим писателем встала дилемма: либо подражать популярным авторам и завоевать успех, либо показать подлинную жизнь с ее величием и нисозостью, пошлостью и трагизмом.

По этому второму пути и пошел Джек Лондон. Потратив много сил, проявив необыкновенное упорство, преодолев равнодушные и враждебные редакторов и издателей, он заставил признать себя, добился известности и славы. Правда, соблазны книжного рынка не раз будут сбивать талантливого писателя с избранного пути, но первые десять лет творческой деятельности Джека Лондона были годами стремительного творческого влета. Создав несколько сборников северных рассказов и романов, писатель отправляется в 1902 г. в Южную Африку для освещения хода англо-бурской войны, но по пути остается в Лондоне, узнав об окончании войны. Он создает здесь книгу, которая отнюдь не входила в планы командировавших его издателей — книгу о лондонских трущобах, о страшной нищете огромной массы трудового населения Ист-Сайда. Эта книга — «Люди бездны» (1903) — сразу же выдвинула Лондона в ряды революционных писателей.

Новой школой политического воспитания Джека Лондона явилась революция 1905 г. в России. Эта революция имела огромный резонанс в Америке. По всей стране социалисты созывали массовые митинги солидарности с борющимся русским пролета-

риатом, собирали деньги для ведения революции. С восторгом встретив известие о восстании русского пролетариата, писатель-социалист Джек Лондон совершает турне по Америке, выступая с речами в защиту русской революции и призывая американцев оказать ей материальную поддержку.

Период с 1905 по 1910 г. становится периодом высшего творческого подъема Джека Лондона. Он пишет в эти годы свои боевые революционные статьи, а также лучшие социальные романы «Железная пята» (1907), «Мартин Иден» (1909).

После поражения русской революции начинается отход Лондона от американского рабочего движения, намечается идейный кризис писателя. В новых книгах Джека Лондона начинает звучать мотив отказа пролетариата от борьбы, уход из капиталистического города на лоно природы («Лунная долина», 1913). В 1912 г. Лондон выходит из социалистической партии в знак протеста против ее оппортунистического перерождения. Но разрыв с организованным движением пролетариата, равно как и его временный упадок, породили духовный и творческий кризис писателя. Появляются его романы, написанные для быстрого сбыта, в соответствии с мещанскими вкусами («Маленькая хозяйка большого дома», 1915 и др.).

Джек Лондон стремится разбогатеть, чтобы стать независимым, писать «настоящие вещи», но это было роковой ошибкой писателя. Лондон страдал от невыполненного до конца долга, но было уже поздно. Тяжелая болезнь усилила его душевную депрессию. Приступ болезни заставляет его принять слишком большую дозу лекарства, содержащего яд, и он умирает 22 ноября 1916 г. Было ли это сознательным актом или ошибкой, осталось невыясненным.

Начало творческого пути Джека Лондона связано с романтикой Севера, воплощенной в его сборниках северных рассказов — «Сын волка» (1900), «Бог его отцов» (1901), «Дети мороза» (1902) и др. Следует признать, что жизнь за полярным кругом, в краю великого безмолвия, давала основание для ее романтического воспевания. Это была далекая окраина капиталистической цивилизации, где не ощущался гнет ее законов и ее морали с такой силой, как в городах. Здесь люди ценились за их мужество, бескорыстие, преданность в дружбе, верность в любви. Торгашеская мораль буржуазного мира отбрасывалась здесь как ненужный хлам. Не страсть к наживе влечет положительных героев Лондона, а любовь к свободе, жажда приключений, стремление проверить себя, утвердить свое человеческое достоинство.

Таковы любимые герои Лондона — Мэзон, Малмут Кид, Ситра Чарли, Пассук и др. В рассказе «Белое безмолвие» силь-

ные духом, благородные люди показаны на фоне сурового величия Севера, в самый грозный, трагический момент, перед лицом смерти, и действуют как мужчины. Мэзон, безнадежно искалеченный упавшей на него сосной, просит друга прикончить его выстрелом из пистолета. И еще он просит друга позаботиться о его жене, индианке Руфи, которая была ему хорошей женой. Малмут Кид, завесив все и видя невозможность спасения друга, чувствуя ответственность за Руфь, не имея никаких запасов продовольствия, надеясь лишь на обессиленных от голода собак, принимает единственно верное решение — он убивает умирающего любимого друга, поднимает труп на вершину сосны, чтобы его не обглодали волки, и, нахлестывая собак, мчится прочь по снежной пустыне.

В северных рассказах Джек Лондон выступает как великодушный мастер пейзажа, подлинный поэт Севера. Вот характерный пейзаж из рассказа «Белое безмолвие»: «День клонился к вечеру, и, подавленные величием Белого Безмолвия, путники молча делали свое дело. У природы много способов убедить человека в его смертности: непрерывные чередования приливов и отливов, ярость бури, ужасы землетрясения... Но всего сильнее, всего сокрушительнее — Белое Безмолвие в его бесстрастности. Ничто не шелохнется, небо ясное, как отполированная медь, малейший шепот кажется святотатством, и человек, оробев, пугается звука собственного голоса. Единственная частица живого, передвигающегося по призрачной пустыне мертвого мира, он страшится своей дерзости, понимая, что жизнь его не более, чем жизнь червя».

Но у Лондона человек оказывается почитателем «белого безмолвия». Любовью к человеку, гордостью за него пронизаны лучшие северные рассказы Джека Лондона. Сам писатель так говорит об этом: «Не зная никакого бога, я сделал человека предметом своего поклонения. Конечно, я успел узнать, как низко он может пасть. Но это лишь увеличивает мое уважение к нему, ибо позволяет оценить те высоты, которых он достиг».

О высотах человеческого духа повествуют многие рассказы Лондона, особенно «Любовь к жизни» и «Мужество женщины». Безымянный герой первого рассказа проявляет неодолимую волю к жизни, пробиваясь сквозь огромные пространства Севера к Юкону, с вывихнутой ногой, голодный и смертельно усталый. Но он доходит до Юкона, победив волка, одержав победу над усталостью, голодом, свирепым морозом. Этот рассказ высоко оценил В. И. Ленин, как отмечает Н. К. Крупская в своих воспоминаниях.

С особой любовью рисует Лондон образы женщин-индианок. Изумительное сочетание нежности и стойкости, бескорыстия и

самопожертвования читатель находит в образе Пассук («Мужество женщины»). В неторопливом рассказе Ситки Чарли, его скупых и строгих словах о подвиге своей жены встает образ прекрасной, мужественной женщины, способной на великую любовь и самопожертвование. Пассук жертвует ради мужа своим братом, она жертвует затем своей жизнью ради того, чтобы любимый человек, которым она всегда гордилась, выполнил свой долг и сдержал слово перед доверившимися ему людьми. В течение многих дней Пассук откладывает половину своего жалкого пайка и, умирая от голода, передает мужу сбереженную провизию, которая помогает ему совершить легендарный бросок через снежную пустыню Севера.

Один обаятельный образ индианки Винапи создан в рассказе «Великая загадка».

В рассказе «История Джис-Ук» белый мужчина должен выбирать между американкой и индианкой, которая спасла ему жизнь. На этот раз индианка противопоставлена белому мужчине: Джис-Ук честнее, благороднее Нийла Боннера. Пока Боннер жил на Севере, он был правдивым и смелым человеком, и Джис-Ук полюбила его. Но, возвратившись в лоно капиталистической цивилизации, Нийл стал трусливым мещанином. Дрожа перед женой, боясь за свою репутацию, он не признает своего сына и спешит выпроводить индианку — женщину великой нравственной силы, способную на верную любовь и самопожертвование.

Но Лондон не ограничивается романтикой подвига, прославлением мужества и благородства. На материале северных рассказов он затрагивает большую тему критического реализма — обличение морали и нравов буржуазного общества, порожденных властью денег. В северных рассказах мы встречаем и буржуа, которых гонит за полярный круг не романтика приключений, но алчность, стремление к обогащению. Эти люди, суетливые, болтливые и эгоистичные, кажутся неуместными на фоне суровой безмолвной природы. Одни из них погибают, изнеженные цивилизацией, наказанные за свою алчность («В далеком краю», «Тысяча дюжин»), другие несут сюда обман, грабеж, гибель местному населению («Гиперборейский напиток», «Северная Одиссея»).

В рассказе «Тысяча дюжин» писатель развенчивает «романтику наживы», осуждает собственническую мораль. Расмуссен, мещанин из Сан-Франциско, преодолевая невероятные трудности, достигает форта Лоусон..., чтобы продать тысячу дюжин яиц по баснословной цене. Но писатель развенчивает подвиг, совершаемый во имя наживы: Расмуссен кончает самоубийством,

приняв назад возвращенные ему протухшие яйца. Жизнь без богатства кажется ему ненужной, бессмысленной.

В других рассказах Лондон показывает, что несут «рыцари наживы», подобные Расмуссену, коренным жителям Севера. Ловкий авантюрист Том Стивенс («Гиперборейский напиток»), явившись в туземную деревушку, устанавливает аппарат для гонки самогона. Он сплавляет вождя и шамана и сам становится главой племени. Ограбив деревню до нитки, мошенник вовремя скрывается. Приступая к делу, Стивенс цинично говорит индейцу Муусу: «Я покажу тебе, как действуют мои братья за морями и как они прибирают к рукам все богатства мира. Это называется «бизнес».

В рассказе «Северная Одиссея» действует крупный хищник капиталистического мира — Аксель Гундерсон. Он проникает на далекий север, на Алеутские острова, грабит туземцев, похищает со свадебного пира невесту молодого Нааса, вождя племени. Наас отправляется в погоню за обидчиком. В течение многих лет, обогнув земной шар, идет он по следам этого хищника-колонизатора. Аксель Гундерсон рыскает по свету, грабит фабрики, основывает кампании по разработке золотосысных жил, сказочно богатает. Наас мстит своему обидчику, заставляет его заплатить смертью за похищение Унги.

Но хорошо понимая варварский, грабительский характер буржуазной цивилизации, молодой писатель не мог еще сделать революционных выводов из своих наблюдений, не видел возможности общественного переустройства. Сказалось влияние ницшеанской философии, особенно философии Спенсера, рассматривавшего общественную жизнь с точки зрения биологических законов.

Перенося вслед за Спенсером биологические законы в область социальных отношений, Лондон, естественно, должен был прийти к неверным выводам, оправдывающим власть сильного над слабым, а этот вывод в свою очередь подготавливал почву для принятия реакционных идей Ницше о господстве «высшей расы» над «низшими», о «сверхчеловеке» — «белокурой бестии», — которому все дозволено.

Это влияние реакционной буржуазной философии накладывает свою печать на многие северные рассказы Лондона. Даже его благородные герои, наделенные чертами романтической исключительности, являются индивидуалистами. Их протест против буржуазной цивилизации выражается в бегстве из этой цивилизации в мир первобытной природы, где побеждают сильные.

Поэтизация сильной и независимой личности иногда приводит писателя к идеализации авантюристов-дельцов, хищников капиталистического мира. Именно это случилось с великолепным

рассказом «Северная Одиссея», отмеченным ницшеанско-спенсерскими наслоениями. Аксель Гундерсон, эта «белокурая бестия» и по внешнему облику и по своим повадкам, изображается как человек исключительной отваги и благородства. Явно любясь своим героем, автор заставляет Унгу полюбить Гундерсона как «высшую» натуру и презреть своего жениха Нааса, относящегося к «низшей расе».

Подобный же подтекст имеет рассказ «Сын волка», в котором Маккензи, добывая себе невесту по способу Акселя Гундерсона, тоже показан как «белокурая бестия», как существо высшей расы. Апология буржуазного индивидуализма, а также идея превосходства белой расы над цветными народами звучит и в романе «Дочь снегов» (1902).

Но очень скоро жизненный опыт, а также события мировой истории наносят удар по ницшеанско-спенсерским идеям и заставляют писателя усомниться в них. Первым таким событием была англо-бурская война. Вслед за «Дочерью снегов» появляется книга «Люди бездны» (1903) — от романтики Севера, от индивидуалистического протеста своих исключительных героев Лондон обращается к будням капиталистического города. Страдание и нищета талантливого трудового населения Англии, роскошь тупых и ограниченных буржуа, охраняемых полицией и армией, — все это трудно было объяснить с точки зрения спенсеровского тезиса о том, что сильный побеждает слабого или ницшеанским учением о праве «сверхчеловека» на господство в мире. В книге «Люди бездны» Лондон приходит к единственно правильному выводу о том, что не биологические законы ответственны за несчастье основной массы населения Англии, а порочный общественный строй.

