

Андреев Л. Г.

Зарубежная  
литература XX века.

Учебник для вузов

**Зарубежная литература XX века**  
**Под редакцией Л. Г. Андреева**  
**М.: Высшая школа, 1996.**

В учебнике впервые предпринята попытка обобщить в рамках одного тома литературный процесс XX столетия вплоть до наших дней. Автор предлагает новый тип учебной книги, дающей динамичную картину узловых моментов развития литературы зарубежных стран. Основное внимание сосредоточено на темах, преобладающих на экзаменах и зачетах.

## ОГЛАВЛЕНИЕ:

- От редактора
- Западноевропейская "Новая драма"
- Французская поэзия конца XIX - начала XX в. Символизм
- Французская поэзия конца XIX - начала XX в. Сюрреализм
- Жанр "романа - реки" во французской литературе
- Экзистенциализм
- Федерико Гарсиа Лорка
- На пороге. Постнатуралистическая Германия
- Экспрессионизм
- "Интеллектуальный роман"
- Бертольд Брехт
- Райнер Мария Рильке
- Австрийский лиро-мифологический эпос
- От Викторианства к XX веку

## От редактора

XX век завершается, и можно приступить к осмыслению, объективной оценке оставляемого трагической эпохой наследия. Приступая к такой непростой задаче, авторский коллектив настоящего учебника отказался от принятого в подобных трудах сочетания «обзоров» и «портретов». Такой жанр сам по себе порождает описательность, перегрузку фактами. К настоящему времени опубликовано достаточное количество справочных изданий, фундаментальных историй национальных литератур. Жанр «обзора» сохранен лишь для характеристики литературы второй половины века, что определяется очевидным ее измельчением сравнительно с первой половиной, с рубежом веков, с классикой. Кроме того, современная литература изучена в наименьшей степени и в наибольшей степени нуждается в описании.

В соответствии с практикой университетского преподавания учебник выдвигает узловые проблемы литературного процесса нашей эпохи на материале тех литератур, вклад которых в данный исторический момент был более весом, чье присутствие в мировой литературе наиболее заметно, — что, само собой разумеется, не ставит под сомнение значение каждого из национальных вариантов, и все они учтены в данном издании, даже если и остались за кадром ограниченного в своем объеме учебника (как и соответствующего курса лекций).

Не унифицируя отбор материала, учебник не унифицирует и его подачу, сохраняет стиль мышления и стиль изложения каждого из авторов. Когда работа близилась к завершению, из жизни ушел А. В. Карельский. Светлой памяти профессора Карельского посвящает эту книгу авторский коллектив и кафедра истории зарубежной литературы Московского государственного университета.

## ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКАЯ «НОВАЯ ДРАМА»

Рубеж XX столетия в истории западноевропейской литературы отмечен мощным подъемом драматического искусства. Драматургию этого периода современники назвали «новой драмой», подчеркивая радикальный характер свершившихся в ней перемен. «Новая драма» возникла в атмосфере культа науки, вызванного необычайно бурным развитием естествознания, философии и психологии, и, открывая для себя новые сферы жизни, впитала в себя дух всемогущего и всепроникающего научного анализа. Она восприняла множество разнообразных художественных явлений, испытала влияние различных идейно-стилевых течений и литературных школ, от натурализма до символизма. «Новая драма» появилась во время господства «хорошо сделанных», но далеких от жизни пьес и с самого начала постаралась привлечь внимание к ее наиболее жгучим, животрепещущим проблемам. У истоков новой драмы стояли Ибсен, Бьёрнсон, Стриндберг, Золя, Гауптман, Шоу, Гамсун, Метерлинк и другие выдающиеся писатели, каждый из которых внес неповторимый вклад в ее развитие. В историко-литературной перспективе «новая драма», послужившая коренной перестройке драматургии XIX в., ознаменовала собой начало драматургии века XX.

В истории западноевропейской «новой драмы» роль новатора и первопроходца принадлежит норвежскому писателю Хенрику Ибсену (1828-1906). Его художественное творчество соприкасается со многими литературными направлениями и не укладывается полностью в рамки ни одного из них. В 1860-е годы Ибсен начинает как романтик, в 1870-е становится одним из признанных европейских писателей-реалистов, символика в его пьесах 1890-х годов сближает Ибсена с символистами и неоромантиками конца века. Но во всех его произведениях остро звучит социальная и нравственная проблематика, последовательному символизму и неоромантизму чуждая. Ибсена с полным основанием считают создателем психологической драмы и философской «драмы идей», во многом определивших художественный облик современной мировой драматургии.

Творческий путь Ибсена охватывает более полувека. В 1849 г. он написал свою первую романтическую драму «Каталина», а следом за ней — в национально-романтическом духе — «Богатырский курган» (1850), «Воители в Хельгеланне» (1857) и «Борьба за престол» (1863). Вершиной его романтического творчества стали философско-символические драмы «Бранд» (1866) и «Пер Гюнт» (1867), поставившие философские проблемы назначения и морального долга человека, и примыкающая к ним философская драма на историческую тему «Кесарь и Галилеянин» (1873), провозгласившая идею «третьего царства» — мира свободы, добра и красоты, идущего на смену язычеству и христианству.

И все же, несмотря на огромное значение романтической драмы Ибсена, его главные художественные достижения лежат в области реалистической драматургии 1870-1890-х годов, получившей заслуженное признание у читателей и зрителей во всем мире.

Отход от романтизма наметился у Ибсена еще в 1860-е годы в «Комедии любви» (1862), еще в большей мере в «Союзе молодежи» (1869) — острой сатире на политическую жизнь Норвегии. В 1877 г. в пьесе «Столпы общества» Ибсен делает решительный шаг к созданию социальной драмы, подвергающей беспощадной критике духовное состояние норвежского общества.

За период с 1877 по 1899 г. Ибсен создал двенадцать пьес: «Столпы общества»; «Кукольный дом», 1879; «Привидения», 1881; «Враг народа», 1882; «Дикая утка», 1884; «Росмерсхольм», 1886; «Женщина с моря», 1888; «Гедда Габлер», 1890; «Строитель Сольнес», 1892; «Маленький Эйольф», 1894; «Йун Габриэль Боркман», 1896; «Когда мы, мертвые, пробуждаемся», 1899. Их принято делить на три группы, по четыре пьесы в каждой. Если в пьесах первой группы Ибсен основное внимание уделяет социальным проблемам, то начиная с «Дикой утки» — морально-психологическим, наполняя содержание произведений символическим смыслом. При этом он часто нарушает строгую композицию, свойственную его социальным драмам, и большее, чем прежде, внимание уделяет пейзажу, отражающему душевное состояние героев.

Решающим условием возникновения «новой драмы» в творчестве Ибсена явилось его обращение к проблемам современной действительности. Его первая социально-критическая драма «Столпы общества», углубляя сатирические тенденции, заложенные в «Союзе молодежи», обличает пороки буржуазного общества, препятствующие человеку «быть самим собой» и осуществить свое предназначение.

В постановке проблемы и разрешении конфликта в своей первой «новой драме» Ибсен явно ориентировался на художественный опыт своего соотечественника, писателя и драматурга Бьёрнстjerne Бьёрнсона (1832-1910). Его часто называют «пионером «новой драмы» в Норвегии». По словам Г. Брандеса, в пьесах Бьёрнсона «Банкротство» и «Редактор» (обе — 1874) «впервые в полный голос заговорила наша современность». А. Стриндберг назвал эти пьесы «сигнальными ракетами» «новой драмы». Следом за «Банкротством» и «Редактором» увидели свет и другие проблемные драмы Бьёрнсона: «Король» (1877), «Леонарда» (1879), «Новая система» (1879), «Перчатка» (1883), «Свыше наших сил», ч. I и II (1883 и 1885), и др.

Бьёрнсон раньше, чем Ибсен, убедился в том, что современность является наиболее подходящим материалом для драматургии нового типа. Противоречия социальной действительности он изображает в своих пьесах в форме острых нравственных коллизий между представителями противоборствующих сторон или споров-дискуссий между ними, завершающихся положительным решением конфликта. В «Банкротстве» коммерсант Тьелде, всеми правдами и неправдами пытавшийся скрыть банкротство своей фирмы, вынужден отступить перед силой и справедливостью закона. Его финансовый крах — это одновременно и начало нравственного возрождения героя, из жизни которого после пережитого им позора разоблачения навсегда уходят ложь и обман. В «Редакторе» способный, но беспринципный журналист, оболгавший в газете своего политического противника и тем самым невольно ставший виновником его смерти, в конце концов терпит поражение и глубоко раскаивается в содеянном. В «Новой системе» выдававший себя за создателя новой системы управления железнодорожным транспортом директор выведен на чистую воду молодым инженером, сумевшим уличить своего начальника в обмане и добиться отмены его «новой» системы, наносившей урон общественным интересам.

Стремление изобразить актуальные жизненные конфликты особенно ярко проявляется в «новой драме» Бьёрнсона, когда он смело вступает в полемику с укоренившимися взглядами на роль и место женщины в семье и обществе. Героиня «Перчатки» Свава решительно заявляет о своих правах, требуя, чтобы общество предъявляло одинаковые моральные требования как к женщине, так и к мужчине.

Но как бы остро ни звучала критика Бьёрнсона в адрес современного общества, все же конфликт в его пьесах решается слишком легко и просто. Драматург осуждает лишь частные пороки и недостатки, отдельные отклонения от нормы в жизни общества, не

затрагивающие по сути его основ. Критика Ибсена, начиная с «Кукольного дома», куда более радикальна. И если в «Столпах общества», еще почти как у Бьёрнсона, противоречия снимаются неожиданным нравственным перерождением раскаявшегося Берника, а общество устами нетерпимой ко лжи Лоны Хассель осуждается за его равнодушие к участи женщин («Современное общество — это общество холостяков в душе», — звучат ее слова), то героиня «Кукольного дома», милая и непосредственная Нора Хельмер, казалось бы, совершенно далекая от проблем общественной жизни, вступает в непримиримый конфликт с этим обществом, называя его законы бесчеловечными. Совершив горькое для себя открытие, что ее идиллическая семейная жизнь не более чем иллюзия и что долгие годы она поклонялась навязанным ей обществом фальшивым жизненным ценностям, Нора решительно переосмысливает свое прошлое и принимает непростое решение — покинуть мужа и детей, чтобы наедине с собою спокойно и трезво разобраться, «кто же прав — общество или она сама».

Б. Шоу, увидевший в Ибсене «великого критика идеализма», а в его пьесах — прообраз своих собственных пьес-дискуссий, в статьях «Квинтэссенция ибсенизма» (1891), «Драматург-реалист — своим критикам» (1894), а также в многочисленных рецензиях, письмах и предисловиях к пьесам дал глубокий анализ идейно-художественного новаторства норвежского драматурга, сформулировав на его основе свое представление о творческих задачах, стоявших перед «новой драмой». Главная особенность «новой драмы», по мнению Шоу, заключается в том, что она решительно повернулась к современной жизни и стала обсуждать «проблемы, характеры и поступки, имеющие непосредственное значение для самой зрительской аудитории». Ибсен положил начало «новой драме», и в глазах Шоу для современного зрителя он куда важнее, чем великий Шекспир. «Шекспир выводил на сцене нас самих, но в чуждых нам ситуациях... Ибсен удовлетворяет потребность, не утоленную Шекспиром. Он представляет нас самих, но нас в наших собственных ситуациях. То, что случается с его героями, случается и с нами». Шоу полагает, что современный драматург должен идти тем же путем, что и Ибсен. При этом, говоря о своем собственном творчестве, Шоу признается, что «вынужден брать весь материал для драмы либо прямо из действительности, либо из достоверных источников». «Я ничего не создал, ничего не выдумал, ничего не извратил, я всего лишь раскрыл драматические возможности, таящиеся в реальной действительности».

Смелость и оригинальность творческих идей норвежского драматурга Шоу связывает с тем, что Ибсен был свободен от предрассудков своего времени и сумел разоблачить ложные идеалы общества, предустановленные им нормы морали. Драматургу наших дней, считает Шоу, следует, подобно Ибсену, трезво взглянуть на действительность и отбросить всякие устарелые истины, ибо они лишены реального содержания.

Утвердившийся в обществе «культ ложных идеалов» Шоу называет «идеализмом», а его приверженцев — «идеалистами». Именно на них направлено острие сатиры Ибсена, отстаивавшего право человеческой личности поступать иначе, чем предписывают «нравственные идеалы» общества. Ибсен, по словам Шоу, «настаивает на том, чтобы высшая цель была вдохновенной, вечной, непрерывно развивающейся, а не внешней, неизменной, фальшивой... не буквой, но духом... не абстрактным законом, а живым побуждением». Задача современного драматурга в том и состоит, чтобы вскрыть таящиеся в обществе противоречия и найти путь «к более совершенным формам общественной и частной жизни».

Именно поэтому и необходимо осуществить реформу драмы, сделать главным элементом драматургии дискуссию, столкновение различных идей и мнений. Шоу убежден, что драматизм современной пьесы должен основываться не на внешней интриге, а на

острых идейных конфликтах самой действительности. «В новых пьесах драматический конфликт строится не вокруг вульгарных склонностей человека, его жадности или щедрости, обиды или честолюбия, недоразумений и случайностей и всего прочего, а вокруг столкновения различных идеалов». Шоу восхищает этическая дискуссия в финале «Кукольного дома». «Раньше в так называемых «хорошо сделанных пьесах» вам предлагались: в первом акте — экспозиция, во втором — конфликт, в третьем — его разрешение. Теперь перед вами экспозиция, конфликт и дискуссия, причем именно дискуссия и служит проверкой драматурга». Школа Ибсена, таким образом, заключает Шоу, создала новую форму драмы, действие которой «тесно связано с обсуждаемой ситуацией». Ибсен «ввел дискуссию и расширил ее права настолько, что, распространившись и вторгшись в действие, она окончательно с ним ассимилировалась. Пьеса и дискуссия стали практически синонимами». Риторика, ирония, спор, парадокс и другие элементы «драмы идей» призваны служить тому, чтобы пробудить зрителя от «эмоционального сна», заставить его сопереживать, превратить в «участника» возникшей дискуссии — словом, не дать ему «спасения в чувствительности, сентиментальности», а «научить думать».

Осознание и выявление Ибсеном глубокого внутреннего противоречия между «идеалом» и «действительностью», видимостью и сущностью окружающего мира определило художественную структуру его пьес о современности. Драма Ибсена, по сути, начинается с того момента, где действие драмы Бьёрнсона завершается. Знаменитая ретроспективная или «интеллектуально-аналитическая» форма ибсеновской драмы служит «узнанию» тайны прошлого его героев, Оставаясь за рамками непосредственного действия, оно анализируется и разоблачается ими в процессе происходящего. «Узнание» тайны резко нарушает спокойное и благополучное течение их жизни. Если у Бьёрнсона еще до начала основных событий, в экспозиции, сообщаются необходимые сведения о героях пьесы, то у Ибсена «экспозиция», как правило, распространяется на все ее действие, и только в последних сценах тайное становится явным. Разоблачение того, что было с героями в прошлом, вызвано событиями настоящего времени, и чем больше читателю или зрителю открывается тайн их прошлого, тем яснее причина, вызвавшая катастрофу. Короче говоря, с помощью ретроспективной техники Ибсен выявляет истинное положение дел, скрытое за оболочкой внешнего благополучия. «Узнание» тайны для него важнейший способ исследования не только сценических характеров, но и жизни в целом, во всем богатстве ее проявлений, противоречий и возможностей.

В своих пьесах Ибсен стремится к абсолютной достоверности происходящего. Он подчеркивает, что его произведения призваны «создать у читателя или зрителя впечатление, будто перед ним самая настоящая действительность», а от постановщиков требует, чтобы их сценическое воплощение было «максимально естественным» и «на всем лежала бы печать подлинной жизни». Требование жизненной правды важно и для языка ибсеновской драмы. Драматург добивается того, чтобы реплики героев точно соответствовали речевым формам действительности. Еще важнее для него широкое использование подтекста. В репликах героев часто содержится дополнительный смысл, проливающий свет на сложные душевные процессы, в которых и сами они подчас не отдают себе отчета. Наряду с диалогом смысловую нагрузку в речи героев несут и паузы, роль которых резко возрастает в поздних пьесах драматурга.

Свою художественную форму «новая драма» Ибсена обрела в «Кукольном доме». В «Столпах общества» принцип ретроспективной композиции еще не осуществлен им в полной мере. Разоблачение Берника происходит не в развязке пьесы, а по ходу действия. В «Кукольном доме» Торстен узнает о «поступке» Норы, совершенном задолго до начала событий в пьесе, в ее последнем акте. Напряженность достигается не за счет увлекательной

интриги, а главным образом благодаря тонкому анализу душевного состояния героини, с тревогой ожидающей своего разоблачения.

В финале пьесы после дискуссии с мужем Нора открывает для себя новый путь в жизни. По словам Шоу, благодаря дискуссии в финале пьесы «Кукольный дом» «покорил Европу и основал новую школу драматического искусства».

Пьеса, с восторгом встреченная читателями, сразу же была переведена на немецкий, английский, французский, итальянский, финский и русский языки. В 1879 г. она была поставлена в Норвегии, затем в других странах и всюду пользовалась у зрителя неизменным успехом. В то же время часть консервативно настроенных норвежских критиков обвинила драматурга в том, что своим «Кукольным домом» он намеренно подрывает устои общества. Отвечая им, Ибсен в своей следующей пьесе «Привидения» показал, к чему может привести желание любой ценой спасти распавшийся семейный союз. Героиня пьесы фру Альвинг, страдавшая от супружеских измен и пьяных оргий своего мужа, хотела, как и Нора, оставить свою семью, но пастор Мандерс уговорил ее остаться. Вступить в открытую борьбу с лицемерной общественной моралью фру Альвинг так и не решилась. Расплатой за компромисс со своей совестью стала для нее смертельная болезнь сына Освальда, унаследованная им от распутного отца.

Как и «Кукольный дом», «Привидения» не только откровенно тенденциозная, но и глубоко психологическая драма. В ней дана необычайно тонкая и острая психологическая характеристика героини, с ужасом открывающей для себя в финале пьесы, что в ее семейной трагедии есть немалая доля и ее собственной вины. Откровением звучат для фру Альвинг слова Освальда о том, что в родительском доме он «был лишен радости жизни». В этот момент ее озаряет страшная догадка. Ведь такая «радость жизни» ключом была в молодые годы в ее муже. Неукоснительно следуя правилам пуританской морали, она сама убила в нем эту радость наслаждения жизнью. Психологический конфликт в пьесе Ибсен заостряет до предела. Он оставляет свою героиню на пороге выбора: облегчить ли ей страдания сына и, как она обещала, дать ему яд или оставить все как есть и тем самым еще больше усугубить свою вину перед ним?

В «Привидениях» Ибсен демонстрирует виртуозное владение техникой построения пьесы, используя ее для «саморазоблачения» героини и осуждения общественной лжи. Драматизм достигается максимальной концентрацией событий во времени и пространстве, единством времени и места, как в античной драме. Но в отличие от последней в «Привидениях» используются приемы «новой драмы», интеллектуальной и психологической. В ней многократно усилена роль дискуссии, настроения, подтекста, неразрывная связь прошлого и настоящего дополнительно выражена в художественных символах.

В драме «Враг народа» критика враждебных человеку представлений и условий жизни достигает своего апогея. Ибсен изображает в ней непримиримый конфликт между курортным врачом Томасом Стокманом, с одной стороны, и городскими властями, общественным мнением, прессой — с другой.

Обращает на себя внимание и то, что в спорах со своими противниками доктор Стокман часто прибегает к аргументации, свойственной биологической науке того времени. Он сравнивает человеческое общество с животным миром и рассуждает о «людях-пуделях» и «людях-дворянках», стоящих на разных ступенях развития, часто использует дарвинистские термины «культивированная природа» и «первобытная природа», «борьба за существование», «естественный отбор» и т. п. Воздействие идей биологического

детерминизма сказались и на других «новых» пьесах Ибсена. И доктор Ранк в «Кукольном доме», и Освальд в «Привидениях» оказываются жертвами нездоровой наследственности своих отцов.

И хотя обращение к теме наследственности ни в коей мере не является определяющей чертой «новой драмы» Ибсена, испытывавшего обостренный интерес прежде всего к проблемам духовной жизни личности (даже в «Привидениях», самой «натуралистической» из пьес драматурга, в центре его внимания не наследственное заболевание сына, а духовная драма матери), тем не менее натуралистические мотивы, в ней звучавшие, давали основание драматургам-натуралистам видеть в нем своего духовного отца. Когда же с середины 1880-х годов в творчестве Ибсена на передний план выдвинулись по преимуществу проблемы моральные и психологические и одновременно с этим в структуре его пьес резко возросла роль художественных символов, тогда другое литературное направление — символистское — предъявило на писателя свои права.

Символы в «новой драме» Ибсена появились еще задолго до того, как символизм в полный голос заявил о себе в драматургии. Сгнившее дно у «Индианки» в «Столпах общества», пожар в детском приюте в «Привидениях», «отравленные источники духовной жизни» в пьесе «Враг народа» — все это не просто яркие подробности изображенной действительности, но и поэтические образы-символы, обобщающие реальные жизненные явления с помощью аллегории, метафоры, иносказания.

«Дикая утка» — первая пьеса Ибсена, в которой духовный облик и судьба героев раскрывается с помощью иносказания, поэтических символов. В первую очередь это относится к образу подраненной птицы, живущей на чердаке в доме Экдалей. С этим символом так или иначе соотносится судьба почти каждого из персонажей. Коммерсант Верле подстрелил дикую утку на охоте, а затем подарил ее Ялмару. Точно так же он «передал» ему свою любовницу Гину. Заядлый охотник Экдаль говорит о подранках: «... нырнут на дно... в самую глубь... и уж наверх больше не всплывают». Так и Ялмар. Он обижен на судьбу и безнадежно привязан к бесплодным иллюзиям. С образом Хедвиг этот символ соотносится иначе. Девочку связывает с дикой уткой ощущение внутреннего родства; и в финале пьесы она принимает смерть, дикой утке предназначавшуюся. «Дикая утка — это Хедвиг, — писал Ибсен о своей героине. Так же многопланов и образ леса, устроенного на чердаке дома. Это символ иллюзий, которыми живут его обитатели. Экдалю они заменяют жизнь на вольной природе. Ялмару служат прибежищем от жизненных разочарований. Для Хедвиг же это волшебный, сказочный мир, дающий пищу ее поэтическому воображению.

В «Росмерсхольме» преобладает символика иного рода. Символы-сравнения уступают место символическим картинам душевного состояния героев. Знаменитые белые кони Росмерсхольма, согласно поверью появляющиеся перед тем, как случиться несчастью, — страшный символ смерти и всевластия прошлого, той мистической власти, которую бросившаяся в водоворот хозяйка усадьбы сохранила над душами живых ее обитателей. Когда же «тайна» загадочного самоубийства раскрыта, происходит еще одна трагедия — самоубийство героев пьесы, Росмера и Ребекки, о котором старая экономка говорит: «Покойница взяла их».

В «Росмерсхольме», в отличие от предыдущих произведений, душевный мир персонажей исследуется не столько через их прошлые поступки, сколько через выяснение двигавших ими мотивов и побуждений. Углубленному психологическому анализу служат символы, отражающие смутные душевные состояния, возымевшие неодолимую власть над героями пьесы.

Начиная с «Росмерсхольма» исследование глубин душевной жизни становится едва ли не самой важной задачей драматурга, но философские и этические проблемы по-прежнему остаются в центре его внимания. Этическая проблема свободы и личной ответственности обсуждается Ибсеном в пьесах «Женщина с моря», «Гедда Габлер», «Йун Габриэль Боркман». Эллида Вангель в «Женщине с моря» испытывает странную, непонятную тоску, вызванную воспоминаниями о море и встречей с незнакомым моряком, которому она дала клятву любви и верности, но освобождается от власти роковых и таинственных сил после того, как ее муж, доктор Вангель, пытавшийся вначале удержать ее подле себя силой, предоставляет ей полную свободу действий. Гедду Габлер, представляющую собой, по словам Ибсена, «тип современного человека, поступающего импульсивно, труднообъяснимо, страдающего от отсутствия цели в жизни», мучит желание «хотя бы раз в жизни распорядиться судьбой другого человека». Бунт Гедды против мещанства во имя «красоты и совершенства» носит болезненный, декадентски-извращенный характер. В образе Йуна Габриэля Боркмана Ибсен воплощает трагедию незаурядной личности, впустую растратившей свои душевные силы. Мечта о всеобщем счастье и благополучии людей с самого начала связана у героя пьесы с жадным стремлением «овладеть всеми источниками власти в стране». Суровой расплатой за стремление к неограниченной личной власти, которую он поставил выше морали, становятся для Боркмана одинокая старость и преждевременная смерть.

Осуждение культа «сильной личности» в поздней драматургии Ибсена было направлено против идей Ф. Ницше, известных ему по изложению Г. Брандеса в его знаменитом эссе «Аристократический радикализм» (1889). Г. Брандеса, прославившего имя немецкого философа не только в Скандинавии, но и во всей Европе, глубоко волновала его мысль о том, что подлинными создателями духовной культуры являются отдельные гениальные личности. Эта мысль находила отклик и в душе норвежского драматурга, так как во многом отвечала его индивидуализму. Однако отсутствие этических основ в учении Ницше, презрение к демократии, отрицание христианства как «религии рабов» вызывали осуждение Ибсена, воспитанного на гуманистических традициях национальной и европейской культуры.

Помимо развенчания ницшевского сверхчеловека важным мотивом поздней ибсеновской драматургии становится мучительная переоценка героями своего прошлого. В 1895 г. Ибсен писал: «Всеобщее признание доставляет мне известное удовлетворение, но счастья и радости не приносит». Тяжелую драму переживают герои его последних произведений, путем жестокого самоотречения сумевшие воплотить свое духовное призвание и вместе с тем страдающие оттого, что приобщение к счастливым сторонам повседневной жизни с ее простыми человеческими радостями им недоступно.

В поэтике поздней драматургии Ибсена возникают новые черты. Многие из того, что происходит с героями, едва ли поддается рациональному объяснению, получает чисто символическое истолкование, а идейно-философское содержание пьес выражается не в реальном, как прежде, а в обобщенно-условном плане. И вместе с тем даже в самых «символических» пьесах, таких, как «Строитель Сольнес» и «Когда мы, мертвые, пробуждаемся», несмотря на черты символизма и даже иррационализма, по-прежнему доминирует интеллектуально-аналитическое начало. Как и всю «новую драму» Ибсена, их отличает высокий гуманистический пафос, отрицающий культ утонченного, эстетизированного искусства. И хотя символика поздних пьес, казалось, тесно связывает их с символистской драмой этого времени, сам Ибсен категорически против, чтобы они истолковывались как символистские. «Я не ищу символы, а изображаю живых людей», — подчеркивает драматург.

«Строитель Сольнес» — пьеса философская и психологическая. Как и прежде, Ибсен выражает в ней мысль о том, что человек, оставаясь «самим собой», должен стремиться к идеалу свободы, счастья и совершенства. Однако содержание пьесы раскрывается в поступках и мыслях героев, исполненных глубокого символического смысла (просьба Хильды к Сольнесу, их мечты о «воздушных замках на каменистом фундаменте», восхождение Сольнеса на башню), а сами действующие лица, сохраняя человеческую конкретность и убедительность, воспринимаются как символы неизведанных тайн души.

Действие пьесы «Когда мы, мертвые, пробуждаемся», наиболее условной среди произведений Ибсена, разворачивается в реальном и символическом плане одновременно. Движением от акта к акту вверх, от морского побережья через безлесую пустошь и на горные скалы, фиксируется духовная устремленность героев. Их прошлое и настоящее выражено в символах (работа над скульптурой «Восстание из мертвых», внешний облик Ирены, к моменту новой встречи с Рубеком так и не сумевшей оправиться от болезни, гибель героев на пути к горной вершине и т. д.). Сама ситуация в пьесе важна для Ибсена не как таковая, а как повод высказаться по глобальным проблемам жизни и творчества художника.

Но какие бы черты ни возникали в «новой драме» Ибсена, ее основы неизменны. Ибсен создал современную драму, насытив ее социальной, философской и нравственной проблематикой. Он разработал ее художественную форму, развил искусство диалога, введя в него живую разговорную речь. В сценических картинах повседневности он широко использовал символику, многократно расширив изобразительные возможности реалистического искусства.

Творчество Ибсена — исходный пункт современной драмы. Учеником Ибсена считал себя Шоу. Последователями Ибсена на раннем этапе творчества выступили Стриндберг и Гауптман. Символика ибсеновской драматургии вдохновляла Метерлинка. Никто не сумел избежать влияния Ибсена, даже Чехов.

Однако не все это влияние осознавали. Одним из тех, кто настаивал на своей творческой независимости от Ибсена, был Кнут Гамсун (псевд.; наст. фам. Педерсен, 1859-1952). Драматическое творчество Гамсуна продолжалось недолго, с 1895 по 1910 г. За это время им было написано шесть пьес (трилогия об Иваре Карено «У врат царства», 1895; «Игра жизни», 1896; «Вечерняя заря», 1898; лирико-эпическая драма «Мункен Венд», 1902; две психологические любовные драмы «Царица Тамара», 1903, и «Во власти чувств», 1910), вошедших в репертуары ведущих театров мира. В истории «новой драмы» пьесы Гамсуна занимают видное место.

В своей драматургии Гамсун продолжает традиции ибсеновской психологической драмы, наследуя его обостренный интерес к внутреннему миру личности, однако его отношение к Ибсену далеко не однозначно. В своей эстетической программе, сформулированной в трех знаменитых докладах о литературе («Норвежская литература», «Психологическая литература», «Модная литература» — все 1891), он резко критикует норвежских авторов главным образом за отсутствие в их произведениях столь важной, по его мнению, психологической глубины. «Литература эта, материалистическая по сути, интересовалась больше нравами, нежели людьми, а значит, общественными вопросами больше, нежели человеческими душами», — пишет Гамсун. Разумеется, он отдает должное гениям национальной литературы, «четверке великих» — Ибсену, Бьёрнсону, Хьеллану, Ю. Ли, — и тем не менее считает, что ими создана социальная, а не психологическая литература, где имеются «характеры» и «типы», но отнюдь не «психологические

индивидуальности», «Все дело в том, — подчеркивает Гамсун, — что наша литература следовала демократическому принципу и, оставляя в стороне поэзию и психологизм, предназначалась для людей, духовно недостаточно развитых». Поэтому, например, у Бьёрнсона, «самого влиятельного», «ведущей силы в национальной литературе», психология героев выписана «поверхностно и грубо». У Хьеллана, без которого «норвежская литература зияла бы невосполнимой пустотой», человек все же «лишен психологической сложности и утонченной гармонии». Признанный мастер психологического анализа Ю. Ли, по мнению Гамсуна, «так и не смог внести в него что-то новое». И даже Ибсен как психолог «не сумел подняться выше других». Впрочем, критикуя Ибсена, Гамсун делает существенную оговорку: в драматургии с ее специфическими законами, на его взгляд, «вообще нет художника, которого с полным основанием можно зыло бы назвать тонким психологом». Он считает, что драматическое искусство не претерпело глубоких изменений «со времен Мольера и Шекспира», несмотря на то, что «в эпоху Шекспира люди были куда менее сложны и противоречивы, чем сейчас». Основная причина воздействия пьес Шекспира на современного зрителя заключается, по Гамсуну, в том, что «персонажи у английского драматурга, — уже сами по себе типы и характеры, — и как таковые движимы основными доминирующими чувствами, такими, как любовь, ненависть, ужас и удивление, которые никогда не устаревают и вечно вовлечены в игру». И поэтому, замечает Гамсун, «мы наслаждаемся его пьесами», хотя «Шекспир сам по себе — психолог не современный». «Его персонажи — персонажи исчезнувшей эпохи, их голоса канули в прошлое, их чувствам чужды полутона, им не свойственны сила или слабость, им не хватает красок — черных или белых, они лишены нюансов».

Современный же человек, вовлеченный в «нервный» темп жизни, и думает, и чувствует, и представляет себе все иначе, чем тогда. Он «в буквальном смысле слова непоследователен» в своих действиях и поступках и должен изображаться по-новому. Поэтому главная задача писателя и драматурга — исследовать сложный внутренний мир современного человека, «высветить его душу, изучить ее со всех точек зрения, проникнуть во все ее тайники».

Новые принципы обрисовки характеров Гамсун находит прежде всего у Достоевского. Он восхищается его точными психологическими характеристиками, позволяющими понять сокровенный смысл слов и поступков его персонажей. «Никто не проник так глубоко в сложную человеческую натуру, как Достоевский. Нет такой меры, которой можно было бы измерить его талант. Он обладал безупречным психологическим чутьем, был ясновидцем. Он — единственный в своем роде». Выдающимся достижением в области драматургии Гамсун считает пьесы Стриндберга и поздние драмы Ибсена. «Стриндберга Гамсун называет «живым воплощением эпохи, пытливо и настороженно вникающим во все новое». Стриндберг подметил и осознал всю несостоятельность господствующей ныне психологии характеров, всю ее неспособность отобразить душевно раздробленного, дисгармоничного современного человека и предпринял отважную попытку «ввести более современную психологию». Таким же «подлинным психологизмом», по мнению Гамсуна, отмечены и пьесы «Женщина с моря» и «Строитель Сольнес». Редкая душевная восприимчивость героев этих пьес, пробуждающая в них «какие-то странные, небывалые ощущения», «самые изощренные мысли», — свидетельство «необъяснимых тайн их сознания», «психологической сложности и глубины».

Едва ли не единственный среди скандинавских деятелей культуры рубежа веков Гамсун полностью разделял взгляды Ницше, что впоследствии сыграло роковую роль в судьбе прославленного писателя, ставшего участником нацистского движения в Норвегии. От Ницше у Гамсуна презрительное отношение к «массе» и преклонение перед «духовной аристократией», обладающей «развитым интеллектом» и особой «нервной конституцией»;

от него же мысль о необходимости элитарного утонченного искусства, сосредоточенного на иррациональных сторонах человеческого «я». В знаменитых словах Гамсуна о «безграничном хаосе ощущений, причудливой жизни фантазии, загадочности нервных явлений, то есть всей подсознательной душевной жизни», которую он хотел отразить в своем художественном творчестве, очевидна приверженность мистическому началу в толковании человеческой личности, неизбежно оставлявшая в тени проблемы морали и ответственности человека и тем не менее сыгравшая свою положительную роль, позволив писателю глубоко проникнуть в психологию героев.

Впрочем, неоромантическая по сути концепция искусства, направленная против узкого позитивизма и сосредоточенная на исследовании душевной жизни человека, познающего «загадки и тайны» бытия, наиболее последовательное воплощение получила в лирической прозе писателя 1890-х годов (романы «Голод», «Мистерии», «Пан»). В драматургии же главным достижением Гамсуна стала реалистическая психологическая драма, прежде всего трилогия об Иваре Карено и пьеса «Во власти чувств», хотя черты неоромантической драмы отчетливо видны во второй части трилогии «в пьесе «Игра жизни», а также в «Мункене Венде» и «Царице Тамаре».

Свою первую «новую драму», трилогию об Иваре Карено, Гамсун, следуя опыту Ибсена и Бьёрнсона, посвящает проблемам современной действительности, исследуя в ней тему измены идеалам молодости. Ни угроза надвигающейся нищеты, ни разразившаяся семейная драма, ни отступничество друзей не могут заставить молодого ученого, работающего над сочинением по социологии, пойти на сделку со своей совестью и отказаться от радикальных воззрений. Многие суждения Карено, отражающие взгляды самого Гамсуна, продиктованы явной антидемократической позицией, отрицательным отношением героя к идеям демократии и равенства. Карено презрительно отзывается об английском либерализме, буржуазно-позитивистской этике. В духе ортодоксального нищезанятия обрушивается на учение о «господстве большинства». В этом Карено напоминает ибсеновского Стокмана. Но если Стокман мечтает о всеобщем счастье, то Карено язвительно насмехается над теми, кто превозносит «так называемый гуманизм». Он преклоняется перед сверхличностью, «прирожденным властелином, деспотом по природе», «кто не избирается, но сам провозглашает себя вождем этих стад земных».

На противоречие между объективным содержанием образа Карено — интеллигента и труженика, казалось, уже в силу своего социального положения призванного исповедовать демократические взгляды, — и его реакционными высказываниями обратил внимание еще Г. В. Плеханов, писавший, что «Карено обнаруживает замечательно хорошее качество, стремясь к замечательно дурной и вдобавок еще к совершенно нелепой цели. И это противоречие больше всего вредит достоинству пьесы». Однако это противоречие в существенной мере снимается тем, что Гамсун акцентирует внимание не на взглядах и мнениях своего героя (с этой точки зрения пьеса наименее интересна), а главным образом на его отношении к окружающему миру. Стремление Карено «подслушать тайны вещей» не имеет ничего общего с его умозрительным философствованием. Мудрость жизни, в глазах Гамсуна, открывается чувственному постижению мира и не доступна голому рационализму. Радость непосредственного наслаждения жизнью герой пьесы приносит в жертву мертворожденным абстракциям. Поэтому не случайно, что «философ» Карено похож на чучело сокола, подаренное ему женой Элиной, в котором так мало сходства с живою птицей, а в доме его царит «мертвая тишина», в нем не слышно даже тиканья часов. Трагедия одиночества Карено, при всем сочувственном отношении к нему Гамсуна в первой части трилогии, становится справедливым возмездием за измену живой полнокровной жизни.

Благодаря своим неоспоримым художественным достоинствам пьеса «У врат царства» — одно из лучших произведений «новой драмы». В ней даны необычайно точные психологические характеристики героев, выявлены глубинные импульсы их мыслей и поступков. Обращает на себя внимание умение Гамсуна в реплике и подтексте передать мельчайшие нюансы душевного состояния персонажа, заставить зрителя с напряженным вниманием следить, с каким отчаянием и безнадежностью сражается за любовь Карено его жена, пытаясь привлечь к себе внимание с головой ушедшего в работу мужа. Каждый персонаж пьесы отличается ярко выраженной индивидуальностью. «Никто до Гамсуна, — писал Горький, — не умел так поражающе рассказывать о людях, якобы безличных и ничтожных, и никто не умел так убедительно показать, что безличных людей не существует».

Историю жизни Ивара Карено Гамсун продолжает во второй части трилогии, в лирической драме «Игра жизни». Эта пьеса написана в традициях неоромантической литературы и своей проблематикой более всего напоминает прозу Гамсуна 1890-х годов. Потерпев неудачу со своим сочинением, Карено покидает столицу и поселяется на севере Норвегии. В башне на берегу моря он пишет новую работу, «о метафизике». В центре драмы любовная коллизия между Карено и Терезитой, дочерью местного богача Оттермана.

Персонажи новой драмы Гамсуна резко отличаются от героев первой части, напоминают схематизированные символы. Терезита — воплощение стихийного чувственного начала, ее отец Оттерман — власти и всемогущества денег. В пьесе появляется и мистический образ старика Тю — символ справедливого и неизбежного возмездия, поражающего Карено. В репликах персонажей отражаются смутные, подчас неясные и для них самих движения души. Их подтекст трудноуловим и часто непонятен.

В третьей части трилогии, сатирической драме «Вечерняя заря», Гамсун вновь обращается к принципам реалистической проблемной драмы. Он изображает Карено на заключительном этапе его жизненного пути. Карено исполнилось пятьдесят, и он склоняется перед силой обстоятельств. Изменяя идеалам молодости и давая согласие баллотироваться в парламент от умеренно-либеральной партии, он входит наконец «во врата царства». «С исторической точки зрения отступничество — освобождение и прогресс», — заявляет Карено в финале пьесы, оправдывая свой разрыв с радикальной молодежью.

Развенчивая испорченного городской цивилизацией Ивара Карено, Гамсун в лирико-эпической драме в стихах «Мункен Венд» противопоставляет ему новый тип героя, «естественного человека», ощущающего полное слияние с природной стихией. Как и вторая часть трилогии об Иваре Карено, стихотворная драма «Мункен Венд», действие которой отнесено к XVIII веку, отличается ярко выраженными чертами неоромантической драмы. В ее центре образ романтического бунтаря, бросающего вызов Богу. Мункен Венд, незаконнорожденный сын крестьянки и могущественного дворянина, покинул город и поселился в лесу на лоне природы.

В пьесе звучит свойственный неоромантическим произведениям Гамсуна мотив неразделенной любви, «любви-вражды», «любви-ненависти». Преклонение перед природой в душе Мункена сливается с его более сильным чувством — любовью к прекрасной Изелине. Любовные переживания героя, с которыми его рассудок совладать не в силах, высвечивают самое тайное, сокровенное в его душе, толкают на странные, труднообъяснимые поступки. В «Мункене Венде», как и в неоромантической лирической прозе, Гамсун сосредоточивает внимание на трагической стороне любви, когда взаимные обвинения и обиды делают невозможным союз двух любящих сердец, обрекая героев на

страдание. Столь же сложные чувства испытывают друг к другу царица Тамара и принц Георгий в пьесе «Царица Тамара», действие которой происходит на экзотическом Кавказе. Их взаимное мучительство, неумение и нежелание понять друг друга, стремление как можно глубже спрятать нахлынувшее чувство — все это дает драматургу богатый материал для показа тончайших нюансов любовной драмы. Изображая героев, живущих эмоциональными порывами, способными до конца отдаться охватившему их стихийному чувству, Гамсун утверждает абсолютную ценность природного начала в человеке — частице данного нам мира.