И теперь, возвратившись в «Морском волке» (1904) к романтике приключений, Джек Лондон отвергает ницшеанский идеал «белокурой бестии», развенчивает культ «сильной личности». В ницшеанском «сверхчеловеке» писатель увидел звериную жестокость, аморальность и безудержный эгоизм. Действие романа «Морской волк» происходит на борту китобойного судна «Призрак». Капитан Вульф Ларсен устанавливает жестокие порядки на корабле, дисциплину дубинки. Он утверждает «право сильного», он — носитель философии Ницше и Спенсера. Но крайний индивидуализм Ларсена, его философия делают его объектом ненависти всей команды. При всей своей неукротимой силе и энергии, Ларсен одинок, как волк, и поэтому несчастен.

Современный американский прогрессивный критик Филипп Фонер дает точную оценку Вульфу Ларсену: «Его brutальность, его аморализм — это маска, прикрывающая его слабость и страх. Его конечный крах — логический результат индивидуализма».

Вульфю Ларсену противопоставлен интеллигент-гуманист Ван Вейден, принципиально отвергающий ницшеанскую философию. Закалившись физически и духовно, Ван Вейден выходит победителем в борьбе с Ларсеном. Так впервые появляется у Лондона активный герой-гуманист.

Как и в северных рассказах, в «Морском волке» Лондон выступает великолепным пейзажистом, на этот раз мастером описания морской стихии. И здесь он воспевает человека — борца со стихийными силами природы. Грозное, разгневанное море, как и Великое Белое Безмолвие, — это стихийная сила природы, с которой вечно ведет борьбу человек, и он должен выйти победителем. Но борьба человека с социальной стихией — с господством капитала, с голодом, эксплуатацией трудящихся масс — все еще остается за пределами лондонского творчества. Перед этой стихией человек у него пока беспомощен: и английские безработные в «Людах бездны», и матросы в «Морском волке» пока еще пассивная, страдающая масса, неспособная к организованной борьбе.

Дальнейший идейный рост писателя, новый взлет его творчества связан с революцией 1905 г. в России и размахом социалистического движения в США.

Ближе всего к идеям социализма писатель подошел в публицистике этих лет. Лучшие ее образцы — «Борьба классов» (1905), «Что значит для меня жизнь» (1906), «Гниль завелась в штате Айдахо» (1906), сборник статей «Революция» (1908). Эти работы показывают силу ненависти Лондона к капиталистической системе и его глубокую веру в близкое торжество социалистической революции.

В предисловии к сборнику «Борьба классов» Лондон писал: «Отнюдь не отрицаю, что социализм — угроза. Его цель — вырвать с корнем все капиталистические начала современного общества...». Великолепна статья «Что значит для меня жизнь», в которой писатель честно рассказал о своем пути: как он вначале стремился попасть в «верхние этажи общества» и как потом пришел к социализму, к сближению с борющимся пролетариатом. Статья заканчивается пророческим предсказанием грядущей победы рабочего класса: «Придет день, когда у нас будет достаточно рабочих рук и рычагов для нашего дела, и мы свалим это здание вместе со всей его гнилью..., чудовищным своекорыстием и грязным торгашеством».

Беспощадным осуждением капиталистического строя, буржуазного правосудия, произвола монополий пронизана статья «Гниль завелась в штате Айдахо». В статье «Революция» Лондон делает еще один грозный вывод: «Класс капиталистов

осужден... Его власть не привела ни к чему хорошему, надо отнять у него власть!».

Вместе с этими идейными завоеваниями приходит и большая зрелость эстетики Лондона. В литературно-критических статьях этих лет (например, статья о «Фоме Гордееве» Горького) Джек Лондон решительно высказывается за искусство, открыто служащее интересам угнетенных и эксплуатируемых.

Гневным протестом против социальной несправедливости проникнуты рассказы и повести периода расцвета. Ужасы капиталистической эксплуатации наглядно предстают в рассказе «Отступник» (1909). Здесь показана трагедия рабочих детей в капиталистической Америке. Сын рабочего, Джонни с семи лет пошел на фабрику учеником. Варослым он становится в одиннадцать лет, когда переводится в ночную смену. В четырнадцать лет он становится стариком. Джонни — единственный работник в семье, который должен содержать больную мать и двух младших братьев. До конца осознав ужас своего существования раба — придатка машины, Джонни покидает фабрику и семью и уходит бродяжничать. Кто-то из младших братьев должен взвалить на свои детские плечи бремя ответственности за семью. Из таких «отступников» — стихийных бунтарей, как Джонни — могут формироваться и настоящие борцы за дело народа.

В эти годы Лондон не оставляет свою излюбленную тему Севера. Она своеобразно преломляется и в тех его рассказах и романах, где героями выступают животные — собаки и волки. Превосходный знаток животных, Джек Лондон вошел в мировую литературу как крупный писатель-анималист, мастерски рисующий психологию и поведение собак. Анималистские произведения Лондона имеют отчетливую социальную окраску: в них писатель раскрывает звериную сущность буржуазного общества, уродующего человека.

Уже в повести «Зов предков» (1903) Лондон, противопоставив романтику Севера буржуазной цивилизации, дает историю добродушного, изнеженного пса Бэка, попадающего из Калифорнии на Север. Перенеся множество испытаний, изведав жестокость человека, Бэк попадает к Торнтону, спасшему ему жизнь. Добрый, великодушный Торнтон развивает в животном лучшие качества: любовь, преданность, чувство долга.

В повести «Белый клык» (1906), прославившей Джека Лондона, капиталистические отношения, основанные на жадности и эгоизме, получают еще более резкое осуждение. Но любопытен художественный прием: наблюдения автора пропущены сквозь призму восприятия умного животного, бесстрастно реги-

стрирующего жестокость, тупость и звериный характер отношений между людьми. Мировая литература знает аналогичные примеры: роман Апулея «Золотой осел» (103 г. до н. э.), новелла Сервантеса «Разговор двух собак» (1717), роман Гофмана «Жизненные воззрения кота Мурра» (1822), повесть Л. Толстого «Холстомер» (1890) и др. Но если Апулей и Сервантес прибегают к фантастике, очеловечивая своих героев-животных и их устами давая выход своему негодованию на социальную несправедливость и человеческие мерзости, порожденные гнусным социальным строем, а Гофман опирается на сатирические традиции средневековой литературы, то Лондон идет по третьему, может быть, наиболее трудному пути — по пути толстовского «Холстомера». Глубоко проникая в психологию животного, он показывает его реакцию на добро и зло.

Человек может на некоторое время обмануть своего ближнего лицемерным поведением. Но животное обмануть нельзя в первую очередь потому, что человек в отношениях с животным не считает нужным скрывать или сдерживать свои чувства, поскольку нет надобности фальшивить и лицемерить перед бессловесной тварью. На животном человек может сорвать зло, причиняемое ему другим человеком, и при этом чаще всего он не догадывается, что при этом присутствует наблюдатель, свидетель его подлости и жестокости. Этот наблюдатель, правда, бессловесен, но непогрешим.

Белый Клык, попав из мира хищников, из примитивного животного мира к людям, познает, что мир людей не менее суров и жесток. Звериные отношения, существующие в капиталистическом мире, люди приносят в мир животных и будят в них звериные инстинкты. Таков результат пребывания Белого Клыка у Красавчика Смита, носителя пороков капиталистической цивилизации. И только попав к Уиндону Скотту, доброму и человечному, Белый Клык преодолевает звериные начала и становится способным на признательность и любовь к человеку. Идейной и художественной вершиной Джека Лондона являются его романы «Железная пята» (1907) и «Мартин Иден» (1909).

«Железная
пята»

В «Железной пяте» Лондон наиболее полно и отчетливо высказал свои взгляды на преодоление зла капитализма и создание нового общества.

Эпоха империализма с ее чудовищным гнетом и порабощением трудящихся масс в то же время порождает условия для ее уничтожения. Русская революция 1905 г. и размах социалистического движения в США позволили Лондону поставить в «Железной пяте» вопрос о пролетарской революции и ее коварной победе над властью капитала.

По жанру этот роман — социальная утопия. Действие романа разворачивается в 1912—1933 гг., но события этих лет отнесены к далекому прошлому и комментируются ученым Мередитом, жителем социалистической Америки XXIII в. Этот историк находит в дупле дерева рукопись, написанную в начале XX в. Мередит издает эту рукопись, пишет к ней предисловие, комментирует ее, ибо жителям «эры братства людей» непонятны варварские нравы капиталистической Америки начала XX в. Таково обрамление, придающее роману оптимистическое звучание, несмотря на трагический исход пролетарского восстания, описанного в «Железной пяте».

Роман написан от лица Эвис Эвергард, жены американского революционера Эрнеста Эвергарда. Эвис рассказывает, как она, дочь профессора, познакомилась с Эрнестом Эвергардом, вышла за него замуж, увлеклась его революционной деятельностью. Она стала свидетельницей пролетарской революции в США, ее разгрома, гибели мужа, террора Железной пяты.

Примечательная особенность романа — это его остро полемический, публицистический характер. Устами Эрнеста Эвергарда писатель ведет непрерывную полемику с идеологами капиталистической Америки. Опираясь фактами, ссылаясь на публикации прессы, Эвергард развивает все доводы в защиту капитализма и обнажает страшную действительность начала XX в. Американские рабочие живут на грани голода, ибо их заработная плата не обеспечивает прожиточного минимума.

Уже в «Отступнике» Лондон показал, что одна из надежных статей сверхприбылей американских капиталистов — беспощадная эксплуатация детского труда. В «Железной пяте» писатель подтверждает эту истину множеством примеров.

Одна из больших тем романа — разрушение мифа о неограниченных возможностях, будто бы предоставленных каждому жителю Америки. В XX в. этот миф невероятно разросся, и легенда о США как стране «неограниченных возможностей», стала назойливой. Устами Эвергарда писатель неопровержимо доказывает, что на самом деле американским государством безраздельно правят капиталисты, и только для них Америка является страной «неограниченных возможностей».

На множестве примеров иллюстрируется безграничный произвол монополий, для которых американская конституция воистину является клочком бумаги. История рабочего Джексона, потерявшего руку во время работы и уволенного без какого бы то ни было пособия, хорошо показывает произвол предпринимателей и их жестокость. История епископа Морхауза, пытавшегося воскресить первоначальный дух христианской церкви, чтобы она служила бедному люду, и упрямого за это в сумасшед-

ший дом, красноречиво свидетельствует, что правящая верхушка зорко следит за своими слугами, работающими на идеологическом фронте, и безжалостно пресекает любые проявления «вольномудства». Об этом же говорит история профессора Кэннинхэма, отца Эвис, увлекающегося социологией и пытавшегося указать на деградацию американского общества. Профессор Кэннинхэм был изгнан из университета, лишен средств к жизни и превратился в парю.

Доказав на многочисленных примерах пагубность и порочность капиталистической системы, писатель делает смелые, революционные выводы. Одна из замечательных особенностей романа — это его революционный дух, решительное осуждение реформизма. Разрушение реформистских иллюзий, убедительное доказательство того, что реформизм есть предательство по отношению к делу пролетариата, составляет великую заслугу Джека Лондона — уроженца страны, которая особенно была подвержена этой болезни. Даже социалистическое движение было заражено реформизмом. В книге «Заказ мирового капитализма» (1950) У. Фостер писал: «Я помню иллюзии, которые были распространены в американской социалистической партии, когда я вступил в нее почти полвека назад... Видя, как с каждой избирательной кампанией увеличивалось количество голосов, подаваемых за Дебса, многие члены партии стали верить, что пройдет всего несколько лет, и на выборах прямо будет поставлен вопрос — за социализм или против него... Это, думали они, разрешит все проблемы, и социализм будет легко установлен. Это было наивным политическим оппортунизмом. Джек Лондон, при всех своих слабостях, прекрасно понимал это. В «Железной пяте» он в общих чертах предсказал появление фашизма и ту острую борьбу, которая потребует для его преодоления».

Новаторство Джека Лондона, ставшее возможным на основе опыта русской революции 1905 г., особенно заметно при сравнении его романа с романом Беллами¹ «Глядя назад» (1888). Если Беллами видел путь к достижению бесклассового общества через дальнейшую концентрацию капитала и объединение всех трестов в единый государственный трест, то Лондон, развенчивая эти иллюзии, показал, что на основе концентрации капитала возникает самая беспощадная и варварская власть Железной пяты. Убедившись, что парламентская система уже не поможет империалистической буржуазии удержаться, последняя неизбежно переходит к террору. Такова сущность власти Железной пяты.

Проведя своего героя через увлечение реформизмом, заста-

¹ Эдуард Беллами (1850—1898) — американский писатель, автор социально-утопических романов.

вив его убедиться в наивности попыток завоевания власти через избирательную урну, Лондон делает Эвергарда подлинным революционером, вождем угнетенных масс.