В отличие от Гамсуна Бернад Шоу (1856-1950) вполне сознательно ориентировался на творческий опыт Ибсена. Он высоко ценил его драматургию и в начале творческого пути во многом следовал его примеру. Как и Ибсен, Шоу использовал сцену для пропаганды своих социальных и моральных взглядов, наполняя пьесы острыми, напряженными дискуссиями. Однако он не только, как Ибсен, ставил вопросы, но и пытался на них ответить, и ответить как писатель, исполненный исторического оптимизма. По словам Б. Брехта, в пьесах Шоу «вера в бесконечные возможности человечества на пути к совершенствованию играет решающую роль».

В 1880-е годы Шоу принимал активное участие в деятельности реформистского Фабианского общества. С пропагандой идеи социализма он часто выступал как оратор и публицист, а затем как писатель изложил их в ряде романов, опубликованных в социалистической прессе.

Творческий путь Шоу-драматурга начался в 1890-е годы. Именно в это время на английской сцене состоялись первые постановки ибсеновских драм: в 1889 г. - «Кукольного дома», а в 1891 г. в основанном режиссером и театральным деятелем Д. Грейном Независимом театре — «Привидений». В Независимом театре была поставлена и первая драма Шоу «Дома вдовца» (1892), с которой началась «новая драма» в Англии. Следом за ней появились «Волокита» (1893) и «Профессия миссис Уоррен» (1893-1894), составившие вместе с «Домами вдовца» цикл «Неприятных пьес». Такими же остросатиричными были и пьесы следующего цикла, «Пьесы приятные»: «Оружие и человек» (1894), «Кандида» (1894), «Избранник судьбы» (1895), «Поживем — увидим» (1895-1896). В 1901 г. Шоу опубликовал новый цикл пьес «Пьесы для пуритан», в который вошли «Ученик дьявола» (1896-1897), «Цезарь и Клеопатра» (1898), «Обращение капитана Брассбаунда» (1899). Какие бы темы ни поднимал в них Шоу, будь то, как в «Цезаре и Клеопатре», отдаленное прошлое человечества или, как в «Обращении капитана Брассбаунда», колониальная политика Англии, его внимание всегда приковано к самым жгучим проблемам современности.

И в дальнейшем, в пьесах «Другой остров Джона Булля» (1904), «Майор Барбара» (1905), «Дилемма доктора» (1906), «Дом, где разбиваются сердца» (1913-1917), «Назад к Мафусаилу» (1918-1920), «Святая Жанна» (1923), «Тележка с яблоками» (1929), «Горько, но правда» (1931), «Простачок с Нежданных островов» (1934) и ряде других, Шоу дает непосредственные картины жизни с целью выразить свое отношение к важнейшим процессам человеческого бытия.

Ибсен изображал жизнь преимущественно в мрачных, трагических тонах. Шоу насмешлив даже там, где речь идет о вполне серьезном. Он отрицательно относится к трагедии и выступает против учения о катарсисе. По мнению Шоу, человек не должен мириться со страданием, лишаящим его «способности открывать сущность жизни, пробуждать мысли, воспитывать чувства». Шоу высоко ценит комедию, называя ее «самым утонченным видом искусства». В творчестве Ибсена, по словам Шоу, она

трансформируется в трагикомедию, «в еще более высокий, чем комедия, жанр». Все герои Ибсена «принадлежат комедии, они не безнадежны, ибо, показывая их, он критикует ложные построения интеллекта, а все, что касается интеллекта, можно излечить, если человек научится лучше мыслить». Комедия, по убеждению Шоу, отрицая страдание, воспитывает в зрителе разумное и трезвое отношение к окружающему миру.

Однако, предпочитая комедию трагедии, Шоу в своей художественной практике редко удерживается в границах одного комедийного жанра. Комическое в его пьесах легко уживается с трагическим, смешное — с серьезными размышлениями о жизни.

Подобно Ибсену, Шоу постоянно стремится к тому, чтобы найти наиболее эффективные способы и средства изображения. На раннем этапе его вполне устраивает «изображение жизни в формах самой жизни». Позднее он приходит к выводу, что этот принцип «затемняет» содержание философской дискуссии и обращается к обобщенно-условным художественным формам, по мнению Шоу, наиболее подходящим для интеллектуальной драмы. Поэтому в драматургии Шоу так широко представлены самые разнообразные формы драматического искусства, от социально-критических и социально-философских пьес до фарсов и «политических экстравагантций» — возрожденный им жанр забавно-фантастической пьесы конца XVIII-начала XIX в.

Шоу публиковал свои пьесы, как правило, снабжая их предисловиями. В них он в свойственной ему полемической манере обсуждал поставленные в этих пьесах проблемы. В предисловии к сборнику «Неприятных пьес» он, в частности, писал, что зритель «сталкивается в них с ужасающими и отвратительными сторонами общественного устройства Англии». Резкий обличительный пафос отличает самую значительную из них, комедию «Профессия миссис Уоррен» — злую сатиру на викторианскую Англию. Подобно Ибсену, Шоу вскрывает глубокое несоответствие между видимостью и сущностью, внешней респектабельностью и внутренним убожеством буржуазного образа жизни. Заостря сценическую ситуацию до гротеска, он делает своей героиней женщину легкого поведения, составившую состояние на занятии своим предосудительным ремеслом, совладелицу публичных домов во многих европейских столицах. Шоу изображает миссис Уоррен и как жертву несправедливого устройства общества, основанного на безжалостном гнете и эксплуатации человека, и как его воплощение, символ. Пытаясь оправдать себя в глазах дочери, воспитанной в абсолютном неведении об источнике семейных доходов, миссис Уоррен рисует ей страшную картину нищенского существования своей семьи, толкнувшего ее заняться проституцией. Но, как признается она дочери, бросить свой доходный «промысел» и пренебречь законами буржуазного общества, оправдывающего любые средства достижения богатства, миссис Уоррен не может, потому что «любит наживать деньги».

Все дело в том, что, в представлении Шоу, она принадлежит к числу «идеалистов» и живет одновременно как бы в двух мирах: мире практической реальности, где для достижения цели все средства хороши, и в мире романтической сентиментальности, где царит «культ лучших идеалов» отвратительной мещанской морали. С убийственной иронией Шоу показывает, что миссис Уоррен, несмотря ни на что, свято верит в свою честность и добропорядочность, ибо принципам буржуазной двойной морали следует неукоснительно. Драматург устами ее трезвомыслящей дочери Виви, обвиняющей свою мать в том, что она была и остается в душе «рабой общественных условностей», выражает требование, хорошо знакомое по пьесам Ибсена: человек должен быть самим собой и не зависеть от мнения окружающих. Влияние Ибсена прослеживается и в построении пьесы Шоу, использующего принцип ретроспективно-аналитической композиции. Пружина действия в ней — постепенное «узнание» правды, разоблачение прошлого миссис Уоррен.

В финале пьесы конфликт разрешается в результате острой дискуссии между миссис Уоррен и ее дочерью (жанр пьесы-дискуссии).

«Приятные пьесы», по словам драматурга, «менее затрагивают преступления общества», касаясь главным образом «его романтических заблуждений» и «борьбы отдельных лиц с этими заблуждениями». В центральной пьесе цикла «Кандиде» Шоу едко полемизирует с укоренившимися предрассудками о превосходстве мужчин над женщинами. В бунтарских речах Кандиды, не желающей, чтобы за нее «решали то, что ей нужно делать», звучат гневные интонации ибсеновской Норы, а ее заключительное объяснение с мужем весьма напоминает «этическую дискуссию» «Кукольного дома», хотя, в отличие от Ибсена, Шоу в пьесе решает конфликт положительно. Его «современная комедия» завершается примирением Кандиды с Мореллом.

В исторической драме «Цезарь и Клеопатра» из цикла «Пьесы для пуритан» Шоу продолжает полемику с Шекспиром. По мнению Шоу, Шекспир «только изображает», а «не поучает», его пьесам «недостает современной философии». Сам же он, в отличие от Шекспира, хочет не только изображать, но и поучать. Шоу мало заботит историческая достоверность. Он обращается к образу великого римского полководца, чтобы высказать свое отношение к политическим и моральным проблемам своего времени. Мудрость политика, считает Шоу, заключается прежде всего в том, чтобы решать вопросы мирно, избегая крови. Устами своего героя он гневно осуждает тех, кто ведет бесчеловечные войны.

Шоу изображает Цезаря идеальным государственным деятелем, мудрым, гуманным и в то же время твердо стоящим на почве реальности. Его внешность лишена и намек на романтику: вид «лысого старичка» вызывает у Клеопатры смех. Сила Цезаря в его прозорливом, остром уме, в превосходстве интеллекта, способного предвидеть последствия своих и чужих поступков. Он трезвый и предусмотрительный политик, чуждый высокопарных иллюзий собственной непогрешимости и вместе с тем твердо знающий, что насилие способно породить лишь ответное насилие. Шоу сосредоточивает внимание на мыслях и взглядах своего героя, которые он отстаивает в спорах со своими противниками. Тем самым он заметно усиливает роль дискуссионного начала, придающего пьесе особую остроту и проблемность.

Среди произведений, написанных в довоенный период, самой популярной пьесой Шоу стала комедия «Пигмалион» (1912). Ее заглавие напоминает о древнем мифе, согласно которому скульптор Пигмалион, изваявший статую Галатеи, влюбился в нее, и тогда богиня любви Афродита, внявшая мольбам отчаявшегося художника, оживила ее. Шоу дает свой, современный, вариант древнего мифа. Профессор фонетики Хиггинс заключает пари с полковником Пикерингом, что за несколько месяцев ему удастся обучить уличную торговку цветами правильной речи и сделать так, чтобы «она с успехом могла сойти за герцогиню». Но в атмосфере внимания и уважения к ее личности Элиза проявляет необыкновенные способности, ум, талант, чувство внутреннего достоинства. «Превращение» Элизы, по мысли Шоу, призвано опровергнуть утвердившееся мнение о том, что социальные барьеры непреодолимы. Они лишь препятствуют людям реализовать заложенные в них возможности. Шоу безгранично верит в культуру, знания, которые, по словам прозревшего Хиггинса, «уничтожают пропасть, отделяющую класс от класса и душу от души».

В 1913 г. Шоу приступил к работе над пьесой «Дом, где разбиваются сердца», открывающей второй период его творчества. Он завершил ее в 1917 г., в конце первой мировой войны, приведшей к крушению его фабианских иллюзий относительно той роли,

которую была призвана играть либеральная интеллигенция в жизни общества. Ответственность за трагические события современности Шоу возлагает на те круги английской интеллигенции, которые, не будучи их непосредственными виновниками, объективно способствовали их возникновению.

Раскрывая символический смысл пьесы, он замечает: «Дом, где разбиваются сердца» — это не только название пьесы <...> а вся культурная и праздная предвоенная Европа, которую совершенно безвольные, расслабленные тепличной атмосферой гостиных люди отдали во власть коварного невежества и бездушной силы». Подтверждением этой мысли в конце пьесы возникает символический образ сбившегося с курса и плывущего в неизвестность корабля, с капитаном, покинувшим свой капитанский мостик, и командой, равнодушно ожидающей страшной катастрофы.

В подзаголовке Шоу называет свою пьесу «фантазией в русской манере на английские темы», указывая, что образцами ему послужили пьесы Л. Н. Толстого и А. П. Чехова. В Чехове Шоу видит ниспровергателя «сентиментальных идеалов» просвещенного общества. Он собирается по-чеховски исследовать души, «разбитые сердца» обитателей Дома, бессмысленно расточающих культурное богатство нации.

В пьесе «Дом, где разбиваются сердца» реализм Шоу приобретает новые черты. Драматург обращается к символике, философскому иносказанию, фантастике, политическому гротеску. Впоследствии парадоксальность гротесковых ситуаций и фантастичность художественных образов становятся неотъемлемой чертой его драматургии, особенно ярко проявляясь в так называемых политических экстравагантциях. Оставаясь по сути теми же «драмами идей», они наполнены проблемным содержанием и служат сатирическим целям, открывая читателю или зрителю глаза на истинное положение дел в современной политической жизни.

В «Тележке с яблоками» Шоу в гротескно-эксцентрической форме раскрывает важные особенности общественно-политической ситуации в Англии первой трети XX в. В центре пьесы — дискуссия о политической власти, которую ведут король Магнус и его кабинет министров. Демократически избранные министры отстаивают конституционный принцип правления в стране, король — принцип ничем не ограниченной самодержавной власти. Остросатирическая, пародийная по сути дискуссия позволяет Шоу высказать свое отношение к государственным институтам власти, демократии и парламентаризму, показать, кто же на самом деле управляет страной.

Истинная сущность государственного конфликта не столько в противостоянии самодержавия и избличенной Шоу демократии, сколько — «их обеих и плутократии». Плутократия, писал Шоу в предисловии к пьесе, «разрушив королевскую силу под предлогом защиты демократии, купила и уничтожила демократию как таковую». И король, и министры не более чем марионетки в политической игре. «Король — это идол, созданный кучкой плутократов, чтобы им было удобнее управлять страной, пользуясь королем, как марионеткой», — произносит король Магнус.

Шоу широко использует в пьесе приемы гротеска и парадокса. С помощью алогичных, парадоксальных ситуаций он показывает неестественность, уродливость современного английского государства и общества. Отказ от традиционной художественной и сценической достоверности в пользу широкой философской дискуссии в поздней драматургии Шоу по достоинству оценил Брехт, назвавший английского драматурга «создателем интеллектуального театра XX века».

Как о смелом теоретике и экспериментаторе заявляет о себе в «новой драме» и Август Стриндберг (1849-1912), выступая, подобно Ибсену, провозвестником драматургии XX в. «Оставаясь вне школ и течений, возвышаясь над ними, — пишет Т. Манн, — Стриндберг всех их вобрал в себя. Натуралист и столько же неоромантик, он предвосхищает экспрессионизм... и вместе с тем является первым сюрреалистом...»

В художественном развитии Стриндберга-драматурга можно наметить несколько периодов. Его ранняя драматургия относится к 1869-1871 гг. В пьесах «Вольнодумец» (1869), «Гермион» (1870), «В Риме» (1871), «Изгнанник» (1871), написанных под сильным влиянием Ибсена, Стриндберг изображает героя-бунтаря, резко противопоставляющего себя другим людям и стремящегося всегда «оставаться самим собой». На втором этапе творческого пути Стриндберг создает историческую драму «Местер Улуф» (первый вариант — 1872, второй — 1875, третий, стихотворный, — 1878). В образе исторического деятеля шведской Реформации Олауса Петри, возглавившего борьбу со старым миром, но не сумевшего довести ее до конца, Стриндберг осуждает половинчатость, склонность к компромиссам, политическое ренегатство.

Третий период стриндберговской драматургии приходится на конец 1870-х — начало 1880-х годов. В это время вдохновленный идеями Г. Брандеса Стриндберг становится вождем радикально-демократического движения в Швеции. В художественной прозе он обращается к острозлободневным проблемам общественной жизни, резко критикует институты государственной власти (роман «Красная комната», 1879), в драматургии продолжает разрабатывать историческую тему (пьесы «Тайна пира», 1880; «Жена рыцаря Бенгта», 1882, и пр.), особое внимание уделяя психологии героев.

С середины 1880-х годов начинается четвертый период в драматургии Стриндберга. За короткий срок создаются социаль- но-критические драмы «Товарищи» (1887), «Отец» (1887), «Фрекен Жюли» (1888), «Кредиторы» (1890). Их тема — современная действительность, а в проблематике важную роль играют взаимоотношения между мужчиной и женщиной, во многом обусловленные различием полов. Стриндберг называет эти драмы натуралистическими, подчеркивая их верность действительной жизни. Как и других скандинавских художников 1870-1880-х годов, его вдохновляет пример Г. Брандеса, объявившего войну эпигонам романтизма и провозгласившего абсолютную жизненность, «натуральность» искусства. («Под натурализмом я подразумеваю верное изображение природы и общества», — писал Г. Брандес.) Как и для Г. Брандеса, натурализм для Стриндберга по сути означает возрождение реализма, хотя в драмах «Отец» и «Фрекен Жюли» драматург отдает дань естественно-научным теориям своего времени.

Конец 1890-х — начало 1900-х годов — период наивысшей творческой активности Стриндберга-драматурга. В это время он пишет множество пьес на историческую тему («Густав Васа», 1899; «Эрик XIV», 1899; «Густав Адольф», 1900; «Кристина», 1901, и др.), сохраняющих, как и его первая историческая драма «Местер Улуф», верность реализму, и почти одновременно — пьесы философско-символические «Путь в Дамаск», 1898-1904; «Пасха», 1901; «Игра снов», 1902; «Непогода», «Пепелище», «Соната призраков», «Пеликан» (все — 1907); «Черная перчатка» (1909) и др., в условно-обобщенной форме воссоздающих крайне субъективную картину мира. Все они проникнуты верой в высшую субстанцию, в сверхъестественные, управляющие человеком силы, не подвластные рациональному знанию. В этих пьесах Стриндберг выходит за рамки реалистической эстетики. Внешнему сходству и правдоподобию он противопоставляет абсолютную свободу авторской фантазии. По своему внутреннему строю его философско-символические пьесы более всего напоминают сон или грезу.

Всего за годы творческой деятельности Стриндберг написал свыше пятидесяти пьес. Среди них решающую роль в создании западноевропейской «новой драмы» сыграли социально-критические и философско-символические пьесы. Новаторские идеи драматурга оказались созвучны творческим устремлениям ведущих европейских авторов. В то же время Стриндберг отличался редкой художественной самобытностью и постоянно искал новые пути в искусстве. Он внимательно следил за состоянием дел в европейском театре и в ряде статей, рецензий и предисловий к собственным пьесам дал глубокую оценку современной драматургии и наметил перспективу ее развития.

В статье «О современной драме и современном театре» (1889) упадок европейского театрального искусства Стриндберг объясняет тем, что на сцене все еще господствует устаревшая «комедия интриги». Он с восторгом отзывается о «психологическом театре» Расина и Корнеля, а высшим достижением французской драмы считает драматургию Мольера. По словам Стриндберга, Мольер «задал стиль современной комедии». Этот стиль с незначительными изменениями «встречается у Дидро, Бомарше», «развивается Скрибом и Ожье», «поднимается до небывалой высоты у несправедливо забытого Понсара». Но затем «мельчает у декадента Сарду», в пьесах которого «нет и следа человеческой жизни».

Решительному обновлению драматического искусства, по мнению Стриндберга, призвана служить «новая драма». Его вдохновляет пример Золя, братьев Гонкур, А. Бека, однако, отдавая должное их таланту и мастерству, Стриндберг все же не находит у них удовлетворяющих его художественных образцов. В драме Золя «Тереза Ракен» (1873), названном им «первой вехой» на пути создания «новой драмы», Стриндберга привлекают «подлинное мастерство» и «глубокое проникновение в душу человеческую», но ее художественная форма, считает он, далека от совершенства, потому что «всякая инсценировка художественной прозы обречена на неудачу». Теми же недостатками страдает и пьеса Золя «Рене». К тому же «психологизм» в ней «сведен к нулю», характеры «расплывчаты, словом — получилась мелодрама». Еще менее удачны, на его взгляд, пьесы братьев Гонкур «Анриетта Марешаль», поставленная еще в 1865 г., и А. Бека «Воронье» (1882). Для А. Бека, считает Стриндберг, важно «точно срисовать картину жизни». В то время как подлинное искусство, по его мнению, призвано заниматься не «фотографическим копированием», а тем, что «действительно важно: идет ли речь о любви или ненависти, бунтарстве или социальных инстинктах». Содержанием драматического произведения должны стать «жизненные противоречия»: «жизнь и смерть», «борьба за средства к существованию» — словом, все то, что «дает представление о жизни как о борьбе».

Манифест «натуралистической» «новой драмы» Стриндберга — его «Предисловие к «Фрекен Жюли» (1888). В нем он характеризует свою пьесу как «пьесу современного театра для современного зрителя». «Фрекен Жюли», считает Стриндберг, — это психологическая драма, поскольку в ее основе — глубокий внутренний конфликт, а не внешнее действие. Старый театр «основывается на статическом изображении характеров» и на «искусственно сконструированном диалоге». Стриндберг же предлагает «сценический характер пропустить сквозь призму художника-натуралиста», отдающего себе отчет в том, «насколько сложен душевный комплекс современного героя», у которого «порок может быть похож на добродетель». Персонажам следует во всем походить на живых людей и не казаться ни героями, ни злодеями. Может быть, им даже следует быть «почти бесхарактерными», потому что они «живут в переходное время, охвачены сомнениями, переживаниями, духовно расщеплены, в них с легкостью уживаются черты старого и нового». Точно так же Стриндберг призывает отказаться и от «строго симметричного диалога», чтобы персонажи могли высказываться так, как они это делают в жизни, когда «ни одна тема в беседе не исчерпывается до дна». Диалог в пьесе должен «блуждать», «уже в первых сценах следует наметить то, что потом получит свое развитие, повторится,

прозвучит вновь, словно тема музыкальной композиции». Для усиления иллюзии жизнеподобия Стриндберг предлагает «сконцентрировать действие пьесы, устранив в ней деление на акты», сделать все для того, чтобы «возбудить фантазию зрителя и не дать ему ускользнуть от магнетического воздействия драматурга».

Высокую оценку своей драмы Стриндберг впоследствии связывал с тем, что в ней «нашли свое выражение материалистические требования времени». И все же достоинства пьесы определил не только «научный подход» к явлениям жизни. Признанным шедевром «новой драмы» пьеса стала благодаря «дискуссии», на которой строится ее действие, и «сложным мотивировкам» психологии героев, и сжато и выразительно, полному мысли и чувств диалогу — словом, всему тому, что уже было заложено в художественном опыте Ибсена и получило у Стриндберга свое естественное развитие.

Новый взлет художественной мысли драматурга после социально-критических пьес — его философско-символическая драматургия. Она возникла в результате резкого изменения духовных и эстетических взглядов Стриндберга после глубокого душевного кризиса середины 1890-х годов, получившего свое отражение на страницах его автобиографических книг «Ад» («Inferno», 1897) и «Легенды» (1898), поведавших о том, как он разочаровался в позитивизме, увлекся оккультными науками и поверил в мистику и метафизику. Интерес к иррациональному началу в человеческой жизни, возникший, по признанию Стриндберга, под влиянием христианской и буддийской религии, а также учения шведского мистика XVIII в. Сведенборга, в значительной мере определили содержание его философско-символических пьес. Реальную действительность Стриндберг изображает в них как «иллюзорную реальность», как сон наяву. «Время и пространство не существуют, минута равнозначна многим годам... В воображении возникает смесь воспоминаний, несообразностей, импровизаций... И над всем господствует сознание сновидца... Но так как сон чаще всего доставляет боль, а не радость, то в этом фантастическом рассказе слышится скорбь и сочувствие ко всем живущим», — пишет он в предисловии к пьесе «Игра снов», подчеркивая в ней роль иррационального, мистического начала.

От страданий земной жизни, как от кошмарного сна, считает Стриндберг, могут избавить только смерть и Спасение. «Иногда я сомневаюсь, что жизнь более реальна, чем мои ужасные сны», — произносит Неизвестный — герой пьесы «Путь в Дамаск».

Философско-символические пьесы Стриндберга часто называют «пьесами игры снов». Сценическое напряжение в них создается резким контрастом между материальным и духовным, видимостью и сущностью. За повседневным и преходящим в них скрывается вечная действительность Духа.

Драматическая трилогия «Путь в Дамаск» — первое философско-символическое произведение драматурга, для которого теперь «человеческое существование — это сон». В нем «все возможно, прошлое легко сливается с настоящим и будущим». Его герой — современный «нервный человек», страдающий от хаоса и дисгармонии окружающего мира. Он чувствует себя изгоем и только в мечтах предаётся ощущению полноты жизни. Его тоска по идеалу красоты воплощается в образе прекрасной Дамы, которая приходит к нему из прошлого. Словно тени, в его расщепленное сознание входят и другие персонажи пьесы: Доктор, ставший жертвой его обмана в школьные годы, слуга Доктора Цезарь (он сошел с ума от чтения книг, которые написал Неизвестный), Нищий — его двойник и, наконец, покинутые героем пьесы его жена и дети, перед которыми он чувствует себя в неоплатном долгу. Тоска и отвращение к жизни заставляют Неизвестного искать спасения «на пути в Дамаск», на пути к Богу.

Душевная жизнь героя как таковая становится в пьесе Стриндберга предметом сценического воплощения. В единое целое ее объединяет воображение Неизвестного, его спонтанные неконтролируемые мысли и ассоциации. В пьесе нет действия, а персонажи, живущие в окружении неведомых сверхъестественных сил, лишены каких-либо индивидуальных черт. Они созданы авторской фантазией и в отличие от героев «натуралистических» пьес являются символами душевных страданий Неизвестного, «ада» его души.

Тема страдания как единственно возможного удела человека с новой силой звучит в драме «Игра снов». Стриндберг испытывает глубокое сострадание к людям. «Слишком хороши они для этого мира, чтобы почувствовать в нем себя как дома», — пишет он в предисловии. И лишь «неразумная воля к жизни» заставляет их, вопреки печальному опыту, все-таки надеяться на лучшее.

Для персонажей «Игры снов» жизнь — это «кошмарный, мучительный сон», от которого им надо очнуться. С надеждой и нетерпением ждут они Спасителя, который должен освободить их от земных пут. Роль Спасителя, приносящего себя в жертву людям, берет на себя мифическая дочь бога Индры. Из заоблачных сфер она спускается на землю освободить людей, томящихся во Дворце — символе земной жизни. Но, оказавшись в нем, дочь Индры сама становится его узницей. Здесь она встречает Офицера, «превращающегося» по ходу действия сначала в Адвоката, затем в Поэта, влюбляется в Адвоката и становится его женой. На собственном опыте дочь Индры убеждается, что семейная жизнь — это «ад». В убогой обстановке, с младенцем на руках она чувствует, как начинает ненавидеть своего мужа, и почти забывает о своей высокой миссии. От отчаяния ее спасает встреча с Поэтом. Дочь Индры обещает ему рассказать Всевышнему о страданиях людей на земле и гибнет в охваченном огнем здании Дворца. Пожар уничтожает все, на чем лежит печать земного существования.

Абсурдность жизни, в которой человек чувствует себя чужим и несчастным, выражается в пьесе и в безнадежной любви Офицера, которому так и не суждено дожидаться своей возлюбленной, и в муках одиночества готового покончить с собой Поэта, и в горьком опыте знакомства с человеческим страданием дочери Индры. Печальным рефреном звучат в пьесе ее слова: «Как жаль людей!»

В «Игре снов» еще в большей мере, чем в «Пути в Дамаск», Стриндбергу удастся достичь свободы авторского самовыражения. Взгляд на мир как на «игру снов» сознания и подсознания дает ему возможность смело экспериментировать с художественной формой. По словам Стриндберга, в пьесе он использует фрагментарную, разорванную структуру сна, подчиняя ее логике творческого замысла. Его пьеса выстраивается как ряд сцен и ситуаций, исполненных символического смысла. Невероятные с точки зрения внешнего правдоподобия события призваны убедить читателя в безнадежности и тщетности усилий обрести смысл в земной жизни. Персонажи в «Игре снов», как и в «Пути в Дамаск», суть символы душевных страданий, они также в большинстве своем не имеют имен и обозначаются как Офицер, Адвокат, Поэт, Стекольщик и т. д.

Тематика философско-символических пьес «Путь в Дамаск» и «Игра снов» получает новый импульс своего развития в еще более пессимистических по своему звучанию «камерных пьесах» Стриндберга. Они были написаны специально для постановки в Интимном театре, основанном драматургом в 1907 г. в Стокгольме совместно с режиссером А. Фальком. В качестве образца Стриндберг избрал для себя хорошо известные европейскому зрителю театры А. Антуана (Свободный театр в Париже), О. Брама (Свободная сцена в Берлине), Д. Грейна (Независимый театр в Лондоне) и другие

«камерные театры» с небольшой сценической площадкой и ограниченным числом актеров на сцене. В статьях, посвященных Интимному театру («Меморандум режиссера персоналу Интимного театра», «Открытые письма Интимному театру»; обе — 1908), в ряде работ о пьесах Шекспира, а также в переписке с писателями и театральными деятелями Стриндберг формулирует принципы сценического искусства, призванного дать предельно сконцентрированную, обобщенно-философскую картину жизни.

Стриндберг считает, что современного драматурга не должна связывать какая-либо определенная художественная форма. В пьесе «следует дать простор авторской фантазии, основанной на наблюдениях и переживаниях». Все должно определять верно найденная интонация. Особое значение Стриндберг придает «идеи камерной музыки, перенесенной в драму». Он называет камерные пьесы своими «последними сонатами». В «Предисловии к «Фрекен Жюли» Стриндберг уже писал о диалоге, «звучащем как тема музыкальной композиции». В «камерных пьесах» «принцип музыкальности» призван стать едва ли не главным структурообразующим элементом. Пьеса строится по типу бетховенской сонаты с трехчастным делением и контрастным звучанием двух основных, ведущих тем. В ней необходим и музыкальный фон, «органически соответствующий тому, что происходит на сцене». От актеров, как и от драматурга, Стриндберг требует «живого воображения». В их игре, по его убеждению, не должно быть подчеркнутых эффектов, аффектации, крика.

В 1907 г. Стриндберг создает для Интимного театра четыре камерные пьесы — «Непогода», «Пепелище», «Соната призраков», «Пеликан», а в 1909-м — еще одну, «Черная перчатка». Все они в обобщенно-символической художественной форме выражают представление о жизни как о «фантазмагории, навязанной нам картине мира, которая в своем истинном виде открывается нам лишь в свете иной жизни. Глубокая пропасть между видимостью и сущностью окружающей жизни в «камерных пьесах» обнажается с помощью поэтических образов-символов. Перекрашенные стены дома в «Пепелище», фальшивые титулы, присвоенные звания и мнимые заслуги гостей на «ужине призраков» в «Сонате призраков», ложь Матери о том, что она жертвует всем ради своих детей, в «Пеликане» служит воплощением той отвратительной действительности, которую, считает Стриндберг, следует уничтожить, спалить очистительным огнем. Огонь — самый главный среди символов драматурга. Пожаром заканчиваются «Игра снов» и «Пеликан». Пожар открывает глаза на правду Неизвестному в «Пепелище», позволяя ему «увидеть жизнь и людей такими, каковы они на самом деле» и разоблачить обитателей сгоревшего дома, которым долгое время удавалось скрывать свои преступления.

Стремление раскрыть истинную природу окружающего мира лежит в основе творческого замысла в программной среди «камерных пьес» Стриндберга «Сонате призраков». «В ней выражена мудрость, приходящая с годами, когда накоплен опыт целостного мирозерцания», — пишет Стриндберг. В рукописи «Соната призраков» носила подзаголовок «Кама-Лока». Это теософское понятие обозначает призрачный загробный мир, в котором после смерти человека блуждает его душа.

В «Сонате призраков» Стриндберг представляет события и персонажей в полумистическом, полугротесковом обличье. Старик, Девушка, Студент, Полковник, Мумия, как и в других философско-символических пьесах, — загадочные «люди-маски», символические фигуры, принимающие по ходу действия новые, неожиданные очертания. Символически, как в «Пепелище», и образ Дома. Со стороны он кажется исполненным необычайной красоты и величия, но на самом деле служит прибежищем преступников и злодеев, которых «держит вместе грех, вина и тайна».

Потрясенный открывшейся ему истинной картиной Дома, Студент проклинает «эту землю безумцев, преступников и трупов» и взывает к Богу о Спасении. Избавлением от страданий смерть приходит к Девушке, в которую Студент влюблен. Ее комната наполняется белым светом, и раздаются звуки арфы. В последних словах Студента звучит робкая надежда, что «земля наша когда-нибудь станет небом»...

Философско-символические драмы подводят итог творческого развития Стриндберга, в котором, по словам Т. Манна, «жил боговдохновенный и богоотверженный дух», тосковавший «по небу, чистоте и красоте». Глубоко страдая от дисгармонии жизни, он все же не терял веры в будущее. Мироощущение Стриндберга на рубеже XX в. нашло свое выражение в подчеркнуто субъективном, обобщенно-условном стиле драматургии, сближающем его с поздним Ибсеном, Метерлинком и некоторыми другими создателями «новой драмы» этого периода. В целом позднее творчество драматурга остается в границах символизма, хотя некоторые его черты предваряют появление экспрессионизма и других авангардистских течений. На эту особенность «новой драмы» Стриндберга обратил внимание крупнейший американский драматург Юджин О'Нил, назвавший его «провозвестником всего самого современного в театре» и «одним из наисовременнейших среди современных авторов».

Сильное влияние естественно-научного детерминизма испытал на себе в начале творческого пути и создатель «новой драмы» в Германии Герхард Гауптман (1862-1945). Позитивистская концепция действительности явственно проступает в его пьесах конца 1880-х — начала 1890-х годов. Вместе с тем в лучших из них он выходит за границы натуралистической эстетики. Начиная со второй половины 1890-х годов Гауптман создает реалистические пьесы на современную тему и одновременно драмы-сказки, проникнутые неоромантическими и символистскими исканиями.

Эта особенность творчества немецкого драматурга была отмечена еще Т. Манном. В речи, посвященной девяностолетию со дня рождения Гауптмана, Манн сказал, что «в труде его жизни слилось много литературных течений — неоромантизм обернулся реализмом, воинствующее разоблачение действительности переплелось с поэзией...».

На литературное развитие Гауптмана большое воздействие оказали Л. Толстой и Ибсен. «Мое литературное творчество корнями своими уходит к Толстому», — писал немецкий драматург. Пьеса Ибсена «Кукольный дом», по признанию Гауптмана, подействовала на него «как громкая фанфара, как знамение времени». Однако увлечение позитивизмом заставляло Гауптмана на раннем этапе воспринимать у Толстого и Ибсена именно те элементы художественного творчества, которые отвечали требованиям его натуралистической концепции.

Широкое признание принесла Гауптману его пьеса «Перед восходом солнца» (1889) — первая современная проблемная драма в Германии. По словам драматурга, «она была оплодотворена искусством смелого трагизма «Власти тьмы» Толстого». В то же время ее основной драматический конфликт был тесно связан с идеями биологического детерминизма. Гауптман посвятил свою пьесу теме распада богатой крестьянской семьи, над которой довлеет нездоровая наследственность. Разбогатевший волею случая глава семьи старик Краузе — в его владениях были найдены залежи угля — давно спился и утратил человеческий облик. В пьяном угаре он изнасиловал собственную дочь. Жена Краузе сделала любовником своего племянника, которого хочет женить на своей падчерице. Старшая дочь Краузе пошла по стопам отца: она пристрастилась к алкоголю и погубила себя и своего малолетнего сына. Ее второй ребенок рождается мертвым. Гауптман сгущает краски, изображая беспросветную жизнь семейства Краузе. Единственный светлый

луч в этой мрачной натуралистической картине — образ младшей дочери Краузе Елены, хрупкой, застенчивой, романтически настроенной девушки, мечтающей о встрече с настоящим человеком.

Елене кажется, что именно таким человеком является Альфред Лот — молодой ученый, приехавший в поселок изучать жизнь шахтеров. Его цель — сделать всех людей счастливыми. Несмотря на то, что во взглядах Лота Гауптман отразил свое собственное увлечение социалистическими идеями в конце 1880-х годов, он не становится всецело на сторону своего героя. Прежде всего Лоту недостает чувства прекрасного. «Вертер» для него не более чем «глупая книга», Лот не считает истинными художниками Ибсена и Золя. Но главное — громкие декларации героя на деле оказываются пустыми словами. Своим ограниченным резонерством и прекраснотушной мечтательностью Лот напоминает более всего ибсеновского Грегора Верле.

В духе натурализма обсуждаются проблемы наследственности и в пьесе «Праздник примирения» (1890). За праздничным рождественским столом собираются члены семьи доктора Шольца, страдающие от патологической наследственности, алкоголизма и неврастении. Между стариком Шольцем и его сыном Вильгельмом вспыхивает ссора, которую безуспешно пыталась предотвратить невеста Вильгельма Ида. Но ни отец, ни сын не могут справиться с охватившим их чувством ненависти. В результате этой ссоры старик Шольц умирает от удара. Написанная под влиянием Ибсена пьеса изображает распад, разложение семьи, «семейную катастрофу», как отозвался о ней сам Гауптман, исследующий проблему с позиций биологического детерминизма.

В 1891 г. в пьесе «Одинокие» драматургу удаётся потеснить воздействие натуралистической эстетики. «Одинокие» — это психологическая драма, построенная на остром конфликте между главным героем и окружающей мещанской средой. Молодой ученый Йоганнес Фокерат, поклонник Дарвина и Геккеля, самозабвенно трудится над большим философским сочинением. Однако он чувствует себя в семье непонятым и одиноким. Его престарелые родители настроены консервативно, они испытывают почти суеверный страх перед новыми идеями, которым поклоняется их сын. Его милая, но ограниченная жена духовно далека от своего мужа и не может быть ему опорой. Обстановка резко меняется, когда в дом Фокератов приезжает русская студентка Анна Мар. Она поборница духовной свободы и передовой науки. Анна решительно отличается от представителей узкого филистерского мирка, доставляющего Йоганнесу глубокие душевные страдания. Общение с ней помогает ему лучше узнать самого себя и ощутить прилив новых творческих сил.

Однако сочувствуя Йоганнесу, Гауптман не закрывает глаза на его слабость и бесхарактерность, на почти рабскую зависимость от мнений и предрассудков окружающей мещанской среды. Стремление к свободомыслию роковым образом сочетается в нем с готовностью к уступкам и компромиссам. «Ты — просто человек компромисса», — говорит ему приятель студенческих лет Браун.

И все же Гауптман не осуждает, а глубоко жалеет своего героя, как жалеет он и других несчастных, изверившихся в жизни персонажей. Подобно Ибсену и Стриндбергу, он вносит свой вклад в разработку мотива непреодолимого, трагического одиночества человека в современном мире.

Если «Одинокие» отличаются проникновенным лиризмом, тонкими нюансами в передаче настроений и чувств героев, глубоким психологическим подтекстом, то следующая драма Гауптмана «Ткачи» (1893), по словам Г. Бравдеса, — «самая патетическая

драма во всей новогерманской литературе. Каждое слово в ней проникнуто строгой правдой, свободно от сентиментальности и преувеличения, главный эффект получается от простоты и непосредственности автора в описании. Нет ни одной ничтожной детали, которая была бы опущена».

Драму «Ткачи» драматург посвятил восстанию силезских ткачей в 1844 г. Работая над пьесой, он побывал в тех местах, где произошли кровавые события, внимательно изучил фактические материалы. В результате упорной работы возникло произведение на историческую тему, но с актуальным общественным звучанием.

В «Ткачах» Гауптман изображает острый социальный конфликт между безжалостно эксплуатируемыми ткачами и их угнетателями; впервые трудящиеся люди выступают не как пассивная, задавленная нуждой масса, а как активно действующая сила. Среди персонажей пьесы особо выделяются вожаки восстания, ткач Беккер и отставной солдат Егер. Они ведут за собою тех, кто не желает больше мириться с несправедливостью и стремится любой ценой добиться справедливости. Лейтмотив пьесы — песня восставших ткачей, вдохновляющая их на борьбу.

В этой реалистической «народной драме» Гауптману все же не удается избежать воздействия натурализма. Особенно в ее первых сценах, изображающих ужасающие подробности жизни персонажей. В них царит атмосфера безысходности и отчаяния. Натуралистические приемы отступают на второй план, когда писатель показывает, как по мере развития событий в забитых, покорных своей участи рабах просыпается чувство социального протеста.

После «Ткачей» Гауптман написал две комедии «Коллега Крамптон» (1892) и «Бобровая шуба» (1893). В последней, которую сам драматург считал социальной пьесой, он дал острую сатиру на прусское полицейское чиновничество. Социальное звучание пьесы подчеркивается точным указанием на время ее действия — конец 1880-х годов, период острой борьбы вокруг «законов Бисмарка», направленных против социалистов. В центре действия пьесы — кража бобровой шубы, совершенная деревенской прачкой Вольф чуть ли не на глазах блюстителей порядка. Образ этой дерзкой и по-своему привлекательной воровки служит для Гауптмана неисчерпаемым источником комизма.

Почти в те же годы, когда создаются реалистические пьесы, затрагивающие в той или иной мере тему народной жизни (вслед за «Ткачами» и «Бобровой шубой» он обращается к ней в исторической драме «Флориан Гейер», 1896, о крестьянской войне XVI в.), в творчестве Гауптмана появляются новые тенденции. Он пишет символические драмы-сказки «Ганнеле» (1893) и «Потонувший колокол» (1896), тесно связанные с поэтическими традициями немецкого романтизма.