Эрнест Эвергард — один из немногих в американской литературе образов большого положительного героя. Жизнь Эвергарда, потомственного пролетария, вся отдана революции. Десятилетним мальчиком он уже работает на фабрике, став затем кузнецом. Параллельно Эвергард упорно занимается самообразованием, и знания позволяют ему активно служить делу угнетенных. Он становится выдающимся организатором и пропагандистом среди рабочих. Преодолев реформистские иллюзии, Эвергард готовит восстание против власти Железной пяты. Монополистическая олигархия заключает его в тюрьму, но и оттуда он руководит подготовкой к вооруженному восстанию. В ходе восстания агенты Железной пяты убивают Эвергарда. И понадобилось еще три столетия борьбы против власти Железной пяты, чтобы в Америке восторжествовала социальная справедливость, наступила «эра братства людей».

Во многих отношениях Эрнест Эвергард — образ, типичный для эпохи империализма, — кануна пролетарских революций. Лондон чутко уловил, что поднимающийся на борьбу пролетариат всегда порождает своих вождей — людей неукротимого духа и негибимой воли. В образе Эрнеста Эвергарда угадываются черты таких великих пролетарских вождей, как Эрнст Тельман, Георгий Димитров и др.

Но сравнение Эвергарда с Тельманом позволяет увидеть и слабости романа Джека Лондона. В нем сказалась ограниченность взгляда автора на роль народных масс в революции. Олигархии противостоит безликая масса, неспособная к организованной борьбе. Революционеры во главе с Эвергардом, стоящие во главе восстания, предстают перед читателем как заговорщики и анархисты, не связанные с массой, — это «герои», возвышающиеся над «толпой».

Сам Эвергард показан больше в высказываниях, чем в действии, что снижает художественное достоинство романа, местами превращающегося в политический трактат.

Эти недостатки романа, отражающие слабость американского рабочего движения, его теоретическую отсталость, не должны заслонять его достоинства. При всем своем возвышении над «толпой», при всем сходстве с «сильными личностями» северных рассказов, Эрнест Эвергард не является индивидуалистом, он отдает жизнь революции, он борется за общее благо — свержение эксплуататорского строя. В целом «Железная пята» — это выдающееся художественное произведение, страстный роман-памфлет,

пропитанный ненавистью к капиталистическому строю и преданностью идеалам социализма.

Не случайно вожди современного пролетариата неоднократно обращались к этому роману, ценили его. Крупнейший деятель международного рабочего движения Гарри Поллит, один из вождей компартии Англии, рекомендуя «Железную пяту» молодежи, писал: «Я уверен, вы почувствуете желание бороться, не взирая ни на какие опасности... Но самое главное: книга поможет вам стать таким социалистом, что никто и никогда не сможет уничтожить вашу веру в самую замечательную идею, которая когда-либо вдохновляла человечество — идею социализма».

Второй выдающийся социальный роман Джона Лондона периода расцвета — «Мартин Иден» (1909). Проблематика этого романа вводит его в круг больших тем мировой литературы. Это — судьба искусства в капиталистическом обществе, гибель таланта в условиях, созданных буржуазным строем. Проблема эта привлекала внимание многих писателей XIX и XX вв.

Лондон своим романом продолжает традиции не только европейской, но и отечественной литературы, ибо в Америке зависимость искусства от власти доллара была особенно обнаженной. Однако в романе Лондона эта тема получает более полное раскрытие. «Мартин Иден» это, прежде всего, роман, развещающий буржуазную культуру. Духовное убожество американской буржуазии, ее интеллектуальная немощность ярко продемонстрированы через множество образов и эпизодов романа. При этом американские буржуа выступают в этом романе отнюдь не в карикатурном виде, как это было у Купера. Более чем за столетие этот класс в США получил некоторую шлифовку, достиг известного внешнего блеска и внешнего декорума культуры.

Любопытно, что Мартин Иден рано понял сущность американского мецанина, среднего дельца. Таковы зятья Идена Хиггинботам и Шмидт. Этим лавочников и скопидомов Мартин видит во всей их гнусности, со всей их жадностью, подлостью, бессердечием и эгоизмом. Но молодой матрос не в состоянии пока увидеть общее между лавочником Хиггинботамом и банкиром Морзом, их единую породу.

Когда Мартин Иден впервые попадает в особняк Морзов, он восхищен всем увиденным. В кабинете Руфи он видит книги в роскошных переплетах и статуэтки, ему кажется, что здесь царит дух высокой культуры и образованности. Сама Руфь, бакалавр искусства, окончившая университет и цитирующая Суинберна, кажется ему воплощением этой культуры. И эти иллюзии сохраняются довольно долго у Мартина Идена, прежде чем он смог увидеть подлинное лицо правящего класса Америки.

Отец Руфи, самодовольный делец, питающий презрение к людям, которые не умеют «делать деньги», тоже претендует на ум и образованность. В доме Морзов собираются ученые, политики, публицисты. Вначале мистер Мора настроен снисходительно к молодому моряку. Бедность еще не порок в глазах богатого Морза: можно помочь «дельному» молодому человеку, приобщить его к бизнесу, ввести в тайны предпринимательства и иметь послушного восхищенного помощника.

Но когда Мартин Иден разрушает культурную монополию особняка Морзов, когда он вступает в полемику с буржуазными идеологами и учеными, проявляя независимость и дерзость плебей, мистер Мора начинает питать явную неприязнь к Идену. Теперь он видит в Мартине человека, зараженного опасными мыслями, «социалиста». И как только банкир узнает об увлечении дочери «смутьяном», он отказывает Идену от дома, расстраивает его помолвку с Руфью.

Жена Морза — такая же расчетливая и практичная особа. Настойчиво доказывает она дочеря, что Мартин Иден ей не пара, что Руфь «должна выйти замуж за человека с будущим, а не за нищего авантюриста, матроса, ковбоя, контрабандиста и бог знает еще кого».

Постепенно выявляется и подлинное лицо посетителей особняка Морзов — судьи Блоунта, ученых, юристов и философов, преуспевающих дельцов. Перед молодым рабочим предстают ограниченные, недалекие люди, пошлые и невежественные. «Большинство этих людей, — изрекает свой приговор Иден, — круглые невежды, и девяносто процентов остальных невыносимо скучны». И эти высокомерные, но ничтожные буржуа, презиравшие Идена, безвестного плебей, начинают заискивать перед ним, когда он становится знаменитостью, когда у него появляются деньги.

Особенно убедительно и зло развенчивается буржуазный мир в лице одной из самых, на первый взгляд, привлекательных представительниц этого мира — Руфи Мора. Вначале Руфь ослепляет Идена своим университетским образованием, своим знанием поэзии и искусства. И, естественно, он полюбил ее горячо и сильно. Сама Руфь первое время не допускает возможности полюбить Мартина — он для нее лишь «интересный дикарь», и ей льстит его поклонение. Но, поиграв с огнем, эта девица обжигается и сама влюбляется в Идена, правда, в пределах, отпущенных ей ее средой.

Постепенно жизнь выявляет подлинную сущность ангелоподобной Руфи. Обнаруживается ее ограниченность, бедность ее духовного мира, бесцветность. «Сама она была чужда всякой оригинальности, — замечает Лондон, — и любила лишь повторять то, что заучила с чужих слов».

Несмотря на звание бакалавра искусств, Руфь не в состоянии понять Мартина Идена, оценить его самобытность, поверить в его талант. Да и сама писательская карьера кажется ей сомнительной, недостаточно солидной. Ее цель — переделать Идена по образу и подобию своего отца и его друзей, сделать из талантливого писателя преуспевающего дельца. Она раскрывает перед Иденом свой убогий, мещанский план: Мартин должен пойти в коптору отца, пройти выучку под его руководством. Только при этом условии они могут пожениться.

Руфь пугают дерзкие, мятежные мысли Идена — и в самый тяжкий для него момент, когда Мартина гравит буржуазная печать как «социалиста», когда он больше всего нуждался в ее поддержке, Руфь бросает Мартина Идена. «Папа и мама оказались правы: мы не подходим друг для друга», — говорит она Идену жестокие слова.

Не оказалось у Руфи и гордости, чувства собственного достоинства, когда она, узнав, что Мартин Иден стал богатым и знаменитым, делает попытку вернуться к нему и выражает согласие стать его женой.

Немощному, эгоистичному, пошлому буржуазному миру противопоставлена система образов людей, представляющих трудовую Америку. Это — люди большой привлекательности, искренности, душевного величия. Такова Мария Сильва, обремененная семьей. Несмотря на собственную нужду, она помогает Мартину в самые тяжелые для него дни.

Особенно привлекателен образ Лиззи Конноли, рабочей девушки, которая тоже полюбила Мартина Идена. В любви Лиззи и Руфи к Идену, как в зеркале, отразился моральный облик двух классов. Если любовь Руфи в своей основе корыстна и расчетлива, то Лиззи полюбила Идена как человека, ради него самого, а не ради его славы. Лиззи протягивает Мартину дружескую руку в период его душевной депрессии. Правда, она не могла спасти любимого человека, но это не зависит от нее.

Мир труда формирует лучшие качества и Мартина Идена, этот мир дает Америке большого писателя-реалиста. Центральный образ романа имеет много общего с автором. Сам Джек Лондон писал после выхода романа в свет: «Мартин Иден — это я сам». Действительно, многие черты характера, а также эпизоды из жизни Идена совпадают с обликом и биографией Джека Лондона. И вместе с тем «Мартин Иден» — это не автобиография писателя, а проблемный, социальный роман. Лондон ставил перед собой определенную цель: показать гибель таланта в буржуазном обществе. Вот почему автор, столь похожий на героя своего романа, иногда возвышается над ним.

Мартин Иден выступает в романе как воплощение лучших качеств трудового народа, его благородства, одаренности, творческой мощи. Показанный в развитии, этот образ становится еще более привлекательным.

В начале романа перед нами простой, необразованный матрос. Он теряется в комфортабельном доме Морзов, язык его изобилует неправильными оборотами и жаргонными словечками. «Я должно быть, ни черта в стихах не смыслю», простодушно говорит он Руфи, не замечая, как шокирует ее его речь. Но постепенно раскрывается богатая, одаренная натура этого рабочего и моряка.

Любовь к Руфи вдохновляет его на подвижническую жизнь, на великий подвиг: ценой невероятного труда, колоссального напряжения физических и духовных сил Мартин Иден становится высокообразованным человеком и признанным писателем. Тяжким был путь к этому признанию: Мартину Идену пришлось вступить в поединок с буржуазными издателями и читателями, со всей лживой и худосочной буржуазной культурой. Это была борьба, которую пришлось вести всем честным реалистам Америки — Фуллеру, Драйзеру, самому Джеку Лондону.

Одерживает трудную победу за реалистическое искусство и Мартин Иден. Характеризуя творчество своего героя, Лондон определяет его как «вдохновенный реализм, проникнутый верой в человека и его стремления». Когда Мартин Иден, наконец, получает признание, оглядывая пройденный путь, он видит, что женись он на Руфи, семья Морзов погубила бы его талант, не дав ему развиться. Потому в ответ на предложение Руфи стать его женой, Мартин Иден отвергает ее: «Вы чуть не погубили меня. Чуть не погубили мое творчество, мое будущее. Отличительную черту моего творчества составляет реализм, а буржуазия не любит реализма, буржуазия труслива».

Но, избежав опасности, таившейся в особняке Морзов, Мартин Иден не смог избежать пагубного влияния капиталистической Америки со всей ее идеологией и духовной жизнью. В конце концов буржуазное общество, над которым Иден одержал такую победу, губит его. Буржуазная философия отнимает у него веру в трудового человека, в будущее. Мартин Иден становится жертвой реакционной философии Спенсера и Ницше. Он не верит в социализм, не верит в силу организованного пролетариата. «Я индивидуалист, — заявляет Иден, повторяя зады спенсеровской философии. — Я верю, что в беге побеждает быстрейший, а в борьбе — сильнейший».

И здесь Лондон поднимается над своим героем. Он развенчивает индивидуализм Мартина, показывает несостоятельность его ницшеанства (правда, впоследствии писатель сожалел, что не

смог сделать этого полнее и энергичнее). Своего героя, оторвавшегося от народа, заблудившегося в своих жизненных и философских исканиях, Лондон приводит к трагическому концу. Чувствуя себя чужим в буржуазном мире, основанном на лжи и обмане, и в то же время неспособный вернуться к народу, внутренне опустошенный, Мартин Иден кончает жизнь самоубийством.

Но индивидуализму Мартина Идена писатель, к сожалению, не смог противопоставить идеи массовой борьбы за освобождение трудящихся. В этой бесперспективности сказались противоречия Джека Лондона, которые проявляются у него даже в период подъема рабочего движения в Америке (повесть «До Адама», 1907).

Эти противоречия привели к тому, что в конце своей жизни Лондон в известной мере повторил судьбу Мартина Идена. С 1910 г. Джек Лондон отходит от рабочего движения и, как результат, в его творчестве намечается отход от большого реалистического искусства, появляются мотивы усталости, стремление искать средства спасения от зол буржуазного общества вне борьбы организованного пролетариата.

Правда, этот отход проявляется не сразу, первое время мы видим борьбу противоположных тенденций, но после 1911 г. явно обнаруживается поворот к приключенческой, развлекательной литературе.

Значительными «прощальными» произведениями Лондона являются рассказы «Мечта Дебса» (1909) и «Мексиканец» (1911), в которых писатель зовет рабочий класс к объединению, к революционной борьбе. Сильными по своим критическим тенденциям были пьеса «Кража» (1910) и цикл южных рассказов, в которых Лондон гневно обличает капитализм и его неизменный спутник — колониализм.

В рассказе «Мечта Дебса» Лондон, разделяя надежды Дебса на всеобщую забастовку, рисует торжество его мечты в будущем. Хотя писателя и можно упрекнуть в реформистских иллюзиях, все же Лондон возлагает надежду на организованную борьбу пролетариата.

Еще энергичнее эта надежда выражена в «Мексиканце». Сын мексиканского революционера, Фелипе Ривера, следуя примеру отца, целиком отдает себя служению революции. Любовь к своему народу, страстное желание видеть его свободным, помогают ему совершить подвиг — достать оружие для готовящегося восстания.

Значительна пьеса «Кража», разоблачающая быт и нравы правящих кругов США. Предваряя драйзеровского Каупервуда, Лондон рисует колоритную фигуру хищника эпохи империали-

лизма, миллионера Старкведдера. Один из некоронованных владык Америки, Старкведдер самодовольно полагает, что он и другие магнаты несут на своих плечах всю тяжесть цивилизации. Да, так говорил в свое время Киплинг, об этом твердили авторы «деловых романов». Но Джек Лондон развенчивает «финансового гения» Старкведдера. Этот денежный воротила покупает членом конгресса и сената, ставит себе на службу прессу. Эти слуги монополий столь же безнравственны и эгоистичны, как их патрон. Все они наживают состояния путем эксплуатации и узаконенного воровства: они грабят и обманывают народ. Они — воры, и их профессия — кража общественного достоинства.

Эту истину Лондон вкладывает в уста дочери Старкведдера, Маргарет. «Я — дочь воров, — говорит Маргарет. — Вся моя семья состоит из воров. Меня вспоили и вскормили за счет уворованного».

В свое время Горький писал, что буржуазия, разлагаясь, не терпит в своей среде ничего порядочного, и все честные люди, принадлежащие к этой среде, идут на разрыв с ней. Джек Лондон дважды подтвердил эту истину: вслед за Эвис Эвергард он снова показал образ женщины-бунтарки, порывающей с буржуазной средой. Маргарет можно рассматривать как одну из предшественниц драйзеровской Эрниты.

Замечателен рассказ «Убить человека» (1911). Здесь показано столкновение жены миллионера, миссис Сэтлиф и бродяги Люка, некогда разоренного ее мужем. Великолепен портрет светской львицы, продавшей свою красоту за деньги и навеки утратившей элементарную порядочность. «На тонко очерченном овальном лице с алыми губами и нежным румянцем светились голубые глаза, изменчивые, как хамелеон: они то широко раскрывались с выражением девичьей невинности, то становились жестокими, серыми и холодными...».

Безработный Хьюм Люк, желая помочь товарищу в беде, пробирается в особняк миллионера Сэтлифа с целью ограбления. Неожиданно он встречается в зале миссис Сэтлиф. Полагая, что это — дочь старого грабителя-дельца и приняв ее за невинную девушку, Люк рассказывает ей свою историю: «Старик Сэтлиф когда-то надул меня в одном деле и разорил до дна. Это была грязная махинация, и она удалась ему. Для тех, у кого в кармане сотни миллионов, все законно, им все сходит с рук».

Покоренный мнимой добротой миссис Сэтлиф, Люк отказывается от ограбления, он готов взяться за любую работу, которую предложит ему жена миллионера. Но эта особа, зная, что Люку грозит десять лет тюрьмы, настойчиво нажимает на потайную кнопку под столом, вызывая полицию, улыбаясь ему и давая обе-

щания. Усыпив бдительность Люка, миссис Сатлиф хватает его револьвер и наводит на него. И теперь Люк все понимает. «Я доверился вам и открыл душу, а вы все время меня подло обманывали». Мужество помогает ему уйти от полиции, и Люк бросает па прощание слова презрения: «Наш мир — прегнусное место, если в нем разгуливают люди вроде вас».

Здесь нельзя не отметить неизмеримого превосходства Джека Лондона над О'Генри, разработавшим в сентиментальном духе аналогичную ситуацию в рассказе «Родственные души».

Особый цикл рассказов Джека Лондона составляют его южные рассказы, собранные в сборники «Сказки южных морей» (1911), «Храм гордыни» (1912) и др.

Главная тема этих рассказов — обличение колониализма, в них Лондон выступает как прямой продолжатель традиций Марка Твена. С негодованием осуждает писатель политику жесточайшей эксплуатации и угнетения колониальных народов, проводимую англо-американским и французским империализмом, в рассказах «Дом Мапуи», «Кулау-прокаженный» и др.

В рассказе «Кулау-прокаженный» Лондон рисует один из эпизодов героической борьбы туземцев тихоокеанских островов с войсками колонизаторов. То, что эту борьбу возглавляет туземец, больной проказой, усиливает обличительный пафос рассказа, ибо проказа — одно из последствий колониализма.

К сожалению, эти тенденции гложут в поздних романах Джека Лондона, где звучит мотив ухода из душных и лживых городов на очистительное лоно природы.

Таков роман «День пламенеет» (в новом переводе «Время не ждет», 1910), сильный своим обличением джунглей капиталистического строя и слабый своими выводами. Центральный герой романа Элам Харниш, бывший погонщик, разбогател за счет игры, вступает в мир американских финансистов. Считая миллионеров «сверхчеловеками», Харниш вскоре убеждается, что Америкой управляет «банда головорезов», которая «фактически держит в своих руках весь политический механизм общества». Проникшись отвращением к этому миру хищников, Харниш в то же время, разделяя спенсеровские взгляды на общество, не находит пути к трудовым массам. Покинув цивилизованный мир, Харниш находит счастье в любви к небогатой девушке, с которой он поселяется в долине Сономы.

Этими же чертами отмечен роман «Луная долина» (1913). Великолепно описав жизнь сознательного пролетария Билла Робертса, активного участника американского рабочего движения, Лондон заставляет своего героя разочароваться в этой борьбе и найти счастье в идиллической фермерской жизни вместе с любимой женщиной.

В написанном вслед за этим романе «Мятеж на Эльсноре» (1914) наблюдается усиление влияния на Лондона реакционных философских учений. Герой романа, потерявший интерес к жизни писатель Патчерет, бежит от суесть буржуазной цивилизации на борт судна. Он встречает девушку, и любовь исцеляет его. Как видим, во всех трех романах универсальным средством спасения для героя, вступающего в конфликт с обществом, оказывается любовь.

В следующем романе «Межзвездный скиталец» (1915) Лондон снова пытается затронуть значительную социальную проблему, но по-прежнему не может создать цельного социального романа. Показав одно из чудовищных порождений капитализма — тюрьму, писатель уводит повествование в фантастический план, заставляя душу заключенного Стендинга путешествовать в межзвездных пространствах, по разным историческим эпохам.

Но если рассмотренные романы затрагивали какие-то значительные проблемы, то наряду с ними Джек Лондон пишет немало чисто развлекательных книг, совершенно лишенных социальных мотивов. Таковы развлекательные романы «Приключение» (1910), «Сердца трех» (1916), «Маленькая хозяйка большого дома» (1915), приспособленные к вкусам буржуазного читателя.

Лондон тяжело переживал духовный кризис. Его мучила мысль о том, что он попусту растрчивает свои силы, пишет вещи не достойные его таланта. Создавая книги, рассчитанные на легкий сбыт, Джек Лондон все еще надеялся написать «настоящую вещь», как сказал он Драйзеру в 1913 г. Но слишком далеко завела его коварная сирена доходного искусства, и возврат к искусству высокоидейному, служащему народу, оказался невозможным. Ощувив, подобно Мартину Идену, пустоту жизни, разочаровавшийся в творчестве, Лондон умирает, не дожив до сорока лет.

Роман «Мартин Иден» оказался, таким образом, пророческим по отношению к его автору. Своей безвременной смертью, своим поздним творчеством Лондону суждено было подтвердить то, о чем он писал в «Мартине Идене» — капиталистическая Америка враждебна прогрессивному искусству, она губит таланты.

Но жизнь Лондона говорит и о другом: писателя спасает от творческого кризиса только вера в народ, понимание нужд трудящихся. Действительно, все ценное в творчестве Джека Лондона создано в годы его близости к народу, в годы активного участия в борьбе американского пролетариата, в борьбе за социализм.

ТЕОДОР ДРАЙЗЕР (1871—1945)

Творчество Теодора Драйзера составляет вершину американского критического реализма. Жестокость и бесчеловечность капиталистического строя, трагизм бытия американского народа показаны в его романах и новеллах с поразительной художественной силой. Но величие этого писателя-гуманиста не только в этом. В его статьях, публицистике, новеллах, написанных под влиянием Великой Октябрьской социалистической революции, появляется надежда на избавление от власти капитала, создается образ человека-борца. Прогрессивная критика справедливо называет Драйзера «величайшей литературной фигурой Америки» XX в.

Теодор Драйзер родился в штате Индиана, в городке Терре-Хот, в бедной рабочей семье. Многочисленная семья Драйзеров была обречена на лишения. Бедность заставляет будущего писателя рано начать самостоятельную жизнь.

Шестнадцатилетним юношей Драйзер покидает родной дом и уезжает в Чикаго на заработки. Нерадостно, сурово встретил его большой капиталистический город. Драйзер работает в ресторане, убирая со столов и мою грязную посуду, затем — в скобяной лавке. Через год, в 1888 г., юноша делает попытку получить университетское образование, поступив в Индианский университет в Блумингтоне. Но через год пришлось бросить университет из-за отсутствия средств.

В университете молодой Драйзер успел лишь приобщиться к чтению и занятиям наукой. Здесь он знакомится с творчеством Льва Толстого. Романы Толстого потрясли его и пробудили стремление к литературной деятельности. Жадно тянущийся к знаниям, юноша увлекается и философией. В это время самым популярным философом в США был Герберт Спенсер. Книги Спенсера на долгие годы заставят писателя искать объяснение социальных бедствий в «вечных законах природы», в биологических законах.

Философия Спенсера не раз будет ставить Драйзера в тупик, когда он будет сверять ее с собственными жизненными наблюдениями; философские заблуждения писателя будут постоянно вступать в противоречие с его трезвой и верной оценкой жизненных явлений, и разрешить это противоречие он сможет не скоро.

Возвратившись в Чикаго в 1889 г., Драйзер работает около года возчиком фургона прачечной, затем — сборщиком квартирной платы от домовладельческой компании, сборщиком платежей в рассрочку от мебельной компании. По роду своей работы Драйзер должен был обходить десятки квартир ежедневно. Он беседует с простыми американцами, выслушивает их жалобы на трудную

жизнь. Он убеждается, что бедствует не только его семья — бедствуют миллионы простых людей в Америке.

В 1892 г. Драйзер с большим трудом добывается места репортера чикагской газеты «Глобус». Начинается напряженный период репортерской работы, который поможет молодому журналисту глубже узнать жизнь, увидеть контрасты Америки. Переходя из одной газеты в другую, репортер Драйзер живет и работает в крупнейших промышленных центрах страны — Чикаго, Сент-Луисе, Толедо, Кливленде, Буффало, Питтсбурге.

Странствования Драйзера заканчиваются его приездом в Нью-Йорк (декабрь 1894), где он поселится на длительное время.

Кочуя по большим городам страны, Драйзер видит одно и то же: «Я не мог не заметить, — писал он в автобиографической «Книге о себе» (1922), вспоминая эти годы, — что, вопреки нашей хвастливой демократии и равенству возможностей, здесь была такая же нищета и убожество, такие же шансы на равные возможности, как и во всем мире».

Зрелище нищеты и эксплуатации народа рано заставляет молодого журналиста задуматься над социальными вопросами, искать виновника бедствий своего народа. Совершая ежедневно походы в редакцию газеты через чикагские трущобы (в бытность свою в Чикаго, в 1892 г.), Драйзер думает об одном и том же, глядя на жизнь обитателей трущоб: «Почему общество не улучшает их положение? Почему они сами не могут вылезти из нищеты? Сделал ли это бог — или люди сами должны принять меры? Следовало ли обвинять правительство или они сами виноваты?»

Книги Спенсера давали готовые ответы на эти вопросы. Спенсер утверждал, что ни правительство, ни общество не следует обвинять, — виноваты биологические законы жизни: «Победа в беге достается быстрее, в борьбе — сильнейшему». Но честного и серьезного юношу эти ответы не удовлетворяют — и поэтому так мучительно бьется он над разгадкой этих вопросов.