Драма «Потонувший колокол» — одна из наиболее значительных пьес Гауптмана. В ней на основе фольклорных традиций художник, возрождая сказочное волшебство романтической поэзии, воссоздает живописную картину горного царства. На склонах величественных гор с крутыми скалами, обрывами, голубыми прозрачными озерами обитают гномы, русалки, феи, леший, водяные. Все эти сказочные существа олицетворяют поэтическую стихию жизни. В маленькой лесной избушке под нависшей скалой живут старая волшебница Виттиха и юная фея Раутенделейн — опьяняющий, влекущий, но недостижимый идеал красоты и совершенства.

Расположенному высоко в горах миру поэтической свободы и фантазии Гауптман противопоставляет унылый мир долины. Его населяют совершенно иные персонажи. Это

пастор, учитель, цирюльник и другие жители деревушки у горного подножья, которым недоступно приобщение к прекрасному.

Между этими двумя мирами разрывается главный герой — литейщик колоколов Генрих. Однажды от отлил колокол, который должен был звучать в храме высоко в горах. Но колокол оказался с трещиной, и звук его был фальшивый. Он сорвался со скал и погрузился на дно глубокого озера. Вместе с колоколом упал в обрыв и разбился о камни Генрих. Поэтический мир гор не принял его, потому что его творению недоставало совершенства.

Генрих уже не хочет «служить долинам». Он оставляет свою жену и детей и снова отправляется в горы, чтобы отлить там новый колокол. И все же художнику не удается воплотить свою мечту в действительность. Он не может преодолеть глубокую пропасть между филистерским миром долины и духовной свободой гор. Как в долине, так и в горах он чувствует себя «и своим и чужим» одновременно.

Позднее Гауптман рассматривает эту тему в бытовой драме «Михаэль Крамер» (1900) о современном художнике, остановившемся в своем развитии и так не сумевшем завершить дело всей жизни — картину о Спасителе, и, наконец, в символической драме-сказке «А Пиппа пляшет» (1906) о несовместимости мира собственников с миром красоты, символом которой является Пиппа — по словам Гауптмана, «красота, фантазия, голубой цветок, о котором все тоскуют».

В конце 1890-х — начале 1900-х годов Гауптман создает реалистические драмы из народной жизни, лучшими из которых являются «Возчик Геншель» (1898) и «Роза Бернд» (1903). Часто их называют драмами рока. Т. Манн, характеризуя пьесу «Возчик Геншель», писал о ней как об «аттической трагедии в грубом облачении простонародно-реалистической современной действительности». Эта пьеса, как и «Роза Бернд», по своему звучанию близка к современным социальным драмам натуралистического периода Гауптмана, но отличается от них более углубленным психологизмом. В ней звучит ибсеновский мотив неотвратимого возмездия, воплощенный в трагической судьбе главного героя Геншеля, который нарушил данную жене клятву и женился после ее смерти на своей молодой работнице Ганне. Этот брак не принес ему счастья. Подспудно в герое зреет осознание страшной ошибки, которую он совершил, женившись на жестокой и развратной женщине, с равнодушием относящейся не только к мужу, но и к собственному ребенку. Геншеля преследует образ покойной жены. Муки совести, стыд и раскаяние толкают его на самоубийство. В подобном ключе решается конфликт и в «Розе Бернд», героиня которой, соблазненная и покинутая деревенская девушка, совершает преступление — убивает своего новорожденного ребенка — и, потрясенная содеянным, добровольно отдает себя в руки полиции.

В начале XX столетия драматургия Гауптмана получает широкое признание не только в Германии, но и далеко за ее пределами. Пьесы немецкого драматурга ставятся на многих сценах Европы и Америки. В 1905 г. Гауптмана избирают почетным доктором Оксфордского университета, а в 1912 г. он удостоен Нобелевской премии.

Однако с 1910-х годов художественное творчество Гауптмана переживает глубокий кризис. Период его наиболее плодотворной деятельности, который приходится на 1890-900-е годы, заканчивается. В духовной жизни Германии все большую роль начинает играть экспрессионистская драма.

Последнее выдающееся произведение Гауптмана — пьеса «Перед заходом солнца» (1932), после «Ткачей», пожалуй, самая беспощадная и резкая. Ее название дано по контрасту с названием первой драмы, а проблематика тесно связана с проблематикой «Одиноких» и «Потонувшего колокола». В ней вновь звучит мотив трагического одиночества человека, бросившего вызов окружающей среде. В рамках частного «семейного конфликта» между отцом и детьми Гауптман показывает, как носителей старых гуманистических традиций сменяют люди с эгоистической деляческой моралью. Эти новые хозяева жизни изображаются драматургом с огромной обличительной силой. Как и многие ранние пьесы, драма «Перед заходом солнца» завершается трагической гибелью героя.

Бельгийский поэт и драматург Морис Метерлинк (1862-1949) родился в том же году, что и Гауптман. В их творческой судьбе много сходного. Оба драматурга оставили яркий след в истории европейской драматургии. Оба стали лауреатами Нобелевской премии (Метерлинк — в 1911 г.). У обоих наиболее плодотворный период творчества приходится на 1890-е годы и первые десятилетия XX в. Но есть между ними и существенное различие. Гауптман, обладая выдающимся художественным талантом, все же чаще следовал за своими современниками и предшественниками, в первую очередь за Ибсеном. Метерлинк же стоял рядом с ними. Подобно Ибсену или Стриндбергу, он считается подлинным первооткрывателем в области «новой драмы», крупнейшим теоретиком и драматургом европейского символистского театра.

Метерлинк родился в бельгийском городе Генте, по настоянию отца изучал право в Париже, где увлекся творчеством поэтов-символистов. В марте 1886 г. Метерлинк написал рассказ «Избиение младенцев», а в 1889 г. выпустил в свет сборник стихов «Теплицы». В том же году состоялся и драматургический дебют молодого писателя — была опубликована его первая пьеса «Принцесса Мален». Один из экземпляров этой пьесы Метерлинк послал поэту-символисту Малларме, увидевшему в «Принцессе Мален» произведение, по духу созвучное символизму. Восторженная статья французского писателя Октава Мирбо в парижском еженедельнике «Фигаро» в августе 1890 г. до того никому не известного бельгийского автора мгновенно сделала знаменитым. Так возникла символистская «новая драма» Метерлинка.

Ранняя драматургия Метерлинка основывалась на эстетической теории, которую он изложил в книге «Сокровища смиренных» (1896). Ядром этой теории послужило помещенное в книгу эссе «Трагическое повседневной жизни», где сформулированы основные принципы символистской «новой драмы». Своему театру Метерлинк дал название «театр статический», или «театр молчания». Полемицируя с традиционным взглядом на природу трагического как на «борьбу одной жизни против другой», «одного желания с другим» или «вечный разлад между страстью и долгом», он дал свое понимание сущности трагического. Истинная сущность трагического, по Метерлинку, заключается в «трагизме повседневности», в «самом факте жизни», в «существовании какой-нибудь души в ней самой, посреди бесконечности, которая никогда не бездействует». Задача драматурга — изображать не исключительные события, где все решает случай, а душевную жизнь человека, устремленного к высшим сферам бытия. За обычным диалогом разума и чувства он «должен дать почувствовать несмолкаемый и торжественный диалог живого существа и его судьбы». Поэтому Метерлинк не признает действия в драме. Подлинный трагизм жизни, по его мнению, проявляется не «в поступке и не в крике», а в «тишине и молчании»: «слезы людей стали молчаливыми, невидимыми, почти духовными». «Трагизм повседневной жизни» — это и есть реальный и подлинный трагизм человеческого существования. «Ревность Отелло поражает, — пишет Метерлинк. - Но не заблуждение ли думать, будто именно в эти моменты, когда нами овладевает такая или же подобная ей страсть, мы живем

настоящей жизнью? Сидящий в своем кресле старец, который просто ждет кого-то при свете лампы, или внимает, сам того не ведая, вековечным законам, или толкует, не понимая того, что говорит молчание дверей, окон и тихий голос огня, переживая присутствие своей души и судьбы и не подозревая, что все силы мира вступили в его комнату и бодрствуют в ней... живет на самом деле жизнью более глубокой, более человеческой и более значительной, чем любовник, душащий свою возлюбленную, или полководец, одерживающий победу, или супруг, который мстит за свою честь».

В критическом отношении Метерлинка к традиционной трагедии «с приключениями, страданиями и опасностями» есть безусловно точки соприкосновения с натурализмом, где также акцентируется «трагизм повседневной жизни» и отдается предпочтение драматическому действию, лишенному событийности. Однако решающее отличие символистской драмы Метерлинка от натуралистической драмы его времени заключается в том, что, изображая «кусочек действительности», он стремится вызвать не иллюзию правдоподобия, а впечатление внутренней правды жизни, ощущение той высшей духовной сущности, которая скрывается за внешними событиями.

Подобное мироощущение, полагающее наличие невидимого универсума за его внешней, видимой оболочкой, требует от Метерлинка и особого отношения к слову. Для общения с «высшей духовной сферой», впрочем, как и для истинного общения людей между собой, обычный язык кажется ему слишком несовершенным. В силу своей материальности слово не может быть носителем чистой духовности. В идеале подлинное общение душ могло бы обходиться без слов, происходить в молчании. «Души погружены в молчание, — пишет Метерлинка в статье «Молчание», — как золото или серебро погружены в чистую воду, и слова, произносимые нами, имеют смысл лишь благодаря молчанию, омывающему их». По мнению Метерлинка, людям следует овладеть этим искусством молчания, научиться вступать в «неслышимый», внутренний диалог друг с другом. Все второстепенное, маловажное, о чем говорится в обычные моменты жизни, должно уступить место тому, что волнует больше всего, но остается невысказанным, самым сокровенным мыслям, не получившим еще своего словесного оформления. «В счет идут лишь те слова, — пишет Метерлинка, — которые на первый взгляд кажутся ненужными. В них душа драмы. Рядом с диалогом, необходимым всегда, есть другой диалог, кажущийся излишним... В него и вслушивается напряженно душа, потому что именно он и обращен к ней». Этот принцип «второго диалога» в «театре молчания» Метерлинка основан на наблюдении художника над тем, что слово, обозначающее привычную повседневность, благодаря ассоциативным связям и настроению, с которым оно произносится, приобретает более глубокий, символический смысл. Как и для других создателей «новой драмы», внутреннее действие, раскрывающее состояние души, для Метерлинка важнее действия внешнего, фиксирующего поведение и поступки человека.

Пьесой, в наибольшей мере воплотившей принцип «второго диалога», бельгийский драматург считал драму Ибсена «Строитель Сольнес», служившую для него образцом одухотворенного сценического искусства. «Все, что в ней сказано, и скрывает и вместе с тем открывает истоки неведомой нам жизни, — писал Метерлинка. - Всегда следует помнить о том, что есть в человеке области более плодотворные, более глубокие и более интересные, чем область разума или сознания». Хильда и Сольнес в пьесе как раз и являются, по его мнению, такими героями, которые «впервые в «новой драме» открывают глубинную жизнь человека», таящуюся под оболочкой «внешней реальности».

Первая пьеса Метерлинка «Принцесса Мален» во многом еще расходится со сформулированными им позднее эстетическими требованиями. Пьеса насыщена действием, в котором участвует множество персонажей. Пьеса написана явно в подражание

Шекспиру и заканчивается такой же кровавой сценой, как «Гамлет». Принц Ялмар убивает королеву Анну и кончает с собой, а старый король от пережитого ужаса сходит с ума. Как известно, сюжет для своей первой драмы Метерлинк заимствовал у братьев Гримм, из сказки «Девушка Мален», но ввел в нее образ злобной разлучницы королевы Анны и изменил сказочную концовку, приведя действие к трагической развязке. В пьесе также сохранились черты, свойственные сказочному фольклору: абсолютная категоричность в нравственных оценках Добра и Зла, резкое противопоставление персонажей, суммарное, без всяких нюансов изображение их психологии, стройность в развитии событий и т. п. Однако само обращение к сказочному материалу было далеко не случайным. Оно позволило Метерлинку, используя сказочный сюжет, уйти от реального мира в область художественного вымысла и наполнить наивно-фантастическое повествование особой атмосферой мистического страха перед проявлениями иррационального жизненного начала. Сам драматург назвал его «идеей древнего фатума, скрытого в непроницаемых тайниках природы».

Проводником этой идеи в пьесе как раз выступает королева Анна. Ведущая свою родословную от фольклорных персонажей, воплощающих в себе образ «злой мачехи», она в то же время является в конечном счете слепым орудием безжалостных, равнодушных и неумолимых сил, жертвами которых становятся и принцесса Мален, и принц Ялмар, и старый король, живущие с постоянным ощущением ужаса перед ними.

Этот скрытый ужас подспудно проявляется в несвязной речи героев, в том, что они по несколько раз произносят, словно в беспамятстве, одно и то же слово, в длительных паузах между словами, многократно усиливающих таинственность и необъяснимость происходящего. На тайный смысл разыгравшихся в замке событий намекают и символы, пронизывающие художественную ткань пьесы. Одни из них еще тесно связаны с романтической символикой (буря над замком, «проливающая на него кровь» комета, сломанная ива, окровавленный лебедь — все это «знаки» трагической судьбы принцессы Мален), другие (наглухо закрытая в комнату дверь, за которой совершается преступление, темное окно, распахивающееся после убийства принцессы, и т. п.), позволяющие проникнуть в глубинный пласт пьесы, суть символы, в которых раскрывается ее философская концепция — бессилие человека, пытающегося противостоять воле метафизического Зла.

«Принцесса Мален» — первое значительное достижение символического театра Метерлинка. Вскоре после нее были написаны две одноактные пьесы «Непрошенная» и «Слепые» (обе — 1890), утвердившие его славу драматурга нового направления.

Действие в них, по существу, сведено к процессу ожидания. Не случайно критики назвали их «драмами ожидания» — настолько точно они соответствовали программным требованиям теории «статического театра». В обеих пьесах «непрошенной гостьей» становится Смерть — одна из трансформаций неотвратимой судьбы в театре Метерлинка. Действие в «Непрошенной» происходит вечером в зале старого замка. Отец, муж, брат и три дочери роженицы, лежащей в соседней комнате, ожидают прихода родственницы, обещавшей навестить больную. Врачи успокоили близких, сказав, что больной стало лучше. Но ее старый слепой отец охвачен чувством необъяснимой тревоги. Он слышит, как соловьи в саду прекратили пение, как тихо отворяется дверь и кто-то осторожно входит в комнату и садится за стол. Все смотрят на него как на помешанного. Но он говорит, что ему дано знать больше, чем всем остальным. Атмосфера страха, царящего в зале, постепенно сгущается, и в конце концов происходит то, что старый слепой все время предчувствовал: на пороге появляется сестра милосердия, осеняющая себя крестным знаменем. Все, кроме слепого, понимают ее знак и уходят в комнату усопшей. Пьеса

заканчивается репликой старика, в которой звучит исполненный страха вопрос: «Куда вы?.. Куда вы?.. Они оставили меня одного!»

Мотив пассивного, «слепого» ожидания, где «слепота» истолкована как символ самосознания человечества, звучит в пьесе «Слепые», вызывающей отдаленные ассоциации со знаменитой картиной П. Брейгеля. Несколько слепых стариков и женщин, образовав полукруг, сидят в лесу и ждут своего поводыря, старого полуслепого священника, который вывел их из приюта на прогулку и, оставив одних, ушел, чтобы принести хлеба и воды. Он долго не возвращается, и они не знают, что с ним случилось. К слепым прибегает приютская собака, которая приводит их к месту, где, застыв в неподвижности, сидит мертвый священник. Все их попытки вернуть его к жизни ни к чему не приводят: священник уже давно мертв. Слышится шум шагов. Ребенок, сын одной из слепых женщин, спавший у нее на коленях, просыпается с плачем. Его поднимают над головами, чтобы он увидел, чьи это шаги слышны рядом. Голос ребенка срывается в крике. Слепые взывают о милосердии, но никто им не отвечает.

Несмотря на неопределенность заключительной сцены, оставляющей открытым вопрос, чье появление возвестил крик испуганного ребенка, смысл пьесы достаточно ясен. В ней, как и в «Непрощенной», выражен пессимистический взгляд на человечество, блуждающее в поисках высшей цели, словно в ночном лесу толпа слепых мужчин и женщин, и не находящее ничего, кроме Смерти, которая подстерегает всех и каждого.

Этот же мотив варьируется и в следующих символистских пьесах Метерлинка — «Смерть Тентажиля», «Алладина и Паломид», «Там, внутри», объединенных под общим названием «Маленькие драмы для марионеток» (1894), подчеркивающим фатальный характер зависимости человека от всемогущей судьбы, управляющей им, словно марионеткой. В драме «Там, внутри» главным действующим лицом является Смерть, совершающая свое дело еще до начала пьесы.

Утонула молодая девушка, но ее родные не знают, какая страшная беда их постигла. Ее отец, мать с дремлющим на коленях ребенком, две сестры мирно сидят за столом в доме при свете ночной лампы. Во дворе дома появляются старик и незнакомец, который нашел утопленницу. Вчера вечером старик видел, как она сидела при лампе вместе с сестрами, а сегодня ее нет. Почему это произошло? «Неизвестно... У каждого человека есть немало поводов, чтобы не жить...» — говорит старик, испытывающий глубокое сострадание к этой несчастной семье. «Они спокойны за свою маленькую жизнь и не подозревают, что я, жалкий старик, в двух шагах от их двери держу, как большую птицу, все их маленькое счастье в своих старых руках, которые я не смею разжать». Приближается толпа, несущая на носилках из ветвей мертвое тело. Старик, набравшись мужества, входит в дом. Сквозь окно видно, как мать о чем-то тревожно спрашивает старика. Он медленно кивает головой. Все направляются к двери и выходят в сад. В комнате остается лишь лежащий в кресле ребенок. Пьеса завершается словами незнакомца: «Ребенок не проснулся!..»

Только ребенок не знает страха Смерти. Все остальные живут, обманывая себя, будто и не подозревают о том, что их жизнью распоряжается слепая судьба.

В «Смерти Тентажиля» Смерть предстает в образе старой уродливой королевы, решившей погубить своего внука. Сестры Тентажиля бдительно охраняют мальчика, спят, обвивая его руками, но все их усилия напрасны. Служанки королевы ночью похищают ребенка. Сестра Тентажиля Игрека предпринимает еще одну отчаянную попытку спасти своего брата. Она отправляется вслед за похитительницами в «башню Королевы» и пытается открыть большую железную дверь, из-за которой доносятся до нее тихие мольбы

Тентажиля о помощи. Но Смерть не отпускает его. Голос мальчика из-за закрытой двери все больше слабеет. Последнее, что доносится до слуха Игрены, — звук падающего маленького тела. «Чудовище!.. Чудовище!.. Я на тебя плюю...» — кричит она в бессильной ярости.

Душа Игрены полна отчаянной и самоотверженной любви к брату. В борьбе за него она терпит поражение, но при этом проявляет такую жизненную активность, на которую пассивно ожидавшие своей участи героини прежних пьес Метерлинка способны не были. В уста воспитателя и друга Игрены старого Агловаля драматург вкладывает новую и очень важную мысль о том, что «надо действовать так, словно есть на что надеяться»...

Отказываясь видеть в человеке пассивное орудие в руках слепого Рока, Метерлинк тем самым подвергает глубокому сомнению свою концепцию символистского театра, под знаком которой развивается его творчество в 1890-е годы. Новый взгляд на человека, бросающего вызов судьбе, одновременно вызревает в «любовных драмах» Метерлинка («Пелеас и Мелисанда», «Алладина и Паломид», 1894; «Аглавена и Селизетта», 1896; «Ариана и Синяя Борода», 1896), где всемогущий Рок принимает форму всепоглощающего любовного чувства.

В драме «Пелеас и Мелисанда» Метерлинк изображает любовь как безотчетное, необъяснимое, мучительное и трагическое чувство. Вспыхнувшая, подобно молнии, между юной и прекрасной Мелисандой, женой престарелого принца Голо, и его младшим братом Пелеасом, она приводит героев к трагическому концу. Сгорая от мук ревности, Голо убивает своего брата, а Мелисанда после гибели возлюбленного чахнет, как цветок, лишенный тепла и света. Охваченные любовью героини не могут противиться ее власти и оказываются такими же беспомощными, как и в поединке со Смертью. «Она не могла жить, — говорит о Мелисанде королевский лекарь, — она родилась неизвестно зачем, и она умирает неизвестно почему», а мудрый король Аркель, дед Пелеаса и Голо, словно дочь Индры в «Игре снов», горестно восклицает: «Будь я Богом, я пожалел бы людские сердца».

С точки зрения содержания и поэтики пьеса во многом близка «Принцессе Мален». Столкновение человека с непонятными и непреодолимыми силами часто выражено в ней с помощью поэтических символов (чудодейственный источник, возле которого встречаются Пелеас и Мелисанда, таинственная корона на его дне, которую Мелисанда отказывается принять из рук Голо, его подарок — обручальное кольцо, канувшее в глубину этого источника, и т. п.). Но в отличие от «Принцессы Мален» не мистические символы, а, говоря словами А. Блока, «невыразимо лирическая прелесть», « пленительная простота, стройность и законченность» определяют ее поэтическое звучание.

Мысль о фатальной зависимости человека от незримо присутствующих в мире таинственных сил, о его абсолютном бессилии перед ними подвергается сомнению в пьесе «Аглавена и Селизетта» о судьбе двух женщин, борющихся за любовь. Когда Селизетте становится ясно, что между ее мужем Мелеандром и подругой Аглавенной вспыхнула сильная, непреодолимая страсть, она, не раздумывая, решает уйти из жизни и дать возможность близким ей людям соединить свои судьбы. Селизетта бросается с высокой старой башни на морской песок и перед смертью, не желая, чтобы Мелеандра и Аглавену мучило чувство вины, уверяет их, будто ее падение было случайным.

От «театра молчания» в этой пьесе нет уже почти ничего, кроме частых упоминаний Аглавены о том, что объяснений не требуется там, где «говорят души». Но это «общение душ в молчании» не имеет ничего общего с мистикой символистского театра Метерлинка. Оно служит средством «второго диалога», углубляющего возможности анализа душевного мира героев в его психологической «новой драме».

Другая яркая особенность «любовных драм» Метерлинка — в его обращении к сказочным сюжетам. Отбрасывая второстепенные, с его точки зрения, обстоятельства исторического, социального плана, он может полностью сосредоточиться на глобальных проблемах жизни, смерти, любви и т. д. Так что вполне закономерно и обращение Метерлинка к сказке братьев Гримм, открывающей первый этап его творчества, и к сказке Ш. Перро, этот этап завершающей.

В «Ариане и Синей Бороде» вновь возникает тема жестокого Рока, воплощенного в образе сказочного злодея, но уже не всемогущего, а довольно жалкого. Против Синей Бороды восстает «прекрасная, спокойная и царственная» Ариана. Как ее «старшая сестра» Игрена, Ариана защищает не себя, а других несчастных кенцин, томящихся у Синей Бороды в подземелье. Их имена звучат символично: Мелисанда, Селизетта, Игрена, Беланжера, Алладина, напоминая о персонажах предыдущих пьес, так и не решившихся бросить вызов своей судьбе. Ариана же открыто бунтует, нарушая строгий запрет Синей Бороды. Она открывает золотым ключом запертую им дверь и выпускает узниц на свободу. Ее «влечет счастье», означающее для Арианы «стремление к знанию», «к свету разума», а счастье «не может жить в темноте». И хотя несчастные женщины все же не решаются вместе с Арианой покинуть замок, ее победа бесспорна. Это победа свободы духа над метафизическим страхом перед неотвратимой судьбой.

Новый этап творчества Метерлинка открывает пьеса «Монна Ванна» (1902), в которой, как и в «Ариане и Синей Бороде», звучит тема самоотверженной борьбы человека со злыми силами судьбы, над которыми он одерживает победу. В этой пьесе находит свое отражение философская концепция, сформулированная Метерлинком в книге «Сокровенный храм» (1902), стремление преодолеть мистику и пессимизм, воспеть жизненную активность, борьбу за свободу, жажду познания. Страх перед таинственным и неизвестным, перед слепой судьбой, чаще всего принимающей форму Смерти, кажется ему теперь бесплодным, лишенным всякого смысла. Необходимо следовать той истине, считает Метерлинк, которая «позволяет сделать как можно больше добра и дает как можно больше надежды».

Меняется и его отношение к эстетике, строившейся на идее судьбы. «Человек не станет великим и возвышенным только оттого, что он все время будет думать о непознаваемом и бесконечном», — пишет он, считая, что современному зрителю необходим театр иного рода, театр активных героев и сильных противоборствующих страстей. Метерлинк резко критикует попытки создания некоего «естественно-научного рока», воплощенного в идее биологической наследственности, лишенной всякого нравственного содержания. Новую драматургию следует создавать на этической основе. В центре внимания драматурга должна быть не проблема отношения человека к метафизической вечности, судьбе, смерти и т. п., а проблема отношения человека к другим людям, к обществу.

Сюжет «Монны Ванны» Метерлинк заимствовал из итальянской истории конца XV в. Осажденный флорентийскими войсками город Пиза находится на краю гибели. Командующий флорентийской армией Принчивалле обещает спасти город, но при условии, что жена начальника гарнизона Пизы Джованна — Монна Ванна, которую он полюбил еще подростком, придет к нему в лагерь ночью, одна, укрывшись только плащом. Чтобы спасти население города от расправы, Монна Ванна против воли мужа выполняет требование Принчивалле. Восхищенный ее красотой и моральной стойкостью, он не причиняет ей зла и, опасаясь мести флорентийских властей, вместе с Монной Ванной направляется в Пизу. Население города встречает ее с ликованием, и только муж Монны Ванны, не веря, что Принчивалле отпустил ее нетронутой, кипит жаждой мщенья. Он приказывает связать

Принчивалле и бросить его в подземелье. Монна Ванна, полюбившая Принчивалле во время их встречи, прощаясь с ним, оставляет у себя ключ от тюрьмы, чтобы спасти его из заточения.

В этой новой «любовной драме» Метерлинк резко противопоставляет жизненные позиции Гвидо, с одной стороны, и Принчивалле и Монны Ванны — с другой. С большим психологическим искусством он показывает, какой глубокий душевный протест вызывает в Гвидо требование Принчивалле. Любовь Гвидо к Монне Ванне беспредельна. И все же в ее основе скрывается бездушный и беспощадный эгоизм, не позволяющий ему увидеть величие поступка Монны Ванны, а также поверить в ее непорочность и благородство Принчивалле. Мстительность Гвидо, не сумевшего подняться до понимания высшей, жертвенной любви, превращает его, подобно Голо в «Пелеасе и Мелисанде», в орудие злого Рока. Однако нравственная слепота героя пьесы, думающего лишь об отмщении, уже не может принести вреда Монне Ванне и Принчивалле. Более того, она открывает им путь к соединению. Залогом же победы над судьбой становится готовность героини к самопожертвованию во имя блага людей.

В «Монне Ванне» нет мистических тайн, наполнявших символистские пьесы драматурга, сила ее воздействия в осуждении косности и эгоизма, в утверждении активной деятельности и высокой нравственности, душевного благородства и возвышенно любви.

Значительным достижением Метерлинка явилась и пьеса-сказка «Синяя птица» (1908) — ликующий гимн жизни, познанию, душевному здоровью, красоте и благородству.

\* \* \*

Итак, возникшая на рубеже XX в. и объединившая крупнейших западноевропейских писателей, связанных общими идеями и художественными устремлениями, «новая драма» подняла драматическое искусство на небывалую высоту. Благодаря творчеству Ибсена, Бьёрнсона, Золя, Шоу, Стриндберга, Гамсуна, Гауптмана, Метерлинка и др., западноевропейский театр превратился в арену страстных идейных дискуссий, а внутренние переживания человека обрели значение всеобщности, стали мерой философских, социальных и нравственных проблем бытия.

«Новая драма» началась с реализма, с которым связаны художественные достижения Ибсена, Бьёрнсона, Гамсуна, Стриндберга, Гауптмана, Шоу, но впитала в себя идеи других литературных школ и направлений переходной эпохи, в первую очередь натурализма и символизма. Под лозунгами натурализма, требовавшего абсолютной точности, научности и объективности изображения, формировалась социально-критическая драматургия Стриндберга и Гауптмана, ставшая одним из важнейших открытий и завоеваний реалистической драмы рубежа веков, хотя приверженность идеям биологического детерминизма подчас и вносила в их художественное творчество известную долю авторского произвола и субъективизма. В свою очередь, символизм с его реакцией отталкивания от натурализма, отрицания и преодоления его идейно-теоретических основ, устремленностью к духовности, попыткой абстрагироваться от конкретно-чувственных явлений и выразить сущность бытия в аллегории, метафоре, иносказании, существенно обогатил изобразительные возможности реалистического искусства Ибсена. В то же время в «новой драме» нашел свое место и религиозно-мистический вариант символизма, в котором иносказание использовалось не для обобщения реальных процессов, а для намека на то, что за наблюдаемой действительностью скрывается действительность духовная или метафизическая. Этому варианту символизма отдали дань Стриндберг и Метерлинк.

И все же основная тенденция «новой драмы» — в ее стремлении к достоверному изображению, правдивому показу внутреннего мира, социальных и бытовых особенностей жизни персонажей и окружающей среды. Точный колорит места и времени действия — ее характерная черта и важное условие сценического воплощения. «Новая драма» стимулировала открытие новых принципов сценического искусства, основанных на требовании правдивого, художественно достоверного воспроизведения происходящего. Благодаря «новой драме» и ее сценическому воплощению в театральной эстетике возникло понятие «четвертой стены», когда актер, находящийся на сцене, словно не принимая во внимание присутствие зрителя, по словам К. С. Станиславского, «должен перестать играть и начать жить жизнью пьесы, становясь ее действующим лицом», а зал, в свою очередь, поверив в эту иллюзию правдоподобия, с волнением наблюдать за легко узнаваемой им жизнью персонажей пьесы.

«Новая драма» разработала жанры социальной, психологической и интеллектуальной «драмы идей», оказавшиеся необычайно продуктивными в драматургии XX в. Без «новой драмы» нельзя себе представить возникновения ни экспрессионистской, ни экзистенциалистской драмы, ни эпического театра Брехта, ни французской «антидрамы». И хотя от момента рождения «новой драмы» нас отделяет уже более века, до сих пор она не утратила своей актуальности, особенной глубины, художественной новизны и свежести.

### Литература

- Ибсен Х. Кукольный дом. Дикая утка.
- Гамсун К. У врат царства. Игра жизни. Вечерняя заря.
- Шоу Б. Профессия миссис Уоррен. Пигмалион. Дом, где разбиваются сердца.
- Стриндберг А. Фрекен Жюли. Игра снов. Соната призраков.
- Гауптман Г. Ткачи. Потонувший колокол.
- Метерлинк М. Непрошенная. Слепые. Монна Ванна.
- Шах-Азизова Т. К. Чехов и западноевропейская драма его времени. М., 1966.
- Храповицкая Г. Н. Ибсен и западноевропейская драма его времени. М., 1979.
- Адмони В. Г. Генрик Ибсен. Л., 1989.
- Образцова А. Г. Драматургический метод Бернарда Шоу. М., 1965.
- Неустроев В. П. Стриндберг. Драма жизни // Литературные очерки и портреты. М., 1983.
- Андреев Л. Г. Морис Метерлинк // Сто лет бельгийской литературы. М., 1967.
- Шкунаева И. Д. Ранний театр Мориса Метерлинка // Бельгийская драма от Метерлинка до наших дней. М., 1973.

Зингерман Б. И. Очерки истории драмы XX века. Чехов, Стриндберг, Ибсен, Метерлинк, Пиранделло, Брехт, Гауптман, Лорка, Ануй. М., 1979.

## **ФРАНЦУЗСКАЯ ПОЭЗИЯ КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX в.**

### **СИМВОЛИЗМ**

Во Франции на рубеже веков признаки эпохи переходной были особенно очевидными. С одной стороны, осязаемой и живой была связь с богатейшим наследием национального искусства, с авторитетной, всем миром признанной традицией, которая сказывалась в творчестве самых различных писателей, — даже Марсель Пруст признавал, что «одержим Бальзаком». Гюго умер в 1885 г. и на пороге нового века воспринимался как некое божество от литературы, как олицетворение духа XVIII-XIX столетий, эпохи Разума и Прогресса.

Наряду с несравненным художественным опытом Франция к концу прошлого века располагала исключительным социально-политическим опытом: век революций, завершившихся пролетарской Коммуной 1871 г., вывел на арену политической борьбы все классы, активизировал и демократизировал французское общество, а в итоге социального развития «Робеспьеры превращались в лавочников», сложившийся к концу века социальный уклад предстал удручающим «миром цвета плесени».

Нация — напоминал Томас Манн — родилась в огне французской революции, «величие французского политического духа» состоит в «счастливым единстве» революционного и общечеловеческого. Во всяком случае историзм и политическая зрелость стали заметными приметами выходившей из XIX века французской литературы. С необычайным драматизмом эта литература выразила предощущение созревающих на рубеже веков исторических переломов, и именно в этой литературе особенно очевидна другая сторона периода переходного: отход от традиции, потребность в обновлении, в выработке «новой поэтики», соответствующей поистине драматическим переломам.

«Умерли все боги» — так обозначены эти переломы в знаменитом афоризме Фридриха Ницше. Из этой констатации следовал его призыв «открыть самих себя». Но такое открытие себя в мире, из которого ушли боги, осуществлялось прежде всего лирически, в поэзии, и прежде всего в поэзии романтической, — первым этапом исторического сдвига и было развитие французского романтизма к символизму. Символизм предстал последней стадией трансформации романтизма в пределах XIX столетия, органически связанной со всем предыдущим опытом и в то же время устремленной к «новой поэтике» — т. е. предстал классическим вариантом искусства переходной эпохи.

Значение этого сдвига не сразу было осознано, оно осознавалось позже, в XX в., вместе с осмыслением самого этого нового века. Да и сам символизм вызревал в творчестве поэтов, не связанных никакими основополагающими документами, никакими установками. Первый манифест символизма был опубликован в 1886 г. и принадлежал перу Жана Мореаса, второстепенного поэта; тогда-то и начали говорить о символизме, о школе французского символизма. Рембо и Малларме приобрели некоторую известность только после публикации книги Верлена «Проклятые поэты» и романа Гюисманса «Наоборот» в 1884 г. К этому времени Рембо, занимаясь торговлей в Африке, уж и позабыл о том, что некогда был поэтом, — и с удивлением узнавал в своем уединении, что его причисляют к символизму, о котором он и понятия не имел. Понятия не имел, но еще в мае 1870 г., возвестив о своем желании стать «поэтом-ясновидцем», Рембо заявил тем самым о создании символистской поэзии. Заявлено было в письмах, которые были опубликованы через сорок лет, и о намерениях поэта до этого времени никто не знал.

Малларме был теоретиком символизма, но его рассуждения о «новой поэтике» тоже до поры до времени не выходили за пределы частной переписки, а поэзия и в 60-е, и в 70-е годы не находила читателя. Был известен только Верлен, и был весьма влиятелен («истинный отец всех молодых поэтов», по определению Малларме), но Верлен воспринимался как поэт-импрессионист, его роль в подготовке символистской «новой поэтики» не могла быть осознана в то время хотя бы потому, что никто не знал ни Рембо, ни Малларме, на которых Верлен очень повлиял.

К концу века символизм отождествился с ощущением неопределенной, но безграничной свободы, которая для французов конкретизировалась в чрезвычайно существенном для национальной поэзии освобождении от жесткой системы традиционного стихосложения, в создании системы если не свободного, то освобожденного стиха. В манифесте Мореаса были зафиксированы более или менее очевидные к тому времени

признаки символизма. Главная задача символиста — воспроизведение «изначальных Идей», вследствие чего все «природное» представало лишь «видимостью», не имеющей самостоятельного художественного значения, все поэтические средства были нацелены на то, чтобы передавать загадочную «изначальную» сущность с помощью намека, «внушающими», «суггестивными» средствами. Естественно, что такая поэтика резко противопоставила символизм как идеалистическое течение господствовавшему в середине века духу натурализма, позитивизма, рационализма — прозе во всех значениях этого слова.

Никакая «школа» не могла объединить таких разных, таких значительных поэтов, какими были Верлен, Рембо и Малларме. К тому же их объединение затруднялось тем, что каждый из них оказался олицетворением определенного этапа движения — в одном, однако, направлении, направлении «открытия самих себя» в мире, покинутом богами, т. е. в мире, из которого уходят объективные истины, а единственным источником «новой поэтики» оказывается «я» поэта.

«Я родился романтиком», признавал Поль Верлен (1844- 1896) очевидную и глубокую связь своей поэзии с романтизмом (первое свое стихотворение — «Смерть», 1858, — он посвятил и послал Виктору Гюго), особенно с позднеромантической группировкой Парнаса (Леконт де Лиль, Банвиль и др.) и творчеством Шарля Бодлера. Эта связь определяет и содержание, и форму первого сборника стихов Верлена «Сатурналии» (1866): романтическое противопоставление Идеала вульгарной толпе, прошлого настоящему и т. п. Однако уже в «Сатурналиях» распространяется особенная, верленовская интонация меланхолии и тоски (циклы «Меланхолия», «Печальные пейзажи»). Интонация эта имела своим источником бодлеровский «сплин», но стимулирована была крушением всех иллюзий поэта, с горечью признающего в том, что он «ни во что не верит».

Теряющий веру поэт доверяет только своему ощущению, своим впечатлениям — уже в момент публикации «Сатурналий» Верлен начинает движение к тому, что назовет «новой системой». Главное звено «системы», по словам Верлена, — «искренность, а этим целям служат впечатления от данного момента, буквально прослеженные», «точные ощущения». Соответственно поэт «расстается с историческими и героическими сюжетами, с эпическим и дидактическим тоном, почерпнутым у Виктора Гюго».

Вехами этого движения были сборники «Галантные празднества» (1869) и «Добрая песня» (1870). Субъективное восприятие реальности торжествует в первом из них, преобразующем мир в театр кукол, которым поручено сыграть спектакль «в духе» XVIII в. В этих изящных миниатюрах, лаконичных сценках, в этих наполненных чувствами пейзажах все призрачно, вторично, словно бы списано с полотен Ватто или же переписано из книги «Искусство XVIII века» братьев Гонкуров, которыми Верлен в 60-е годы восхищался.

«Добрая песня» адресована любимой женщине и не свободна от многословия, от трафаретов, пафоса, порожденного любовным ритуалом. Но в целом сборник знаменует переход от «эпического» к личному, к повседневному, к впечатлениям «от данного момента». Проникновенное усвоение маленьких подробностей бытия, обычных, каждодневных вещей, превращаемых Верленом в детали истинно поэтического мира, в особенный «пейзаж души», — все это станет особенностью поэзии импрессиониста. Как и характерная естественность стиха: от ритмов романтической поэзии, «эпического и дидактического тона», Верлен переходит к формам миниатюрным, песенным, написанным как бы шепотом, в одно дыхание, в один миг.

После 1871 г. усугубляется верленовская меланхолия. Сыграло свою роль поражение Коммуны. Верлен не покидал Париж в дни восстания, коммунарам симпатизировал, коммунары были среди его друзей. Свою роль сыграла несложившаяся личная жизнь, разрыв с женой. Свою роль сыграла и дружба с Рембо (в августе 1871 г. Рембо пишет Верлену, потом приезжает к нему в Париж), тотальный нигилизм которого подталкивал к более решительному разрыву с традицией, к всерьез понятию «расстройству всех чувств».

В 1874 г. появляется сборник «Романсы без слов», с которым прежде всего связывается представление о новой, импрессионистической поэзии Верлена. В том же году была организована знаменитая первая выставка художников-импрессионистов — импрессионизм стал фактом истории французского искусства.

Как то и полагается произведению импрессионистическому, «Романсы без слов» состоят из стихотворений, рисующих пейзажи. Иные сюжеты (исторические, героические, сатирические) исчезли без следа. При кажущейся географической разбросанности (Париж, Брюссель, Лондон) пространство поэзии одномерно, как и время: «данный момент», т. е. настоящее время, питает «точные впечатления» поэта.

Но пейзаж здесь необычен — это поистине «пейзаж души». Природа перестает быть объектом, относительно которого самоопределяется и в котором выражает себя душа поэта. Они внезапно слились в одном образе, в некоем едином существе, которое, оставаясь природой, становится человеком. Поэт не сравнивает, не уподобляет, не персонифицирует, он развертывает метафору, живущую самостоятельно как импрессионистическое двуединство внешнего и внутреннего, при преобладании внутреннего впечатления.

На смену логически завершенным фразам, несущим в себе мысль и описание, пришли фразы краткие, которые ложатся на бумагу, как мазки на полотно художника, как торопливое прикосновение кисти художника-импрессиониста. Верлен сознавался в своей исключительной способности «видеть» предмет; наподобие художника он «охотился» за формами, цветами, тенями. Фраза в импрессионистических стихах утрачивает свою самостоятельную активность, из нее уходит действие вместе со сказуемым-глаголом. Верлен попытался краскам доверить словесный разговор, общение души и природы — краскам и звукам.

Громкую известность приобрели слова Верлена — «музыка прежде всего», первая строчка стихотворения «Поэтическое искусство», написанного в том же 1874 году. С точки зрения французской поэтической традиции стихотворение это — еретическое, посягающее на самые основы. Основы французского (силлабического) стиха — число слогов в строке и рифма; размер и синтаксис совпадают, речь подчиняется размеру. Верлен поставил все это под сомнение, и рифму, и исконную размеренность стиха, возвестил о возможностях «неправильностей», нюансировки, непарных стихов и особенно музыки, «музыки прежде всего». Верлен поставил стих у границ его полного освобождения. Повторения, внутренняя рифмовка, система созвучных гласных, аллитерации — все это создает эффект поразительного благозвучия, подлинной музыки слова, призванного внушать, настраивать, а не сообщать, не описывать. То есть быть «романсами» — «без слов»: в импрессионизме Верлена содержатся предпосылки символистской эстетики Малларме, эстетики молчания.

Но сам Верлен был далек от таких крайностей. Он держался реальной жизни как источника «точных ощущений» и не решался на разрыв с традицией. В последовавших за «Романсами без слов» сборниках («Мудрость», 1880; «Некогда и недавно», 1885; «Любовь», 1888, и др.) появляются стихи, написанные в традиционных размерах

(например, сонеты). Словно спохватившись, Верлен напоминает, что «рифма необходима французскому искусству». В последних циклах стихов преобладает традиционная тема любви (правда, в весьма фривольной интерпретации) и не менее традиционная тема веры в Бога, к которой Верлен возвращался по мере того, как опускался, спивался, погибал.

Непоследовательность Верлена воспринимается как примета первого этапа движения к «новой поэтике» — точно так же, как приметой следующего этапа представляется последовательность Рембо, необыкновенная стремительность его развития и краткость пути: в течение трех с половиной лет Рембо смог и пройти дорогой своих предшественников, и поставить ее под сомнение, создавая новую поэтику «ясновидения», и разочароваться в итогах своей реформы, оставить поэзию.

Начинал Артюр Рембо (1854-1891) с такой же, как и Верлен, ученической преданности тогдашним авторитетам, Гюго, поэтам Парнаса, Бодлеру — словом, французским романтикам («истинный поэт — истинный романтик»). Показательно для начала творчества Рембо, для первых полутора лет от января 1870 до мая 1871 г., большое стихотворение «Кузнец». Все в нем напоминает поэзию Гюго: и исторический сюжет (Великая французская революция), эпическое содержание и эпическая форма, республиканская идея и монументальный стиль.

Своеобразие Рембо складывалось быстро, вместе с развитием его бунтарства, по мере того как находила поэтическое выражение неудовлетворенность жизнью, его стремление к обновлению, его неудержимая тяга к переменам. Рембо до крайности раздражен пошлым буржуазным миром, миром человекоподобных «сидящих» («Сидящие»). Поэт вызывающе циничен, в стихах Рембо распространяется саркастически-гротескная интонация, в одном образе соединяются разнородные, контрастные явления, возвышенное и низменное, абстрактное и конкретное, поэтическое и прозаическое. Поэзия раннего Рембо отличается редким лексическим богатством, что само по себе создает впечатление широчайшей и постоянно меняющейся амплитуды, скачкообразности ритма, многозвучия стиха. Парадоксальность и в контрастных сочетаниях идеи и формы: величавый александрийский стих сонетов, этой традиционной формы возвышенных признаний, служит рассказу об «искательницах вшей».

Традиция соединяла прекрасное с добрым — вслед за Бодлером, воспевающим «цветы зла», Рембо в сонете «Венера Анадиомена» богиню красоты изображает в облике безобразного, омерзительного существа, «отвратительно прекрасного». Романтическое, литературное представление о красоте изживалось — вместе с идеалами, которые остались в прошлом.

Жалкое и нелепое создание, олицетворяющее Женщину, Любовь, Красоту, свидетельствует о состоянии тотального неверия и бунта, в котором Рембо пребывал весной 1871 г. Вслед за Флобером Рембо мог бы сказать: «Ненависть к буржуа — начало добродетели». Но всеобщий «крайний идиотизм» в представлении поэта даже добродетель превратил в очередной «цветок зла», в «отвратительно прекрасное». Ничего святого не оставалось в этом мире, точки кипения достигало его эмоциональное неприятие, находившее себе выражение в обобщенном, собирательно-символическом и одновременно предельно земном, натуралистически-откровенном, шокирующем образе.

На какое-то мгновение бунтарство Рембо политически конкретизировалось, его помыслам ответила пролетарская Коммуна. Рембо, возможно, был в Париже в дни восстания, возможно, сражался на баррикадах. Очевидно то, что Коммуна оставила след в

поэзии Рембо. Вершина его гражданской лирики — «Парижская оргия, или Париж заселяется вновь».

«Парижская оргия» — в том же ряду, что и «Возмездия» Гюго (в мае Рембо писал: «У меня под рукой «Возмездия»»), в традиции романтического эпоса. Над апокалиптической картиной бедствия, над дикой оргией поднимается голос поэта, произносящего свою обвинительную речь. Чувство подлинной боли, испытываемой поэтом, так близко к сердцу принявшим разгул низменных страстей, придает стихотворению необыкновенно личный характер. Но поэт поднялся на трибуну самой Истории; поражение Коммуны, «заселение» Парижа — признак победы Прошлого над Будущим, ужасающий признак социального регресса.

Потеряв все надежды, Рембо рвет связи с обществом. Он перестает учиться, несмотря на свои исключительные способности. Он живет случайными, дабы не умереть с голоду, заработками — и мечется по Европе, он во Франции, в Бельгии, в Англии, Германии, Италии и т. д. В испещренной границами и уставленной таможнями Европе мятущийся Рембо кажется олицетворением вызова, брошенного любой форме организованной жизни. Он пытается быть абсолютно свободным, не связывая себя даже фактом присутствия, пребывания на одном месте. Не связывая себя никакими обязательствами ни перед людьми, ни перед законом, ни перед самим Богом.

Программа «ясновидения» — программа тотального освобождения, ибо она предполагает «достижение неизвестного расстройством всех чувств»! а такая попытка превращает поэта в «преступника», в «проклятого». По сути это программа романтическая: и ставка на поэзию, и ставка на «я» поэта сами по себе скорее связывали с традицией, чем противопоставляли ей «ясновидца». Однако романтики, даже и предполагая, что «только индивидуум интересен», считали необходимым придание индивидуальному всеобщего «универсального смысла». Такие помыслы были чужды Рембо, он поистине одержим «поиском самого себя», снятием, «сцарапыванием» с данного «я» всего социально-характерного во имя неповторимо-индивидуального («вращивать свою душу»). Что же может быть индивидуальнее души, «расстроенной» всеми возможными средствами, алкоголем, наркотиками, нищетой, вынужденными и намеренными голодовками, странной дружбой с Верленом?!

Теми средствами, которые наглядно подтверждали, что «открытие самого себя» предполагает «освобождение от морали», освобождение от всех авторитетов, на которые не уставали ссылаться романтики, от Бога до Природы. В исходном пункте творческого акта «ясновидца» словно бы нет никаких объективных ценностей, есть лишь «я» как то горнило, в котором выплавляется поэтический образ. Поскольку «я» создается «расстройством всех чувств», постольку душа «ясновидца» — «чудовище»; введением в последний этап творчества Рембо может служить стихотворение «Пьяный корабль».

«Пьяный», заблудившийся, сбившийся с курса, гибнущий корабль — достаточно очевидный символ поэта, его души, пустившейся в рискованную авантюру. Корабль — образ метафорический, образ «корабля-человека», в котором воедино сливаются внешнее и внутреннее, возбуждая впечатление о возникновении какой-то третьей силы, которая не сводится ни к кораблю, ни к поэту. В этом главное отличие «ясновидения» от импрессионизма Верлена, а в этом отличии заключена суть символизма. Возникающая «тайна», некое не подлежащее логическому определению начало, влечет за собой особенную поэтическую технику, технику намека, «суггестивности».

Отсюда и значение сонета «Гласные» как декларации такой поэзии. Что бы ни побудило Рембо к созданию этого сонета, уподобление гласного звука цветку знаменовало пренебрежение словом как смысловой единицей, как носителем определенного значения, значимой коммуникации. Изолированный от смыслового контекста звук, будучи уподоблен цветку, становится носителем иной функции, функции «внушения», «суггестивности», с помощью которой и обнаруживается «неизвестное».

Такую литературную технику готовил уже «музыкальный» принцип Верлена (несомненно, прямо повлиявшего на Рембо), но импрессионизм сохранял как образ данной души, так и конкретный природный образ, тогда как у Рембо неузнаваемым становится все простое и осязаемое. Эстетический эффект последних стихотворений, написанных в 1872 г., определяется шокирующим слиянием простейшего и сложнейшего.

Может показаться, что последние стихотворения Рембо — что-то вроде путевых зарисовок, сделанных очень наблюдательным поэтом во время его скитаний. Вот Брюссель, в котором так часто бывал Рембо; вот странник, устав, пьет; вот он поведал о своих мыслях поутру, о «юной чете», возможно, встреченной по пути, как встретила и «черносмородина река». Как будто случайный, «попутный» подбор тем, случайный, поскольку не в них дело. Совершенно реальные впечатления сбиваются в плотный клубок, весь мир стягивается к данному душевному состоянию, тогда как состояние души отражается во всем, выстраиваются загадочные пейзажи вне времени и пространства. В одно и то же время (лето 1872 г.), под влиянием одних и тех же впечатлений были написаны «Брюссель» Верлена и «Брюссель» Рембо, но стихотворение Верлена читается как, можно сказать, реалистическое описание брюссельского пейзажа рядом с той странной грезой, которая выплеснулась в творении Рембо. Все здесь символично, все иносказательно, намекает на некую загадочную процедуру, на «неизвестное», на то «чудесное», которое поселилось в «повседневном» благодаря навестившим поэта «озарениям».

«Озарения» — так называется созданный в период «ясновидения» цикл «стихотворений в прозе». И в этом произведении Рембо сохраняет свою способность «видеть»; фрагменты «Озарений» кажутся видимыми картинами, они лаконичны, компактны, составлены как будто из материалов, которые под рукой, рядом. Однако простота «озарений» кажущаяся, лишь оттеняющая необыкновенную сложность плодов «ясновидения».

Ни один из составляющих цикл фрагментов не может найти адекватную интерпретацию, но «Озарения» в целом рисуют образ недвусмысленный: это образ сильной, необыкновенной личности, обуреваемой могучими страстями, создавшей целый мир своей необузданной фантазией, готовностью идти до конца. Чувствуется, что «я» на пределе, балансирует на опасной грани, сознавая очарование мук, привлекательность бездны. Оно творит свою Вселенную, оперируя и твердью, и водами, и формами всех вещей, и их субстанциями. В космическом пространстве «Озарений» свое время, своя мера вещей, внеисторическая, собирающая весь человеческий опыт в момент его интенсивного переживания данной личностью.

Естественно, что крайняя субъективизация творческого акта не могла состояться в пределах строго регламентированной традиционной формы. Одновременно с Верленом и теми же способами Рембо освобождал стих и, наконец, дал первые образцы свободного стиха. В составе «Озарений» есть два стихотворения, «Морской пейзаж» и «Движение», написанные таким стихом, свободным от рифмы, от определенных размеров, от каких бы то ни было «норм». Такой стих уже близок поэтической прозе, хотя и проза «Озарений» не лишена своего ритма, который создается общей эмоциональной интонацией, то

удлиняющей, то укорачивающей фразы, повторениями, инверсиями, членением на строфы особого, свободного типа.

Абсолютная свобода Рембо могла быть достигнута только у предела, отказом даже от «ясновидения», отказом от поэзии. Летом 1873 г. возник «Сезон в аду», акт отречения от себя самого, акт агрессивной и безжалостной самокритики. Рембо осудил «ясновидение». Он точно определил декадентскую первооснову этого литературного эксперимента, оценил утрату идеала, вопиющую асоциальность и ее результат — разрушение личности. Рембо осознавал, что декаданс применительно к нему был даже не упадком, а падением, падением в самом прямом, унижительном смысле этого слова. И Рембо исповедуется в «свинской любви», не стесняясь показать ту грязь, в которой барахтался несколько лет.

«Сезон в аду» — замечательный образец исповедальной прозы. Он может показаться результатом спонтанного акта, внезапного прорыва чувств, но в нем есть своя система и своя завершенность. «Сезон» — ритмическая проза, с членением на «главы», «строфы» и «строки», с употреблением различных риторических приемов и оборотов. И со своей внутренней динамикой, которая определяется одновременно путешествием по аду и оценкой этого путешествия, движением от признания вины («я оскорбил красоту») к показаниям, от показаний, компрометирующих «ясновидца», к приговору.

Приговор — осуждение «ясновидения», за которым последовало расставание с поэзией. В духе Рембо — категорическое и бесповоротное. В 1880 г. Рембо покидает Европу, добирается до Кипра, до Египта, оседает до конца своей недолгой жизни в Эфиопии. Занимался он торговлей, быстро сжился с местным населением, усвоил тамошние нравы и обычаи — и словно бы забыл о том, что некогда был поэтом. Исчерпав эксперименты «ясновидения», он счел исчерпанными возможности поэзии.

Малларме считал эти возможности неисчерпаемыми, поскольку, по его убеждению, «мир существует, чтобы возникла Книга». Тем не менее Стефан Малларме (1842-1898) в свою очередь начинал с романтизма, с увлечения Гюго, поэтами Парнаса, Бодлером и Эдгаром По, ради чтения которого изучил английский язык (потом стал преподавателем этого языка). Восхищался Верленом, восставшим против бесстрастия парнасцев, и сам искал «особенный способ запечатлеть мимолетные впечатления». Стихи Малларме в 60-е годы — достаточно традиционные, романтические по острому ощущению зла, в царстве которого произрастают цветы нетленной красоты.

Поиски «особенного способа» превратили Малларме в самого видного представителя символизма. Первые стихи его были опубликованы в 1862 г., но уже через два года он писал: «Наконец-то я начал свою «Иродиаду». Со страхом, так как я изобретаю язык, который бы проистекал из совершенно новой поэтики... рисовать не вещь, но производимый ею эффект. Стихотворение в таком случае должно состоять не из слов, но из намерений, и все слова ступеньются перед впечатлением...» Столь категоричное противопоставление «вещи» «эффекту», разъединение объективного и субъективного означало переориентацию искусства. «Мой дух коренится в Вечности», «Мысль моя себя мыслит и достигает чистого Познания», «Поэзия есть выражение таинственного смысла существования», — подобные сентенции звучали у Малларме как навязчивые идеи, переворачивавшие отношения «вещи» и «эффекта» настолько, что поэт усомнился в собственной реальности («я теперь безлик и не являюсь известным тебе Стефаном, но способностью Духа к самосозерцанию и к саморазвитию через то, что было мною»).

«В моем Разуме — дрожь Вечного», — писал Малларме. Такая «дрожь» могла быть выражена только «особенным способом». Рисовать не вещь, но «эффект» — это и есть

«особенный способ». Он формировался и под пером Верлена, поскольку тот требовал «музыки прежде всего» и писал «романсы без слов», и под пером Рембо, коль скоро гласные уподоблялись цветам, — этот способ назывался «суггестивностью». Малларме традиции, в частности, парнасцам, «прямому изображению вещей» противопоставил искусство «намёка», «внушения», в жесткой формуле закрепляя творческую практику поэтов своего поколения.

Направляя все свои усилия к этой цели, Малларме все далее уходил от реального источника впечатления; усложняются бесконечные, субъективные аналогии, вытесняющие прозрачные аллегории первых стихотворений. Постоянные аббревиатуры, эллипсы, инверсии, изъятие глаголов — все создает впечатление тайны; таинством становилась и сама творческая работа. Каждое слово приобретало в шифре поэзии Малларме особенное значение, и каждому слову поэт отдавал многие часы поисков.

Воплощая Вечность, Малларме искал совершенства абсолютной Красоты. По этой причине он очень мало написал, всего лишь около шести десятков стихотворений (к ним, правда, надо добавить несколько десятков «стихов на случай», «стихов для альбома»). Каждое из них представляет собой обдуманную и тщательно отделанную композицию, где каждая деталь подчинена целому, поскольку Малларме не о смысле заботился, а об особом «мираже» словесных структур, взаимных «ответах» слов. Малларме в общем следовал традиционным формам, что само по себе выдает органическую связь поэзии этого символиста с его предшественниками, с романтиками XIX в. Однако «миражи» расковывали и стих Малларме, даже при его строгой рассудочности продвигали в сторону музыкальной спонтанности.

Последнюю свою Поэму «Удача никогда не упразднит случая» (1897) Малларме просил считать «партитурами». «Звучать» призван был этот необычный текст, где пропуски, «пустоты» имели такое же значение, как и слова, которые в свою очередь «звучали» по-разному в зависимости от различия шрифта и расположения на странице: поэму следует не только слышать, но и видеть, постигая тайны графического совершенства.

Так возводился храм Поэзии, в котором Малларме выступал в роли священнослужителя нового культа. В этом проявилось еще одно свойство символизма как искусства элитарного, предназначенного для немногих избранных. Куда-то в подпочву уходят, скрываясь от глаз, те социальные и личные первопричины отчуждения поэта, которые очевидны были и у Верлена, и у Рембо. По символистской поэзии Малларме невозможно обнаружить его глубочайшее разочарование «во всех политических иллюзиях», крайнюю степень неприятия им «толпы» с ее суетней, трагическое чувство одиночества и обреченности, вынуждавшее жить с постоянной мыслью о самоубийстве.

Все это ушло из поэзии вместе с уходом мира реальных «вещей». Малларме писал мало, писал все меньше, почти умолк и потому, что содержание его поэзии, ее главный герой — Идея — все больше походила на пустоту. Сколько-нибудь весомого философского содержания в ней не замечалось, что само собой побуждало все силы тратить на старательную шлифовку стиля, — поэзия становилась занятием самодовлеющим и самодовольным, мир существовал для того, чтобы возникла Книга.

Итоговую, завершающую XIX век фигуру увидел в Малларме Поль Клодель (1868-1955), крупнейший поэт и драматург «католического возрождения» во французской литературе XX в. Клодель хорошо знал Малларме, посещал его еженедельные поэтические вечера, внимал урокам мэтра. По Клоделю, этот поэт — кульминация «нигилизма XIX века», освобождения духа от власти материи, от гнета «видимостей», осознания того, что

человек «создан для владычества над миром». Однако, нацелив свой взор за видимую оболочку, в сердцевину явлений, переводя поэзию из области ощущений в область понятий, Малларме оказался перед лицом «отсутствия», перед неизбежностью безмолвия. По убеждению Клоделя, выход из этого тупика возможен только на пути возвращения к религии, к Богу.

Андре Жид, также навещавший «вторники» Малларме и не скрывавший своего восхищения мастерством поэта, в год смерти Малларме воскликнет: «Следовать Малларме — это безумие!» Жид призвал обратиться к жизни как к источнику искусства. Многие из возникших в Париже к 1900 г. поэтических группировок и литературных журналов заявили о категорическом неприятии символизма. «Башня слоновой кости», в которую забирались поэты, показалась анахронизмом, не выдержав натиска общественных проблем и вопросов бытия человеческого.

Новый век наступал на искусство, будоражил своими новациями, своей броской «модерностью». «Конец века» был окрашен сильным ощущением конца; «начало века» — ощущением открывающейся перспективы. Декадентский пессимизм вытесняется оптимизмом, афишированная сложность — демонстративной простотой, герметизм — открытостью. Открывается жизнь в самом широком и неопределенном понимании этого источника обновления искусства, как, впрочем, неопределенным было и само понятие обновления.

«Новый дух и поэты» (1918) — так называется статья Аполлинера, громко прозвучавшая как манифест нового поколения поэтов, поколения начала нового века.

Манифест этот завершил недолгий путь Гийома Аполлинера (псевд. Костровицкого, 1880-1918), самого знаменитого и самого показательного французского поэта начала века. Все предназначало его к такой роли, начиная с происхождения: внебрачный сын польки и, возможно, итальянского офицера, Аполлинер был склонен мистифицировать свою генеалогию, что давало возможность представлять неким «гражданином мира», открытым всем возможным; веяниям. Это была примета времени: на «вторниках» Малларме внимали мэтру — Аполлинер внимал «новому духу» новой эпохи.

Среди разнообразных литературных пристрастий Аполлинера самое заметное место занимали поэты французские, романтики, Верлен, Рембо, Малларме, хотя французским языком он овладел, оказавшись в монастырских школах на юге Франции (родился в Риме, родными языками были польский и итальянский). Начинал Аполлинер как поэт вполне традиционный, его первые опыты были традиционно стимулированы любовными увлечениями: сначала во время летнего пребывания в Бельгии (в 1899 г.), а затем и в особенности во время путешествия по Германии (1901-1902), где Аполлинер оказался в роли учителя французского языка в графской семье и где его посетила любовь к гувернантке-англичанке.

Впечатления от Германии и переживания любви питали собой то, что получило название «рейнского цикла» стихотворений, в котором связь с романтической и символистской традицией закрепляется глубоким эмоциональным восприятием немецкой романтической атрибутики, усвоением тем и ритмов немецкой народной песни. Вошли в творчество Аполлинера и славянские истоки, которым поэт всегда придавал очень большое значение. Но хотя прошлое культуры, классическое наследие неизменно сохраняло для Аполлинера свою непреходящую ценность, этого источника было недостаточно для поэта начала XX в. После «рейнского цикла» он мало писал, движение его явно замедлилось.

Не имевший никаких средств к существованию, Аполлинер вынужден был зарабатывать разными способами, делать то, что подвернется. Одновременно он все глубже погружается в своеобразный парижский быт, сближается с разношерстной, разноязычной художественной богемой, с полунищими художниками и писателями, в среде которых и вызревал дух нового искусства. В центральную фигуру быстро превращался испанец Пабло Пикассо; встреча с ним в 1904 г. сыграла заметную роль в формировании новой эстетики Аполлинера. Новая живопись была неожиданной и шокирующей, она не могла не увлечь поэта, делавшего ставку на обновление.

В 1913 г. Аполлинер издает книгу «Художники-кубисты», в которой возвещает о возникновении «совершенно нового искусства», основанного, в отличие от традиционного, «не на имитации, а на концепции», «видению» противопоставляющего «понимание», в качестве изобразительной «грамматики» употребляющего поэтому язык геометрии. Аполлинер признается в любви к «новому искусству», очевидно его прямое влияние на поэта, хотя определенную дистанцию он явно сохранял.

Следуя поэтам конца века, Аполлинер полагал, что магистральный путь развития ведет к созданию «синтеза искусств — музыки, живописи и литературы». В эссе «Новый дух и поэты» он поставил под сомнение необходимость «писать прозой или писать стихами», следуя при этом правилам грамматики или же нормам просодии. Даже свободный стих для Аполлинера — лишь первый порыв к свободе искусства, которая достигается только на путях синтеза, созданием «визуальной лирики». Аполлинер указывает на открытия науки и техники, на «новый язык» кино и фонографа как на средства обновления поэтического языка.

Поиски новой формы в «новой эстетике» Аполлинера были подчинены главному пафосу — «поискам истины», выражению «упоения жизнью», обнаружению «новой реальности», «нового духа». Уточнения этих понятий не последовало и в их границах помещалось буквально «всё», всё то, что привлекало внимание и вдохновляло, что удивляло — и даже само это «удивление», которое Аполлинер мог счесть за «самую мощную силу нового».

«Новая реальность» естественно видоизменялась, «всё» менялось в своем содержании; одно дело «удивление», которое возникало при столкновении с полотнами кубистов, другое дело «удивление» от столкновения с реальностью мировой войны. Аполлинер порой «удивлял» и буквально, нельзя упускать из виду то пристрастие к «игре», к эпатажу обывателей, «буржуа», которое окрашивает собой эстетический опыт художественного авангарда.

Образцами чистого эксперимента остаются «каллиграммы», «стихи-рисунки», эти довольно наивные образцы «визуальной» в буквальном смысле слова лирики. Однако и такие «рисунки» по-своему выражали аполлинеровскую потребность в некоей «тотальности», хотя бы в новом, «тотальном» языке, синтезе словесного и графического образов. Образ словесный предстает на «полотне», на данной странице, в пространственных параметрах, сочетая «нарисованное» словами с пропусками, с пустотой, т. е. с определенным звучанием текста. Аполлинер не скрывал зависимости своих экспериментов от «новой поэтики» Малларме, от поэмы «Удача никогда не упразднит случая».

«Каллиграммы» — крайняя реализация тенденции к освобождению стиха, действительно выходящая даже за пределы стиха свободного. Однако, дерзкий новатор, Аполлинер никогда не расставался с прошлым, не забывал о ценности классики. В сборнике

«Алкоголи» (1913) Аполлинер нашел место для стихотворений, созданных в разное время, в том числе «рейнских», тем самым сохраняя свой путь целиком, ни от чего не отказываясь. Свободные стихи соседствуют с традиционными размерами, нередко включены в «правильные» поэтические структуры, которые свободно варьировались и преобразовывались поэтом. Ко времени издания сборника Аполлинер совершенно отказался от пунктуации как способа насильственного регулирования ритма стиха.

Сборник «Алкоголи» открывается стихотворением «Зона», образцом аполлинеровского «нового лиризма». Желанная свобода реализуется здесь и на уровне идеи — брошен вызов старому миру, идолам прошлого, сам Христос понижен в ранге до летательного аппарата, и на уровне формы — раскрепостившийся поэт выражает себя в стихе абсолютно свободном. Кажется, что сам творческий акт освободился от правил, что поэт сочиняет на ходу, прогуливаясь, и его творческая лаборатория на улице, среди первых встречных. Угловатое, размашистое, вызывающе дисгармоничное, «некрасивое» (Аполлинер не выносил самой категории «вкуса») стихотворение невозможно отнести к определенному жанру. Написано оно под впечатлением очередной неудачной любви, болезненно пережитой поэтом, и в общем являет собой исповедь, предельно откровенную картину страдания и одиночества — именно картину, «я» тут же превращается в «ты», объективизируется, исповедующийся поэт словно наблюдает за собой со стороны и видит уже героя эпического, следит за его поступками, за его перемещениями.

Перемены «я» на «ты» — это лежащий в основе композиции поэмы прием симультанизма, заимствованный из современной живописи. В сплошном потоке, в данный момент, на данной странице возникают события, происходившие в разное время и в разных местах. Такая концентрация времени и пространства — способ воссоздания «тотальности»; стихотворение готово отождествиться со вселенной, возникает впечатление «распахнутости», открытости текста, безмерной его широты. Тем более что «прогуливающийся» поэт подбирает на своем пути «всё», все приметы новой реальности, автомобили, самолеты, рекламу и, конечно, Эйфелеву башню, этот символ XX в.

Резкие скачки, перебои, сопоставление обычно несопоставляемых явлений — все это «удивляет», освещает мир неожиданным светом, создает эффект, близкий тому, которым прославятся вскоре сюрреалисты. Возвышенное и приземленное, поэтическое и прозаическое оказываются рядом, в одной плоскости; страдающий от несчастной любви поэт попадает в «стадо ревущих автобусов». Загадочные «кубистические» сущности, причудливые абстрактные пейзажи возникают в одних стихотворениях (например, любимые поэтом «Окна», посвященное Пикассо «Обручение»), в других же регистрируется все то, что «есть», фиксируется наплывающий поток жизненной прозы.

Таких произведений, прозаизированных «стихов-прогулок», «стихов-разговоров», которые порой больше похожи на склад строительных материалов, чем на возведенное здание, много в сборнике «Каллиграммы» (1918). И здесь особенно очевидно, что, в отличие от Верлена или Рембо, гибель богов Аполлинер, не переживал как трагедию. Утратив Создателя, Аполлинер довольствовался Созданием, наличным бытием, чувством своей к нему принадлежности. И унаследованным у Малларме осознанием особой функции Художника, занимающего вакантное место Творца.

На фронт Аполлинер отправился добровольцем, сражался рядовым в артиллерии, затем лейтенантом в пехоте. Вначале он попытался соединить тему войны с привычными мотивами любви, так что фронт оказывался составной частью мирного пейзажа очередной сердечной дуэли (цикл «Стихи к Лу», многочисленные послания к Мадлене), — все славилو любимую и все соответственно казалось прекрасным, все «чудеса войны» («как ракеты

красивы!)). Наивная вера влюбленного в то, что «во имя нашего счастья схватились армии», а потому и «гранаты подобны падающим звездам», несмотря на устойчивое аполлинеровское легкомыслие (фарс «Груды Тиресия», 1917, написанный с вполне серьезным намерением побудить французов позаботиться о деторождении), все-таки вытесняется пониманием трагедии, своей к ней приобщенности, своей ответственности. «Всё» к концу войны — это общая историческая судьба, в «сердце моем» сосредоточенная. Начался процесс обретения жизненной философии, которой Аполлинеру недоставало, — процесс этот был прерван внезапной смертью поэта, так и не поправившегося после тяжелого ранения.

\* \* \*

Эмиль Верхарн (1855-1916) — поэт бельгийский. Однако Бельгия и Франция — соседи, многие французские и бельгийские писатели действовали совместно, осознавая близость своих задач. Французский язык, на котором писали де Костер, Верхарн, Метерлинк (существовала также литература на фламандском языке и на валлонских диалектах французского), приобщал к общеевропейской аудитории и к французской литературе. Верхарн истоки современной поэзии видел в романтизме, а Гюго представлялся ему гигантом, воплощением целой эпохи и непреходящих духовных ценностей. Очень высоко ценил Верхарн своих современников, Рембо, Малларме, особенно Верлена.

Как поэт бельгийский Верхарн начал свое творчество с тематики национально специфической (сборники «Фламандки», 1883, «Монахи», 1886), с обращения к прошлому своей родины, ее искусству, ее пейзажам и неповторимым характеристикам — к характеристикам «фламандок», этому олицетворению национального типа, закрепленного традицией великой фламандской живописи, почитавшейся Верхарном. В стихотворении «Фламандское искусство», славя старых мастеров, Верхарн писал, что их «кисть пренебрегла румянами», а созданные ими женские образы; «источали здоровье». Стих Верхарна, в свою очередь, чужд «украшательству», поэт передает ощущение здоровой силы, естественной красоты своих героев, отождествленных с самой природой. Зарисовки крестьянского быта чрезмерно, однако, картинны, ранний Верхарн не избежал стилизации, а идеализированные типы фламандок и монахов выполняют роль романтического противовеса настоящему времени, когда уже «нет ничего», «нет героев».

Утрата веры в Бога придала романтическому разочарованию смысл тотального неверия. В сборниках «Вечера» (1887), «Крушения» (1888), «Черные факелы» (1890) множатся картины тусклых вечеров, унылых сумерек, повторяются декадентские, мотивы увядания и гибели. Пласт декадентской культуры в Бельгии тех лет был весомым.

Смерть воцарилась в лирике Эмиля Верхарна. Фламандскую равнину с ее мельницами, колокольнями, фермами заполняют «круги из эфира и золота», некие «роковые структуры», розовощекие фламандки вытесняются таинственными «дамами в черном» и «черными богами». В небесах вспыхивают кошмарные «сомнамбулические зори» и зажигаются «черные факелы» безумия. Поэт, его тело, его мозг словно населены чудовищами, затеявшими грызню, которая отдается чудовищной болью. Лирический герой концентрирует в себе все муки мира, через него протекает «пустая бесконечность».

Лиризм меняет поэтическую систему Верхарна. Оттесняется подчеркнутая предметность, материальная весомость, буквальность образов первых сборников, развивается сложная метафорическая образность. Поэзия Верхарна становится более одухотворенной и многозначной, тем более что, по его признанию, он «никогда не

переставал наблюдать реальную жизнь». Трагические циклы — переход к последующей социальной трилогии. Поэт открывает себя, свое «я» — и одновременно сквозь «молчаливые монументы» символистского пейзажа просматриваются приметы реальной, а не картинной Фландрии.

Верхарн не любовался «цветами зла», не заигрывал со смертью. Утрата идеала была для него истинной, личной трагедией, и самые мрачные стихи обнаруживают не погружение в стихию декаданса, а нарастающее стремление одолеть зло, справиться с безумием. Недолгая для Верхарна фаза символизма отграничена в особые циклы, а следовательно, ограничена в своих рамках. Законченность, стройность композиции циклов, ее логичность и динамизм — немаловажный элемент концепции поэта, локализирующего область сомнений и разочарований, оставляющего разум, волю, целеустремленность вне этой области, вне сомнений.

Вследствие всего этого дальнейшее движение поэта было стремительным и резко отличалось от пути современных ему французских поэтов конца века. Изначально свойственная Верхарну как поэту бельгийскому масштабность и эпичность (не случайно высочайшими литературными авторитетами были для него Гюго и Бальзак) в полной мере реализовалась тотчас по преодолении кризиса конца 80-х годов. Немалую роль в этом переломе сыграла вошедшая в поэзию Верхарна тема счастливой любви (циклы «Часов»). Любовь для Верхарна — обретение доброты и простоты, целительное очищение души, а поэзия отражает процесс самоочищения, воспринимается в активной нравственной функции.

Рядом с интимной лирикой — могучие ритмы социальной трилогии. Их соседство не только свидетельствовало об универсальности поэта, сосуды эти были сообщающимися: осуществлялось разделение добра и зла, нравственная оценка всех жизненных процессов, в том числе процессов социальных. Символисты шли к абсолютизации зла, источником их тотального пессимизма становилось Неведомое, тогда как Верхарн быстро двигался по пути конкретизации этого источника, к социально конкретной оценке зла.

«Социальная трилогия» — условное наименование произведений 90-х годов, сосредоточенных вокруг тем деревни (сборник «Поля в бреду», 1893, и др.), города (сборник «Города-спруты», 1895), будущего (драма «Зори», 1898). Вновь образ Бельгии — главный образ, но лишь в «трилогии» была достигнута социальная полнота и историческая точность этого образа. Циклы построены в соответствии с верхарновским мастерством обобщенно-собирающей характеристики крупных, емких явлений. Каждый цикл предстает законченным целым эпическим полотном, исполненным внутреннего драматизма и динамики. «Равнины», «поля» — наглядный символический образ, соотношенный с образом города, ему противопоставленный.

Трагическое восприятие жизни сменяется изображением жизненных трагедий. Однообразие нищих равнин оттеняется многоликостью «пожирающего» равнины города-спрута, мощью «души города», тем грандиозным сооружением, которое Верхарн сумел создать средствами стихотворного цикла. Именно это полотно прославило Верхарна как великого поэта-урбаниста и оказало большое влияние на поэтов XX в. от Рильке до Брюсова.

За строениями из металла и камня поэт рассмотрел целый мир человеческих страстей, борений и порывов. «Душа города» — понятие историческое: «века и века» прожитого обуславливают невероятную концентрацию энергии, которая ломает все преграды, сметает все границы.

В том числе и границы, установленные традиционным стихосложением. Заявив о своем «восстании против любой регламентированной формы», Верхарн, начавший с традиционных форм, с «правильного» стиха, в социальной трилогии окончательно утвердил стих свободный. Основу поэтической реформы, осуществленной Верхарном, точно определил Валерий Брюсов, писавший, что бельгийский поэт «раздвинул пределы поэзии так широко, что вместил в нее весь мир» и что «во власти Верхарна столько же ритмов, сколько мыслей». Поэзия Верхарна действительно поражает богатством, исключительной глубиной своего содержания, но только в богатом, свободном, постоянно меняющемся ритме могло воплотиться такое содержание. Верхарн использовал все возможности стиха свободного, выстраивал строчки в причудливую «лесенку», ломал традиционную строфику; согласием ритма, ассонансов, аллитераций, звуковых сочетаний создавал «мощный и пленительный образ» и одновременно не забывал о рифме, писал стихи «правильные». Верхарн не заменял одну просодию другой, но добивался точного выражения мысли, не оглядываясь ни на какие правила.

Стремясь «вместить весь мир» в поэзию, Верхарн в самом существе своего искусства соединил лирическое и эпическое начала. Поэзия была для него откровением, исповедью — повернутой, однако, ко всем, ко всему, обращенной к другим, разговором, предполагающим собеседника. Стихи Верхарна драматичны и даже драматургичны, во многих из них наличествует сюжет, есть персонажи, есть конфликт. Верхарн написал четыре драмы, самая знаменитая из которых венчает социальную трилогию.

«Зори» — пьеса о революции, о будущем. Оптимистическая перспектива утверждается уже в финале «Городов-спрутов», составляя разительный контраст к финалу первой части трилогии, завершённой образом могильного заступа. В городе находит поэт готовность к «поискам и бунтам», которой лишена деревня. Он поет славу труду, созиданию, научному поиску, предвещающим будущее Идеям. В условиях 90-х годов порыв Верхарна политизируется, его увлекает социалистическая, революционная идея.

Верхарн покидает примелькавшиеся камерные сценические площадки. Действие «Зорь» вынесено на поля и улицы города, преобладают массовые сцены, совершаются величайшие исторические события, определяющие накал страстей, острую конфликтность сюжета, патетичность и декларативность стиля. Вместе с темой будущего в искусство Верхарна вторгся романтизм; и стилистика, и проблематика, и герои «Зорь» возвращают к романтической драматургии Виктора Гюго. Нечеловеческим усилием воли революционер Эренъен поднялся до такой высоты, что смог увидеть зарю будущего. Но так он превратился в исполина, в новое божество, в спасителя.

Будучи уверен в том, что «боги устарели», Верхарн границу новой эры очерчивает таким именно героем, возлагающим на себя роль Всемогущего. В начале века поэзия Верхарна вышла на арену Бытия, существования во всеобщем, обобщенно-жизненном смысле. Всматриваясь в «лики жизни» (сборник «Лики жизни», 1899), Верхарн видел «буйные силы» (сборник «Буйные силы», 1902), «многоцветное сияние» (сборник «Многоцветное сияние», 1906), слышал «державные ритмы» (сборник «Державные ритмы», 1910).

Все могучее восхищает поэта, все «Владыки» — Монарх, Полководец, Трибун, Банкир, Тиран, все «буйные силы», которые распоряжаются на безграничных пространствах поражающих воображение космических пейзажей. Но главный герой нового времени — «мыслитель, ученый, апостол», предвещающий грядущее, олицетворяющий неуклонное поступательное движение: «Мы живем в дни обновлений», «Все сдвинулось —

горизонты в пути». Живое, поэтическое ощущение исторического потока насыщает поэзию Верхарна.

Мало-помалу «огромная интенсивная жизнь» возносится поэтом над реальным миром, выражает исполинский ритм идеального существования избранных судьбы и поистине пророческие видения становятся утопическими мечтаниями. Возникающую при этом абстрактность и декларативность сдерживал лиризм, исповедальность поэзии, воплотивший не сочиненный, а реальный образ человека бесконечного мужества, неисчерпаемой душевной энергии и огромных творческих сил — образ лирического героя, образ самого поэта. Утопические конструкции словно бы комментировались поэзией обыденного, «рядового» существования на данной, фламандской земле: параллельно создавался цикл «Вся Фландрия», поэтизовавший стихию народной жизни и традиционного народного сознания.

Оптимизму Верхарна внезапно был нанесен сокрушительный удар — началась мировая война. Поэт успел откликнуться на эту трагедию (сборник «Алые крылья войны», 1916), но и Верхарн, да и Аполлинер еще не могли осознать глобальный характер начавшейся катастрофы, они принадлежали началу века — Аполлинер даже не включил войну в число факторов, формирующих «новый дух»!

### **Литература**

Поэзия французского символизма. М., 1993.

Верлен П. Лирика. М., 1969.

Рембо. Произведения. М., 1988.

Аполлинер. Избранная лирика. М., 1985.

Верхарн Э. Избранные стихотворений. М., 1984.

Поэзия Франции. Век XIX. М., 1985.

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

Балашова Т. В. Французская поэзия XX века. М., 1982.

Обломиевский Д. Французский символизм. М., 1973.

Андреев Л. Г. Сто лет бельгийской литературы. М., 1967.

Фрид Я. Эмиль Верхарн. Творческий путь поэта. М., 1985.

## ФРАНЦУЗСКАЯ ПОЭЗИЯ КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX в.

### СЮРРЕАЛИЗМ

Ближайшим предшественником сюрреализма было то «совершенно новое искусство», о котором писал Аполлинер. Само слово «сюрреализм» («надреализм») было заимствовано из фарса «Грудь Тиресия». Однако между кубофутуризмом и сюрреализмом прошла глубокая пропасть первой мировой войны, отделившая модернизм предвоенной «*belle époque*» от модернизма, на который легла тяжелая печать социальной катастрофы.

К числу самых знаменитых определений сюрреализма относится следующее: «Сюрреализм не побоялся стать догмой абсолютного бунта, тотального неподчинения, саботажа, возведенного в правило, и если он чего-либо ожидает, то только от насилия. Простейший сюрреалистический акт состоит в том, чтобы с револьвером в руке выйти на улицу и стрелять наугад, сколько можно, в толпу» («Второй манифест сюрреализма»). Это вызывающее заявление главаря сюрреализма Андре Бретона подтверждает, что «освобождение от морали» лежит в основе модернистского направления искусства — и что с того момента, когда идея абсурдного мира нашла себе подтверждение в абсурдной социальной практике, в разгуле насилия, именно искусство вдохновилось пафосом тотального отрицания, даже самоотрицания.