Неспособность преодолеть спенсеровский биологизм накладывает печать пессимизма и безысходности на ранние романы Драйзера. Но именно эта неудовлетворенность спенсеровской философией явилась залогом будущего ее преодоления. Этим объясняется и нарастающий гнев писателя, который мы наблюдаем у него с каждым новым романом — гнев против варварской жестокости капитализма. И когда грянула Октябрьская революция, ее идеи были брошены на подготовленную почву. Драйзер пошел навстречу новому миру, навстречу социализму, что обусловило новый творческий взлет писателя.

Но и дооктябрьский период творчества этого гуманиста остается важным в идейном и художественном плане. Значение ро-

манов его первого периода — в правдивом, бесстрашном и многостороннем изображении американской действительности. Они еще раз поведали миру, что за лживым мифом об Америке как стране свободы и неограниченных возможностей скрывалось жестокое царство доллара.

Поселившись в Нью-Йорке в середине 90-х гг., Драйзер становится редактором ряда журналов и пробует свои силы в литературном творчестве. Он пишет множество статей и очерков, в которых выражен глубокий интерес к жизни низов американского общества, тревога за судьбу простого человека. Накопив к концу 90-х гг. огромный жизненный материал, после длительного изучения жизни Америки, Драйзер был готов сказать свое слово об американской действительности. Таким словом был его роман «Сестра Керри» (1900). Драйзер обращается к широкой демокра-

«Сестра
Керри»

тической аудитории и говорит ей, как формирует человека американское общество, как оно определяет его судьбу. Централь-

ный образ романа — дочь фермера Каролина Мидер. Писатель отнюдь не наделяет ее исключительными качествами. Она хороша собой и наделена природной сметливостью, но натура ее эгоистична. «Эгоизм был свойствен ее натуре, — пишет автор, — и хотя он не был особенно ярко выражен, все же его можно было считать основной чертой ее характера». Рисуя среднюю американскую девушку, Драйзер замечает, что у Керри были и хорошие задатки — отзывчивость и доброта, но совершенно неразвитые. Керри не интересуется чтением, она «упорно тянулась к материальным благам».

Неудовлетворенная монотонной жизнью в доме отца, Керри устремляется в Чикаго, где живет ее замужняя сестра, в поисках счастья, и Чикаго, этот огромный капиталистический город, ломает ее патриархальную мораль, губит ее чистоту, развивает ее эгоистические задатки. Американская буржуазная критика объявила роман Драйзера «безнравственным», а самого автора — «совратителем молодежи». На самом деле писатель вынес приговор тем социальным условиям, которые порождают деградацию личности — условиями социального неравенства, чудовишным контрастам капиталистического города.

Нельзя понять достоинства романа Драйзера, не сравнив его с ходкими американскими романами тех лет, герои которых исползуют «американские возможности» — все эти горничные, выходящие замуж за миллионеров, или чистильщики сапог, становящиеся сенаторами. На первый взгляд кажется, что история Керри подтверждает традиционный лозунг о «неограниченных возможностях» для рядового человека в США: бедная работница

потогонной мастерской превращается в артистку нью-йоркского варьете, становится богатой и знаменитой.

Но этот процесс возвышения по социальной лестнице сопровождается моральным падением Керри, растущей бессердечностью героини, развитием ее эгоизма. Сначала Керри становится содержанкой коммпвоаяжера Друэ; затем переходит от него к более «перспективному» Герствуду, управляющему баром. Герствуд, бросив семью, бежит с ней в Нью-Йорк, где постепенно опускается на дно жизни, а Керри, устроившись в театре, бросает его как ненужную вещь. Шагая через труп Герствуда, она идет к успеху и материальному достатку. Но как человек, как личность Керри терпит поражение. Драйзер подчеркивает это на последних страницах романа, заставляя свою героиню признать, что завоевав материальный успех, она не нашла счастья.

В романе четко показаны социальные причины падения Керри: героиня оказалась побежденной, потому, что потеряла работу на обувной фабрике, потому что ее из-за нужды выставила за двери сестра, жена рабочего скотобойни. Вот как она стала содержанкой Друэ. Большое значение имеет описание условий труда в потогонной мастерской, где работала Керри, описание женщин-работниц — изможденных, потерявших здоровье, огрубевших и озлобленных, лишенных радостей жизни. Вот что ждало Керри, если бы она не потеряла работу и случайно не встретила Друэ.

Следует обратить внимание и на то, что Драйзер неоднократно говорит о случайности успеха Керри. Он постоянно сталкивает преуспевающую артистку с нищими и голодными, заставляет ее вспоминать о скитаниях в Чикаго в поисках работы. Керри не может избавиться от мысли о голодных, просматривая меню в роскошных ресторанах.

Непрочность, эфемерность успеха, ненадежность человеческого благоденствия в условиях беспощадной конкуренции, звериной борьбы за существование подчеркивается горестной историей Герствуда, «поскользнувшегося» на жизненном пути. Преуспевающий Герствуд, управляющий баром, оказавшись в Нью-Йорке без средств, очень скоро опускается на дно, становится нищим и кончает с собой, отравившись газом в ночлежке.

Трагизм бытия капиталистической Америки оттеняется описанием массовой безработицы, разразившейся в Нью-Йорке и поднимающей трудящихся на отчаянную борьбу за хлеб. Большое место в романе занимает описание забастовки трамвайных рабочих Нью-Йорка, которую наблюдает Герствуд, ставший штрейкбрехером. «Проклятая настала жизнь, — говорит один из безработных, — хоть среди улицы околевай, и никто тебе не поможет». Драйзер создает мрачную атмосферу трагической жизни

рода в век монополий, оттеняя этим самым причину падения Керри и подчеркивая случайность ее успеха.

Не оправдывая свою героиню, автор в то же время обвиняет капиталистическую Америку, развращающую человека религией доллара, заставляющей топтать других людей, чтобы самому подняться вверх. Комментируя свой роман в 1901 г., Драйзер заявил в интервью корреспонденту: «Я думаю, что настанет время, когда личный успех редко будут добывать за чей-либо счет».

Приведа свою героиню в конце романа к разочарованию в материальном успехе, показав, что счастье заключается не в богатстве, — Драйзер пока не может сказать читателю, в чем же заключается истинное счастье. Правда, он пытается это сделать, противопоставив Каролине инженеру Эмса, который равнодушен к богатству и зовет Керри к подлинному искусству. Но Эмс — фигура эпизодическая, к тому же бледная и схематичная. Только позже, много лет спустя Драйзер сумеет привести своих новых героев к подлинному человеческому счастью, которое заключается в борьбе за социальную справедливость, за новую жизнь.

«Сестра Керри» — важная веха в истории американского романа. Он интересен не только своей проблематикой, но и своей формой, художественными достоинствами. Композиция романа отличается логической стройностью и целостностью. Он построен как роман-биография, в нем одна главная сюжетная линия — это история Керри. С ней тесно переплетается побочная сюжетная линия Герствуда. Остальные образы романа — Друз, семья Гансон — поданы немногословно, с чувством художественной меры, но поразительно живо.

Один из любимых приемов Драйзера — прием контраста, который он пользуется сдержанно, но чрезвычайно умело. Такой контраст между плохо одетой провинциальной девушкой Керри и блестящим Друз в начале романа и между роскошно одетой Керри и нищим Герствудом — в конце романа. Первый контраст заражает Керри жаждой успеха, второй — подчеркивает, какой дорогой ценой оплачен успех героини.

Большим завоеванием творческого метода Драйзера является интерес к психологическому анализу, к внутренним движениям души. Глубина психологического анализа особенно ярко раскрывается в эпизоде похищения денег Герствудом. Писатель прослеживает все душевные движения Герствуда, все его сомнения и колебания, борьбу голоса чести и голоса искушения, победу последнего.

В своей писательской манере Драйзер нетороплив и обстоятелен. Идет ли речь о ресторане «Фидджеральд и Мой», управляющим которого является Герствуд, или о потогонной мастерской, где работает Керри, или о забастовке нью-йоркских трамвайщиков,

Драйзер описывает их обстоятельно, неторопливо и досконально. Здесь сказалось глубокое знание американской жизни, всех ее сторон.

И эта неторопливость и обстоятельность, хотя и сообщают стилю Драйзера известную тяжеловесность (которая, однако, не утомляет читателя), но в то же время придают ему эпический размах и монументальность. И этот стиль оказывается одинаково эффективным как при изображении судьбы отдельной личности в «Сестре Керри», так и при изображении судьбы целой нации в «Трилогии желания».

Но при всем этом Драйзер отнюдь не однообразен, и не всегда его повествование течет плавно и медленно. Часто оно сменяется бурным течением событий. Такова быстрая смена сцен и событий накануне гибели Герствуда.

Умело пользуется Драйзер отступлениями. Например, накануне трагической гибели Герствуда, когда он в последний раз ждет подавания на роскошном Бродвее, автор на время как бы забывает о своем герое и его горе, и неторопливо, обстоятельно рассказывает об отставном капитане, организовавшем на Бродвее своеобразную филантропическую контору по оказанию помощи голодным и обездоленным.

Чтобы оценить значение «Сестры Керри» для дальнейшего развития американской литературы, следует помнить, что в это время не были созданы ни «Спрут» Норриса, ни «Мартин Идей» Лондона. Драйзер пролагал путь полнокровному реализму и смело вторгался в запретные зоны, охраняемые буржуазной критикой, в частности, смело трактовал вопросы пола.

Но, как и следовало ожидать, роман «Сестра Керри» подвергся злобным нападкам со стороны реакционной критики США. Он был запрещен, и весь тираж был выброшен в подвалы издательства. В то же время буржуазная критика повела кампанию травли молодого писателя в газетах. Империалистическая Америка стремилась заставить Драйзера замолчать или отступить, отказаться от курса, взятого на правдивое отражение американской жизни, она хотела превратить Драйзера в певца «американских возможностей», как это было сделано с Гарлендом и другими.

Но Драйзер оказался стойким реалистом. Отвергнутый издательствами, он зарабатывает на жизнь случайной работой. Он голодает и подумывает о самоубийстве. Это была борьба не на жизнь, а на смерть за право писать правду об Америке, и эта борьба станет частью истории американской литературы.

Драйзер устоял и победил. После того, как роман «Сестра Керри» был издан в 1904 г. в Англии и имел большой успех, он был наконец опубликован в Америке в 1907 г. Эта победа

была закреплена появлением второго романа Драйзера «Дженни Герхардт» в 1911 г.

«Дженни
Герхардт»

Этот роман показал, что Драйзер не отступил от избранного пути. Правда, буржуазная критика спокойно встретила второй роман, даже одобрила его, хотя и с оговорками — вероятно потому, что в «Дженни Герхардт» описан глубоко интимный мир чувств. Деловая жизнь, преступления монополий отнесены далеко в сторону, на периферию романа. За пределами романа оказывается борьба пролетариата, кризисы и забастовки. Драйзер рисует частную, семейную жизнь двух Америк — монополистической и трудовой, — он раскрывает моральный облик двух классов.

Драйзер берет для своего романа ситуацию казалось бы банальную, излюбленную поставщиками бульварного чтива: любовь сына миллионера к горничной. Эта ситуация в бульварной литературе неизменно заканчивается тем, что миллионер ведет горничную к венцу — в соответствии с лозунгом о неограниченных возможностях для простого человека в Америке. Но Драйзер, беря эту ситуацию, не нарушает жизненной правды, он создает большой социальный роман, исполненный трагизма.

Америка получает свое отражение в романе через жизнь двух семейств — рабочей семьи Герхардтов и миллионеров Кейнов.

Повествуя о бедствиях и лишениях семьи Герхардтов, Драйзер показывает удел трудовой Америки в эпоху империализма. Герхардтам не удается сводить концы с концами, а это значит, что у них не хватает денег на покупку топлива, и детям приходится воровать уголь, это значит, что у них бывают голодные дни. И в то же время в этой семье царит сердечная теплота, любовь, привязанность друг к другу.

С любовью, огромным состраданием к участи трудового человека рисует Драйзер образ матери — миссис Герхардт. «Работавшая как служанка и не получавшая абсолютно никакого вознаграждения за свои труды ни одеждой, ни развлечениями, ни чем другим», миссис Герхардт поднимается раньше всех и ложится позже всех. Эта простая женщина проявляет истинное душевное величие в тяжкий час испытания, когда ее дочь должна родить внебрачного ребенка.

С такой же теплотой и знанием души простого человека обрисован старый Герхардт. Его неподкупная честность, его непоколебимая твердость в вопросах долга и чести заставляют его изгнать из дома «падшую» дочь. Но этот же суровый отец сердечно привязывается к родившемуся незаконному ребенку, внушке Весте. Любовь помогает ему понять, что Дженни не виновата перед судом совести. Старый Герхардт умирает, простив свою дочь и произнеся последние слова: «Ты хорошая женщина, Дженни».

Иная мораль, иные идеалы и нравственные принципы царят в доме миллионеров Кейнов. Хотя глава семьи, Арчибалд Кейн, по словам Драйзера, накопил состояние «не прибегая к низким и бесчестным способам», все поведение старого капиталиста подтверждает ту истину, что предпринимательская деятельность заставляла человека быть бесчестным, жестоким, смотрящим на жизнь и людей сквозь призму собственной выгоды.