Роль камертона, настраивавшего сюрреалистов на такое «тотальное неподчинение», сыграл дадаизм. 14 июля 1916 г. в Цюрихе был оглашен «Манифест господина Антипирина» — первый манифест новоиспеченного международного объединения писателей и художников. Автором манифеста был румын Тристан Тцара. Средство от головной боли, которое фигурировало в названии, должно было привлечь внимание к той нарочитой и вызывающей бессмыслице, которую дадаисты швыряли своим слушателям: «Посмотрите на меня хорошенько! Я идиот, я шутник, я враль! Я отвратителен, мое лицо невыразительно, я маленького роста. Я похож на всех вас!»

«Дада ничего не означает», — повторяли дадаисты («дада» — слово из детского языка), весь смысл своей деятельности усматривая в отрицании, в «протесте против всего», в разрушении и уничтожении. Пообещав «плевать на человечество», они осуществляли свое намерение, создавая «стихи без слов», нагромождая бессмысленные звуковые сочетания. В пьесе Тцара «Первое небесное приключение г-на Антипирина» (1916) персонажи твердят каждый свое, не заботясь о смысле и стилистическом оформлении своих слов.

Доведя до сведения общественности, что «дада изо всех сил трудится над повсеместным утверждением идиотизма», дадаисты давали следующие рецепты производства «стихов»: «Возьмите газету. Возьмите ножницы. Подберите в газете статью

такой длины, какой будет ваше стихотворение. Вырезайте статью. Затем старательно отрезайте составляющие эту статью слова и сыпайте их в мешок. Тихонько помешайте. Потом извлекайте каждое слово в любом порядке и тщательно приставляйте одно к другому».

Видно, что, став выражением воцарившейся в жизни нелепицы, восторжествовавшего абсурда, искусство само превратилось в нелепость и шумно отметило свою кончину. Однако дадаизм оставил в искусстве глубокий и непреходящий след, поскольку в малопочтенной форме сформулировал характерные принципы модернистской художественной техники.

Рецепт дадаистского стихотворчества — не просто игра (разного рода играми дадаисты действительно увлекались), но описание самых распространенных в авангардистской литературе и живописи приемов письма: дезинтеграция, расчленение на части, на фрагменты потерявшей смысл и цельный образ реальности, а вслед за этим монтаж, произвольное сочленение этих фрагментов, точно скопированных. «Взаимопроницаемость литературных и художественных границ была для дада постулатом» (Тцара) — таковой она и оставалась, приобретая все большее значение в искусстве XX в. Намеренное «обесценивание искусства» вело к употреблению различных предметов, эстетической ценностью не обладающих, ширпотреба, рекламы и т. п.

Франко-немецкий писатель и художник Ганс (Жан) Арп писал, что «дада — это бессмыслица», но «дада в основе всякого искусства». Разбивая слова на «атомы», Арп сгружал их в непрестанно разрастающиеся горы, поражающие своей нарочитой нескладностью, угловатостью, своей прозаичностью. Свое искусство Арп именовал «конкретным» и до сюрреализма практиковал «автоматическое письмо». «Мы отбрасываем все, что было копией или описанием, чтобы позволить Элементарному и Стихийному действовать в полной свободе» — в соответствии с этим Арп каждое утро «автоматически» двигал рукой по бумаге, или же рассыпал по картону раскрашенные бумажки, или же выплескивал на лист белой бумаги чернила из бутылки.

По окончании войны нейтральная Швейцария перестала быть центром дадаизма. Часть дадаистов переместилась в Германию, сблизилась с левыми экспрессионистами, немедленно политизировалась в революционных условиях. Большая часть оказалась в Париже, где вскоре и образовалась довольно многочисленная группировка сюрреалистов со своей прессой и даже со своим «Бюро сюрреалистических исследований».

В 1924 г. был опубликован «Первый манифест сюрреализма». В этом документе Андре Бретон (1896-1966) дал определение сюрреализма, основываясь на понятии «автоматического письма». Сюрреалистический «автоматизм» был стимулирован психоанализом Зигмунда Фрейда, которым Бретон увлекся во время войны. Сюрреализм претендовал на выражение «абсолютного бунта», и фрейдизм подводил научную базу под такое отрицание всей современной цивилизации, превращая подсознание в единственный источник истины.

Для того чтобы стать сюрреалистом, следовало — по рекомендации Бретона — абстрагироваться от внешнего мира», писать (или рисовать) «быстро, без заранее намеченной темы», освободив себя от «контроля со стороны разума, от какой бы то ни было эстетической или моральной озабоченности». Художник-сюрреалист — всего лишь «скромный регистрирующий аппарат». Правда, менее всего с Бретоном, да и с сюрреализмом в целом, с его догматизмом, нетерпимостью, с его вызывающей агрессивностью, можно связать понятие скромности.

В том же 1924 году сюрреалисты памфлетом «Труп» откликнулись на смерть Анатоля Франса. Осыпая покойного всевозможными оскорблениями, торопясь «дать пощечину мертвецу», Бретон, Арагон, Элюар, Супо возвестили о «празднике похорон» традиционализма и реализма. И «Манифест» написан в тоне обвинительного заключения по делу таких «преступников», как логика, реализм, как роман. В качестве примера устаревшего стиля «простой информации» Бретон привел не что иное, как отрывок из романа Достоевского «Преступление и наказание», а в качестве образца сюрреалистического стихотворения «насколько возможно произвольное соединение вырезанных из газет заголовков и их частей».

Хотя сюрреалисты претендовали на то, чтобы «передвинуть границы так называемой реальности», Бретон в «Манифесте» сосредоточен на способах извлечения сюрреалистического эффекта. Среди них особое место занимало «сближение двух реальностей, более или менее удаленных», в соответствии с рекомендацией очень почитавшегося сюрреалистами поэта Пьера Реверди, близкого кубистам и Аполлинеру. Сюрреалистический образ — результат сближения реальностей, максимально удаленных, что создает впечатление абсолютной произвольности, господства чистой случайности при его возникновении.

В 1924 г. появилось эссе Луи Арагона (1897-1982) «Волна грез». «Грезы» — или «сны» — одно из ключевых понятий сюрреализма. Бретон также деспотизму логики противопоставлял «всемогущество грез». Человек становится сюрреалистом в то мгновение, когда внезапно набегают «волна грез», «обретающих характер видимых, слышимых, осязаемых галлюцинаций». Может быть, это и «волна сновидений»; Арагон рассказывает о том, как на сюрреалистов буквально обрушилась «эпидемия сна» («они засыпают повсюду»).

Погружаясь в грезы, сюрреалист вырывается из системы сковавших «я» социальных истин, потерявших свою цену: «родина, честь, религия, добро — трудно узнать себя среди этих бесчисленных вокабул». Сюрреалист «узнает» себя там, где царят «случай, иллюзия, фантастика, греза», где торжествует всемогущее «чудесное», способное «автоматически» сотворить новую реальность, «сверхреальность», способное создать некий синтез, снимая все противоречия реального и воображаемого, высокого и низкого, прошлого и будущего. Чудесное по-сюрреалистически — это «реальное чудесное», «чудеса» в повседневной действительности.

Делая такую высокую ставку на решение кардинальных философских вопросов, сюрреалисты приметой «современных чудес» считали все то же аполлинеровское «удивление». Поэтому узлом сюрреалистического теоретизирования можно счесть резко отличающийся от наукообразных размышлений Бретона озорной и иронический «Трактат о стиле» (1928) Арагона, заявляющий о создании «эффекта неожиданности», «эффекта удивления» как о главной задаче. Хотя бы такими способами: «Фразы ошибочные или неправильные, несоединимость частей меж собой, забвение уже сказанного», а также «смещение времен, замена предлога союзом, непереходного глагола переходным» и т. д., и т. п.

Конечно, это больше похоже на игру, на чисто формальное исполнение сюрреалистических заповедей, которое, однако, было заложено в самом принципе «соединения несоединимого». Слова диктуют свою волю мыслям, а не наоборот — в этом убеждал Бретон, ссылаясь на символистов, на авторитет Артюра Рембо: «Соотнеся гласные с цветом, они отвратили слово от его обязанности значить».

Стихи Бретона (сборники «Ломбард», 1919, «Свет земли», 1923, и др.) таковыми могут быть названы лишь с большим числом оговорок. Жанр «стихов в прозе» — или «прозы в стихах» — более всего подходил для словесного оформления «автоматического письма». Никакие элементы «правильного» стиха не могут появиться в потоке бесконтрольно рождающихся слов. Такой поток не может расчлениваться на строфы, организовать себя в системе рифмовки. К тому же сюрреалисты демонстрировали нежелание «писать стихи», заниматься презренным искусством. Они сливали искусство с «сюрреалистическим бытием»; поэзия «повсюду», она не сочиняется поэтами, но снимает кору искусственности с голоса подсознания.

Впрочем, амплитуда колебаний сюрреалистического — в том числе бретоновского — стихотворчества была весьма широкой, от «стихов-каталогов», свободных от каких бы то ни было признаков поэзии, до традиционных форм, которые сами по себе давали возможность усомниться в том, что они возникали «автоматически». Внешняя, формальная завершенность резко контрастирует с незавершенностью, шокирующей «ненормальностью» содержания, грамматически правильные фразы оформляют вопиющие нелепости.

Как обычно у французских сюрреалистов, космическое пространство в стихах Бретона совмещается с парижскими улицами и площадями. В карусели сбивающих с толку образов сливаются границы реального и нереального. Материя становится прозрачной пеленой, через которую проглядывает мир, растерявший все свои закономерности и предоставленный не ограниченной ничем власти всемогущего случая. Стихи содержат описание противоестественных состояний, удивительных происшествий и странных ощущений поэта, преобразующего их в деталь обезумевшего мира.

Первым сюрреалистическим, «автоматическим» текстом признано прозаическое произведение Бретона и Супо «Магнитные поля» (1919). Текст этот обнаруживает неудержимое стремление к дроблению, к распаду на детали, фрагменты, отдельные образы. Бессвязность — один из главных источников эффекта неожиданности. Всемогущая случайность монтирует картины на основании различия, а не сходства, на основе ассоциаций столь произвольных, что текст превращается в ребус, в замысловатую игру, до смысла которой добраться невозможно. Впрочем, такую задачу и не следует ставить, коль скоро речь идет о нарочитой бессмысленности, о создании сюрреалистического шифра, призванного скрыть некую тайну, нечто «чудесное».

Рядом с бессвязными в «Магнитных полях» немало фрагментов более или менее связных, прямо отражающих, очевидно, грезы или же сновидения. Иные из них конкретны и наглядны настолько, что кажутся воспроизведением полотен художников-сюрреалистов, описанием тех жутковатых странностей, которые заполнили вскоре живопись. А многие вызывающе эротичны. Эротике сюрреалисты подняли до уровня важнейшего философского и поэтического принципа, не переставали восторгаться всемогущим «желанием», склонны были «эротизировать всю реальность». Среди сюрреалистических «чудес» особое и привилегированное положение занимала женщина. Судя по более поздним работам Бретона, сюрреализм — это способ извлечения особой «конвульсивной красоты», вызывающей эротическую реакцию.

«Надя» (1928) — «книга о себе»; с презрением пишет Бретон об устаревшей привычке «выводить на сцену персонажей» и сообщает о своем намерении рассказать об эпизодах собственной жизни, которые вводят в мир «ошеломляющих совпадений», случайностей и «чудес в повседневном». Хотя книга эта «о себе», но в ней все же появляется персонаж, пусть и призванный иллюстрировать идеи Бретона. Достаточно традиционно,

вне техники «автоматизма» рассказывается об исполненной философского смысла случайной встрече с более чем странной, затем оказавшейся в психиатрической больнице молодой женщиной, истинным повседневым «чудом», некоей сюрреалистической загадкой.

Если Бретон при всем эротизме его произведений за женщиной пытался рассмотреть тайну, то Арагон за всеми тайнами видел женщину — источник любви и поэзии. В прозе Луи Арагона «Анисе, или Панорама» (1921), «Приключения Телемака» (1922), «Либертинаж» (1924), в поэзии (сборники «Огонь радости», 1920, «Вечное движение», 1924) господствует стихия ничем не ограниченного, дадаистского произвола, писатель откровенно забавляется, сочиняет каламбуры. Даже упражнения в «автоматическом письме» не отвлекли Арагона от аполлинеровской, дадаистской традиции. Герой первого романа Анисе стал поэтом — стал дадаистом, поскольку обнаружил склонность к «малоприличным крайностям».

В «Либертинаже» теоретический постулат Арагона сформулирован следующим образом: «Я никогда не искал ничего, кроме скандала, и я искал его ради него самого». «Скандалы» Арагона — это и есть аполлинеровский эффект «удивления», поэтический прием, посягающий не столько на общественную мораль (как обещание Бретона появиться на улице с револьвером в руке), сколько на «синтаксис» («я топчу синтаксис» — так определял Арагон свою сюрреалистическую задачу).

В произведениях Бретона бессвязность суггестивна, как в произведениях символистов, — в произведениях Арагона бессвязность «скандальна», она намекает не на сюрреальность, а на всякого рода «малоприличные» странности, шокирующие нелепости. Если и возникает некая «сверхреальность», то это царство любви, дьявольских искушений и наслаждений. Всемогущество любви подтверждается в центральном произведении арагоновской прозы 20-х годов, в «Парижском крестьянине» (1926). Книга эта декларирует и рекламирует сюрреализм, манифестом является «Предисловие к современной мифологии» (введение к этому произведению) — но для того, чтобы на подступах к «современной мифологии» оказаться, достаточно понаблюдать за «проходящими мимо женщинами». В «Парижском крестьянине» много исполненных лиризма страниц, рассказывающих о любви, о влюбленных, об улицах и садах, по которым влюбленные бродят.

«Парижский крестьянин» напоминает о жанре «стихов-прогулок» Аполлинера, хотя написана эта «прогулка» не стихами, а лирической прозой, капризной и прихотливой, без цели и плана, повинувшись случаю, с таким же желанием и умением придать поэтическое значение всему тому, что попадает по пути, улочкам Парижа, парикмахерским, чистильщикам ботинок и пр.

Природу Арагон называет отражением своих представлений, но так старательно и поэтично ее изображает, что не оставляет сомнений в подлинности созданной им картины. И даже часто встречающиеся в тексте «коллажи», вмонтированные вырезки из газет, объявления, афиши воспринимаются уже не как нелепости, а как детали модернизированного городского пейзажа.

«Парижский крестьянин» завершается прославлением поэзии: «К поэзии стремится человек». «Поэтическое познание» приобретает для Арагона такое же фундаментальное значение, как и любовь; образ — основа «современной мифологии». Потребность в любви и потребность в поэзии — первопричина отступления от сюрреализма, декларирующего

сюрреализм «Парижского крестьянина», и последовавшего вслед за этим разрыва между Бретоном и Арагоном.

В 1930 г. появился один из многих плодов коллективного творчества сюрреалистов — цикл стихов, написанный Элюаром, Бретоном и Шаром, «Замедлить ход работы». Элюар писал, что совместный труд был предпринят с тем, чтобы «стереть отражение личности художника», — ведь одним из главных противоречий сюрреализма, обрекавших группировку на неизбежный распад, было противоречие между искусством и ремеслом, между потребностью художника в поэтической реализации личности и теми «работами», теми упражнениями в «автоматическом письме», которые навязывал Бретон.

Это противоречие проходит и через творчество Поля Элюара (1895-1952), предопределив в конечном счете отход этого поэта от сюрреализма, от Бретона, с которым он сотрудничал и в 20-е, и в 30-е годы (сборники «Умирать от неумирания», 1924, «Средоточие боли», 1926, «Непосредственная жизнь», 1932, и др.). Будучи причастен к тому «колдовству», которое увлекало сюрреалистов, Элюар вращался в карусели изощренных образов, уводившей его от постоянного желания писать об «осязаемом мире». Элюар так «умножал образы», что даже простое, интимное преобразовывалось в абстрактно-абсолютное, космическое, фантазмагорическое. Но и этот вымытый до состояния стерильности мир время от времени отодвигался, уступая место искреннему чувству и истинной поэзии.

С максимальным эффектом сюрреализм проявил себя в живописи. Сам принцип соединения несоединимого нагляден, а следовательно, живописен. Неожиданности лучше не иметь протяжения во времени, в одно мгновение полотно возбуждает эмоциональный шок. Словесное сюрреалистическое искусство тяготеет к созданию зрительного впечатления. Так называемые сюрреалистические «предметы» (или «объекты») — очень часто плод совместных усилий поэтов и художников.

Появление таких «предметов» для Бретона знаменовало осуществление сюрреалистической революции, а именно воссоединение реального, повседневного с «чудесным», поэзии с прозой, литературы с живописью. Предшественники сюрреалистов — кубо-футуристы, особенно дадаисты — использовали коллажи, «готовые вещи», отправляясь, как от аксиомы, от убеждения в том, что «любой предмет — произведение искусства». Но сюрреалисты попытались вернуть «предметам» отодвинутое дадаистами «романтическое», метафорическое значение. Бретон прямо сопоставлял сюрреалистические коллажи в живописи с поэзией кумиров сюрреализма Лотреамона и Рембо.

При всем разнообразии сюрреалистических экспериментов в живописи наметились два пути достижения «чудесного». Первый — непосредственное, по возможности «автоматическое» выплескивание подсознания, в результате чего возникали абстрактные полотна, заполненные цветными пятнами или странными человекоподобными фигурами. Второй — противоположное абстрактной нефигуративности предельно точное, даже фотографически точное воссоздание реальных предметов, которые поставлены в невозможные, противоестественные соотношения. На втором пути широкую известность приобрел бельгиец Рене Магрит.

Реализуя традиционные франко-бельгийские связи, группировка сюрреалистов в Бельгии сложилась почти одновременно с парижской. Несколько позже сюрреализм проявил себя в Сербии, под прямым влиянием французского движения. Заметным стал к началу 30-х годов сюрреализм в Чехословакии, вновь благодаря ориентации чешских

авангардистов на группу Бретона (весной 1935 г. Бретон и Элюар выступали в Праге с докладами о сюрреализме и чтением стихов).

Значительным был след сюрреализма в Испании, особенно в Барселоне, куда временами наезжал из Парижа Сальвадор Дали, немало содействовавший шумному успеху сюрреализма. Интерес к искусству Дали проявлял Гарсиа Лорка, не прошедший мимо сюрреалистического опыта (сборник «Поэт в Нью-Йорке», 1930), хотя «грезы» в его стихотворениях по своему происхождению романтические. В Париже жил и испанец Хуан Миро, который представлял вариант нефигуративной живописи, тогда как «паранойя-критический метод», сочиненный Дали, ближе к «натуралистическому», «предметному» сюрреализму. Метод этот основывался на «ассоциации феноменов бреда», а опора на психическое заболевание (паранойя) имела в виду не только данный, индивидуальный случай.

С самого начала, с увлечения Фрейдом сюрреалистов привлекали всевозможные болезни как способ выключения разума из творческого процесса. Было организовано немало выставок картин, созданных душевнобольными людьми. А в совместном произведении Бретона и Элюара «Непорочное зачатие» (1930) заявлено о «попытках симуляции», т. е. о попытках воссоздания различных патологических состояний — дебильности, маниакальности, прогрессивного паралича и пр., — как состояний «сюрреалистических» (вспомним, что и Надя оказалась в психиатрической больнице). Бретон давал медицинско-фрейдистскую интерпретацию творчества Дали. На его полотнах вызывающе нарушены и смещены пропорции, завязаны противоречащие здравому смыслу пространственные отношения, «персонажи» выполняют непривычные роли и в необычных положениях оказываются обычные вещи. Дали кромсает природу, то ставя точно скопированную деталь в противоестественные положения, то сочетая ее со странными оттисками полубезумных грез.

В 30-е годы одна за другой организуются международные выставки (особенно нашумела парижская в 1938 г.). Группировки поклонников сюрреализма возникают в странах Латинской Америки. В 1928 г. в Париже появился кубинский писатель Алехо Карпентьер. Немедленно он был представлен Бретону и сблизился с парижскими сюрреалистами. В его романах появилось «чудесное». Однако это «чудесная реальность», своеобразная реальность экзотического континента и соответствующий ей «магический реализм». Такое «чудесное» расширяет, обогащает категорию реального, а не истощает ее на пути «бюрократизации» художественных приемов тех «фокусников», писал Карпентьер, которые упражняются в «соединении предметов, которые никогда не смогут встретиться». Карпентьер ограничивал и сужал расширительное толкование сюрреализма, повсеместно применявшееся его сторонниками.

С бретоновской группировкой сотрудничал мексиканский поэт Октавио Пас (род. в 1914 г.). В его стихах игра слов выявляет относительность всего сущего, существование «меж двух скобок». Шокирующие сочетания несочетаемого у Паса — это сочетание взаимоисключающих понятий. Не только реальность, но и сюрреальность превращалась в «отсутствующее присутствие», в пустоту, в «ничто». Это «ничто» оказывалось сердцевиной и реальности, и грез, и сновидения. А потому пустота заполняется забавной игрой слов, остроумной перекличкой образов, превращается в чисто словесный лабиринт. У поэтов американского континента сюрреализм нередко разбивается на «темы», на рекомендации к сюрреалистическому образотворчеству — вот и Пас советовал «зачеркнуть то, что пишешь, написать то, что зачеркнуто».

Чем дальше, тем больше судьба сюрреалистического движения зависела от пропагандистской деятельности Андре Бретона. В марте 1941 г., покинув берега воюющей Европы, он посетил Мартинику. На этом острове Бретон нашел единомышленника в лице поэта Эме Сезера и разжег сюрреалистический очаг. В августе Бретон (вслед за Дали) появился в США, переместив туда центр сюрреализма (до этого времени лишь выставки знакомили американцев с очередной европейской новинкой). Накануне возвращения на родину Бретон пробудил интерес к сюрреализму на Гаити (Рене Деспестр и др.).

Во Францию Бретон вернулся весной 1946 г. Были предприняты энергичные попытки оживить сюрреализм и привлечь к нему внимание европейцев, устраивались международные выставки, появились новые журналы. Однако сюрреалистическое течение иссыкает, разбивается на отдельные ручейки. Политизация сюрреализма порождала неразрешимые противоречия, конкретно-политические задачи никак не могли быть согласованы с бретоновским «чудесным». Бретон, словно вспомнив, что начинал он с «абсолютного бунта», возвещает «тотальное преобразование человека» с помощью воображения, поэзии и любви. В послевоенной Европе, обремененной тревогами и реальными заботами, вождь сюрреализма предстает запоздалым романтиком, то и дело уплывающим вдаль на волнах грез и «поэтических фикций».

Хотя сюрреализм не выполнил многих из шумно провозглашенных обещаний, постоянно возбуждал не только надежды, но и разочарования, хотя многие их сюрреалистических «чудес» — всего-навсего художественный прием, сюрреализм вошел в опыт искусства XX в. как его неотъемлемая, непреходящая составная часть. Сюрреализм открыл доступ к скрытым, не использованным ресурсам внутреннего мира каждого человека, мобилизовал мощные силы подсознания как источника творчества. Сюрреализм закрепил приоритет личности, правда, ценою поспешного исчезновения с поля исторических сражений.

### Литература

Антология французского сюрреализма. 20-е годы. М., 1994.

Андреев Л. Г. Сюрреализм. М., 1972.

## ЖАНР «РОМАНА-РЕКИ» ВО ФРАНЦУЗСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Устойчивая традиция «романа-реки» — по распространенному во Франции наименованию, — т. е. традиция многотомного романа, является одним из очевидных подтверждений связи литературы XX в. с реализмом и романтизмом XIX в. Самым значительным явлением прозы конца века был 20-томный роман Золя «Ругон-Маккары», создававшийся в прямой зависимости от «Человеческой комедии» Бальзака. Потребовалось, однако, некоторое время, чтобы зависимость эта писателем была осознана.

Эмиль Золя (1840-1902) начинал, как и Рембо, с выражения ненависти и неверия, с противопоставления искусства обществу («мое искусство — отрицание общества»), «идеям», «выдумкам». В середине 60-х годов Золя увлекся позитивистской философией, потребовавшей заменить всякого рода «метафизику», т. е. науку гуманитарную, экспериментальной, лабораторной. Прямой перенос позитивизма в эстетику и литературу стал фундаментом натурализма.

Определение натурализма Золя дал в предисловии к своему первому значительному роману «Тереза Ракен» (1867). Оно сводится к следующему: писатель отождествляется с ученым, цель его «научная»; наука эта экспериментальная, романист подобен врачу, изучающему организм человека; изучается при этом не «душа», а «человек-зверь», «темпераменты, а не характеры», «существо физиологическое»; писатель описывает бесстрастно, «научно», нравственные понятия, идеалы не имеют для него никакого значения. Жанр соответствующего произведения определялся как «медицинский этюд», отнюдь не как роман.

В первоначальных заметках о «Ругон-Маккарах» Золя писал не о чем ином, как о «различии» между собой и Бальзаком. Золя намеревался написать роман «научный», исходя из «гипотез», почерпнутых в «работах по медицине». Не быть политиком, философом, моралистом — это и значит, по Золя, «не быть Бальзаком».

Однако, едва начав свое движение, Эмиль Золя попал в глубокую колею, проложенную французским реализмом. Уже в 1869 г., представляя план серии романов, он изменяет свой замысел, дополняет его задачей в духе Бальзака: «Изучить Вторую империю в целом, от переворота до наших дней. Воплотить в типах современное общество <...> Роман, базирующийся на физиологическом и социальном исследованиях, представляет человека во всей полноте...»

Впрочем, именно французскому натуралисту легче всего было в колею реализма оказаться, поскольку натурализм представляется крайней степенью существенных его качеств. И Бальзак исходил из сравнения человечества с животным миром, опирался на естествоиспытателей — правда, положил в основу своей эстетики понимание человека как существа социального, исторического в первую очередь. И Флобер полагал, что следует «только описывать», бесстрастно изучая «мир цвета плесени». Ученик Флобера Ги де Мопассан тоже повторял, что писатель «лишь наблюдает» и что «факты говорят сами за себя». К такому выводу подводил писателей процесс превращения «Робеспьеров в лавочников», в «антигероев», в «мужчин-проститутки», наподобие «антигероя» романа Мопассана «Милый друг» (1885).

Признаком современного романа Золя считал появление вместо «героев» (какими они были у Бальзака) обыкновенных, рядовых персонажей, не возвышающихся над средой, прикованных к этой среде как следствие к причине. Детерминизм доминировал, человек терял свою автономность и самостоятельность. После Флобера, по словам Золя, восхищавшегося автором «Госпожи Бовари», роман в традиционном понимании себя изжил, уступив место «исследованию», «этноду», «заметкам о жизни», без привычных «выдумок», без интриги и сюжета.

Возвращение к Бальзаку ни в коей мере не было повторением пройденного. Оно означало трансформацию натурализма на уровне метода Бальзака, вследствие чего возник уникальный «реалистический натурализм» или же «натуралистический реализм» Эмиля Золя.

В этом уникальном опыте принцип детерминизма стал важным политизирующим, демократизирующим искусство фактором. Коль скоро человек представлял продуктом среды, воздействие на среду гарантировало изменение условий жизни человека и даже самого человека. Поэтому лишь на первый взгляд может показаться ничем не подготовленным вторжение политики в творчество Золя. Уже летом 1870 г. печатался «политический» (по определению Золя) роман «Карьера Ругонов». Постоянное, едва скрытое или явное присутствие политики, возрастание ее реальной роли с каждым этапом пути писателя, вплоть до признания в том, что он постоянно «наткнулся на социализм», вплоть до реализации этой «встречи» в эстетике отличает Золя от Бальзака как писателя иной эпохи, конца века. Золя может быть понят только в связи; с этой эпохой, от событий 1870-1871 годов, франко-прусской; войны, революции, Коммуны до дела Дрейфуса — так же как его герои принадлежат историческому моменту от правого переворота 1851 г. до «разгрома», до войны и Коммуны, т. е. эпохе Второй империи.

Объектом писательского исследования и был этот «момент», что естественно для наследника Бальзака, бравшего на себя роль историка, «секретаря» общества. Хотя роман и называется! «Ругон-Маккары. Естественная и социальная история одной семьи в период Второй империи», он не является семейным романом в собственном смысле этого слова. Отдав дань идее наследственности, т. е. позитивизму с его «естественными историями», Золя использовал ее преимущественно для того, чтобы связать воедино слишком обширный жизненный материал, связать или переходящими из романа в роман персонажами, или же их родственниками, то бишь одной семьей, двумя ее ветвями.

Вместе с тем единый корень дает писателю возможность осуществить «идею равенства», осуществить демократизацию искусства. Об этой существенной особенности искусства Золя писал очень высоко ценивший его Генрих Манн: «Роман, снимающий покровы с жизни, дающий широкую картину всех человеческих отношений в их взаимосвязи и движении, уже по самой своей природе связан с идеей равенства». И далее: «Масса, предмет и цель его труда, должна стать его принципом также и в части формы... Пусть его книга будет написана как бы самой массой!»

Искусственным можно посчитать то, что Ругоны и Маккары по воле их создателя представляют чуть ли не все уровни общества, от рабочего и крестьянина до финансиста и министра. Но ничего искусственного нет в том, что на любой уровень прорастал единый корень в том обществе, в котором исходные возможности были уравнены Французской революцией — о чем много писал Бальзак. Золя признавал, что «до 89 года» его роман был просто «невозможен».

Каждый из романов, входящих в эпическое полотно, несмотря на эти связи, воспринимается как произведение вполне самостоятельное, со своим объектом, своим героем и своей частной, историей, завершённой в каждом данном случае. Однако Золя — автор не просто многих романов, но трёх больших циклов [1] .

В многотомности — эпическая природа искусства Золя, его своеобразие как писателя «позитивного» XIX в., вдохновленного идеей научного прогресса и устремленного к всеохватывающему познанию природы и общества. Как и Бальзак, Золя отправлялся от общей идеи, общего плана, такой объект и такой метод предполагавшего. Движение общества после революции 1789 г., по убеждению Золя, — движение вперед, по восходящей. «Я оптимист», — заявлял он, внося тем самым диссонанс в нараставший к концу века пессимистический тон. Конечно, и для него уже не стало высшего авторитета, нет всемогущего Бога, но новыми богами стали для него Наука и Республика.

«Все — в Природе», — убежденно повторял Золя — а Природа и есть «Все», сама Жизнь, которая и включает в себе гарантию прогресса, Красоту и Истину. Из этой почвы произрастало искусство Золя, приобретая эпический пафос и качественно трансформируясь от позитивистско-натуралистического вначале до натурфилософского понимания жизни, понимания романтического в конце пути. Пришедший к заключению на первых порах, что «романтическая школа мертва», крайне непочтительно отзывавшийся о самом Викторе Гюго, Золя был привержен романтической идеологии (например, Жюльо Мишле), что в немалой степени определяло его метод — метод «романтизированного натурализма».

Бальзак претендовал на роль секретаря общества — «охватить все, проникнуть в мощный жизненный поток» намерен писатель Пьер Сандоз, герой романа «Творчество», явно выступающий от имени Эмиля Золя, повторяющий его теоретические декларации. В определенный момент эти декларации не отличались от тех принципов, которыми в своей практике руководствовался другой персонаж романа, художник Клод Лантье. Лантье — создатель искусства «пленэра», «светлой юной живописи», т. е. живописи импрессионистической.

Позитивистская закваска буквально приковывала Золя к современности, к «нашему времени». Исторические сюжеты Золя не привлекали, не имела для него существенного значения и художественная традиция за пределами XIX в. Он интенсивно переживал лишь данный момент, который стал его личным жизненным опытом. «Жизнь, а не философствование», непосредственное наблюдение на «пленэре», прямой контакт с объектом — все это сближало эстетику Золя и эстетику импрессионизма. Не «душа» интересовала Золя, который по-позитивистски сближал и отождествлял законы, управляющие «камнем на дороге и мозгом человека», а совокупность «природных» психофизиологических реакций на внешний мир, подобных импрессионистическим впечатлениям.

Однако дерзкие замыслы Клода Лантье в романе «Творчество» не осуществились, и, осознавая свое бессилие, художник убивает себя. Причины этого поражения великого по своим задаткам мастера определены Сандозом, и они совпадают с теми претензиями, которые сам Золя предъявлял импрессионистам, — подчинение жизни искусству, замена этого источника иллюзией, вырождение искусства в ремесло, в прием. Сандоз осуждает Клода, гибель художника подтверждает незыблемость и очевидность его основополагающего убеждения: «только сама жизнь, только природа может быть настоящей основой для творчества».

В финале романа Сандоз дает еще одно объяснение трагическому исходу дерзаний Клода — трагедия была predetermined «эпохой», «концом века», ибо это эпоха «разрушений», это «крушение века», когда даже сам воздух отравлен. Золя был далек от идеализации привораживавшей его современности. Проходящий через весь цикл мотив «дурной крови», физиологического вырождения, генетически заданного, фатального, подкрепляет то общее впечатление деградации, которое создают романы Золя, деградации социальной. И под его пером герои превращаются в антигероев, обретают облик не просто существ незначительных, но «свиной», низость которых безмерна. Конфликты заменяются интригами, классы сосуществуют в процессе всеобщего разложения, которое распространяется и на рабочих («Западня»), а воплощением растленной Империи стала дочь прачки, проститутка Нана («Нана»).

Разложению, однако, сопротивлялся главный источник эстетического — сама жизнь. Буржуазное в романе «Чрево Парижа» — растленное, подлое, жестокое. Но Клод Лантье видит в этих лавочниках и нечто живописное, колоритное. Золя необыкновенно расширил сферу реализма, увидел поэзию на рынке, в овощах и сырах, в магазине, на заводе и в лаборатории, на провинциальных улицах и улицах Парижа. Предваряя искусство XX в., предваряя «новый дух» Аполлинера и Верхарна, Золя вводил в искусство весь бесконечный, многокрасочный и полный сил мир, проницательно и пророчески улавливая то новое, современное, что предвещало наступление новой эпохи, — будь то войны, революции или же биржи и универмаги, гигантские экономические механизмы, гигантские заводы и разрушительные катаклизмы. Каждый из таких феноменов мог стать объектом изображения, темой романа, а их совокупность составила мощное эпическое полотно.

Воспетая писателем «всеобщая», «животная» жизнь выполняла и определенную социальную функцию альтернативы «свинскому обществу». В романе «Жерминаль» Золя, по его словам, «выдвигает вопрос, который станет наиболее важным в XX веке», а именно «борьба труда и капитала». Эпическая живопись Золя заставляет воспринимать столкновение классов как грозное, величественное и эпохальное явление природы. В романе «Разгром» писатель вернулся к теме революции и еще прочнее связал классовую борьбу, революционное насилие с самой сутью отрицаемого им «больного» общества, с «болезнью века». И соответственно фундамент нового общества Золя стал укреплять с помощью идеализированной силы «здоровых животных» — в их числе крупный торговец Октав Муре («Дамское счастье») и крупный биржевик Аристид Саккар («Деньги») наряду с крестьянином Жаном («Разгром»).

Вопиющие социальные контрасты, имеющие своим последствием опасную конфронтацию классов, изображены в трилогии «Три города». «Бандиты» отодвинуты на второй план, на первом оказывается новый для Золя персонаж — правдоискатель, евангелист, борец за истину и справедливость. Все три тома связаны его судьбой, его поисками, его выбором. Священник Пьер Фроман утратил веру, что вынуждает его, не надеясь на высшие силы, брать ответственность на себя, выбирать свой путь самостоятельно — как пришлось во время дела Дрейфуса выбирать самому Золя, избравшему позицию мужественного противостояния могущественным политическим силам, целому общественному строю.

Последние романы Золя обращены к будущему, в них закладывается социально-нравственный фундамент нового века, строится здание грядущего — здание утопии.

Анатоль Франс (наст. фамилия Тибо; 1844-1924) также начинал с увлечения наукой, позитивизмом, натурализмом. Но увлечения эти прошли быстро. Как и Золя, Франс осознавал свою принадлежность «концу» — концу века как завершению определенного

исторического цикла, в котором этапное значение имела революция 1789 г. Однако, если Золя локализовал «свинское» существование Второй империей или Третьей республикой, то для Франса тупиковыми и катастрофическими представлялись как результаты социального прогресса, так и любые попытки кардинальных перемен.

В мире Франса не оставалось места для Бога, для любых богов. Благожелательно, но иронично он рассматривал все верования, предпочитая жанр таких «ревю», «суждений» («Суждения господина Жерома Куаньяра»), где фабула вытеснена выражением «суждения», обменом мнениями. Речь прямую Франс предпочитал заменять речью не прямой, он охотно одевал маски, использовал различных подставных лиц и тем самым утверждал идею множественности, равноправных точек зрения, относительности истины.

Эрудиция Франса была свойством его жизненной позиции. Восприимчивость Франса была поистине удивительной, культура прошлого словно оживала и увековечивалась в его искусстве. Свойственный ему культ книги нашел выражение в особом жанре его собственных сочинений, нередко оформленных в виде «рукописи», «научного комментария», который публикуется писателем, не претендующим на авторство, но выступающим в излюбленной роли книжника, библиофила.

Эрудиция Франса сигнализировала о распаде целостности, о принципиальной антисистемности его мировоззрения. В этом основа фрагментарности, «новеллистичности» всего творчества Франса, а не только в «краткости и точности как отличительных признаках французской традиции» (таково мнение Франса). Эстетика, по Франсу, — «воздушный замок», как и наука («Но нет никакой этики. Нет никакой социологии. Нет даже биологии»). «История — не наука; она — искусство», результат воображения и субъективного эмоционального восприятия. Руководят человеком «инстинкт и чувство» — исходя из такого постулата Франс и строил «воздушный замок» своей собственной эстетики.

В 80-е годы Франс стал одним из видных представителей импрессионистической критики. Все точки зрения, полагал он, относительны — и все допустимы, так как задача критика — «самовыражение», рассказ о «похождениях души среди шедевров». «Мы замкнуты в себе» — человеку не дано выбраться за пределы своего восприятия мира.

Поскольку Франс на все взирал с позиции «благожелательной иронии», он избегал крайностей, осудил декаданс («они больны»), не увлекался «писанием ни душемутительных романов, ни отравляющих жизнь физиологических трактатов». При всей ироничности Франса, он обладал необыкновенно прочными для того времени корнями — корнями многовековой культуры. Как писатель переходной эпохи, Франс, высоко оценивая литературу XIX в., Бальзака, Флобера, освобождался от зависимости, прикованности к этой традиции.

Афишированный субъективизм раннего Франса вступал в очевидное противоречие с материалом функционирующего по своим законам искусства. Будучи убежден в том, что каждый художник больше получает извне, больше берет, чем дает, он изучал искусство в соотнесенности создаваемого с усвоенным, а значит, объективно существующим, реальным, историческим. Писатель прежде всего берет язык, а в языке содержится «здоровый запах родной земли». «Душу родины» видел Франс увековеченной в словарях, что определяло особую к ним любовь этого библиофила.

«Предки мои, будьте благословенны», — восклицал Франс, ощущая свою принадлежность национальному характеру. «Французский гений» был для него

непреодолимой ценностью, критерием оценки искусства, залогом жизнеспособности и высокого качества.

Чем более Анатолий Франс укреплялся в пессимистической оценке итогов социальной эволюции, тем прочнее становилось его доверие природе. «Благожелательная ирония» предполагает снисходительное принятие «человеческой природы», плоти и духа одновременно, человека обыкновенного, грешного — наподобие аббата Жерома Куаньяра, этого образца человечности. Куаньяр и его ученик Жак Турнеброш, герои самых значительных произведений Франса конца XIX в. «Харчевня королевы Гусиные Лапы» (1892) и «Суждения господина Жерома Куаньяра» (1893), — примерные последователи Эпикура и святого Франциска Ассизского. Приключениями их «жалкой», но ненасытной «человеческой природы», а также великой ученостью, множеством суждений, мнений, размышлений насыщены эти книги.

«Благожелательная ирония» предоставляла возможность выбраться из исторического тупика. В беседах аббата Куаньяра Франс видел «пророческое презрение к великим принципам нашей Революции». Существенных различий между «образами правления» Куаньяра не замечал, а потому не доверял «мятежам», предпочитая постепенное «обтачивание» общественного организма.

Отрицательное отношение Франса к революциям происходило прежде всего из отрицательного отношения к последствиям революции 1789 г. И Франс запечатлел процесс превращения «Робеспьеров в лавочников», героев в антигероев, и далее в антилюдей — в пингвинов, омерзительных птиц. Эволюция Франса в первую очередь связана с осмыслением этого процесса. Этапным на этом пути был четырехтомный роман «Современная история» (1897-1901) [2].

Анатолий Франс выражал свое восхищение Бальзаком: «Это поистине бог!» «Что-то бесовское» видел Франс в способности писателя организовать жизнь несметного количества персонажей «Человеческой комедии». «На редкость зоркий историк общества своей эпохи» — так оценивает Франс поражающего его воображение мастера.

Историком своего времени стал и Франс. В отличие от Бальзака он, однако, считал историю «собранием нравоучительных сказок» и вовсе не случайно всю свою жизнь сочинял сказки — и до, и после «Современной истории». Историк не в состоянии раскрыть связи между явлениями, по мнению Франса, которого, совершенно не удовлетворяли те связи, которые устанавливал позитивизм, те законы наследственности, которые распоряжаются в «Ругон-Маккарах».

В отличие от Бальзака и Золя Франс создавал свой романский цикл, не обладая никакой глобальной эпической идеей, не имея даже предварительного плана. Отчасти это объясняется публицистической задачей, которая приковывает писателя к современности и превращает роман в подобие хроники текущих событий, в развернутый к ним комментарий. Оперативность Франса поистине удивительна, если вспомнить, что совсем недавно он даже прямые оценки современного общества поручал Жерому Куаньяру, жившему в XVIII в. В каждом томе «Современной истории» изображена Франция тех дней, когда этот том создавался. Тем самым Франс подтверждал и развивал традицию реализма XIX в., создававшего эпическую хронику современности (начиная со Стендаля: «Красное и черное» — «хроника XIX века»).

Но в цикле Франса сказалась и «новеллистичность» его мировосприятия, сомнение в способности любой идеи, любого знания охватить целое и систематизировать

разрозненный жизненный материал. В своей основе «Современная история» осталась невероятно разросшимся циклом новелл, которые не имеют завершения на основе целенаправленной социальной практики. Не оговорка слова Бержере, адресованные любимой собачке: «Этот мир я <...> изучаю, но ни ты, ни я никогда не узнаем, что мы здесь делаем и зачем мы здесь».

Мысли доверено познавать, комментировать, сомневаться — это и есть единственно доступная и соответствующая рангу «животного мыслящего» практика, это и есть действие. Действие, по убеждению Франса, исторически опорочено, действие — это фанатизм и упрощение сложной жизни. «Действовать — значит вредить», — говорит Бержере.

«Современная история» — это скорее современная «человеческая комедия». Менее всего Франс рассказывает «истории». В основе сюжета тетралогии хрупкая и непоследовательная линия семейной драмы и столь же прерывистая линия интриг аббата Гитреля, пытающегося стать епископом. Но в четвертой книге даже имя этого аббата не упоминается, да и в прочих не это самое главное. Деление романа на четыре части не очень-то обоснованно, они связаны меж собой даже больше, чем иные главы внутри тома.

Роман в целом строится на контрастном сопоставлении двух параллельно развивающихся уровней — мысли Бержере и деятельности всех прочих, «антигероев», ибо они лишены способности мыслить, но в избытке «вредят» своей практикой. Пересекаются два уровня сначала благодаря «вредной» деятельности супруги г-на Бержере, наставляющей ему рога.

Бержере — преподаватель филологического факультета одного из провинциальных университетов — существо, преимущественно рассуждающее. Появляется он в беседах и ради бесед, как Жером Куаньяр. Различие в том, что впервые герой Франса поставлен в типические обстоятельства современной эпохи, определен его реальным положением, общественным, материальным, семейным.

Когда герой оказался в самом смешном и пошлом положении рогоносца, когда в Бержере вспыхнула потребность в немедленном действии, стало очевидным, что они несовместимы, действие и мыслящий герой. Реакция Бержере сразу же усложнилась множеством ассоциаций, колоссальной эрудицией, потонула в сомнениях и противоречиях, а в результате он «перестал понимать, что произошло». Поступок Бержере совершает нелепый (выбрасывает ивовый манекен, этот символ пошлости и зависимости), тем не менее статичный характер «мыслящего животного» эволюционирует, а главное, эволюционирует мысль героя.

В тот момент, когда г-жа Бержере покидает семью, начинается вторая половина романа, все признаки романа семейного исчезают. Аджюльтер, эта традиционная тема истории семьи, превращается в тему важности государственной, поскольку измены, интриги, ложь, ханжество — все это характеризует общество, высшее столичное общество, механизм государственной политики. Интриги вокруг дела Дрейфуса переплетаются с делишками Гитреля и его высокопоставленных доброхотов, создавая впечатляющую картину всеобщего разложения. Объект сатирического разоблачения укрупняется от провинциальных нравов до социальной системы Третьей республики. Соответственно укрупняется и политически определяется обобщающая, комментирующая мысль Франса и его размышляющего героя.

Для достижения свободы Бержере достаточно было справиться с манекеном. Верность истине и справедливости сама собой превращает героя романа, сражающегося с

собственной женой, в защитника Дрейфуса. В сфере мысли Бержере свободен абсолютно, он властвует и над прошлым, которое воссоздается в его исследованиях, и над настоящим, в тайны которого он проникает.

И даже над будущим. С удивительной прозорливостью, словно прочитав не только историю веков прошедших, но и века XX, Франс устами Бержере заявил: «Если бы мы могли предвидеть то, что произойдет, нам осталось бы только умереть, и мы, может быть, пали бы, сраженные молнией скорби и ужаса».

Правда, Франс предполагал, что с помощью мысли можно представить себе образ общества более справедливого: «Не возбраняется возводить постройки на острове Утопии». И в этом Франс предсказал начавшееся столетие.

Тем паче, что в первые его годы Франс, как многие, увлекся идеей социализма, в «Современную историю» ввел даже рабочего, к речам которого с интересом прислушивается Бержере. Приветствовал Франс русскую революцию 1905 г., а затем и Октябрьскую революцию. Такое увлечение прямо определялось крайне мрачной оценкой итогов человеческой истории, результатов социального прогресса.

Итоги увековечены в гротескном символе — в образе «пингвинии». Жанр «Острова пингвинов» (1908), очередной сказки Анатоля Франса, отличается, само собой разумеется, от «жизнеподобной» хроники «Современной истории». Однако именно «Остров пингвинов» ближе всего тетралогии Франса. «Остров пингвинов» — сказочная история человечества, сгусток, «конспект» содержания «Современной истории». Эта сказка может быть названа одним из первых подлинно исторических трудов Франса, к этому времени отходившего от своей уверенности в том, что история ничего, кроме собрания сказок, собой не представляет [3]. Сам жанр исторического сочинения не только служит созданию обычного для Франса комического эффекта, реализуясь в форме сказки, не только «благожелательно» пародирует книжность раннего Франса, но, свидетельствуя об обретении историзма, доказывает формирование иной формы эпического повествования, нежели многотомный «роман-река».

«Остров пингвинов» предвещает то значение, которое в литературе XX в. приобретут условные, фантастические, «сказочные» способы осмысления действительности, предвещает свободный язык современного эпоса.

Фантастика Франса — выражение исторического тупика, осознанного писателем у порога нового века, развитие до парадоксального предела, с одной стороны, буржуа, выродившегося в пингвина, с другой — революционера, превратившегося в «осатаневшего ангела». Интерес к социализму как возможной альтернативе «пингвинии» не освободил Франса от постоянного недоверия к «мятежам».

От недоверия к французской революции, которая не только один несправедливый строй заменила другим, но и осуществила эту задачу самым ужасным способом — с помощью террора. Франс всматривается (роман «Боги жаждут», 1912) в политический и психологический механизм фанатизма, всматривается в лица тех деятелей истории, которые не способны были взглянуть на себя критически, иронически, которые свои идеи превращали в новое божество, а себя в служителей этого Бога. Добродетель становится своей противоположностью тогда, когда она утверждает себя любой ценой — ценой революционного насилия.

Неизбежно в таком, случае «побежденный Бог обратится в Сатану, победоносный Сатана станет Богом», революционер станет тираном, а тиран возглавит оппозицию, — так и происходит в последнем романе Франса «Восстание ангелов» (1914), где на головы ошеломленных «пингвинов» буквально с неба сваливаются бунтующие ангелы.

«Победа — это дух», «в нас самих, и только в нас самих» должно быть побеждено зло — такими словами завершает этот роман Анатолий Франс, таким выводом из истории «пингвинии», из истории бесконечных переворотов, которые ведут только к повторению уже пройденного, к «истории без конца».

Безжалостный приговор уходящему веку вынес и Ромен Роллан (1866-1944). Обнаружив симптомы тяжелой социальной болезни, признаки упадка и деградации, Роллан призвал к возрождению человека, к созданию нового человека как условию преобразования общества. Источник обновления Роллан видел в искусстве и уподоблял эстетику этике.

Само собой разумеется, Роллан не мог довольствоваться реализмом «в духе Флобера», отрицанием, бесстрастным описанием. Общество, погибающее от эгоизма и бездуховности, может быть изменено только «великими душами», Героями, их нравственным примером. В поисках подобных образцов Роллан вышел за пределы национальной художественной традиции. Будучи студентом, в 1887 г. Роллан обратится с письмом к Толстому, как «путеводной звезде». В начале века им будет написана «Жизнь Толстого», наряду с другими «героическими биографиями» («Жизнь Бетховена», «Жизнь Микеланджело»).

Во французской истории Роллана привлекал период добуржуазный, привлекала «героическая эпопея Франции», начиная от Карла Великого и до революции 1789 г. Начиная Роллан как драматург, в 90-е годы писал пьесу за пьесой. Театр отвечал потребности Роллана в трибуне, в искусстве действенном, способном оказать прямое и немедленное воздействие на сознание. В драматургической практике сформировалась эстетика раннего Роллана, возник его призыв к созданию «нового искусства для нового общества» (в предисловии к книге «Народный театр», 1903).

Театр Романа Роллана отличался как от символистского, так и от реалистического, вдохновенного идеей объективности и правдоподобия, эстетикой «четвертой стены». Роллан намеревался «слить зрителя и сцену», вовлечь зрителя в театральное действие. В основе роллановской театральной эстетики — социально грандиозная, подлинно эпическая задача, подлинно эпический стиль: «Действие широкого размаха, фигуры, сильно очерченные крупными штрихами, стихийные страсти, простой и мощный ритм; не станковая живопись, а фреска; не камерная музыка, а симфония. Монументальное искусство, творимое народом и для народа».

Роллан был профессиональным музыкантом, автором многих работ по истории музыки, и в немалой степени именно музыка формировала своеобразный роллановский эпос, нацеленность на «извечные основы и тайны». «Проникать в самую сущность стихии, постигать ее сокровенные силы» — эту задачу музыки Роллан переносил на искусство словесное.

Под влиянием дела Дрейфуса, по признанию Роллана, в нем «пробудилась Французская революция» — возник «Театр Революции», самая значительная часть роллановской драматургии [4] . Конкретно-историческое воссоздание революции, к которому стремился Роллан, как и Франс, глубоко изучивший революционную эпоху, и

здесь соединяется с главной задачей его театра — утверждением «самого важного — энергии души, величия, героизма».

Сама по себе такая задача возвращала к романтической традиции, несмотря на отрицательное отношение Роллана к «яду идеализма», к «иллюзиям», которыми грешили романтики, к «риторике». «Преобладанию слов над вещами» Роллан решительно противопоставлял правду, «действительность, как она есть». Роллановский вкус к «реальным вещам», к Жизни, к Природе уравнивал его увлечение «сокровенными силами», «моральными истинами», что оборачивалось риторикой.

«Гаргантюа в шекспировском вкусе» — таков Дантон в интерпретации Роллана, привлечшего для характеристики этого героя неоспоримых авторитетов, Рабле и своего любимого Шекспира. «Любить женщин!» — призыв Дантона содержит в себе вызов всем «идеалистам» и «умникам», политикам, жертвующим человеком во имя абстрактных принципов.

Между политикой и нравственностью Роллан усматривает зазор. Робеспьер и Сен-Жюст столь преданы революционной идее, что сделали ее самоцелью и поставили выше человека, выше дантоновской любви к жизни и ее радостям. «Идеи не нуждаются в людях» — такими словами завершает дискуссию Сен-Жюст, благословляя тем самым гильотину как самое эффективное средство совершенствования человека и общества. «Боги жаждут» — революция требует крови. Вместе с тем Роллан ощущал и передавал ее эстетику, эстетику «действия широкого размаха», «стихийных страстей». Особенно в пьесе «14 июля», воспроизводящей музыку революции, красочный образ ее главного действующего лица, народа. Живописная яркость красок, эффектная зрелищность, резкость контрастных тонов, торжественность речей — все это напоминает о романтиках, о Гюго.

Появление «романа-реки» в творчестве Роллана было предопределено, так как «героическая эпопея» означала для него не просто жанр, но образ мысли и образ жизни. Вслед за «эпическим циклом» драм о революции — десяти томный «Жан-Кристоф» [5].

Приступая к созданию своей «реки», Роллан так определял ее основополагающие черты: «Герой — это Бетховен в сегодняшнем мире. <...> Мир, который видишь из сердца героя, как из центральной точки». Появление такой «центральной точки» означало обращение к новому источнику эпического — к Личности. Герой романа окончательно порывал со статусом «лавочника», приобретал статус Бетховена, Гения, наделенного максимальными творческими потенциями.

Даже имя героя романа — Жан-Кристоф Крафт — символично, в нем обозначены эти возможности, эта функция гаранта роллановского оптимизма, его ставки на будущее («важно не то, что было, а то, что будет»). «Крафт» — «сила», «сила природы» (нем.), Жан — Иоанн Предтеча, крестивший Христа. Кристоф — св. Христофор, переносивший Христа через реку. Особый смысл и предназначение героя намечены происхождением Крафта, его рождением в приграничной области Германии, а затем переездом в Париж. Жан-Кристоф — реализация любимой идеи Роллана о всемирном братстве, единстве человечества.

Еще одна особенность роллановской «реки» сформулирована в «Диалоге автора со своей тенью» (предисловие к первому изданию «Ярмарки на площади», 1908). Тень — это, естественно, родственно близкий автору герой, но автор готов следовать за собственной тенью по пути к истине, к будущему. Самое существенное и сокровенное в себе автор обнаруживает, устанавливает с помощью этого необычного двойника, с помощью необычного монолога, в котором сливаются голос автора и голос героя. Образ «героя-

автора» придает органическое единство повествованию, которое порой кажется разностильным.

По определению Роллана, композиция «Жан-Кристофа» — музыкальная, «четырёхчастная симфония». Части этой симфонии — этапы становления героя, музыка его души, бесконечная и бесконечно меняющаяся гамма чувств и ощущений, возникающая при соприкосновении с внешним миром. Начиная со смутных образов, возникших у новорожденного, и кончая впечатлениями всей жизни, проносающимися в угасающем сознании умирающего.

Основополагающий принцип эпопеи Роллана — лирический, поэтический. Роман свой он называл «поэмой в прозе» и заявлял, что «решительно порывает со всеми условностями, утвердившимися во французской литературе». Роллан говорил, что пишет не роман, но «символ веры». Его задача — создать новое человечество — предполагала очищение, обновление, возвращение к душе, предполагала высвобождение духовной энергии в свободном течении «романа-реки», пренебрегающем любыми условностями.

«Поток» в «Жан-Кристофе» не перерастает, однако, в поток сознания героя романа. Монологичность определяется скорее функцией автора, нежели героя. В романе нередко говорится «мы» (автор и его «тень»), есть обращение к герою («ты»), присутствие автора очевидно все время, и «тень» — как ей и положено — послушно следует за своим создателем. Кристоф слишком часто говорит голосом самого Роллана, и местами текст романа ничем не отличается от роллановской публицистики. Например, в книге «Ярмарка на площади» Кристоф — уже и не тень, а псевдоним автора, осуществляющий в слегка беллетризированной форме обзор культуры Франции начала XX в. И не «глазами Оливье», а своими собственными глазами видит Роллан «Францию истинную», подставляя на свое место этот символ французского духа, противопоставленный «ярмарке на площади».

Роллан не смог избежать возникающей при этом опасности превращения «тени» в иллюстрацию. Мысль автора тяготеет над героем, опережает его, ожидает на каждой ступени, подводя итоги и намечая дальнейший путь. И каждый шаг делается с видимым нажимом, движение часто на пределе, ибо Жан-Кристоф — не просто Крафт, но и Иоанн Предтеча. Его психология индивидуальна — и вместе с тем типична, поскольку он, Человек как таковой, выражает «сокровенные силы стихий».

Сказанное не означает, однако, что Жан-Кристоф — всего лишь «тень». «Тень» достаточно полнокровна, чтобы жить «своей» жизнью, идти «своим» путем, увлекая с собой автора. Для Роллана «образцом современной эпопеи» оставалась «Война и мир». «Жан-Кристоф» — эпопея «мира, в котором мы живем», герой ее представляет «поколение, переходящее от одной войны к другой, от 1870 года к 1914 году». Роллан вывел Кристофа на поля социальных битв переломной эпохи, сделал его предвестником «грядущего дня», оптимальным вариантом человека, который в сердце Европы, среди бушующих страстей возвышается как маяк, собирающий всех людей доброй воли.

История жизни Кристофа — история постоянных потерь. Роллан щедро дарует человеку всю меру страданий, чтобы одолеть зло и подняться к радости, обогащая свою душу, это «огромное духовное царство».

Своеобразие социального романа Роллана в том, что познание жизни, социальной несправедливости, неравенства формирует прежде всего эмоциональную сферу интенсивно переживающего героя. Воспитательный роман в данном случае — роман

«сентиментального воспитания», этапы которого обозначаются очередным эмоциональным кризисом.

Система персонажей в «Жан-Кристофе» — круг близких герою людей, его друзей, некая большая семья, играющая роль фундамента общества, обновляемого душевной энергией и нравственным порывом членов такого Содружества. Отношения между ними регулируются чувствами любви, дружбы, теми истинными ценностями, в которых особенно нуждается Кристоф.

Только дружба налаживает контакт различных цивилизаций, французской и немецкой, коль скоро их олицетворением выступают Кристоф и Оливье. Роллан бросил вызов шовинизму тем фактом, что героем романа сделал немца, ему доверив и свою этику, и свою эстетику — довершив его воспитание, его становление в Париже, в соприкосновении с Оливье, т. е. с «истинной Францией».

Свойственная Кристофу реакция на внешний мир — не «немецкая» и не «французская» — это реакция художника, музыканта, который каждый раз «настраивает» свою душу, во всем улавливая внутренние ритмы, неслышные другим мелодии. Насыщаясь ими, Кристоф поднимается над рядовым существованием, приобщается к «стихиям», к «сокровенным силам». Но земли при этом не покидает, так как музыка для него — это «все сущее».

Приобщаясь к музыке, Кристоф приобщается к радости, к любви, приобретает такие силы, которые позволяют одолевая все препятствия. Музыка определяет высочайшие — бетховенские — параметры Личности, а «роман-река» Роллана — история формирования соответствующего этим параметрам героя. «Жан-Кристоф» — еще одно жизнеописание героической личности, в ряду с Бетховеном, Толстым, Микеланджело.

Дар художника, которым наделен Кристоф, — это некий абсолютный слух, способность к безошибочной нравственной оценке всего сущего. Начинает Кристоф свою критическую ревизию с искусства, с музыки, затем вершит суд над обществом, сначала немецким, провинциальным, потом французским, столичным, наконец, общеевропейской «ярмаркой на площади».

Жан-Кристоф сражается не только с этой «ярмаркой», не только с декадансом и тотальным обуржуазиванием. Его бунт приобретает экзистенциальный смысл. Он рано увидел смерть близких людей, и жизнь его была «борьбой против жестокого удела». Он очень рано отделил внутреннее от внешнего, отделил «суть», которая отождествилась с потребностью в свободе, с поисками смысла бытия. Поисками тем более драматическими, что Кристоф «был одержим неверием» — «Бога больше не было».

Свою этику Кристоф выковывал в обществе, напоминавшем «груды развалин». На первых порах и у него возникло желание «разрушать и жечь» в знак протеста, поскольку «Бога нет, все дозволено». Однако художником руководит здоровый, природный инстинкт, который преобразует энергию отрицания в энергию утверждения. Абсолютная свобода, искус которой посетил и Роллана, свобода нищезанского сверхчеловека противоположна роллановскому страстному гуманизму.

Данная, конкретная эпоха, канун мировой войны отодвигается к завершению эпопеи как фон, на котором осуществлялась извечная драма Жизни и Смерти, вне реального пространства, вне даже личности, преобразующейся в начало Творчества, в олицетворение Будущего. Традиционная религиозность, подвергнутая сомнению, сменяется новой верой,

герой обретает, по словам Роллана, «ценность религиозную» — в финале уступает свое место святому Христофору.

«Вставай! Иди! Действуй! Сражайся!» — этот зов, с которым Роллан обращается к своим героям и который определяет их сущность, их призвание, странно и противоестественно прозвучал бы в том мире, который создавал Марсель Пруст (1871-1922). «Давно уже я привык укладываться рано» — такими словами начинается «роман-река» Пруста «В поисках утраченного времени» [6]. Эти слова знаменательны, они выявляют образ жизни героя и творческую позицию писателя.

Да и зачем, собственно говоря, вставать, если «истина индивидуальна», ее источник только «в нем самом». «Какое имеет значение, что я останусь лежать, с задернутыми занавесками!.. Я не выходил, не ел, не покидал Париж». Зачем вставать, если «мой бок, оцепеневший до того, что не в состоянии двинуться... вспоминал о комнате, о двери, о коридоре» — о чем угодно.

Так Пруст писал в книге «Против Сент-Бёва». Книгу эту можно было бы назвать «Против Роллана», поскольку в ней содержится крайне резкая отрицательная оценка создателя «Жан-Кристофа», да и все в ней «против», все иначе. «Нагромождение банальностей» — вот что такое роман Роллана, «искусство наиболее поверхностное, наиболее неискреннее, наиболее материальное».

Оба писателя, и Роллан, и Пруст, сделали личность объектом и субъектом романа, источником эпического, однако различие меж ними — принципиальное, методологическое. Как метод Сент-Бёва Пруст осуждает за обращение к тому, что вне «я» писателя, так и метод Роллана он осуждает за сведение этого «я» к «грубой видимости» («материалистическая критика» — «материалистическое искусство»). Не «вне», а «внутри» источник искусства.

«В поисках утраченного времени» написано тяжело больным, обреченным человеком, изолированным болезнью от жизни. Бесконечная ткань его произведения, которую Пруст вряд ли перестал бы ткать, если бы не смерть, кажется единственным доступным писателю средством замедлить бег времени, поймать уходящее время в гигантских сетях слов. Для прикованного болезнью к постели воспоминания остаются единственной и достоверной реальностью.

Однако необыкновенная эстетика «Поисков» оформляла не только личный опыт писателя. Корни романа уходят в импрессионизм конца XIX в., о чем свидетельствует его первое произведение (сборник фрагментов, импрессионистических зарисовок «Наслаждения и дни», 1896). Все гигантское сооружение романа Пруста покоится на фундаменте тщательно обдуманых, лаконично и жестко сформулированных принципов: «Все в сознании», «Впечатление — критерий истины» — принципов импрессионистических.

Центральное место в механизме творчества занимает «инстинктивная память». Разум бессилён — «мое тело припоминало», припоминает «оцепеневший бок». Весь необъятный материал жизненных впечатлений увековечивается в матрицах различных материальных объектов. Вызвать эти впечатления к жизни, «припомнить», вернуть утраченное время в состоянии лишь ощущение, лишь чувство. Таким образом, писательское «я» — пассивный воспроизводитель тех запасов, которые хранятся в глубинах подсознания.

Словесная ткань прустовского романа, необычайный синтаксис — непосредственное выражение этого пассивного, порой полудремотного состояния, в котором пребывает повествователь. Невозможно представить, чем закончится предложение, как построится его капризная линия. В языке Пруста, как кажется, ничто заранее не продумано, фраза свободно разливается, обрстая сравнениями, перечислениями, метафорами.

Своеобразие искусства Пруста — в импрессионистическом фиксировании микрокосма субъективных впечатлений, расчлняющихся на мельчайшие частицы. Пруст ловит каждый миг, все стадии перемен вечно изменчивого мира «элементарных частиц». С детских лет Пруст обладал способностью необычайно интенсивно воспринимать различные детали внешнего мира, запоминая их на всю жизнь. Внешний мир оборачивается к воспринимающему своей чувственной стороной, своей плотью, запахами, цветами, звуками, составляя подлинно импрессионистические пейзажи, которыми насыщен роман Пруста.

Как бы ни складывалась жизнь повествователя, что бы с ним ни случилось, его память одержима первыми, казалось бы, незначительными впечатлениями детства, прогулок то в сторону Свана, то в сторону Германтов, видом местной колокольни, деревьев, запахами придорожных трав. Эти впечатления навсегда остаются пробным камнем и истинно живой реальностью, законсервировавшись и выходя на поверхность сознания в живом виде. Все огромное сооружение романа — в ракурсе этих мелочей бытия, реставрация которых сопровождается острым чувством радости, ибо таким образом обретается утраченное время, таким образом начинается искусство. Припоминание, по Прусту, сродни художественному творчеству, плоды его сопоставимы с произведениями искусства.

Поскольку «все в сознании», роман необычно построен, он лишен хронологической ясности и определенности, с величайшим рудом определяется время действия. Господствует «инстинктивная память», прихотливая игра субъективных ассоциаций, то пропадают целые годы рассказанной истории, то разрастаются мгновения. Да и о какой традиционной «истории» можно говорить в данном случае, когда целое подчинено детали, когда отстраняется объективная иерархия ценностей. Значение определяется только данным «я» — а для него, например, поцелуй матери перед отходом ко сну несравненно значительнее, чем первая мировая война. Война и упоминается вскользь, тогда как обряд поцелуя становится темой подлинного эпоса.

Мир повествователя, занятого поисками утраченного времени, связан с исторической эпохой (это эпоха «Жан-Кристофа» — «от одной войны к другой») лишь очень слабыми, скрытыми нитями, которая угадывается, находясь где-то «рядом». Как подлинный импрессионист, Пруст полагал, что лишь доступный непосредственному восприятию факт обладает ценностью эстетической. «В поисках утраченного времени» — эпопея повседневного, данного, торжество настоящего времени. О своем мире Пруст мог бы сказать словами Эдуарда Дюжардена, автора импрессионистического романа «Лавры срублены» (1887): «Здесь, сейчас». Время утраченное найдено тогда, когда оно интенсивно переживается в данный момент настоящего времени.

Пруст не доверяет тому, что выходит за пределы личного опыта, поэтому «я» повествователя господствует в романе, этом своеобразном дневнике воспоминаний. Герой уже не роллановская «тень» автора, но словно бы сам автор. Во всяком случае герой-рассказчик болеет астмой, как и Пруст, печатает статьи в газете «Фигаро» и т. д. Все персонажи романа — родные героя-автора или же хорошие знакомые, все — из «его

сознания». Пруст отличал свой роман от роллановского по тому признаку, что сознание для Роллана — «сюжет», тогда как сознание присутствует в книге только тогда, когда она им, сознанием, творится и свою подлинность, «аутентичность» сохраняет.

«Все в сознании». Но в сознании оказался огромный мир, разместившийся в семи частях романа. Из чашки чаю, из ее запахов и вкусов, пробудивших воспоминания, внезапно выплывает «весь Комбре со своими окрестностями», вся жизнь повествователя, жизнь множества других лиц, наконец, жизнь Франции конца XIX — начала XX в. Портреты Германтов, Вердюренов, Норпуа и некоторых других персонажей выполнены в характерных подробностях, из которых можно извлечь множество сведений о парижских салонах, завсегдаемом которых был Марсель Пруст, о быте и нравах аристократов и богатых буржуа.

Вначале рассказчик относится к «стороне Германтов», т. е. к миру богатых и родовитых аристократов, восторженно. Для него этот мир загадочен и притягателен, он отождествляется с внешним блеском, с веками отшлифованной элегантностью, остроумием, тонкостью речей, природным изяществом. Молодой человек проникает в этот мир и с удовольствием его описывает в бесконечно повторяющихся обстоятельствах великосветских приемов и обедов.

Однако от пристального взгляда писателя не может укрыться и бессердечие, и предрассудки, и скудоумие, прикрытые импозантной внешностью. Появляются иронические интонации, сатирические характеристики, не скрывает Пруст и прямых оценок «деградирующей аристократии». В романе разворачивается традиционная тема «утраченных иллюзий», бальзаковская тема.

Пруст сознавался в «одержимости Бальзаком». Он признавал, что Бальзак «вульгарен», что вульгарны и чувства, и стиль писателя, — но «его любят с легкой иронией, смешанной с нежностью». Пруст был «против Сент-Бёва» и потому, что критик не понял гениальности Бальзака, его глубины, его невероятной способности создать целый мир, варьируя жанры романа, темы, не нарушая целостности, все связывая воедино множеством персонажей, переходящих из романа в роман. «Как это верно!» — восклицает Пруст перед страницами Бальзака.

В книге «Против Сент-Бёва» впервые появляются персонажи романа «В поисках утраченного времени». Выясняется, что в небольшой библиотеке герцога де Германт — который для рассказчика долгое время олицетворял все прелести высшего света — «был весь Бальзак». И не как украшение интерьера — переплет был из позолоченной телячьей кожи — а как постоянное чтение герцога. Автор учился читать Бальзака у Германта, учился воспринимать его мир как некое цельное «живое существо».

Пруст не бросает Бальзака у порога своего романа, не оставляет его в кругу аристократов, в книге «Против Сент-Бёва» оживленно обсуждающих сочинения популярного романиста, — его уроки в немалой степени формировали противоречивую эстетику «Поисков». В еще большей степени, нежели Бальзак, Пруст связывает все части цикла одними и теми же персонажами. Нечто бальзаковское ощутимо во внимании к цельному общественному организму, жизнь которого протекает в рамках тщательно обдуманной композиции.

«Инстинктивная память» хозяйничает в отведенных ей границах. Какой бы она капризной ни была, роман делится на несколько частей, логически следующих одна за другой в соответствии с развитием тем, которые превращаются в «мотивы», среди которых

выделяются «лейтмотивы». Роман Пруста сравним с музыкальным произведением, автор сопоставлял его с произведением архитектуры, придавая большое значение крепкой и надежной постройке.

Однако при всем значении Бальзака метод Пруста представляет собой трансформацию реалистической традиции на уровне импрессионизма, причем не классического, конца XIX в., а модернизированного, начала века XX. Такой модернизацией символистско-импрессионистического опыта была философия Анри Бергсона (1859-1941).

Согласно Бергсону, сущностью является «длительность», непрерывный «поток состояний», в котором стираются грани времен и определенность пространства. Разум в состоянии уловить только поверхность, в глубину проникает «интуиция», особенно с помощью искусства, которое, отстраняя разум, устанавливает непосредственный контакт с «длительностью». Такое искусство не изображает, а намекает, оно «суггестивно», воздействует с помощью ритма, наподобие музыки.

Марсель Пруст был знаком с Бергсоном, очевидно, посещал его лекции, с колоссальным успехом прочитанные в Париже (в 1898-1900 гг.). Степень прямого влияния знаменитого философа на начинавшего писателя установить невозможно, но многие из основополагающих идей Пруста кажутся переписанными из Бергсона. Вплотную приближает к Бергсону та стена, которую сознание воздвигает меж собой и воспринимаемой действительностью, предоставляя статус реальности только тому, что всплывает из прошлого, из воспоминания: «Поскольку реальность образуется лишь в памяти, цветы, которые мне показывают сегодня... не кажутся мне подлинными цветами...» Роман регистрирует безостановочное движение материи, ни одно из мгновений которого не может быть названо истиной, — все относительно, включая любовь, «чисто внутреннее переживание, которому не соответствует внешнее явление», включая искусство, «плод молчания», «имматериальная» субстанция которого возникает в «лучшие из минут нашей жизни, когда мы вне реальности и вне настоящего времени».

\* \* \*

Известность и слава пришли к Прусту тогда, когда первая мировая война поставила человечество у края пропасти, когда скомпрометированными оказались и сама реальность, и «настоящее время». Тогда центральное место в жизни искусства занял сюрреализм с его культом бессознательного, отрицанием разума, логики и реализма. «Опись социальной жизни произведена», — заключил Андре Мальро — боги умерли, а следовательно, бальзаковская типизация устарела, остается определять «я», из этого же «я» исходя. Франсуа Мориак (1885-1970) в книге «Роман» (1928) утверждал, что в современную эпоху роман привлекает в той степени, в какой он удаляется от «бальзаковского типа». Ныне всех интересуют не «группы», а «индивидуумы», не «внешняя логика», но «алогичность противоречивого внутреннего мира» — в духе Пруста и Достоевского.

Анри Барбюс (1873-1935), переживший военную катастрофу и на основании личного опыта написавший «дневник взвода» — роман «Огонь» (1916), заявлял, что «реальность социальна» и что теперь надо писать о жизни «коллектива». Тем не менее даже революционер Барбюс в романе «Звенья цепи» (1925) этот коллективный опыт всей истории человечества воссоздает из одной точки, из сознания поэта, наделенного могучим воображением и способностью пребывания в разных временах и разных местах.

«Жизнь истинная — жизнь внутренняя» — в этом признании Роллана выражен глубочайший пессимизм писателя, решившего в годы войны, что «рухнуло все». Поэтому

во втором многотомном романе «Очарованная душа» [7] внешний мир по замыслу автора должен казаться «призрачным», а мир внутренний недоступным не только для взгляда постороннего, но и для самой героини, коль скоро душа ее — «бездна», где царят «иллюзии» и распоряжаются «чары».

Какими бы, однако, могущественными ни были эти «чары», Аннета Ривьер, героиня «романа-реки», не намерена плыть по воле волн. Напротив, как и Кристоф, Аннета выше всего ценит свою независимость, свой свободный выбор. Вот почему как подарок судьбы она расценила внезапную потерю состояния и рождение внебрачного ребенка. Бедность вынудила трудиться, а значит, узнать свою истинную цену и проверить все условности, на которых зиждется общество. Семейная проблематика первых частей романа приобретает значительный социальный вес. В отравленной ненавистью воюющей Европе, в мире, где не стало Бога, Аннета — «всеобщая мать» — цементирует основы иного человеческого сообщества, большой семьи, не знающей границ государств и народов.

Герои «Очарованной души» лишены гениальной одаренности Кристофа, у них нет такого союзника, как музыка, а следовательно, они могут рассчитывать только на себя. Роллан оставляет Аннету, Марка, Асю — «просто людей», а не «героические личности» — в трагическом одиночестве, наедине с «ярмаркой на площади», прошедшей через мировую войну, а потому ставшей обществом гибнущим («Смерть одного мира»). Роллан не щадит красок, изображая физические и нравственные муки своих героев, а тем самым их нравственное здоровье, их душевная чистота воспринимаются как последний бастион человечности в пошлом и жестоком мире.

Аннета, Марк, Ася — все это «тени» автора, все они говорят его языком, выражают духовную драму писателя, его попытки выбраться из-под развалин гибнущего мира. Выбраться можно было при условии обретения твердой и надежной почвы. Последний том («Роды») демонстрирует такие поиски, как и политическая публицистика Роллана 20-30-х годов. Взор писателя обратился к Востоку, его привлекла «мысль Индии» и то Дело, которое осуществляла русская революция. Ленин показался Роллану воплощением нового типа героя, наделенного пониманием реальности и способностью преодолеть драматический конфликт мысли и действия. СССР для Роллана — это «современное действие» как единственная гарантия спасения человечества от гибели, от угрозы фашизма и новой мировой войны.

«Река» внутренней жизни становится полноводной, сливается с потоком XX в., выбор осуществляется каждым человеком относительно глобальных тектонических сдвигов, жестких альтернатив, не оставляющих места для колебаний. Маленькая ячейка общества, семья превращается в модель идеального общества будущего; исходящие от Аннеты биотоки распространяются повсюду, душевные связи обретают смысл прочной нравственной основы нового социального организма, прорастающего в старом, распадающемся.

Так, «всеобщая мать» осознает себя «коммунисткой», о чем сообщает самому Ромену Роллану, который в очередной раз появляется в романе собственной персоной. Коммунизм здесь равнозначен «общению со всеми живыми», означает давнюю веру Роллана в то, что в каждой капле «заключено все море» — что все стекается в гигантской, вечно обновляющейся реке Бытия, имя которой Аннета Ривьер.

Но коммунизм означает и то, что выковывалась в «красной кузнице России». Согласно альтернативной логике Роллана, «все его дети», «все лучшее» собирается по ту сторону баррикады. Пафос сближения, объединения «всего живого» совмещается с

пафосом разъединения, противопоставления, что вполне соответствовало агрессивности, воцарившейся в европейском обществе 30-х годов.

Поскольку герои «Очарованной души» живут — и умирают — «во имя счастья других людей», Роллан рисовал образ «красной кузницы» соответственно этой задаче, по образу и подобию своих идеальных героев, как общество торжествующей справедливости. Роллан поверил, что практика революции дает возможность расстаться наконец с идеализмом и утопизмом, что впервые «мечта искусства... сделана из материала самой жизни». Об истинной революции представление у Роллана было приблизительное, книжное; политизируя своих героев, превращая их в адептов «реального социализма», он делал их заложниками нового иллюзорного Города солнца.

Читателем и почитателем Роллана был в начале века Роже Мартен дю Гар (1881-1958). Как и Роллан, молодым человеком Мартен дю Гар прочитал «Войну и мир». Толстой определил то предпочтение, которое Мартен дю Гар отдавал роману «большому», где «много персонажей и разнообразных эпизодов». Толстой, Роллан, а также возникший в молодости вкус к истории (учился в археологическом институте) сделали для Мартена дю Гара невозможным представить человека вне «своего времени, общества, истории».

Мартен дю Гар четко и без малейших колебаний указывал на свое место — «школа Толстого, а не Пруста». В 1920 г. Андре Жид познакомил его с планом «Фальшивомонетчиков» — Мартен дю Гар немедленно ответил: «Видно, до какой степени понимание нами романа различно, даже противоположно». Образцы для Мартена дю Гара: «Толстой — да, Чехов, Ибсен, Джордж Элиот — да, как и другие. Жид — никогда».

В 1920 г. Мартен дю Гар приступил к разработке плана главного своего произведения — многотомного романа «Семья Тибо» [8]. Свою задачу он сформулировал как будто по-роллановски: выразить себя, различные стороны своей собственной природы, инстинкт порядка и порыв к бунту в истории двух братьев. Своим героям автор действительно роздал многое из того, что ему принадлежало, — начиная с того, что один из братьев, Антуан, родился в марте 1881 г., как и Мартен дю Гар.

Однако ни малейшего желания превратить героя в «тень автора» в «Семье Тибо» не наблюдается. Напротив, торжествует флюберовский принцип объективности, отстраненности, автор остается у порога романа, уступая место своим героям, которые далее действуют «самостоятельно». Мартена дю Гара занимал прежде всего тот или иной характер, он задумывал детальное раскрытие «живого существа» во всей сложности (по примеру Толстого) скорее, чем социального типа (как у Бальзака). Психология ребенка и старика, женщины и мужчины, страсти слепые, почти животные и возвышенная поэзия пробуждающейся любви, красота мысли и творческого порыва, интимный мир и политические бури — весь необъятный мир представлен со скульптурной выразительностью подлинного искусства.

Созданные в 20-е годы части «Семьи Тибо» — классический семейный роман. Много персонажей и множество эпизодов, связанных теми отношениями, которые сложились в семье старого Тибо, меж ним и его сыновьями, Антуаном и Жаком, другими родственниками и знакомыми, семьей Фонтаненов в первую очередь.

Роман создавался под непосредственным впечатлением только что завершившейся мировой войны, события в романе (в первых частях) относятся к началу века, к кануну войны, однако писатель так старательно держит своих персонажей в границах частной жизни, что установить время действия крайне затруднительно. Правда, и в этих границах

созревает исторически детерминированная коллизия: динамика и драматизм романа сразу же определяются бунтом юного Жака, посягающего на авторитет отца, главы буржуазного клана. Конфликт отцов и детей — тема не новая. Новым является то ощущение непримиримости, которое оставляет их столкновение в этом романе, и несостоятельности основополагающих принципов, на которых воздвигнута семья как важнейшая ячейка, квинтэссенция общественного организма.

Бунтарство Жака вместе с тем — традиционно романтическое. С ранних лет в нем созревают «обида» и «злость», неприятие всего и обостренное ощущение своей непризнанной исключительности, своей непохожести (подчеркнутой «неправильной», даже непривлекательной внешностью). По-романтически богата, «огромна» натура Жака, поражающая и пугающая своей противоречивостью. Само собой разумеется, Жак — писатель, а проза его исповедальна. Постоянное желание «сбежать», его исчезновения напоминают о «бегствах» знаменитого бунтаря, «неоромантика» Артюра Рембо. И Жака влечет «неведомое», и он проходит через испытания «немыслимые».

Неординарность Жака оттеняет Антуан, ученый, врач, человек действия, не склонный усложнять жизнь чрезмерной рефлексией. Не безумные страсти, не любовь к экзотической Рашель, а «день врача», описание пациентов, болезней в полной мере раскрывают образ этого талантливого «ремесленника». Оперирующий, сражающийся со смертью Антуан — прекрасен.

Друг Жака Даниель де Фонтанен — сын беспутного прожигателя жизни, начитавшийся Андре Жида и без колебаний «расставшийся с моралью».

Таким образом, главные герои «Семьи Тибо» — основные типы молодого человека, сложившиеся в литературе: романтик, прагматик и «иммoralист». И каждый из них по-своему бунтарь, все они разрушают семью, все посягают на социальные основы, на традиционную мораль, цементирующую общественную систему. Антуан признается в том, что добро и зло стали для него «словами», и даже может допустить, что «все дозволено».