У старого Кейна корыстолюбие оказывается сильнее любви к сыну. Он гнет в «бараний рог» своего непокорного сына Лестера, заставляет его покинуть любимую женщину, потому что она дочь рабочего. Арчибалд Кейн руководствуется при этом не своим «большим сердцем», а моралью «большого бизнеса».

Откровенно жесток, циничен и расчетлив брат Лестера — Роберт Кейн — хищник эпохи империализма. Роберт презирает своего младшего брата за то, что у него нет настоящей «деловой хватки», за то, что «он не был ловким, хитрым, не был, следовательно, мрачно жестоким». В семье Кейнов царит расчет и в результате этого взаимное недоверие, подозрительность, холодность. Здесь потеря денег, потеря наследства считается большим несчастьем, чем потеря близкого человека — отца или брата.

Моральное превосходство рабочего над буржуа наиболее ярко иллюстрирует главная сюжетная линия романа, раскрывающая историю любви Дженни Герхардт и Лестера Кейна.

Свой роман о любви Драйзер строит, следуя лучшим традициям мировой литературы, в духе «Воскресенья» Льва Толстого. Хотя проблематика и образы названных романов разные, общее, что их сближает, это идея о том, что любовь, основанная на социальном неравенстве, обречена на гибель, чревата страданиями, и больше страдает, разумеется, бедный, стоящий ниже на социальной лестнице.

Драйзер берет лучших представителей двух семейств, двух классов: Дженни — заслуженная любимца в семье Герхардтов, Лестер не так жаден, жесток и хитер, как другие Кейны. Любовь Дженни и Лестера глубоко мотивирована в романе: Дженни не могла бы полюбить жестокого человека. Справедливо подчеркнуто, что первоначальные намерения Лестера не идут дальше мимолетной связи с хорошенькой горничной. Но неожиданно для себя Лестер обнаружил в Дженни женщину поразительной душевной красоты и благородства. Дженни заставила Лестера уважать себя. Лестер полюбил Дженни и прожил с нею восемь лет, бросив вызов своей среде.

Образ Дженни — самый любимый автором из всех созданных им женских образов — покоряет читателя своей добротой, благородством, бескорыстием. «У нее была врожденная способность к самопожертвованию, — пишет автор о Дженни, — Всегда не про-

сто было привить ей тот житейский эгоизм, который помогает уберечься от зла».

Да, Дженни легко бы убереглась от зла, когда на нее обратил внимание сенатор Брандер. Но она жертвует собой ради брата, попавшего в тюрьму за воровство угля. Вызволив брата из тюрьмы, Дженни должна родить внебрачного ребенка, оставленная на произвол судьбы после смерти Брандера.

Нужда и любовь к родным является причиной второго самопожертвования Дженни — ее сближения с Лестером Кейном. Лестер, говорит Драйзер, «воспользовавшись ее горькой нуждой, как цепью приковал ее». Правда, Дженни полюбила Лестера, но стать его любовницей ее заставило бедственное положение семьи. Так, нарушив нормы лицемерной буржуазной морали, Дженни остается высоконравственным человеком, бесконечно преданным своей многогрательной матери, своему отцу, своей дочери и самому Лестеру.

Вся тяжесть борьбы с препятствиями, ставшими перед любящими, оказавшимися на разных полюсах общества, легла на плечи Дженни, ибо Лестер оказался слабее ее. Дочь рабочего не боится ни нужды, ни трудностей, ни общественного мнения, она — надежный друг в любых жизненных испытаниях. Но сын миллионера не способен ответить ей тем же. Он не выдерживает проверки трудностями, и в этом сказалось глубокое знание писателем буржуазной среды. Глубоко верно, реалистически изображает Драйзер возвращение Лестера в лоно своего класса, победу в нем классовых предрассудков. Под угрозой утраты отцовского наследства, Лестер покидает Дженни и женится на вдове миллионера.

Правда, очень скоро Лестер почувствовал, кем была для него Дженни — единственной женщиной, давшей ему счастье. Свою ошибку он признает перед смертью, когда в последний раз он зовет Дженни, чтобы сказать ей об этом: «Напрасно мы расстались... мне это не дало счастья. Ты прости меня... Кроме тебя одной, я ни одной женщины не любил по-настоящему».

Так была загублена любовь деньгами, социальным неравенством. В «Дженни Герхардт» Драйзер подходит к осуждению капиталистической Америки не с социальной, а с интимной стороны: ужас капиталистической системы — не только в материальных лишениях, на которые обрекается народ, но и в том, что капитализм обкрадывает людей, лишая их счастья.

Описание последнего прощания Дженни с мертвым Лестером — одна из самых волнующих сцен романа. Гроб с телом Лестера, доставленный на вокзал, родственники собираются увезти из Чикаго в Цинциннати. Эгоистичные и сухие, выполнив

формальности, они усаживаются в мягком купе поезда, предоставив рабочим погрузить покойника в специальный вагон.

А единственный человек, сраженный горем, Дженни, не смеет приблизиться к гробу Лестера и смотрит на него сквозь чугунную решетку перрона. И образ этой чугунной стены приобретает символический смысл. «В этот час, — пишет Драйзер, — богатство и общественное положение воплотилось для Дженни в образе решетки — неодолимой преграды...».

Создав образ рабочей девушки, наделенной душевным величием и нравственной силой, Драйзер выразил свою веру в огромные потенциальные силы народа. Вот почему в финале романа Дженни не оказывается раздавленной несчастьями. Она теряет всех, кого любила, — отца, мать, дочь Весту, наконец, Лестера. Но эти потери не сломили ее душевной стойкости. Ее большое сердце способно жить для других: она усыновляет детей-сирот, она посвящает им остаток своей жизни. Впоследствии эта вера в неисчерпаемые силы народа приводит писателя к иным выводам, иным перспективам.

Художественное мастерство Драйзера в «Дженни Герхардт» заметно выросло. Роман отличается композиционной стройностью.

В еще более тесный узел стянуты все сюжетные нити романа вокруг центрального образа — Дженни Герхардт. Десятки действующих лиц, картины жизни американского общества — нравы и повадки привилегированного класса, нужда и страдания трудового люда Америки — все это подчинено задаче раскрытия центральной идеи романа — осуждению власти денег в Америке.

Великолепно начало романа, играющего роль прелюдии ко всему повествованию: две робкие, плохо одетые женщины — мать и дочь — пришли просить в отель любую черную работу, ибо глава семьи потерял работу и заболел. И вот, подавленные великолепием отеля, они моют и чистят лестницу, и Дженни с завистью смотрит сквозь медные прутья и решетки лестницы на богатую публику, свующую в огромном вестибюле. В финале романа еще сильнее подчеркивается разделенность этих двух миров: Дженни, прильнув к железной решетке вокзала, с тоской смотрит на гроб с телом Лестера, к которому ей нельзя приблизиться, ибо его провожают богатые родственники. Эта повторяемость сцен образует «кольцевую композицию» романа и четко выводит его главную мысль, выраженную в раздумьях героини, подводящей итог своей горестной жизни: «Всю жизнь богатство и сила в нем воплощенная, оттесняли ее, не пускали дальше определенной черты».

В стиле второго романа мы наблюдаем все те же черты негопропливости, обстоятельности и монументальности. Никогда Драйзер не дразнит любопытства читателя, но всегда полностью удо-

влетворяет его — описывает ли он жизнь рабочей семьи или особняк миллионера.

Одна из характерных черт Драйзера-художника — это детализация в описаниях, придающая его стилю известную тяжеловесность. Однако эта детализация не имеет ничего общего с натуралистическим копированием действительности: писатель воспроизводит важные стороны жизни, например, когда он подробно описывает бюджет семьи Герхардтов, их доходы и расходы.

Кроме того, Драйзер умело использует описания либо для того, чтобы дать читателю отдохнуть от душевного напряжения, либо, напротив, для усиления ощущения душевной боли и трагизма описываемых событий. Когда, например, убитая горем Дженни украдкой пробирается в церковь, где должны отпевать Лестера, автор детально описывает внутренний вид католической церкви, похоронную процессию, отпевание. И все это, тонко показанное сквозь призму восприятия Дженни, — и ладан и песнопение — еще более обостряет у Дженни чувство невосполнимой утраты.

«Трилогия
желания»

Если первые два романа изображают частную жизнь рядового американца, то в задуманной вслед за ними «Трилогии желания»

писатель показал себя блестящим знатоком общественной жизни, мастером социального романа с широким охватом жизненных явлений. В первых двух романах были показаны последствия монополистического перерастания капитализма, отражающиеся на жизни отдельного человека. В «Трилогии желания» Драйзер показывает последствия хозяйничанья монополий для жизни всей нации, всей страны.

Драйзер создает грандиозное эпическое полотно, эпос «большого бизнеса»; он проникает в «кухню бизнеса», он рисует разбойничий монополистический капитал за работой и показывает последствия разбоя — порабощение американского народа.

Известно, что в пресловутом «деловом романе» этот процесс получил лживое освещение. Создатели такого романа откровенно любовались «подвигами» монополистов, «финансовых гениев». В книгах «разгребателей грязи» хотя и осуждалась деятельность «баронов грабежа», но при этом проводилась мысль о том, что их можно остановить, обуздать, и Америка будет спасена.

Трилогия Драйзера резко отличается от этих двух разновидностей буржуазной литературы. В ней писатель детально прослеживает грязный путь американского дельца Фрэнка Каупервуда к богатству и власти. Воплотив в образе Каупервуда типичные черты монополистического хищника, Драйзер уловил неизбежность монополистического перерождения Америки.

«Трилогия желания» состоит из романов «Финансист» (1912), «Титан» (1914) и «Стойк» (1947). Действие «Финансиста» происходит в 60—70-х гг. XIX в. в Филадельфии. Здесь рассказывается о превращении сына банковского служащего Фрэнка Каупервуда в финансиста, биржевого спекулянта. В «Титане» действие переносится в Чикаго, где Каупервуд становится крупным монополистом, транспортным магнатом. Время действия — 80-е гг. В «Стойке» Каупервуд, орудуя на третьей, зрелой стадии империализма (90—900-е гг.), когда вместо вывоза товаров в другие страны, осуществляется вывоз капитала, предстает перед читателем как организатор экспансии американского капитала.

Будучи по своему жанру исторической эпопеей, «Трилогия желания» была самым тесным образом связана с современностью: воссоздавая недавнее прошлое, она помогла осмыслить сегодняшний день, увидеть темное прошлое и истоки богатств династии миллиардеров — Моргана, Рокфеллера, Вандербильда — ставших в начале XX в. некоронованными правителями Америки.

«Финансист» В «Финансисте» первые шаги Каупервуда прослеживаются на фоне начавшейся Гражданской войны. На примере Каупервуда мы видим, как дельцы Севера использовали эту войну для грязных финансовых сделок, как они наживались на крови и лишениях американского народа. В то время как люди труда устремляются на поля сражений, уходят в армию прямо с работы, Каупервуд, наблюдая эти сцены, цинично высмеивает патриотизм народа: «Пусть воюют другие, на свете достаточно бедняков, простаков и недоумков, готовых подставить свою грудь под пули... Что касается его, то свою жизнь он считал священной и целиком принадлежащей семье и деловым интересам».

Творческий метод Драйзера в «Трилогии желания» приобретает полную зрелость. Этот метод требует великолепного знания жизни, всех ее сторон. В «Финансисте» с бальзаковской обстоятельностью писатель раскрывает частную и общественную жизнь дельцов Филадельфии, распутывает сложный клубок взаимоотношений между «демократическими» институтами города, — формальными представителями власти, — и шайкой крупных дельцов. Мы узнаем, что фактическими хозяевами города являются члены «триумвирата» — Молленхауэр, Батлер и Симпсон.

Драйзер объясняет, каким образом эти дельцы захватили политический и экономический контроль в Филадельфии. Молленхауэр — крупный углепромышленник и одновременно политический заправила; Батлер контролирует коммунальное хозяйство города; Симпсон — крупный финансист и сенатор, заправила республиканской партии в законодательной палате штата. От имени этой партии Симпсон мог диктовать свою волю городскому само-

управлению, изменять правила выборов, — пишет Драйзер. — К услугам Симпсона был целый ряд влиятельных газет, акционерных обществ и банков».

Ниже этого могущественного «триумvirата» стоит другая клика — мэр города, председатель городского муниципалитета и один-два олддермена. Эти официальные представители власти и закона на деле являются агентами и подставными лицами Молленхауэра и его шайки. Еще ниже в этой иерархии идут руководители городских учреждений — суда, тюрьмы, городской казны и др. Все они — ставленники правящей республиканской партии. Драйзер подчеркивает типичность созданной им картины, характерной для любого крупного капиталистического города в США.