Все трое, и Жак, и Антуан, и Даниель, принадлежат миру, в котором не стало веры, нет Бога, в котором каждый сам осуществляет свой выбор или, как говорит Антуан, пытается сотворить «моральный принцип для личного употребления». Тем паче, что вера отождествляется со старым Тибо, с его ханжеством и нравственным изуверством. Он-то умирает с уверенностью в том, что семья — фундамент общества, но это вера умирающего, все сделавшего для того, чтобы скомпрометировать те истины, на которых этот фундамент возводился.

Однако Антуан — не «иммoralист» и не «левак» наподобие Жака. Антуан совершает только добрые дела, для него самореализация — помощь другим. Не признавая никаких «правил», он тем не менее признает, что чем-то безошибочно руководствуется. Руководствуется тем нравственным стимулом, который заложен в столь ценимой им профессии врача, профессии ученого, в логике разумного поведения. По роману Мартена дю Гара, нравственным началом обладает труд, прививающий чувство долга, чести, профессиональной ответственности, вполне достаточной для свершения высоких и даже героических поступков.

Нравственный выбор проистекает также из того смысла, который заключен в жизни — хотя за ней по пятам следует смерть (о чем писатель не устает напоминать), в радости бытия, которая омрачается муками болезней, в счастье любви, над которым мрачная тень разлук и страданий. В творчестве Мартена дю Гара заложено роллановское доверие к

жизни, к ее естественному течению. Жизнь и есть эпос, значением эпическим обладают рождение, смерть, любовь, труд, все составные обыденного бытия, воссозданные в «Семье Тибо», этой «эпопее повседневного».

Главный вопрос — вопрос о смысле бытия, толстовский вопрос «зачем живем мы?». Он до крайности обострен в последних томах цикла, написанных в 30-е годы, — «Лето 1914 года» и «Эпилог». Семейный роман уступает место роману историческому, в рамках которого теперь и ставится вопрос о смысле жизни. Ответ над него приходится давать, соотносясь с войной, с фактом распада не только данной семьи, но целой общественной системы, с фактом выдвижения новых общественных сил, мощного социалистического движения, с появлением социальной перспективы, которая заинтересованно обсуждается в романе.

К концу 20-х годов Мартен дю Гар ощутил трудности в осуществлении своей задачи, т. е. в дальнейшем развертывании традиционной семейной хроники. Жанр выхолащивался, мельчал, вырождался в мелкотравчатый авантюрный роман. Жизнь выдвигала новые задачи, укрупняла проблемы, политизировала сознание писателей. Мартен дю Гар уничтожил очередную часть семейной истории, а в 1932 г. сообщил, что выходит из кризиса, что ему стало ясным завершение романа, что «Тибо исчезнут, уничтоженные войной, и с ними исчезнет целое общество».

В написанных в 20-е годы частях романа господствовало время индивидуальное, время данной семьи, целиком подчиненное значению той или иной ситуации, — бегство Жака, любовь Антуана, смерть отца и т. п. Шокирующее впечатление производила отвлеченность от общественной истории в романе, рассказывающем о кануне катастрофы. В романе «Лето 1914 года» датируется каждый день; в полную меру здесь сказался профессионализм Мартена дю Гара-историка, со свойственной ему тщательностью изучившего эпоху и органически связавшего судьбу своих героев с сложнейшими перипетиями политической ситуации. Точно указывается историческое время и в «Эпилоге», время завершения жизни героев романа и «целого общества».

Жизнь расставила свои акценты и оценила выбор, осуществленный каждым из действующих лиц романа. Трагикомической стала фигура Даниеля с его культом наслаждения: война превратила его в калеку, в импотента, лишила его жизнь всякого смысла. Война сняла налет загадочности с образа Жака. Он стал социалистом, убежденным пацифистом, заметной личностью в разношерстной компании европейских революционеров.

Увлеченный идеей революции как исторической неизбежностью, Жак не может освободиться от гнетущих предчувствий, от понимания того, что экономические условия и политические перемены вовсе не обязательно изменят главное — человека, его природу. Поэтому бесперспективна и обречена на поражение революция, которая в самых благих целях будет использовать средства безнравственные, ложь и насилие. Она деградирует в диктатуру и столкнется с правами и интересами личности.

Гибель Жака — жертвенный акт, совершенный искренним и честным человеком в перспективе этого исторического тупика, который еще не был очевиден герою романа в 1914 г., но не вызывал сомнений у его создателя в 30-е годы. И в то же время последний подвиг Жака — нелеп. Нелеп и благодаря открывшейся Мартену дю Гару исторической перспективе, и в соответствии с сутью героя как романтического бунтаря, восстающего «против всех, против всего». На этом пути бунтарство, героизм, самопожертвование — всего лишь бессмысленные и красочные эффекты, ничего не оставляющие людям.

Людам служит Антуан. В конечной оценке героев явно сказываются вкусы, которыми руководствовался Мартен дю Гар, предпочитавший романтикам и «имморалистам» реалиста Толстого. Антуан — реалист, ему претят «идеи» и героические акции. Он понимает, что воцарился «хаос», об истине и речи не может быть — речь можно вести только о возможной врачебной ошибке, т. е. о безупречном профессионализме, о служебном долге.

Умирает и Антуан. Но в отличие от Жака, он оставляет наследство, т. е. не все умирает вместе с ним; в своих письмах сыну Жака он дает советы, как «стать настоящим человеком», завещая разум, научный поиск, заботу о других людях. Да и сама смерть Антуана — реализация всех этих рекомендаций, пример истинного гуманизма, подлинного героизма, в отличие от смерти Жака.

И Жак, и Антуан верят, что в будущем восторжествует если не истина, то более или менее разумный способ организации жизни. Однако Мартен дю Гар не успел дописать роман, в котором содержались эти надежды, как жизнь начала их опровергать. Вторая мировая война, фашизм, сталинизм не оставили никаких иллюзий.

С 1941 г. Мартен дю Гар работает над романом «Подполковник Момор», который назвал итоговой книгой своей жизни. Работа затянулась на многие годы, роман так и не был завершен (опубл. в 1983 г.). Все эти годы писателя одолевали сомнения, преследовала неуверенность; желание отойти от «текущих событий» сменялось сознанием невозможности отвлечься от «угрожающих миру бед».

Подполковник Момор родился в 1879 г., умер в 1950 г., пережив две мировые войны. Как образ итоговый, он вообрал в себя черты всех главных персонажей «Семьи Тибо», даже старого Тибо, коль скоро Момор чтит семью, этот «очаг», свою принадлежность традиции, армии как символу традиции. Менее всего в Моморе от Жака Тибо: «я не бунтарь», — заявляет он без всяких колебаний. Его гуманизм возвращает к Роллану (он делится потрясением, которое испытал, узнав о смерти «властителя дум»), но с акцентом на индивидуализме как гарантии независимости, возможности быть собой, не сливаясь с прочими. Такое слияние — катастрофическая особенность нашей эпохи, и фашизма, и сталинизма, всех партий, самой политики, которая ведет в казарму. Момор — «вне классов», он один, в конце жизни он одинок абсолютно.

В глубочайшем пессимизме Мартена дю Гара причина того, что он не завершил роман, понимая, что современности, динамике и драматизму нашего времени не соответствует стабильная, застывшая структура семейного романа. Однако иную форму эпоса, которую он искал, невозможно было создать, не имея целостного понимания нового времени, основываясь на убеждении в том, что «все разрушено» и что «историческое действие» раз и навсегда скомпрометировано. Целостность утрачивает и жанр, эпическое полотно трансформируется в лирическую исповедь, в «дневник», в нечто подобное «Опытам» Монтеня. Свой индивидуализм Мартен дю Гар не мог согласовать со всеобщей ангажированностью и не видел никакой исторической перспективы для завершения своей истории.

И не только Мартен дю Гар — у создателей многотомных романов, как правило, в 40-е годы словно перехватывает эпическое дыхание, и они лишаются этого дара.

Показательна эволюция Жюль Ромена (псевд. Луи Фаригуля, 1885-1972). В 1932 г. в предисловии к первому тому своего 27-томного романа «Люди доброй воли» Жюль Ромен поставил под сомнение и бальзаковскую («механистическую») структуру многотомного

романа — совокупности отдельных сюжетов, и особенно все попытки раскрытия целого через судьбу главного героя (Роллан, Пруст). Он намеревался воссоединить индивидуальное с коллективным в свободно развивающейся, заведомо «беспорядочной» форме («как в жизни»).

«Люди доброй воли» — действительно «всё», большая политика и мелкая уголовщина, богатые и бедные, духовные поиски и «эрос Парижа». Гигантский и аморфный материал скрепляет История, время от времени напоминая о себе ужасающими катаклизмами, и главные герои, в кризисные годы разыскивающие единомышленников, «людей доброй воли».

Среди послевоенных произведений Жюль Ромена центральное место занимает четырехтомный роман «Странная женщина» (1957-1960). Многотомность здесь стала следствием многословия, а главная идея сводится к тому, что «половой аппетит играет решающую роль в жизни общества».

Измельчание многотомного романа и окостенение жанра семейной хроники попытался преодолеть Луи Арагон, питаясь новым источником — революционной идеей. Появление серии романов под общим названием «Реальный мир» [9] было следствием разрыва Арагона с сюрреализмом, ставшего очевидным фактом посещения СССР в 1930 г.: «Я возвратился другим человеком». Этот «другой писатель», увлеченный идеей революционного преобразования, строительства социализма, воинственно противопоставляет сюрреализму «возвращение к реальности», что осуществляет искусство «социалистического реализма или — что одно и то же — революционного романтизма».

Огромное значение для Арагона имело то, что социалистический реализм знаменовал возвращение к реальности национальной, к «национальной истине», осмеянной авангардизмом, к национальной художественной традиции. На этом пути, по убеждению Арагона, осуществляется и возвращение к гуманизму. Арагон писал о «доброте как законе романа» (противопоставляя этот закон утверждению Андре Жида: «Искусство не делается с добрыми чувствами»), неоднократно возвращался к Ромену Роллану, к «Жан-Кристофу», полагая, что жив «свет Роллана», жива вера в человека и в добро. Традицию гуманизма и реализма возводил Арагон к Толстому, который «господствует в современном романе».

Название арагоновской серии — «Реальный мир» — заявляет об определенном эстетическом принципе, но не содержит в себе дефиниции жанровой. Романы объединяются прежде всего исходной идеей, интерпретацией современного общества в ракурсе революционной идеи, с точки зрения «перехода», т. е. качественной перестройки сознания человека, выбирающего между противоборствующими политическими позициями.

Открыто и прямолинейно заявлено о такой точке зрения в романе «Базельские колокола», где финал эволюции обозначен образом Клары Цеткин, социалистки, участницы антивоенного конгресса в Базеле в 1912 г., а этапы — героями других частей книги: Диана представляет «ярмарку на площади», беспринципных прожигателей жизни, торгующих всем, включая Францию; Катерина — олицетворенная «потерянность», она утратила и средства к существованию, и смысл жизни, обретаемый благодаря появлению Виктора, рабочего-социалиста.

В «Богатых кварталах» «переход» осуществлялся Арманом Барбентаном, еще одним молодым человеком, ставшим на перепутье, перед необходимостью самостоятельного выбора. Как и герои «Семьи Тибо», он рано утратил веру. Как и Жак, он в ранней юности

восстал против семьи, против отца, мэра небольшого городка, карьериста, «негодяя». Как и Жак, Арман бежал из родного «очага». Как и в «Семье Тибо», драматическая история бунтаря оттеняется судьбой брата. Эдмон — тоже врач, правда, в отличие от Антуана, он пошел по стопам отца, пытается разбогатеть любой ценой, что привносит в роман сюжеты из уголовной хроники, которая является в то же время хроникой будней «богатых кварталов».

И в третьем романе серии, в «Пассажирах империи», Арагон возвращается к тому же самому роковому историческому моменту, кануну первой мировой войны, к той же теме выбора и ответственности. В бездну войны проваливается еще один молодой человек — Паскаль Меркадье.

Орельен Лертилуа, герой романа «Орельен», прошел через войну, он из «потерянного поколения». Война — единственное значительное содержание его незначительной жизни. Дни Орельена проходят в ресторанах да на светских приемах, ничего он не имеет и ничего не желает. Пока не появляется Береника, не возникает любовь, ставшая смыслом его существования.

Любовь Орельена и Береники возвышается над миром опустошенным и циничным, где любовь выродилась в семейную сделку или в пошлую постельную историю. Любовь очищает романы Арагона от схематизма и идеологической заданности, поскольку романист сосредоточивается на внутреннем мире, на сложнейших психологических коллизиях, на непростых решениях. Арагон несомненно осуждает Орельена — и в то же время многое в нем напоминает о «парижском крестьянине», этом любимом герое раннего этапа творчества. Время действия в романе затушевано, «потерянность» себя раскрывает вне политики, вне большой истории. Но более чем очевидно место действия — это Париж, с любовью и нежностью воссозданный Арагоном. Свою потребность в любви, в любовных «играх» Орельен удовлетворяет, прогуливаясь по парижским улицам, а для провинциалки Береники тоска по возлюбленному слилась с тоской по любимому ею Парижу.

Атмосферу ранней прозы Арагона сохраняет и необыкновенный стиль, непринужденная, разговорная речь, в которой собственно авторский монолог переливается во внутренние монологи персонажей, что позволяет фиксировать все нюансы внутренней материи в ее динамике и преодолевать «флюберовскую» отстраненность автора от изображаемого мира.

В эпилоге романа, рисуя встречу Орельена и Береники после восемнадцати лет разлуки, трагическим летом 1940 г., погибающая от немецкой пули героиня успевает сказать Орельену — «надо сопротивляться». Так возникает главный критерий оценки и личного, и общественного поведения каждого человека, каждого француза — Франция.

Динамика всего цикла романов Арагона определяется движением к этому критерию, его формированием в каждом последующем томе. Вслед за политизированной схемой «Базельских колоколов» — возвращение к сложившимся во французской традиции темам и сюжетам, к напоминающему о «Семье Тибо» изображению семейных коллизий. Расширение временных границ в «Пассажирах империи» знаменует интерес к «началам», к переломной эпохе рубежа веков, о которой писали и Золя, и Франс, и Роллан, и Пруст, и Мартен дю Гар.

«Коммунисты» не оставляют сомнений в том, что именно судьба Франции организует в конечном счете весь материал громоздких томов «Реального мира». Нация — никто другой, помимо нее, не может претендовать на роль главного героя «Коммунистов»,

хотя все герои предыдущих романов здесь собраны: Арман Барбентан, крупный партийный журналист, лейтенант французской армии, Орельен, воюющий в чине капитана, и многие другие.

## Литература

Золя Э. Творчество. Жерминаль.

Франс А. Боги жаждут.

Роллан Р. Жан-Кристоф.

Пруст М. В сторону Свана.

Мартен дю Гар Р. Семья Тибо.

История французской литературы. Т. IV. 1917-1960. М., 1963.

Владимирова М. М. Романый цикл Э. Золя «Ругон-Маккары». Саратов, 1984.

Фрид Я. Анатолий Франс и его время. М., 1975.

Балахонов В. Е. Ромен Роллан и его время («Жан-Кристоф»). Л., 1968.

Кирнозе З. И. Французский роман XX века. Горький, 1977.

[1] «Ругон-Маккары» состоят из следующих романов: «Карьера Ругонов» (1871), «Добыча» (1871), «Чрево Парижа» (1873) «Завоевание Плассана» (1874), «Проступок аббата Муре» (1875), «Его превосходительство Эжен Ругон» (1876), «Западня» (1877), «Страница любви» (1878), «Нана» (1880), «Накипь» (1882), «Дамское счастье» (1883), «Радость жизни» (1884), «Жерминаль» (1885), «Творчество» (1886), «Земля» (1887), «Мечта» (1888), «Человек-зверь» (1890), «Деньга» (1891), «Разгром» (1892), «Доктор Паскаль» (1893). Позже были написаны еще два цикла: «Три города» («Лурд», 1894; «Рим», 1896; «Париж», 1898) и «Четвероевангелие» («Плодовитость», 1899; «Труд», 1901; «Истина», 1903. Четвертая часть написана не была).

[2] «Под городскими вязами» (1897), «Ивовый манекен» (1897), «Аметистовый перстень» (1899), «Господин Бержере в Париже» (1901).

[3] Подтверждением является и публикация в 1908 г. двухтомного труда Франса «Жизнь Жанны д'Арк».

[4] «Волки» (1898), «Торжество разума» (1899), «Дантон» (1900), «14 июля» (1902), «Игра любви и смерти» (1925), «Вербное воскресенье» (1926), «Леониды» (1927), «Робеспьер» (1939).

[5] «Заря» (1904), «Утро» (1904), «Отрочество» (1905), «Бунт» (1906), «Ярмарка на площади» (1908), «Антуанетта» (1908), «В доме» (1909), «Подруги» (1910), «Неопалимая купина» (1911), «Грядущий день» (1912).

[6] «В сторону Свана» (1913), «Под сенью девушек в цвету» (1918), «Страна Германтов» (1921), «Содом и Гоморра» (1922), «Пленница» (1924), «Беглянка» (1925), «Найденное время» (1927).

[7] «Аннета и Сильвия» (1921), «Лето» (1923), «Мать и сын» (1925), «Провозвестница», в которую входят «Смерть одного мира» (1932), «Роды» (1933).

[8] «Серая тетрадь» (1922), «Исправительная колония» (1922), «Солнечная пора» (1923), «Консультация» (1928), «Сестренка» (1928), «Смерть отца» (1929), «Лето 1914 года» (1936), «Эпилог» (1940).

[9] «Базельские колокола» (1934), «Богатые кварталы» (1936), «Пассажиры императора» (1940), «Орельен» (1944), «Коммунисты» (1951).

## ЭКЗИСТЕНЦИАЛИЗМ

Экзистенциализм необычайно широко распространился благодаря французским писателям, переведившим философские понятия на доступный всем язык художественной литературы. Во Франции философия по традиции предпочитала оформляться эстетически, говорить языком искусства. «Хотите философствовать — пишите романы», — рекомендовал соотечественникам Альбер Камю. Экзистенциализм ставил философию на

грань искусства, поскольку предметом философствования делал индивидуальное и конкретное, личность и ее выбор. Французский «литературный экзистенциализм» особенно подтверждал, что вообще экзистенциализм не столько система понятий, сколько выражение определенного настроения, переживание бытия в мире, где «все дозволено», и выбор соответствующего поведения.

Именно писатель стал высшим авторитетом для французских экзистенциалистов. Достоевский писал, что «если Бога нет, то все дозволено». Это предположение некоторых из его героев, людей «подпольных» («Записки из подполья») — исходный пункт экзистенциализма. Мнение Жан-Поля Сартра.

Заметную роль в ознакомлении французов с Достоевским сыграл Андре Жид (1869-1951). Предвоенные работы Жида о Достоевском были собраны в книге «Достоевский» (1923). Жид неоднократно повторял, что «с хорошими чувствами делают дурную литературу», а поскольку он не сомневался в том, что Достоевский — писатель хороший, даже очень хороший, то особенно настаивал на его «дурных чувствах», на его эпилепсии, на «дурных чувствах» его героев, на «безднах» их душ. Такими предстают и герои произведений самого Андре Жида. В повести «Имморалист» (1902) молодой человек, пережив тяжелую болезнь и духовный кризис, решил стать собой, сбросить с себя оболочку знаний, образованности, моральных норм, всевозможных «правил». «Что скрывается под этими покровами?» — спрашивает этот герой Жида. «Что может человек? На что он может решиться?» — спрашивает Жид вслед за Достоевским, за его Раскольниковым. «Имморалист» искушает судьбу поступками двусмысленными и аморальными. Бога явно не стало в мире «имморалистов», нет никаких основополагающих нравственных ценностей — лишь абсолютная ценность данного «я», его расковавшегося «нутра», его права на самоутверждение в любом поступке.

Молодой герой «Подземелий Ватикана» (1914), некто Лафкадио, незаконный сын француза и румынки, в своем стремлении уподобиться Раскольникову идет еще дальше, нежели «имморалист» Мишель, — вплоть до убийства, до «немотивированного преступления». Детективный сюжет — рассказ о деятельности банды, обирающей верующих с помощью сенсационной новости о необходимости спасения якобы похищенного римского папы, — дает возможность посеять сомнение в достоверности любой истины, не только в достоверности папы, но и самого Бога. А коль скоро все сомнительно и недостоверно — все дозволено, нет никаких препон для самовыражения.

Этот роковой вывод озаряет одновременно двух героев — уважаемого романиста и отнюдь не уважаемого Лафкадио. Романист размышляет о перевороте в искусстве, который можно совершить, обратившись к «немотивированному действию», размышляет о новом типе героя, способного совершить убийство без цели и смысла, — Лафкадио таким героем и предстает. Он убивает ни в чем не виноватого, чуждакого обывателя, определяя свой поступок такими же, как и романист, словами («немотивированное преступление») и думая при этом только о том, существуют ли границы его решимости. Совершив убийство, Лафкадио сожалеет лишь об одном: о потерянной во время этой акции очень удобной шляпе.

Творческие планы романиста и спонтанные поступки героя обозначают одно и то же: обретение свободы, абсолютной свободы, равнозначной вседозволенности. Ничем извне не регулируемое поведение свободного индивидуума, свободный выбор незапланированных поступков, не зависящих от какого-либо объективного смысла, — это и есть реальность, это и есть существование. Видно, что развитие афоризма «если Бога нет, то все дозволено» действительно перерастает в то, что получит название

«экзистенциализм». Абстрактное понятие экзистенции, разработанное в сочинениях немецких философов того же времени, во французской литературе выступало в роли литературного персонажа, было конкретизировано и одновременно снижено бытовыми, житейскими ситуациями.

В творчестве Андре Жида это снижение осуществлялось тотальным сомнением, которое обволакивает все и вся. Соты — предпочитаемый им жанр средневековой дурашливой комедии, которым он обозначал свои произведения, выводил в дураки всех без исключения, в том числе и романиста с его претензиями, и Лафкадио, который в конце «Подземелий Ватикана» явно оказывается в дураках.

В отличие от Анатоля Франса, сомнение и ирония у Андре Жида — сила разрушительная, нездоровая, декадентская. Абсолютизация сомнений знаменовала абсолютизацию той самой вседозволенности, на почве которой и произрастали «немотивированные преступления».

Нет ничего неожиданного в том, что Мартен дю Гар творчество своего друга Жида столь категорично не принял, не приняв «школу Пруста», почувствовав общее меж ними в культуре индивидуализма, в пафосе вседозволенности. Мартен дю Гар не одобрил замысел романа Жида «Фальшивомонетки» (1925), хотя он был посвящен Мартену дю Гару в знак «глубокой дружбы», а экспозиция романа кажется переписанной из «Семьи Тибо»: молодой человек по имени Бернар, как и Жак Тибо, покидает семейный очаг, прибегая к помощи своего друга Оливье. Однако в «Фальшивомонетчиках» и в помине нет социальной остроты конфликтов «Семьи Тибо». К отцу Бернар особых претензий не имеет, все дело в том, что он случайно обнаружил, что не является сыном данного отца, что мать его некогда согрешила. В конце романа Бернар к отцу возвращается.

Покинув семью, Бернар обрел главное — свободу. Она нужна ему не для борьбы за социальную справедливость, как Жаку (роман Жида вне политики, вне Истории, даже нет указаний на время действия); свою новую жизнь он начинает с того, что крадет чемодан Эдуарда, дяди Оливье. Поступок этот, естественно, не осуждается и не оценивается; Бернар «очарователен», выше всего, как оказывается, ценит честность. Бернар совершил главное — сам выбрал себя, свою жизнь (образец для него — Артур Рембо), а содержание выбора, его направленность не имеют никакого значения, это мир расковавшихся индивидуумов, смахивающих на фальшивомонетчиков.

В романе действуют и настоящие жулики, имеются продавцы фальшивых монет, что как будто не очень хорошо, но и не так уж плохо. В «Фальшивомонетчиках» все — своего рода «дураки» (Жид, правда, называл эту книгу не «соты», а первым своим романом), однако коль скоро все относительно и все возможно, то все «имморальное» — нормально. И на всем лежит налет изысканного гомосексуализма как нормы любви.

Эдуард в кругу персонажей романа имеет особое значение, так как он писатель, в текст от автора вкраплен текст от Эдуарда, вследствие чего одни и те же события предстают в разном освещении. Тем более что и сам Эдуард «ускользает от самого себя», изменчив и непостоянен настолько, что не знает, в чем его суть, в чем состоит его реальность, он подобен многоликому Протею. Он затевает роман под названием «Фальшивомонетки», и сам по себе этот факт бросает тень всеразъедающего сомнения даже на роман, под таким названием написанный Андре Жидом, — он как будто бы написан, он даже издан, но в нем еще только возникает роман — «Фальшивомонетки». Роман «настоящий», совершенно «новый», противопоставленный реалистическому роману: намереваясь сделать темой произведения борьбу реального мира и субъективного о нем представления, Эдуард

предполагает очистить свой роман от сюжета, от событий, от описания персонажей, показать человека совокупностью бесконечных возможностей, придавленных запретами.

Эдуард намерен написать «роман в романе», главным в котором будут размышления о новом романе, усилия по его написанию. Но и Жид написал «роман в романе», изобразив писателя, который силится написать роман. Он как будто оставляет читателя перед двусмысленностью двух вариантов романа, на самом же деле предлагает одно решение, ибо воссозданное им царство вседозволенности и есть та среда, которая питает все варианты «немотивированных действий», в том числе и «новый роман», «роман, который оспаривает роман».

Мировоззрение Андре Мальро (1901-1976) формировалось в эпоху мировой войны, подтвердившей, как казалось, достоверность гипотезы Ницше о смерти Бога и предположения героев Достоевского, что если Бога нет, то все, следовательно, дозволено. В публицистической книге «Искушение Запада» (1926) Мальро своим героем сделал противопоставленного человеку «восточному» «западного человека», оказавшегося в пустоте, в мире абсурдном, перед лицом единственной неоспоримой истины — смерти. Бога нет, все истины скомпрометированы — истинным представляется только то энергичное, на грани смертельного риска совершаемое действие, в котором личность может себя утвердить, создать иллюзию своего существования.

Реалистическая типизация в традиции Бальзака для Мальро была неприемлемой, не соответствующей жизненному опыту «западного человека», который не допускает существования истины объективной, вне «я». Неоспоримым авторитетом был для Мальро Достоевский, ибо он «не изображал», а «размышлял», «драматизировал идеи». Мальро уверял, что и он «романов не писал», а «размышлял».

Смысл извлекается из эмпирической практики каждого данного индивидуума, а не из «идей». Эстетика Мальро практически, художественно осуществила то, что одновременно теоретически осмыслялось философией, утверждавшей философичность любого жизненного опыта, любого выбора. Средоточием смысла в бессмысленном мире, а не просто набором тем и стал для Мальро его собственный опыт, его перенасыщенная событиями и приключениями жизнь.

Первый роман Мальро «Завоеватели» (1928) — о всеобщей забастовке в Кантоне (в 1925 г.), где Мальро бывал, что дало ему возможность рассказать о подлинных событиях, сохраняя видимость репортажа, хроники, максимальной достоверности. Героем романа является Гарин, один из руководителей революции, «западный человек» даже по своему происхождению (сын швейцарца и русской). С помощью революционной борьбы Гарин пытается восстановить социальную справедливость в мире эксплуатации, вопиющего неравенства, нищеты. Коль скоро он революционер, его деятельность не является «немотивированным действием»; и весомые мотивировки, и значительная цель очевидны в его поступках. Гарин действует в определенном социальном пространстве, а не в чистом поле вседозволенности.

Однако и в этом конкретном пространстве китайской революции Гарин играет роль «западного человека». Гарин — «игрок», он одержим «потребностью в могуществе»; образец для подражания он видит в Наполеоне — как и Раскольников. Пафос деятельности Гарина — само это действие, сам этот пафос, дающий возможность продлить собственное существование, реализуя потребность в могуществе, в победе любой ценой, компенсирующей неизбежное поражение в главном сражении — сражении человека и его судьбы, его приговоренности к смерти.

Неизлечимая болезнь Гарина — немудреный прием, с помощью которого Мальро заставляет читателя переживать ощущение эфемерности, конечной обреченности кипучей деятельности «западного человека», всех его попыток одолеть абсурд. Гарин не скрывает, что народ его не привлекает, что революция избрана сферой приложения энергии «игрока» не потому, что она привлекательная, а потому, что предоставляет ничем не ограниченные возможности для самоутверждения. И потому, что все прочее «еще хуже», чем революция.

Жизнь революционера «ничего не стоит» — как и всякая жизнь в царстве абсурда, но все дело в том, что «ничего не стоит жизни», ничего не стоит существования, каждое являет собой единственную ценность. И все равноценны, сфера приложения энергии «игрока» может быть любой — можно сражаться на баррикадах китайской революции, но можно и разыскивать в джунглях Камбоджи старинные храмы, дабы извлечь хранящиеся там ценности. Этим и заняты герои романа «Королевская дорога» (1930), также отражающего жизненный опыт романиста, осужденного в 1923 г. за ограбление кхмерского храма.

Роман вновь написан на основе достоверных впечатлений и может быть прочитан как отчет об экзотической экспедиции охотников за сокровищами. Однако в романе все настолько же конкретно, сколь и абстрактно, абсолютно. Начиная с задачи этого мероприятия: более чем конкретное желание добыть деньги любой ценой расширяется до тотальной потребности вырваться из плена «ничтожной повседневности». Свободный выбор игры рискованной, на грани смертельной опасности — единственная возможность преодолеть болезненное ощущение дряхления, фатального сползания к трагическому финалу.

Идеология «западного человека», предельно сгущаясь в образе главного героя «Королевской дороги» авантюриста Перкена, мифологизирует повествование. Мальро «мыслил притчами», по его словам («как Ницше и Достоевский»). Перед взором современного европейца, героя Мальро, возникает «древний лик судьбы». «Холодное царство абсурда» предстает, однако, в виде леса, в образе природы, ставшей обиталищем абсолютного зла. Смертельные угрозы исходят не только от людей, от туземцев, но и от растений и животных, от насекомых, от каждой твари, от среды обитания, отчуждающей «игрока».

В романе «Удел человеческий» (1933) Мальро вернулся к китайской революции, к ее развитию в Шанхае в 1927 г. «Удел человеческий» определяется «условиями человеческого существования» [1], совокупностью социальных проблем, которые и пытается решить революция. В отличие от первых романов, персонажи этого романа выбирают, пытаются определить линию своего поведения относительно этих проблем, вопрошают судьбу. Ответы перестают быть однозначными, предопределенными сутью «западного человека»; одного, главного героя сменила целая толпа обитателей Шанхая. «Игроки» стали отрицательными персонажами, вроде фактического хозяина Шанхая финансиста Ферраля.

Смерть и в «Уделе человеческом» занимает место конечной истины, обнажающей изначальную суть человека, не подлежащую изменению в социальных типах и обстоятельствах. Однако каждый умирает в одиночку и у каждого человека свой путь к этому пределу. Перкену смерть заслонила весь мир, все свела к этому финалу его жизни, а приговоренный к смерти революционер Катов выходит из плена одиночества, спасая другого человека. Организатор восстания Кио умирает с надеждой, с верой в человеческое братство, в обретающую смысл жизнь...

В 30-е годы мощная волна демократического движения увлекла Мальро. Когда началась испанская война, Мальро приобрел несколько самолетов, нанял летчиков и отправился воевать против фашистов — это было первое подразделение авиации в республиканской армии. И эта страница жизни Мальро была увековечена его искусством — в 1937 г. опубликован роман «Надежда», хроника испанской войны.

Революция и человек, политика и нравственность — об этом роман Мальро. Революция — это надежда, а надежда изменяет и мир, и человека, осознающего «свое величие», свою способность разорвать замкнутый круг абсурда и обреченности, воздействовать на мир. Выбор, совершаемый героями «Надежды», социально детерминируется, определяется ситуацией антифашистской войны, свобода отождествляется с конкретным политическим действием, с борьбой за свободу.

Мальро выходит за пределы экзистенциалистской проблематики. Правда, и в «Надежде» продолжается поединок человека со смертью, приоткрывающий константы бытия, тем паче что революция — это война, это безжалостная альтернатива практической, политической целесообразности и нравственных постулатов, которые остаются неизменными при всех обстоятельствах. Но это скорее относится к оценке революции, войны, политики, т. е. условий человеческого существования, чем удела человеческого.

Вслед за Мальро под влиянием второй мировой войны многие писатели шли тем же путем, на котором неизбежностью становилась трансформация экзистенциализма. Драматургию Жана Ануя (1910-1987) 40-е годы продвинули от «Антигоны» (1942) к «Жаворонку» (1953), несмотря на то что он «политики чуждался».

Антигона в интерпретации Ануя была близкой родственницей экзистенциалистских героев; она соединяла в себе переживание абсурдности бытия, абсолютного одиночества с потребностью в утверждении себя, в свободном выборе. Выбор героини практически бессмыслен, нелеп с точки зрения здравого смысла — она совершает его «для себя», для реализации и утверждения своего права на поступок. Во имя этого права Антигона проявляет необыкновенное мужество, бросает вызов всем, идет навстречу своей смерти. Потребность быть собой во что бы то ни стало, даже ценой преступления, возвышающего героя над миром торжествующей банальности, воплощена в образе еще одной мифологической героини — Медеи («Медея», 1946).

Одинока, обречена также и героиня «Жаворонка» Жанна д'Арк. Однако независимо от интерпретации само это имя вызывает представление о великой цели, вдохновившей героиню на подвиги. Не «для себя», а во имя освобождения родины и спасения государства французского эта «девчушка», простая крестьянка, не знающая грамоты, преодолевает препятствия немислимые. От мифологии к истории — таково направление движения Ануя.

««Все дозволено» Ивана Карамазова — единственное выражение свободы», — писал Альбер Камю (1913-1960). С юности Камю зачитывался Достоевским, Ницше, Мальро. В 1938 г. он сыграл Ивана в спектакле по роману Достоевского, а в конце своей жизни роман «Бесы» переделал в пьесу. Мысли об абсурде («абсурд царит»), о всевластии смерти («познание себя — познание смерти»), ощущение одиночества и отчуждения от «омерзительного» внешнего мира («все мне чуждо») — постоянны и неизменны в эссеистике, прозе и драматургии Камю.

Однако этот трафаретный для экзистенциализма ряд переживаний корректировался жизненным опытом Камю. Он родился в Алжире в очень бедной семье: отец был сельскохозяйственным рабочим, через год погиб на фронте, мать зарабатывала на

существование уборкой. По этой причине для Альбера Камю «удел человеческий» всегда предполагал «условия человеческого существования», нечеловеческие условия нищеты, которые не забывались. Они не в малой степени стимулировали бунтарство Камю, хотя он и чуждался политики, его недоверие к элитарному, «чистому» искусству, предпочтение искусства, которое не забывает о тех, кто выносит на себе «груз истории».

От мощного стимула первоначальных, алжирских впечатлений происходил «романтический экзистенциализм» Альбера Камю. Он сообщал о намерении написать о своем современнике, «излечившемся от терзаний долгим созерцанием природы». У раннего Камю господствует языческое переживание красоты мира, радость от соприкосновения с ним, с морем и солнцем Алжира, от «телесного» бытия. Все острее ощущающий экзистенциалистское отчуждение, Камю не оставляет потребности в постоянном «контакте», в «благогосклонности», в любви — «абсурд царит — спасает любовь».

«Романтиком-экзистенциалистом» стал герой романа «Посторонний» (1937-1940, опублик. 1942). На двойной — метафизический и социальный — смысл романа указывал Камю, пояснявший странное поведение Мерсо прежде всего нежеланием подчиняться жизни «по модным каталогам». Сюжет «Постороннего» Камю видел в «недоверии к формальной нравственности». Столкновение «просто человека» с обществом, которое принудительно «каталогизирует» каждого, помещает в рамки «правил», установленных норм, общепринятых взглядов, становится открытым и непримиримым во второй части романа. Мерсо вышел за эти рамки — его судят и осуждают. Не столько за то, что он убил человека, сколько потому, что ведет себя «не по правилам», с удовольствием выпил кофе во время похорон матери и т. п.

Мерсо «не от мира сего» потому, что он принадлежит иному миру — миру природы. В момент убийства он ощутил себя частью космического пейзажа, его движения направляло солнце. Но и до этого мгновения Мерсо предстает естественным человеком, который может подолгу и без всякой как будто причины смотреть на небо, Мерсо — пришелец, инопланетянин; его планета — море и солнце. Мерсо — романтик, запоздалый язычник.

Но Мерсо «романтик-экзистенциалист». Слепящее солнце Алжира освещает поступки героя, которые невозможно свести к социальным мотивировкам поведения, к бунту против формальной нравственности. Убийство в «Постороннем» — еще одно «немотивированное преступление». Мерсо в одном ряду с Раскольниковым и Лафкадио. Различие между ними в том, что Мерсо уже не спрашивает о границах возможного, — само собой разумеется, что для него возможно все. Он свободен абсолютно, ему «все дозволено».

Мерсо абсолютно свободен потому, что «абсурд царит», а он себя осознает героем абсурдного мира, в котором нет Бога, нет смысла, есть одна истина — истина смерти. Роман Камю со смерти начинается, смерть — центральная точка повествования и его финал. Финал, в ракурсе которого все и оценивается — и все не имеет никакой цены, не имеет значения. Мерсо приговорен к смерти — как и все смертные, а потому он не подлежит суду, отсутствие смысла освобождает его от вины, от греха.

Мерсо не живет — он существует, без «плана», без идеи, от случая к случаю, от одного мгновения к другому. Сартр заметил, как построено повествование: «... каждая фраза — это сиюминутное мгновение <...> каждая фраза подобна острову. И мы скачками движемся от фразы к фразе, от небытия к небытию» («Объяснение «Постороннего», 1943).

В том же 1942 году был опубликован «Миф о Сизифе» — «эссе об абсурде», где Камю, собрав свои размышления о смерти, отчужденности даже от самого себя, о невозможности определить, расшифровать существование, об абсурде как источнике свободы, на роль героя абсурдного мира избирает легендарного Сизифа. Труд Сизифа абсурден, бесцелен; он знает, что камень, который по велению богов тащит на гору, покатится вниз и все начнется сначала. Но он знает — а значит, поднимается над богами, над своей судьбой, значит, камень становится его делом. Знания достаточно, оно гарантирует свободу. Произведение искусства тоже принадлежит миру абсурдному, но сам акт творчества дает возможность удержать, сохранить сознание в мире хаоса. Описание — бесконечное умножение существования.

Так в творчестве Камю обозначился еще один источник романтического оптимизма — искусство. Высоко ценимый им французский роман предстает силой, которая способна одолеть судьбу, навязывая ей «форму», «правила искусства», качество столь бесспорное, что оно само по себе нетленно. Камю в себе самом пестовал такое качество, такую верность классическим традициям.

Началась война — Камю перебрался во Францию и примкнул к Сопротивлению. История поставила писателя перед такими фактами, которые вынудили усомниться в идее абсурда, поскольку она легализует убийство, — «вседозволенность» из категории теоретической перешла в категорию практики, фашистской практики. Камю в «Письмах немецкому другу» (1943) заговорил об истине и справедливости, о нравственном содержании борьбы с фашизмом, защиты родины. «Спасти человека» призвал Камю, переводя понятия метафизические на язык конкретных обстоятельств Истории.

Роман «Чума» (1947) написан в жанре хроники. Следовательно, реальность внешняя стала поучительной, в ней появилось нечто такое, о чем должно рассказать языком летописи. Появилась история — история чумы. Абсурд перестает быть неуловимым, он обрел образ, который может и должен быть точно воссоздан, изучен ученым, историком. Чума — образ аллегорический, но самое очевидное его значение расшифровывается без всякого труда: «коричневая чума», фашизм, война, оккупация. Точность доминирует, она являет собой обязательный атрибут рассказчика — врача и новое качество метода Камю, овладевающего историзмом, конкретно-историческим знанием.

Бернар Риэ, в отличие от Мерсо, предпочитает говорить «мы», а не «я», предпочитает говорить о «нас». Риэ не «посторонний», он «местный», к тому же он «местный врач» — невозможно представить себе врача, который устраняется от людей. В этом «мы» содержится новое качество, указано на возникновение общности людей, «коллективной истории», потребности в других людях.

Поведение человека определяется теперь не всепильным абсурдом, обесценившим действие, но выбором относительно определенной задачи, имеющей значение и оценивающей каждого. В «Постороннем» все пространство было закрыто единственным вариантом выбора, который совершал единственный герой романа. В «Чуме» много действующих лиц, много вариантов выбора.

Здесь есть и «посторонний», журналист Рамбер, который не из «этих мест», пытается устраниться. Есть здесь «имморалист», выродившийся в мелкого жулика. Есть обитатель «башни слоновой кости», одержимый флюберовскими «муками слова». Есть и священник, однако вера не возвращается на землю, зараженную чумой.

Позитивное утверждается в «Чуме» не как истина, не в качестве идеала, а как выполнение элементарного долга, как работа, необходимость которой диктуется смертельной угрозой. Не убий — такова нравственная основа деятельности «врачей», «лечащих врачей». Профессия врача дает герою романа обходиться без идей, просто делать привычное дело, не ломая голову над сложными вопросами, не забывая ее идеологией, которая отпугивает «санитаров» Камю.