В «Финансисте» Каупервуд не является еще крупной фигурой. Он выступает пока еще как маклер, как биржевой игрок, использующий городские средства. Вступив в единоборство с «триумvirатом» Филадельфии, он пытается захватить контроль над конками. Вероятно, он бы преуспел, но чикагский пожар 1871 г. и последовавшая вслед за ним финансовая паника разоряют его.

Шайка Молленхауэра обнаруживает, что в городе появился новый плут, который пытается урвать свою долю из общего грабежа. Воспользовавшись тем, что Каупервуд не может возратить тайно взятые деньги в городскую казну, «триумvirат» посылает Каупервуда на скамью подсудимых, и судебная машина, пущенная в ход нажатием кнопки Молленхауэром, отправляет Каупервуда в тюрьму. Драйзер тут же бросает замечание о том, что на скамье подсудимых должна была очутиться и шайка Молленхауэра, ибо все они уголовные преступники, но правосудие молчит, ибо оно — в их руках.

По выходе из тюрьмы Каупервуд возвращается к мошенническим махинациям. Новая биржевая паника, связанная с крахом «финансового пирата» Джея Кука, на этот раз обогащает его. Скомпрометировав себя в Филадельфии, он решает переехать в Чикаго. На этом заканчивается первая часть трилогии.

«Титан»

В «Титане» Каупервуд уже не маклер. Он становится транспортным магнатом Чикаго, продолжая в то же время биржевые спекуляции. Показывая завоевание Чикаго Каупервудом, Драйзер снова погружается в дебри политического и финансового мира.

Прибыв в Чикаго, Каупервуд обнаруживает, что город находится в крепких руках такой же шайки грабителей, как и Филадельфия. Драйзер создает портреты крупнейших заправил города — Шрайхарта, Эдиссона и Мерилла. Этот чикагский «триумvirат» еще более могуществен, еще более непробиваем, чем филадельфийский. И все-таки Каупервуду удается одержать победу

над шайкой Шрайхарта, ибо появилась новая сила в американском обществе и, используя эту силу раньше своих противников, он становится одним из властелинов Чикаго.

Такой силой являются боссы — главы правящих партий. Уже в 80-х гг. боссы, связанные с финансовым и уголовным миром, забрали в свои руки избирательную машину страны. Выполняя волю финансовых магнатов Америки, боссы обеспечивают избрание удобных этим магнатам кандидатур. Каупервуду удается вступить в сотрудничество с могущественным боссом Чикаго — Мак-Кенти, — и парализовать шайку Шрайхарта, стать транспортным магнатом Чикаго. Изображая Мак-Кенти, Драйзер показывает, какие условия породили его: «Уже в молодости с чем только не приходилось познакомиться Мак-Кенти: с воровством, мошенничеством, во время голосования — продажей голосов, с грубой властью политиканов..., жестокой эксплуатацией — со всем тем, что составляло и составляет борьбу политиканов в Америке в пользу той или иной финансовой группы». Мак-Кенти начинает борьбу в пользу Каупервуда и поднимает на ноги весь уголовный мир Чикаго, весь аппарат избирательных округов.

Однако в ходе борьбы со Шрайхартом Каупервуд обнаруживает нового, еще более могущественного врага, ставшего на его пути — разгневанный пролетариат, народные массы. Известно, что в 90-х гг. в США зародилось мощное движение, направленное против монополий, против создания трестов. Рабочие и фермеры в ходе этой борьбы выдвинули и другие требования — ликвидации земельной ренты, восьмичасового рабочего дня, передачи транспорта в руки государства и др. Магнаты Уолл-Стрита, почувствовав опасность в движении народных масс, объединили силы для его подавления. Шайка Шрайхарта, которая до сих пор вела разоблачительную кампанию против Каупервуда, теперь объединилась со своим противником перед лицом разгневанного народа.

Конфликт Каупервуда с антимонополистическим народным движением становится основным содержанием второй части «Титана», составляющим кульминацию всего романа. Каупервуд пытается подкупить весь муниципалитет Чикаго и сенат штата Иллинойс, он пытается купить губернатора штата, чтобы продлить концессию на городской транспорт еще на 50 лет. Но Каупервуд терпит поражение: в страхе перед народом большинство городского муниципалитета отклоняет законопроект, выдвинутый в пользу Каупервуда.

Однако философия Спенсера все еще держит Драйзера в своих тисках. Из победы простых людей Америки писатель делает ложные выводы, опираясь на спенсеровское учение о равновесии, якобы царящем в капиталистическом мире: природа, за-

ботясь о равновесии, не позволяет ни отдельной личности возвыситься слишком высоко над массами, ни массам — над индивидуумом. Объективно это обобщение ведет к оправданию действия монополистов, в частности, Каупервуда, что находится в резком противоречии со всем обличительным пафосом трилогии.

Отсюда проистекает также противоречивость всего облика Каупервуда. Опираясь на Спенсера, Драйзер считает, что хищники типа Каупервуда, «творя зло, несут добро»: т. е. обогащаясь, они в то же время несут благо обществу, осуществляют общественный прогресс. Вот почему Драйзер то негодует, называя Каупервуда жадным волком, ненасытным стяжателем, являющим собой живой пример жестокого и бездушного эксплуататора; сравнивает его с чудовищным спрутом, захватившим в свои щупальца город Чикаго; то лобкуется им, восхищается его энергией и хваткой, его биологической силой, проявляющейся в любовных похождениях «магнетического» Каупервуда. Но объективно эти похождения свидетельствуют о разнузданности Каупервуда, его аморализме и цинизме. Следуя девизу — «мои желания — прежде всего», — он несет зло и своей жене Эйлин и всему обществу. Преодоление противоречия этого образа, окончательная оценка смысла деятельности Каупервуда будут даны писателем в заключительной части трилогии — в романе «Стояк», над окончанием которого Драйзер будет работать в последние годы жизни.

Роман «Титан» отмечен большей художественной зрелостью, чем «Финансист». Для него характерно более четкое деление на главы, более сложная композиция, в нем больше драматизма.

Исследуя многообразные последствия власти монополий в Америке, Драйзер не обходит и проблему искусства. Вслед за Генри Фуллером и Джеком Лондоном он снова говорит о деградации искусства в буржуазном обществе, о гибели таланта, растлеваемого нравами и потребностями капиталистического общества. Эта тема четко раскрывается в романе «Гений» (1915).

«Гений» Талантливый художник Юджин Витла избирает темой своих картин бедствия американского трудового народа, «суровую нужду и серые будни». Он рисует рабочие предместья, трущобы Чикаго, негров-мусорщиков, детей бедноты и т. п.

Ведя непрерывную борьбу за реалистическое искусство, служащее народу, Драйзер и в этом романе заявляет, что художник может стать великим только будучи демократом и реалистом. Именно таким выступает Витла в начале своего творческого пути. Таким художником был сам Теодор Драйзер.

Но для этого от художника, творящего в условиях капитализма, требуется огромное мужество, большая стойкость. Импрессионистическая Америка, поощряя искусство, оправдывающее

власть доллара, беспощадно подавляет попытки честного правдивого изображения жизни. И средства этого подавления различны: используется и прямая травля и подкуп, разращение высокими гонорами, оплачиваемыми за измену, за дезертирство из демократического лагеря. Немногие выдерживают, как Фуллер и Драйзер; немало деятелей искусства поддаются искушению.

Драйзер берет этот второй случай и иллюстрирует его на примере Юджина Витлы. Первые, реалистические полотна Витлы имеют успех. Демократическая критика предсказывает ему большую будущность, указывает на появление гения американской живописи. Но Витле не суждено было стать гением: капиталистическая Америка губит таланты в зародыше, не дает им развиться.

Юджин Витла скоро обнаруживает, что его реалистические картины не имеют сбыта, ибо те, кому они нравятся, не могут их купить, а тем, кто имеет деньги, они не по вкусу. Не желая бедствовать и голодать, Витла уходит в рекламную фирму, помогающую торговым объединениям сбывать мыло, зубную пасту, сахар и пр. Реклама оказывается выгоднее настоящего искусства, но Витла расплачивается за свой материальный успех тяжелой ценой: он по крупице растерял свой талант. На последних страницах романа Витла — опустошенный человек — пробует возвратиться к живописи, но убеждается в творческом бессилии.

Но и в этом романе чувствуется, что спенсеровская философия ограничивает и сдерживает размах драйзеровской критики. Социальные мотивировки эволюции Витлы переплетаются с биологическими. Витлу-художника восхищает не только красота мира, но и женская красота, являющаяся для него мощным стимулом творчества. Третья книга «Бунт» описывает не только восстание Витлы против закабаления его рекламными фирмами, но и его бунт против семейных уз, которые его жена Анджела пытается укрепить. Юджину кажется, что развитию его таланта семейные уз мешают не меньше, чем рекламная фирма. Объективно любовные похождения Витлы — следствие деградации его таланта, следствие начавшегося распада личности: погубив свой талант, Витла погубил в себе и человека. Но в романе нет четкой позиции автора, иногда Драйзер склонен объяснять творческий крах Витлы чисто биологическими причинами.

Тем не менее, главная мысль романа — мысль о враждебности капиталистической Америки подлинному искусству — четко раскрыта автором. Это вызвало новую травлю писателя. Кампанию травли начало «Общество по борьбе с пороком», финансируемое Морганом. В результате «Гений» был осужден и официально запрещен.

Снова, как в 1900 г., Драйзер подвергается величайшему испытанию. Снова нужда хватается писателя за горло. «Он жил только пером, случайным заработком, считая медяки», пишет об этом периоде один из его биографов. Слова в эти годы ставится на карту судьба американского реализма: Драйзеру опять пришлось вступить в бой, отбивая атаки мракобесов. Буржуазная Америка еще раз попыталась подавить волю писателя, заставить его отступить. Но Драйзер устоял и на этот раз. В беседе с корреспондентом газеты он заявил по поводу преследования «Гения»: «И это — свободная страна!.. Есть что-то гнилое во всем интеллектуальном складе Америки». В 1923 г. Драйзер добился снятия запрета и новой публикации романа, заставив буржуазную Америку признать его.

Оглядывая мысленным взором творческий путь Драйзера до 1917 г., мы видим нарастание его гнева против варварской жестокости капитализма. В то же время философия Спенсера не раз заводит его в тупик, порождая внутренние сомнения, глубокий пессимизм, свойственный романам первого периода. Это подтверждает и его сборник пьес «Пьесы естественные и сверхъестественные» (1915), пронизанный мистикой и фатализмом. В них Драйзер не видит выхода из тупика капиталистических противоречий. Капиталистический мир кажется ему безвыходной тюрьмой.

Острые противоречия мировоззрения Драйзера сказались и в его автобиографической книге «Каникулы уроженца Индианы» (1916), в которой описано путешествие писателя по родным местам. Здесь резко критическое отношение к буржуазному американскому обществу, смелые размышления над будущим Америки соседствуют с бессильным признанием невозможности изменить жизнь.

«Я отказываюсь думать как о необходимом и неизбежном, — пишет Драйзер, — что я, или всякий другой, должны работать за несколько долларов в день, отказывая себе во всем и томясь по самому необходимому, в то время как другой, олух, который не ударил палец о палец и только сделал одолжение появиться на свет, как наследник сильного человека, должен забрать все плоды моего труда и набить ими свои карманы».

Путешествуя по Америке, Драйзер интересуется «славными битвами между трудом и капиталом», сочувствует бастующим рабочим Америки. Он предсказывает повторение новой войны за независимость, он уверен, что когда-нибудь демократическая Америка прозреет и поднимется на борьбу против финансовых воротил: «Дорогая, милая страна Янки! Когда я думаю о тебе, о всех твоих бедах и мечтах, я вынужден оплакивать свою судьбу и ломать руки. Но вы, вы — изобретатели предательств, бесчестных налогов и обременений, которые слишком тяжело

сносить, — берегитесь! Мои сограждане — простые души. Они поют простые песни, лелея сладкие мечты о жизни, любви, надежде.

Не пробуждайте их, не давайте им заподозрить, не давайте им увидеть хоть часть тех гигантских надувательств и уверток, с помощью которых вы ими управляете, одурачиваете и обманываете их. Пусть они не знают, что их вера — мираж, их надежда — мираж, их любовь — мираж. Или вы увидите зажженные костры гнева... лагерь голодных, поднявших роковые знамена... Они будут жечь и убивать, но в огне их старых мечтаний родятся другие мечты, которые заставят осуществиться их старые иллюзии».

Но у Драйзера эти гениальные проорения в будущее оказываются случайными, мимолетными. В книге «Каникулы» то здесь, то там снова сказывается влияние идеалистической философии Спенсера. Опираясь на нее, Драйзер вновь рассуждает о «равновесии», существующем в природе: капиталистическая Америка с ее противоречиями, с ее давящей властью капитала и ответными забастовками пролетариата уподобляется маятнику, мерно качающемуся от одной точки к другой, повинующаясь закону природы.

Преодолеть эти противоречия, этот кризис чисто умозрительным путем было невозможно. Только победа Октябрьской революции в России помогла Драйзеру увидеть просвет и обусловила новый мощный подъем его творчества.

БИБЛИОГРАФИЯ

- К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве. В 2-х т. М., 1967.
- Ленин В. И. Империализм, как высшая стадия капитализма. Полн. собр. соч., т. 27.
- Ленин В. И. Материализм и эмпириокритицизм. Полн. собр. соч., т. 18.
- В. И. Ленин о литературе и искусстве. Изд. 4. М., 1969.
- Луначарский А. В. История западноевропейской литературы в важнейших моментах. Статьи о зарубежных писателях XX века. Собр. соч. в 8-ми т. Т. 4—6. М., 1965.
- Меринг Ф. Литературно-критические статьи. Л., 1964.
- Плеханов Г. В. Искусство и литература. М., 1948.
- М. Горький о литературе. М., 1961.
- Переписка А. М. Горького с зарубежными литераторами. М., Изд-во АН СССР, 1960.
-
- Гилберт К. и Кун Г. История эстетики. М., 1960.
- Из истории литературных связей XIX в. М., Изд-во АН СССР, 1962.
- История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. В 5-ти т. Т. 3. М., 1967.
- О литературно-художественных течениях XX века. М., 1966.
- Проблемы реализма. М., 1959.
- Реализм и его соотношение с другими творческими методами. М., Изд-во АН СССР, 1962.
- Современная книга по эстетике. Антология. М., 1957.
- Современные проблемы реализма и модернизма. М., «Наука», 1965.
-
- История зарубежной литературы конца XIX — начала XX века (1871—1917). Под ред. Л. Г. Андреева и Р. М. Самарина. М., 1968.
- История зарубежной литературы XX века. Под ред. З. Т. Гражданской. М., 1963.
-
- Анисимов И. Мастера культуры. М., 1968.
- Бурсов Т. И. Реализм всегда и сегодня. Л., 1967.
- Днепров В. Черты романа XX века. Л., 1965.
- Евнина Е. Западноевропейский реализм на рубеже XIX—XX веков. М., «Наука», 1967.
- Елизарова М. Е. Творчество Чехова и вопросы реализма конца XIX века. М., 1958.
- Маца И. Проблемы художественной культуры XX века. М., 1969.
- Мотылева Т. О. О мировом значении Л. Н. Толстого. М., 1957.
- Сучков В. Исторические судьбы реализма. М., 1967.

- Чичерин А. В. Возникновение романа-эпопеи. М., 1958.
 Шиллер Ф. П. История западноевропейской литературы нового времени. Т. 3. М., 1938.

ФРАНЦУЗСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Ленин В. И. Евгений Потье. Полн. собр. соч., т. 22.
 Лафарг П. Литературно-критические статьи. М., 1936.

- История французской литературы. Т. 3. М., Изд-во АН СССР, 1959.
 Черневич М. И., Штейн А. Л., Яхонтова М. А. История французской литературы. М., 1965.
 Писатели Франции. М., 1964.
 Литературные манифесты французских реалистов. Л., 1935.

- Балахонов В. Ромэн Роллан в 1914—1924 гг. Л., 1958.
 Барбюс А. Золя. М. — Л., 1933.
 Вановская Т. Ромэн Роллан. Л. — М., 1957.
 Горький М. Поль Верлен и декаденты. Собр. соч. в 30-ти т. Т. 23, М., 1955.
 Горький М. Об Анатоле Франсе. Там же, т. 24.
 Горький М. О Ромэне Роллане. Там же.
 Данилин Ю. Поэты Парижской коммуны. М., «Наука», 1966.
 Данилин Ю. Жизнь и творчество Мопассана. М., 1968.
 Дынин В. Анатоль Франс. М. — Л., 1934.
 Емельяников П. «Ругон-Маккары» Эмиль Золя. М., 1965.
 Клеман М. и Рензов Б. Эмпль Золя. Л., 1940.
 Лану А. Здравствуйте, Эмиль Золя! М., 1966.
 Лиходзиевский С. Анатоль Франс. Ташкент, 1962.
 Манн Г. Золя. Собр. соч. в 8-ми т. Т. 8. М., 1958.
 Мотылева Т. Ромэн Роллан. М., 1969.
 Пузыков А. Эмиль Золя. М., 1961.
 Салтыков-Щедрин М. Е. За рубежом. Собр. соч. Т. 9. М., 1951.
 Эйхенгольц М. Творческая лаборатория Золя. М., 1940.
 Эткинд Е. Семинарий по французской стилистике. Л., 1961.
 Billy A. L'époque contemporaine. Paris, 1956.
 Lançon R. Histoire de la littérature française contemporaine (1870 à nos jours). Paris, 1923.

БЕЛЬГИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Андреев Л. Г. Сто лет бельгийской литературы. М., 1967.
 Блок А. Пеллеас и Мелизанда. Собр. соч. в 8-ми т. Т. 5. М. — Л., 1962.
 Блок А. О «Голубой птице» Метерлинка. Там же, т. 6.
 Блок А. Э. Верхарн. Там же, т. 5.
 Брюсов В. Эмиль Верхарн как человек и поэт. М., 1906.
 Цвейг С. Воспоминания об Эмиле Верхарне. В кн.: С. Цвейг. Избр. произвед. в 2-х т. Т. 2. М., 1956.
 Эткинд Е. Театр Мориса Метерлинка. В кн.: Метерлинка. Пьесы. М., 1958.
 Histoire illustrée des lettres françaises de Belgique. Bruxelles, 1958.

АНГЛИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

История английской литературы. Т. 3. М., Изд-во АН СССР, 1957.
Аникст А. История английской литературы. М., 1956.

- Аникст А. Оскар Уайльд. В кн.: О. Уайльд. Избр. произвед. в 2-х т. Т. 1. М., 1960.
Воропанова М. И. Джон Голсуорси. Красноярск, 1968.
Гражданская Э. Бернард Шоу. М., 1965.
Дьяконова Н. Джон Голсуорси. М., 1960.
Жантлева Д. Джон Голсуорси. В кн.: Джон Голсуорси. Собр. соч. в 16-ти т. Т. 1. М., 1962.
Кагарлицкий Ю. Герберт Уэллс. Очерк жизни и творчества. М., 1963.
Кеттл А. Введение в историю английского романа. М., 1966.
Образцова А. Драматургический метод Бернарда Шоу. Л. — М., 1965.
Ромм А. Герберт Уэллс. Л., 1959.
Ромм А. Джордж Бернард Шоу. Л. — М., 1965.
Урнов М. Томас Гарди. М., 1969.
Фокс Р. Роман и народ. М., 1960.
Allen W. The English Novel. London, 1963.
Collins A. S. English Literature in the Twentieth Century. London, 1962.

НЕМЕЦКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Роза Люксембург о литературе. М., 1964.

История немецкой литературы. Т. 4. 1848—1918. М., «Наука», 1968.

- Абуши А. Ложный путь одной пации. М., 1962.
Адмони В. и Сильман Т. Томас Манн. Л., 1960.
Бехер И. Р. В защиту поэзии. М., 1959.
Верцман И. Проблемы художественного познания. М., 1967.
Вильмонт Н. Шесть этюдов о Томасе Манне. В кн.: «Великие спутники». М., 1966.
Дымшиц А. Гергарт Гауптман. В кн.: Г. Гауптман. Пьесы. Т. 1. М., 1959.
Копелев Л. Юность Томаса Манна. В кн.: «Сердце всегда слева». М., 1964.
Миримский И. Генрих Манн. В кн.: «Статьи о классиках». М., 1966.
Нартов К. Генрих Манн. М., 1960.
Одоев С. Реакционная сущность ницшеизма. М., 1959.
Серебров Н. Генрих Манн. М., «Наука», 1964.
Сильман Т. Гергарт Гауптман. М., 1958.
Сучков Б. Томас Манн. В кн.: «Лики времени». М., 1969.
Урбан Р. Новая немецкая литература за последние 20 лет (1888—1908). Спб., 1909.

Федди К. Томас Манн. В кн.: «Писатель, искусство, время». М., 1961.
Федоров А. Творчество Томаса Манна. М., 1960.

Экспрессионизм. М., «Наука», 1966.

Юрьева Л. Горький и передовые немецкие писатели XX в. М., Изд-во АН СССР, 1961.

Lexikon sozialistischer deutscher Literatur von Anfängen bis 1945. Halle, 1963.

Deutsche Literaturgeschichte in einem Band. Herausgegeben von Professor Dr. Hans Jürgen Geerdts. Volk und Wissen Volkseigener Verlag. Berlin, 1965.

Walzel O. Die deutsche Literatur von Goethes Tod bis zur Gegenwart. Berlin, 1922.

НОРВЕЖСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Плеханов Г. Генрик Ибсен. В кн.: «Искусство и литература». М., 1948.

Плеханов Г. Сын доктора Стокмана. Там же.

Цеткин К. Генрик Ибсен. В кн.: «К. Цеткин о литературе и искусстве». М., 1958.

Адмони В. Генрик Ибсен. М., 1956.

Берковский Н. Я. Ибсен. В кн.: «Статьи о литературе». М. — Л., 1962.

Блок А. Генрик Ибсен. Собр. соч. Т. 9. Л., 1936.

Брандес Г. Статьи о скандинавских писателях. Собр. соч. Т. 1—4. Спб., 1906.

Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. М., 1962.

Шоу Б. О драме и театре. М., 1963.

ИТАЛЬЯНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Граммши А. О литературе и искусстве. М., 1967.

Де-ла-Барт Ф. Г. Критические очерки по итальянской литературе второй половины 19-го столетия. Киев, 1906.

Елина Н. Предисловие. В кн.: Луиджи Пиранделло. Пьесы. М., 1960.

Иванов М. М. Очерки современной итальянской литературы. Спб., 1902.

Полуняктова И. К. Итальянская литература XIX в. М., 1970.

Сгосе В. La Letteratura della nuova Italia. V. 1—6. Bari, 1914—1940.

АМЕРИКАНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Проблемы истории литературы США. М., «Наука», 1964.

Засурский Я. Н. Американская литература XX века. М., 1966.

Самохвалов Н. И. Американская литература XIX века. М., 1961.

- Боброва М. Марк Твен. М., 1962.
Богословский В. Н. Джек Лондон. М., 1964.
Быков В. М. Джек Лондон. М., 1964.
Засурский Я. Н. Теодор Драйзер. М., 1964.
Мендельсон М. Марк Твен. М., 1964.
Орлова Р. «Мартин Иден» Джека Лондона. М., 1967.
Паррингтон В. Л. Основные течения американской мысли. Т. 8.
М., 1963.
Старцев А. Марк Твен и Америка. М., 1963.
Стоун И. Моряк в седле. М., 1960.
Фонер Ф. Джек Лондон — американский бунтарь. М., 1966.
Brooks V. W. New England, Indian Summer. 1865—1915. N. Y., 1940.
Taylor W. F. The Story of American Letters. Chicago, 1956.

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	▼ 4
ФРАНЦУЗСКАЯ ЛИТЕРАТУРА	27 ▼ Введение* 63 ▼ Литература Парижской коммуны 82 ✓ Эмиль Золя (1840—1902) 112 - Ги де Мопассан (1850—1893) 140 ▼ Символизм. П. Верлен. А. Рембо 155 ✓ Анатоль Франс (1844—1924) 182 ✓ Ромен Роллан (1866—1944)
БЕЛЬГИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА	213 Введение 221 ▼ Морис Метерлинка (1862—1949) 230 ▼ Эмиль Верхарн (1855—1916)
АНГЛИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА	251 Введение 272 ✓ Томас Гарди (1840—1928) 296 ● Оскар Уайльд (1854—1900) 312 ✓ Редьярд Киплинг (1865—1936) 327 ● Джон Голсуорси (1867—1933) 349 ✓ Герберт Уэлс (1866—1946) 362 - Бернард Шоу (1856—1950)
НЕМЕЦКАЯ ЛИТЕРАТУРА	379 Введение 410 Гергарт Гауптман (1862—1946) 422 Томас Манн (1875—1955) 442 Генрих Манн (1871—1950)
НОРВЕЖСКАЯ ЛИТЕРАТУРА	465 Введение 469 ✓ Генрик Ибсен (1828—1906)
ИТАЛЬЯНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА	499 Введение 508 Джованни Верга (1840—1922) 521 Луиджи Пиранделло (1867—1936)
АМЕРИКАНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА	529 Введение 553 ▼ Марк Твен (1835—1910) 577 - Джек Лондон (1878—1916) 599 - Теодор Драйзер (1871—1945)



**ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ КОНЦА XIX —
НАЧАЛА XX ВЕКА**

Редактор О. В. Ермолаева
Художественный редактор С. Г. Абелли
Технический редактор С. С. Якушкина
Корректор В. М. Ракитина