Чума — не только аллегорический образ фашизма. Камю сохраняет, наряду с социальным, метафизический смысл метафоры. Герои романа — практики, «врачи» еще и потому, что болезнь неизлечима, болезнь поразила само существование, которое неизлечимо абсурдно. Врачи не справились с болезнью, она ушла сама — чтобы вернуться. Вот почему в облике Риэ нетрудно рассмотреть черты Сизифа. Как и Сизифа, Риэ не ожидает победа, ему дано только знание беды и возможность утвердить свое достоинство, свою человечность в безнадежном сражении со смертью.

Чума появляется в то же самое время в пьесе Камю «Осадное положение» (1948). Ранее были написаны драмы «Калигула» (1938) и «Недоразумение» (1944). Калигула — еще один герой абсурдного мира, мира без Бога, доказывающий свою свободу самым необузданным произволом, унижением других людей, «немотивированными преступлениями». Калигула — это Мерсо, получивший неограниченную власть, это тиран, но это и «каждый», поскольку нет границ и нет меры той жажде свободы, которая одолевает «игроков». Во имя свободы («к морю») убивают постояльцев своего пансионата мать и дочь в «Недоразумении» — последней жертвой становится их сын и брат. Узнав об этом недоразумении, обе убивают себя — ничего не решив, ничего не найдя, кроме смерти и одиночества.

В «Осадном положении» тоже царит абсурд, правит бал смерть. Есть, однако, существенное различие — кошмарное, абсурдное существование организовано, это некий «новый порядок», учрежденный диктатором по имени Чума. Описание этого порядка вызывает прямые ассоциации с гитлеризмом и францизмом (место действия — испанский город); эволюция Камю, Политизация его сознания и социологизация творческого метода, выявляет себя в становлении его как сатирика (««Чума» — памфлет», — напоминал Камю).

Четвертая пьеса Камю «Праведные» (1949) не оставляет никаких сомнений в том, что к этому времени весь комплекс идей Камю политизировался. Камю обратился к подлинному к подлинному историческому событию, убийству русскими эсерами великого князя Сергея Александровича (1905 г.). Убийство не только мотивируется, но именно мотивы обсуждаются в долгих дискуссиях, обсуждается коренной вопрос о нравственной ответственности за каждый поступок. Обсуждается право на убийство во имя возвышенной цели — и цена этого права: можно ли убивать во имя светлого будущего или же средства, употребляемые для достижения цели, сказываются на самой этой цели?

Этот вопрос — коренной в политическом эссе Камю «Бунтующий человек» (1951). «Понять наше время» намеревается автор, исходя из того, что реальностью стало убийство миллионов людей, для которого подбираются те или иные оправдания. Камю возвращается к понятию абсурда. Бунт органичен для человека, единственного существа на земле, который не довольствуется тем, что он есть. Но что такое бунт? «Бунт метафизический» — это де Сад, Иван Карамазов, Ницше, это мир без Бога, абсолютная свобода, вседозволенность — и убийство.

«Бунт исторический» — это революция, замена Бога обожествленной историей, изгоняющей мораль во имя политического цинизма, во имя вседозволенности, — и

убийство, «цезаристская революция», неотвратимо следующая за «исторической» (Наполеон, Сталин, Гитлер).

Камю находит возможность выйти за пределы этой драматической альтернативы без особых хлопот — он предпочитает «искусство», ибо оно и есть «бунт в чистом виде». Камю отстраняет крайности, искусство формалистическое и искусство, поставленное на службу политике; истинное искусство — посередине, оно отражает удел человеческий и стремится превзойти судьбу, овладеть ею.

Позиция Камю была подвергнута суровой критике в руководимом Сартром журнале «Ган модерн». В августе 1952 г. журнал опубликовал письмо Камю, в котором тот заверил, что не отрицает роль истории, но он против абсолютизации истории, убивающей свободу так, как это и произошло в режиме «авторитарного социализма». «Идеальный бунт» Камю — это попытка сохранить свободу, честь, разум в мире, где чума поразила и правых, и левых, в мире, «которому угрожает распад» и превращение в «царство смерти». Сохранить ценою «раздвоения», которое было провозглашено Камю при получении Нобелевской премии (1957): художник «между», в положении принципиальной уклончивости.

Такая уклончивость определила и общественное поведение Камю в последнее десятилетие, и его творчество. Трудно, например, извлечь истину из повести «Падение» (1956). Герой-рассказчик в начале предстает преуспевающим членом отрегулированного общества, занятым лишь собой, не ведающим сомнений, никому ничем не обязанным. Затем его стала одолевать мысль о смерти, перед ним все время возникал образ тонувшей женщины, которой он не помог, образ нечистой его совести. Безуспешно этот образец официальной добродетели пытается обрести утраченную уверенность с помощью открытого порока, открытого вызова. Не помогает и обычная для абсурдного героя мысль о том, что в мире без Бога все виновны и каждый свидетельствует о вине всех прочих. Бог и не требуется для установления вины, как не требуется и Страшный суд — он свершается ежедневно. Судя по тому, что этот герой абсурдного мира участие в Соппротивлении счел глупой затеей, цена его откровений не очень велика — это «ложный пророк».

Следующая фаза — без Бога невыносимо, необходим «авторитет», любой, лишь бы избавиться от пустоты. До появления оного «ложный пророк» довольствуется тем, что постоянно грешит и о своих грехах время от времени искренне повествует, ничего не скрывая. Таким образом, и сама эта исповедь оказывается «липой», актом извращенного сознания, грязной сделки с тем, что ранее именовалось совестью. А ведь в этой исповеди участвуют все — и судьи из «Постороннего», и сам «посторонний», герои Камю и даже он собственной персоной, которая время от времени угадывается в чертах «ложного пророка».

В состоянии смятения и невнятности закономерным было возрождение камюсовского романтизма. Военная чума заставила забыть красоту неба и моря — к ней возвращаются герои новелл сборника «Изгнание и царство» (1957). Все здесь несчастны, все «изгнанники». Жанин плохо с нелюбимым мужем и одиноко в пустыне. Ив стареет, работа трудная, а заработки мизерные, забастовка провалилась. В пустыне учитель Дарю чувствует себя песчинкой, пленником.

Но Жанин созерцает ночное небо, видит звезды, видит спасительную бесконечность природы, море раскрывается Иву как начало новой жизни, только небо делит одиночество с Дарю.

В новелле «Ренегат, или Смятенное сознание» — вновь, как и в «Падении», исповедь «злого», всех и вся проклинаящего, погрязшего во грехе и в страдании «пророка». Он

«рenegат» но он умоляет людей помочь ему — они отвечают злом. Все такие; вслед за «безгрешным» Мерсо, вслед за «врачом» Ризэ, пришел «ложный пророк», в образе которого Камю воплотил свое представление о герое своего времени, времени восторжествовавшей бесчеловечности.

Новелла «Иона, или Художник за работой» дублирует самого Камю, его эстетику. Художник Иона любит своих детей, свою семью, но близкие люди мешают работать; писать негде, тесно, шумно — и нарастает чувство отчуждения и пустоты. «Трудно рисовать мир и людей и одновременно жить с ними».

Так думал Иона — но так думал и Камю. Он говорил в 1957 г.: «Любой художник обязан сегодня плыть на галере современности. Он должен смириться с этим, даже если считает, что это судно насквозь пропахло сельдью, что на нем чересчур много надсмотрщиков и что вдобавок оно взяло неверный курс». Хотя на «галере» не только дурной запах, но и чума, это и есть современность, а хранитель верного курса Альбер Камю, поглядывая на нее с возрастающей брезгливостью, утрачивал собственный курс, смысл своего творчества.

В конечном счете это и разделило Камю и Сартра, сблизившихся после публикации понравившегося Сартру «Постороннего», в годы Сопротивления. Жан-Поль Сартр (1905-1980) приобрел известность после публикации романа «Тошнота» (1938). До этого времени он изучал и преподавал философию, публиковал первые философские работы — и усиленно трудился над романом, считая это занятие главным для себя.

Решающее значение для формирования философии Сартра имела философия немецкая — феноменология Гуссерля и экзистенциализм Хайдеггера. В начале 30-х гг. Сартр увлекся «интенциональностью» Гуссерля, согласно которой «сознание есть всегда сознание чего-то». Сознание «направлено», а это значит, во-первых, что «объекты» есть, они существуют, они не есть сознание, а во-вторых, что сознание — отрицание, себя утверждающее как отличие от объекта.

Сартр был увлечен феноменологией потому, что увидел в феномене возможность преодоления традиционной коллизии материализма и идеализма, увидел возможность покончить, наконец, с субъективизмом, с «пищеварительной» философией, превращающей вещи в содержимое сознания. «Мы освобождаемся от Пруста», — заявлял Сартр, повторяя, что все «вовне», что все субъективные реакции суть способы открытия мира, что если мы любим, значит, предмет любви содержит в себе достойные любви качества.

Однако «Гуссерль — не реалист»; качества «вовне», но выявляют они себя только в отличии от сознания; внешний мир соотносителен внутреннему. «Все дано», но сознание не есть «данность», сознание — это отрицание, свободный выбор, это сама свобода, а она сущности не имеет, она предшествует сущности. Сартр повторяет вслед за Хайдеггером: «существование предшествует сущности» и основополагающим понятием всех своих размышлений делает понятие свободы.

Экзистенциалистская философия Сартра полнее всего раскрыта в большом труде «Бытие и ничто» (1943). Одновременно Сартр работал над своими художественными произведениями — вслед за «Тошнотой» над вторым романом «Дороги свободы», сборником новелл «Стена», пьесами «Мухи» и «За запертой дверью». Художественное творчество не прикладывалось к философскому, не иллюстрировало идеи. «Сартризм» вызревал во всех формах разносторонней деятельности, в которых, однако, выделялось искусство, адекватно реализовавшее самую сущность экзистенциализма и убеждение

Сартра в том, что реально только индивидуальное. Литература была способом саморегуляции «сартризма», этого конгломерата в его противоречивости и динамике. Из сути принятой Сартром идеи проистекала необходимость созидания этой идеи в опыте каждой данной личности. Например, личности Антуана Рокантена, героя романа «Тошнота», необычного философского романа. Необычного, поскольку роман не иллюстрирует те или иные идеи, напротив, априорные идеи даже осмеиваются в образе самоучки, который все свое время проводит в библиотеке, где занимается изучением книжной премудрости без всякого смысла, «по алфавиту».

Смысл философский приобретает существование Антуана Рокантена, обыкновенное существование обыкновенного, первого встречного человека. Состояние тошноты обозначает появление такого смысла, знаменует начало превращения «просто человека» в экзистенциалистского героя. Для этого не нужны идеи и чрезвычайные происшествя — нужно, например, не отрываясь смотреть на пивную кружку, что и делает Рокантен. Он внезапно обнаруживает, что мир «есть», что он «вне». «Повсюду вещи», в романе осуществляется натуралистическая каталогизация наличного существования («этот стол, улица, люди, моя пачка табака» и т. п.).

Рокантен избегает рассматривать кружку, ибо испытывает непонятное беспокойство, испытывает страх, испытывает тошноту. Рокантен «подавился» вещами, очевидность их существования наваливается на него невыносимой тяжестью. Существовать — значит сознавать, сознавать наличие вещей и присутствие собственного сознания, которое обретает себя в этом интенциональном акте. Роман написан в форме дневника, пространство книги — пространство данного сознания, ибо все «в перспективе сознания», все возникает в процессе осознания.

Тошнота возникает от того, что вещи «есть» и что они не есть «я». И одновременно оттого, что «я» не есть вещь, оно «ничто». Существование предшествует сущности, сознание «нигилирует» вещи, их преодолевает, без чего оно и не может быть собой. Рокантен улавливает и «бытие» и «ничто», улавливает отсутствие смысла, т. е. абсурдность существования. Отсутствие смысла влечет за собой неоправданность, все начинает Рокантену казаться «излишним»; обычные вещи преобразуются, становятся неузнаваемыми, пугающими. Бога не стало — воцарилась случайность (Сартр задумывал роман о случайности), может реализоваться любая сюрреалистическая причуда.

Осознание абсурдности создает условия для противопоставления сознания миру вещей, так как сознание — это «ничто», постоянный свободный выбор. Сознание — это и есть свобода, тот тяжкий крест, который взваливает на себя герой абсурдного мира. Свобода и одиночество: Рокантен рвет все связи, расстаётся с любимой женщиной, оставляет занятия историей, покидает мир обывателей, которые не живут, а «ломают комедию».

Новеллы в сборнике «Стена» (1939) рисуют различные ограничения этой абсолютной, экзистенциальной свободы. В новелле «Стена» — это смерть, смертный приговор, который лишает героев новеллы права на выбор, на свободное действие, а значит, лишает их статуса человека, превращаемого в плоть, в мертвую «вещь». В новелле «Комната» Пьер и не посягает на какое-либо действие, он запирается в полутемной комнате, отгораживаясь от всех, от семьи, «нормальных» людей, самодовольных и плоских мещан.

В новелле «Интимность» отчуждение переживается на уровне постели, где торжествует не любовь, а ненависть; для женщины границей свободы оказывается

«сильный» мужчина. Герой новеллы «Детство вождя» сам убивает в себе человека, т. е. свободу, «поиск», «выбор», став «вождем», выбрав для себя «этикетку», ограничив себя определенной общественной позицией, позицией реакционера, националиста, заводчика.

Действие абсолютно свободное совершает герой новеллы «Герострат» Пьер Ильбер. Он встает в тот ряд, где Раскольников, Лафкадио, Мерсо, — совершает «немотивированное преступление»: покупает револьвер и убивает случайно встреченного прохожего. Этот «Герострат», правда, как будто мотивирует свое поведение, сообщая о ненависти и отвращении к людям, всем людям. Он желает быть собой, тогда как общество покоится на определенных правилах, для всех обязательных, в принятии которых он, Ильбер, не участвовал. Боги и для него умерли, нет ничего святого, ничего, способного остановить убийцу. Отчуждение, питавшееся в начале «Тошноты» критическим отношением к буржуазному «миру цвета плесени», быстро превратилось в ненависть к «нормальным», а затем и в отвращение ко всем прочим, к человечеству.

«Ад — это другие» — такую идею иллюстрирует пьеса Сартра «За закрытой дверью» (1944). В некую комнату, похожую на номер заурядного отеля, вводят трех персонажей — с ними в этой комнате ад и появляется, поскольку они преданы адским мукам общения друг с другом, а значит, злобе и ненависти. Каждый из них и палач и жертва одновременно, ибо каждый есть ограничение свободы другого, низведение свободного сознания до уровня видимой поверхности, сведение к «вещи». Даже мысль другого убивает, не только взгляд, поскольку и взгляд, и мысль «оценивают», навешивают на «я» ту или иную «этикетку».

«Испытание взглядом», писал Сартр в книге «Бытие и ничто», — это испытание «неуловимой субъективностью Другого», его свободой, убивающей «мои возможности». Следовательно, общество в трактовке Сартра — это совокупность индивидуумов, находящихся в состоянии перманентной войны друг с другом, войны не на жизнь, а на смерть.

Все действующие лица драмы Сартра — покойники, волею автора продолжающие свое существование в аду потустороннего мира. Но «ничего, кроме жизни, нет» — это важнейший вывод атеистического экзистенциализма Сартра. Нельзя поделить ответственность, растворить ее в утопиях потустороннего существования. Все персонажи знают о том, что с ними произошло, — но ничего не могут изменить, никакая воля ничего не может поделать с завершившейся жизнью, с прошлым, которое всегда остается мертвой, не подлежащей изменению, не знающей выбора «фактичностью».

Момент превращения «бытия-в-себе» в «бытие-для-себя», т. е. «вещи» в свободное сознание зафиксирован в драме «Мухи» (1943). Герой знаменитого мифа Орест вначале принадлежит обществу, в котором все поступки человека определялись волей божьей. Тирания богов поддерживается земными тиранами; в роли кровавого деспота выступает Эгисф, убийца отца Ореста, царя Агамемнона, занявший его место и на троне, и в постели Клитемнестры, матери Ореста. Опора тирании — народ, скованный страхом и нечистой совестью. Орест человеком себя не чувствует, все ему дано, он сводим к сумме знаний, к «фактичности», он «бытие-в-себе». Все другие, Эгисф, Юпитер, Педагог, сестра Электра, превращают Ореста в «объект оценок», в «этикетку».

Но вот внезапно, как Рокантена состояние тошноты, Ореста осеняет осознание своей свободы. Он вдруг понял, что «все пусто»; из героя эпохи Юпитера он стал героем эпохи Ницше. Он разгадал великую тайну богов и царей, скрывающих от людей, что они свободны, ради своей власти. Теперь Орест — «бытие-для-себя», свободное сознание, свободный выбор. Он совершает поступок — мстит убийцам, — вся тяжесть которого

ложится только на него. Орест совершает свой подвиг «во имя других», во имя народа своей родины — но он вслед за этим уходит «к самому себе», уходит «один», как истинно экзистенциалистский герой влача на себе тяжкий крест своей свободы.

2 сентября 1939 г. Сартр был мобилизован, служил в метеочастях, в июне 1940 г. оказался в плену. Весной 1941 г. Сартр был освобожден и немедленно включился в политическую деятельность, присоединился к Сопротивлению.

Ни армейскую службу, ни тем паче плен Сартр не «выбирал»; все это было ему навязано внешними обстоятельствами — во весь свой рост перед Сартром встала проблема свободы и детерминизма, свободного сознания и объективных границ свободного выбора. Сартр вынужден был решать ее в своей жизненной «практике», меняясь при этом, «становясь иным», иным писателем, иным философом.

Роман «Дороги свободы» Сартр начал писать в 1938 г. Первая часть «Зрелый возраст» (1945) напоминает пьесу Сартра с ее плотно закрытой дверью обычного, т. е. безысходного, «адского» существования. Любовь и ненависть сопровождают друг друга, персонажи романа непрестанно выясняют отношения, оценивают, классифицируют друг друга («других»), и каждый являет собой опасную ловушку. Ловушкой оказывается для героя романа, преподавателя философии в лицее Матье Деларю, сообщение его любовницы о том, что она ожидает ребенка.

Матье, как и Рокантена, навестило при этом состояние тошноты, реальность стала навязчивой, стала границей свободы. Он превратился в «вещь», которую можно оценивать по его внешнему состоянию. Матье пускается по дороге своей свободы — за деньгами для аборта. В поисках злосчастных пяти тысяч Матье бродит по всему Парижу, но натывается только на своих, на близких и знакомых. Лишь по нескольким попутным деталям можно установить, что время действия — август 1938 г. И еще по тому, что Матье принадлежит к тем, кто не уехал в Испанию. Мотив испанской войны звучит в романе постоянно как первое, негромкое напоминание о ситуации, в которой осуществляет свой выбор герой.

Матье Деларю пока еще может сказать «нет», может позволить себе идти своей дорогой. Однако свобода его зависит от всех тех, у кого он выпрашивает деньги и кто денег этих ему не дает. С каждым шагом свобода поэтому обесценивается, вплоть до поступка, хотя и мотивированного, но абсолютно свободного от каких бы то ни было нравственных угрызений, — Матье крадет деньги у певички. Если к тому добавить, что любовница выставляет его вместе с этими деньгами, то очевидно нелепое положение, в котором оказался по своей воле свободный философ!

В следующем томе цикла романов, в «Отсрочке» (1945), разваливается та стена, которая отделяла героев Сартра от большого мира, от Истории. На смену не определенному во времени настоящему, на смену запертым комнатам пришла современность, точно датированная, дни и даже часы, в которых протекает всех вовлекающий поток все определяющих событий.

Отсрочка — это восприятие Мюнхенского соглашения между Великобританией, Францией, с одной стороны, и Германией, Италией — с другой, соглашения, которое многим в те сентябрьские дни 1938 г. показалось отсрочкой войны. В прошлом остались иллюзии независимости от обстоятельств. Приближающаяся война касается всех без исключения. В «Зрелом возрасте» друзья не слышали друг друга — в «Отсрочке» к одному и тому же прислушиваются в Париже, Праге, Берлине, Лондоне, Марселе, Мадриде.

Используя прием симультаннизма, т. е. одновременного показа того, что происходит в данный момент в разных местах (образцовой в этом смысле Сартр считал композицию романов Дос Пассоса), Сартр создает впечатление всемогущей силы исторических обстоятельств, действующих неумолимо, помимо воли каждого данного индивидуума. «Большой экран» требует большого числа действующих лиц, симультанная композиция делает ощутимой жизнь множества, передает драматизм этой жизни, сползающей к роковому финалу, чем бы ни занимались члены этого человеческого организма.

В причудливой мозаике коллективной жизни постепенно вырисовываются герои «Зрелого возраста». Впервые Матье понимает, что нечто его превосходит, нечто развивается само собой, помимо его воли, а очередное переживание свободы лишь обостряет ощущение изгнания, отстраненности от общей судьбы. Уверявший себя вначале, что война «не его дело», Матье в конце концов отправляется на войну, которая затягивает всех, как могучий магнит.

В третьей части, романе «Смерть в душе» (1949), — июнь 1940 г., картины разгрома французской армии. Матье не может отделить себя от других людей, он говорит не о себе, а о «нас», о всех жертвах национальной катастрофы. Его сознание, пройдя через испытания войной, стало сознанием существа общественного. «На нас смотрят» — и невыносимая тяжесть взгляда других знаменует бремя ответственности, меру приобщения к общей судьбе. Под таким взглядом Матье начинает ощущать исторический смысл каждого поступка, необходимость такого выбора, который даст возможность не быть «вещью», которая именуется «побежденный 40-го».

Матье берет винтовку. Он совершает акт свободного выбора — перед лицом исторической необходимости. Он предстает новым героем, «ангажированным», т. е. осознающим свою ответственность перед другими, ввязывающимся в сражения, делами отвечающими на требования времени. Ангажированный экзистенциализм Сартра принес ему в послевоенные годы необычайную популярность; поистине олицетворением эпохи стала его попытка воссоединить индивидуальную свободу и общественную необходимость.

Никаких следов от довоенного сартровского аполитизма не остается. Сартр после войны — выдающийся общественный деятель, публицист, то и дело ввязывающийся в битвы, откликающийся на любые проявления несправедливости, отважно сражающийся против фашизма, национализма, колониализма, против всех перевоплощений тоталитаризма, от дегаллизма до сталинизма.

Уже в 1945 г. Сартр заявил, что «экзистенциализм — это гуманизм». Повторив в докладе под таким названием основные характеристики экзистенциализма (существование предшествует сущности, человек свободен, одинок, без оправдания), Сартр формулирует принципиально иные установки гуманизированного экзистенциализма. Главное в том, что выбор знаменует действительную общественную акцию, «выбор всех людей», а значит, он заключает в себе нравственный смысл, по сути своей оптимистический. Свое понятие выбора Сартр отделяет теперь от «немотивированного действия» в духе Андре Жида.

Выбор исторически предопределен, осуществляется по необходимости в действии историческом, а свобода ныне не что иное, как «свободный выбор борьбы за освобождение». Такое понимание свободы Сартр противопоставлял «идеальному бунту» Альбера Камю, решительно расходясь с ним не только в теории, но и в практике: во имя «борьбы за освобождение» Сартр неизбежным считал объединение левой интеллигенции с коммунистами и с СССР.

В 1960 г. был опубликован труд Сартра «Критика диалектического разума». Стремясь к созданию некоего тотального современного Знания, Сартр дополняет трансформированный экзистенциализм фрейдизмом и марксизмом. «Партийные активисты» умерщвляют марксизм, утверждал Сартр, но он остается живым, современным учением, овладение которым — обязательное условие развитие науки. Сартр находил все больше соответствий между марксизмом и экзистенциализмом и, наконец, сформулировал такие задачи, которые поставили под сомнение жизнеспособность экзистенциализма, — Сартр переименовал свою философию в философию «пережитого». Особенно он настаивал на значении практики, действия, а главным предметом философии полагал «человека — одновременно субъекта и актера — который порождает и играет свою драму».

Исконный сартровский интерес к жизненному опыту, к «практике» индивидуума реализовался в «театрализованной» философии — а театр Сартр считал формой, «наиболее приспособленной для того, чтобы показать человека в действии». Театр, через действие мир раскрывая, себя действием являет, особенно эпический театр Брехта, которого Сартр открывал французам, открывая его для себя как образец социальной драматургии.

С 1946 по 1959 г. Сартр опубликовал шесть пьес. В цикле статей «Что такое литература?» (1947) он писал, что XX век поставил человека перед лицом предельных ситуаций, «человек исторический обретает статус метафизический», соответственно возникает литература «конкретной универсальности», литература «глобальных обстоятельств», исторической относительности и нравственного абсолюта, тотальных сомнений, мучительных вопросов, литература, поглощаемая существованием, действием, Делом.

Принцип «конкретной универсальности» позволяет дозировать конкретно-исторический материал, менять способы его воссоздания, вплоть до сатирических («Почтительная шляха», «Некрасов»), делающих особенно наглядным заявленное Сартром движение его драматургии к реализму. Однако по большей части «глобальные обстоятельства» вынуждают ставить мучительные вопросы, которые не решаются в пределах данной ситуации, решаются «универсально», придавая драмам жанровые признаки притчи.

Среди многих — вопрос о свободе и необходимости, о действии необходимом, практически целесообразном и в мере дозволенного, об ответственности за содеянное, о нравственной цене «практики».

В пьесе «Грязные руки» (1948) авторское предпочтение отдано Хёдереру, одному из руководителей пролетарской партии в одной из европейских стран накануне окончания войны с фашизмом. Хёдерер — это ум и воля, это воплощенная практика. Человек действия, он безразличен к идеям и идеалам, угрызений совести он не ведает. Для него все оправдывается целью, любое средство ее достижения. Политика — дело грязное, это для Хёдерера аксиома, и он спокойно говорит, что у него «грязные руки».

Этот новый для Сартра герой отличается от героя, если и решающегося на действие, то на «немотивированное». Таков Гуго, убивающий Хёдерера по решению партии, которой показалось, что в данный момент он предает ее интересы. Аргументы для убийства нашлись, однако Гуго признается, что «убивал один», «не зная почему». Показательно, что партийная кличка Гуго — «Раскольников», и для него убийство — вполне подходящий способ самоутверждения, преодоления комплекса экзистенциалистской «неоправданности» и одиночества.

Гуго напоминает Ореста из пьесы «Мухи». Хёдерер — свидетельство ухода из абсурдного мира, которому принадлежат и Орест, и Гуго. Хёдерер — это мир необходимого, полезного действия, действия во имя человека, ценность которого для Хёдерера значительно выше, нежели ценность идеи, оторвавшейся от человеческой практики. Однако практика эта допускает даже убийство — как и идея абсурдного мира. И там, и здесь «нет неба», нет Бога; Сартр полагал «пустое небо» условием выбора, который стал делом человеческим.

Условием необходимым, поскольку Сартр был убежден: мораль над практикой — это Бог над человеком, т. е. рабство, а не свобода, которую он ценил превыше всего. Предпочсть морали практику — значит Богу предпочсть человека. Такова идея пьесы «Дьявол и Господь Бог» (1951). Агрессивная атеистичность этого произведения определяется именно сартровской ставкой на человека, на его действие, на его борьбу.

Спор Хёдерера — Гуго, т. е. спор «реалиста» и «идеалиста», продолжается в совершенно иной ситуации Германии XVI в., эпохи войн и народных восстаний. Эта ситуация подкрепляет позицию «реалиста», народного вождя Насти, для которого нет никаких сомнений в том, что «небеса пусты», что всё на земле, а на земле нищета, рабство и необходимость добывать свободу в кровавой борьбе. «Идеалист» — полководец Гёц фон Берлихинген, занятый обычными для героя абсурдного мира экспериментами, предстает то абсолютным злом, то абсолютным добром, не считаясь с людьми, уподобляясь Богу, собой заполняя пустоту. Убедившись наконец в том, что «нет ничего, кроме людей», начав служить людям, Гёц совершает убийство — во имя «практической морали», во имя «царства человека на земле».

Само собой разумеется, «практическая мораль» не содержит призыва к убийству. Оно теоретически допускается как самая крайняя форма практически целесообразного действия. Действие же это — акт свободного выбора, осуществляемого под строгим контролем личной ответственности за каждый поступок.

«Что ты сделал со своей жизнью?» — таков вопрос, адресованный всем и каждому в последней пьесе Сартра «Затворники Альтоны» (1959). В этой пьесе убийца — тот, кто не был свободен, кто был лишен возможности отвечать за свои поступки. Франц был превращен в «вещь» сначала в семье немецкого промышленника, где царил дух беспрекословного повиновения и обожествления собственности, а затем в фашистской армии. Война — «удел» Франца, предельное выражение его несвободы и одновременно изуверской «вседозволенности», которой руководствуется фашист в оккупированной России. Мораль заменена преступной практикой гитлеризма, и за его виной Франц пытается скрыть свою вину, свою личную ответственность растворить в ответственности кровавого века.

По завершении цикла драм Сартр заявил, что расстается с литературой. Уточняя свои намерения, он писал о необходимости создания «литературы современной», которая была бы «всем», т. е. аналогом новой философии, всеобъемлющего Знания. «Наивный», традиционный роман должен уступить место роману «настоящему».

Таким, «настоящим» романом стало завершающее творческий путь Сартра огромное, трехтомное произведение «Гадкий утенок. Гюстав Флобер с 1821 по 1857 г.» (1971-1972). Жанр «романа реальной личности» постепенно, издавна формировался в творчестве Сартра, написавшего в годы войны книгу о Бодлере, затем о Жене, работавшего над книгой о Малларме, наконец, издавшего в 1964 г. «Слова», автобиографию и в то же время «роман» реальной личности Жан-Поля Сартра.

«Сюжет книги: что можно знать о человеке сегодня». Этот необычный сюжет напоминает, с одной стороны, о художественном зерне экзистенциализма, с другой — о драматическом, эстетическом начале постэкзистенциалистской философии Сартра.

Исходный пункт рассуждений Сартра — «человек никогда не является индивидуумом, лучше называть его универсальной единичностью... типичной для своей эпохи». Для выполнения такой задачи Сартр мобилизует все возможности современного знания о человеке, в котором он особенно выделял обновленный экзистенциализм, марксизм и фрейдизм.

Все начинается в детстве — «гадким утенком», «третьим лишним» Гюстав стал в семье. Он, младший сын, никаких прав не имел, к тому же никак не мог овладеть грамотой, почти не говорил. Комплекс «лишнего», «неоправданного», ощущение ирреальности своего существования под осуждающим взглядом «других», в данном случае собственных родителей, именующих сына «идиотом», — все это и стимулирует его литературное творчество, которое позволяет ему увековечить свою ирреальность, овладеть миром с помощью воображения.

Флобер не копирует реальность, но его творчество «укоренено» в «пережитом», это некое «обезьянничанье», тогда как плоды воображения являют собой идеальную модель, которой природа подражает в силу «посредственности» реальности, в силу отсутствия Бога. Всевышнего замещает Художник — по характеристике Сартра, Флобер предстает первым в этом ряду, открывая современную эпоху, эпоху превращения искусства в самоцель.

Индивидуальные свойства Флобера объективируются, типизируются Сартром, осуществляющим тщательное исследование XX века, особенно Второй империи, начала постромантической эпохи. Трансформированный принцип интенциональности реализуется в описании феномена «Флобер — Вторая империя» с взаимопроникновением, зеркальным отражением составных частей этого единства. Сартр дает описание социального поведения Флобера и всех симптомов его болезни в сложнейшей системе «объективизированного» невроза, в системе больного общества, которое легализует и оправдывает художника, с детства лишённого оправдания, с детства «лишнего», «гадкого утенка».

Книга Сартра о Флобере, будучи реализацией идеи «современной литературы», романа «настоящего», аналога современного Знания, — важнейшее свидетельство формирования универсального, синтезирующего художественного языка. Его значение особенно выступает на фоне того «постмодернистского» оцепенения, о котором с беспокойством и горечью говорят сами французы.

## Литература

Ануй Ж. Антигона.

Жид А. Фальшивомонетчики.

Мальро А. Завоеватели.

Камю А. Посторонний. Чума.

Сартр Ж. -П. Тошнота. Мухи.

Андреев Л. Г. Жан-Поль Сартр. Свободное сознание и XX век. М., 1994.

Великовский С. Грани «несчастливого сознания». М., 1973.

Великовский С. В поисках утраченного смысла. М., 1979.

-----

[1] По этой причине допустимы оба варианта перевода названия романа — «Удел человеческий» и «Условия человеческого существования».

## **ФЕДЕРИКО ГАРСИА ЛОРКА**

19 августа 1936 г. в восьми километрах от Гранады близ селения Виснар был расстрелян великий испанский поэт Федерико Гарсиа Лорка. Его гибель стала прологом испанской трагедии. Границы его жизни — такой же недолгой, как у Пушкина, — отмечены датами национальных катастроф. Гарсиа Лорка родился в 1898 г., когда Испания, потерпев позорное поражение, лишилась заокеанских колоний. Первые роли на мировом театре уже давно играли другие, не препятствуя, однако, Испании тешиться до поры великодержавной иллюзией. Колониальный крах подкосил колосса на глиняных ногах и заставил взглянуть в лицо правде, как бы горька она ни была. Этому краху испанская мысль и испанская литература обязаны своим взлетом. Мучительная любовь к родине — «и страсть, и ненависть к отчизне» — побудила тех, кого впоследствии назвали «поколением 98-го года»,

искать выход из тупика, в котором скудел народ: это она заставила их взглядеться в историю и научила различать в ее застывших омутах глубинные токи народного бытия. На их книгах, которые будили страну — и уже тем вселяли надежду, — росло новое поколение: те, кому было суждено составить гордость испанской поэзии. И первый среди них, кому не было равных, — Федерико Гарсиа Лорка.

Два поколения — и в итоге одна судьба, продиктованная войной: смерть или изгнание. Предчувствие этой судьбы и готовность к жертве пронизывают испанскую поэзию XX в., сообщая ей особую трагическую высоту и напряженность «Труднее быть на высоте обстоятельств, чем над схваткой», — провидчески заметил Антонио Мачадо незадолго до того, как ему самому, его сподвижникам и ученикам довелось выдержать это испытание. Выдержать с честью.

Антонио Мачадо, в толпе беженцев-республиканцев пересекший Пиренеи, умер на третий день изгнания. Мигель де Унамуно в 1936 г. сгорел у себя в комнате (вспыхнул плед от каминной искры, а встать уже не было сил). Это случилось вскоре после того, как он публично отказался быть ректором университета, в стенах которого прозвучал лозунг: «Смерть интеллигенции!» (Газета же объявила о смещении с поста «по просьбе коллег и студентов».) Накануне Унамуно писал: «Я не знаю ничего омерзительнее того союза казарменного духа с церковным, который цементирует новую власть. Повсюду террор. Испания заражена страхом, рабской покорностью, ненавистью к мысли и тем, кто мыслит; ее разъедает духовная проказа».

В этой Испании культуре не было места — и интеллигенция, цвет и гордость нации, поняв это, ушла в изгнание. Эмигрировали не одни лишь республиканцы — для многих далеких от политики отъезд стал единственной возможностью протестовать. Назовем только два имени — и, может быть, самых светлых. Хуан Рамон Хименес, так и не свикшийся с миром другого полушария, отвергший все предложения вернуться, завещал не переносить его прах в Испанию. Умер на чужбине Мануэль де Фалья — тот, кто, узнав об аресте Лорки, не медля ни секунды, отправился к военному коменданту Гранады с поручительством за поэта, хотя за неделю до того он отказался сочинять фалангистский гимн и только позавчера ему в той же комендатуре показали на дверь, когда он пришел справиться о судьбе своей кухарки (уже расстрелянной по доносу бакалейщика).

Федерико Гарсиа Лорка родился 5 июня 1898 г. в андалузском селении Фуэнте-Вакерос недалеко от Гранады. «Мое детство — это село и поле. Пастухи, небо, безлюдье» — и отблеском детства освещена вся его жизнь. Детство — в доверчивости, беззащитности и в полном неумении вести практические дела, в покоряющей естественности и фантастических выдумках, о которых вспоминают друзья. Но даже от самых близких людей ускользало что-то таившееся за этой открытостью, не вместившееся ни в слова, ни в поступки. При всей искренности Лорка был скрытен. Он привычно берег от чужого взгляда свою боль и сомнения и тем оберегал других: «Быть радостным — необходимость и долг. И это я говорю тебе сейчас, когда мне очень тяжело. Но даже если вечно будут мучить меня любовь, люди, устройство мира, я ни за что не откажусь от моего закона — радости». Это закон его жизни и закон творчества. И в поэзии, и в драматургии, и в лекциях, и в письмах Лорка стремился к одному: «Пусть установится между людьми любовное общение, пусть свяжет их чудесная цепь духовного единения — ведь это к нему стремятся слово, кисть, резец и все искусства».

Лорка — поэт милостью Божией — начал с прозы. Его «Впечатления и пейзажи», небольшой сборник путевых заметок, вышел в Гранаде в 1918 г., а весной 1921 г. в Мадриде, где Лорка поселился в Студенческой резиденции — вольном университете, состоялся его

драматургический дебют — шумно провалилась пьеса «Колдовство бабочки». В этой пьесе, переделанной из стихотворения, не было и тени умения, но было другое — наивная, робкая, затененная иронией поэзия. И уже здесь было сказано то, что так мощно прозвучит позже в драмах Лорки: «За маской Любви всегда прячется Смерть».

В том же году Лорка дебютировал как поэт «Книгой стихов». Эти «беспорядочные листки» были не только «точным образом дней юности» (по выражению самого поэта), но и школой, ученьем. В них заметны влияния Хименеса и Мачадо, иногда — Дарио; Лорка пробует силы в различных жанрах, перебирает самые разные ритмы, переходит от повествования к импрессионистским зарисовкам, от них — к песням, романсам, строфам с рефренами и снова к александрийскому стиху.

В следующих книгах — «Поэме о канте хондо» (1931) и «Песнях» (1927) — уже явственно звучит его собственный голос. «Я убрал несколько ритмических песен, хотя они и удались, ибо так было угодно ясности», — пишет Лорка другу. Поэзия Лорки постепенно освободилась от влияний, но сохранялась и с годами крепла ее связь с фольклором — романсами, испанскими народными песнями, средневековой галисийской лирикой, андалузским канте хондо. Начиная с «Поэмы о канте хондо» фольклорно-литературная линия (традиция литературной обработки фольклора, включающая в себя и фольклорную стилизацию) отходит на второй план, уступая место второй (и главной) линии в творчестве Лорки — фольклорно-мифологической, и влияние фольклорного мироощущения становится определяющим.

Фольклор в понимании Лорки — точка опоры для современного искусства, традиция, устремленная в будущее и предполагающая бесконечное обновление. Но фольклор нельзя имитировать, предостерегает Лорка. Копирование традиционных образов, формул и эмблем Лорка сравнивает с уроками рисования в музее: в лучшем случае это ученье и никогда — творчество. Он объясняет: «Из народной поэзии нужно брать только ее глубинную сущность и, может быть, еще две-три колоритные трели, но нельзя рабски подражать ее неповторимым интонациям». «Колоритные трели», фольклорные цитаты (которых с каждой книгой становилось все меньше) Лорка называл «местным колоритом» в противовес «духовному колориту» — «черным звукам», первоматерии искусства, голосу стихий. С фольклором Лорку связывает не лексика, мотивы, образы и приемы, но мироощущение; «местный колорит» ориентирован на «духовный» и всегда подчинен ему. В «Поэме о канте хондо» ни одна из народных песен не возникает даже как побочная тема. Народные песни как таковые Лорка использует только в драмах, где они должны предстать перед зрителем в единстве зрительного и слухового восприятий. Стихи же его с народной песней роднит «не форма, а нерв формы».

Циклы «Поэмы о канте хондо» смонтированы как кадры: плавно или резко дальний, самый общий и широкий план сменяется ближним и внезапно все вновь отдаляется. Перемену перспективы подчеркивает рефрен. Он всегда придает строфам новый, таинственный смысл, здесь же, кроме того, рефрен останавливает мгновения высшей напряженности — смерти, разлуки, горя.

Работая над «Поэмой о канте хондо» и «Песнями», уже начав «Романсеро», Лорка не оставляет драматургию. В 1923 г. он начинает драму в стихах «Мариана Пинеда». Это единственная пьеса Лорки на историческую тему — о народной гранадской героине, казненной в 1831 г. за участие в заговоре. Но в основу пьесы легли не исторические материалы (тщательно изученные Лоркой), а народная легенда, рассказанная в романсе, ставшем прологом и эпилогом драмы. Заранее известная фабула предсказания, рассеянные по пьесе, переносят внимание зрителя с интриги на внутреннюю драму Марианы.

Высвечивая ее, Лорка обращает наше внимание на неподвижность героев — «вместе они образуют классический эстамп». Вокруг толпятся другие — их суета, контрастируя с затаенной напряженностью душевной жизни героини, подчеркивает значимость каждого внутреннего движения.

По романтической традиции Мариану окружают двое. И казалось бы, с самого начала ясно: Педро — герой, Педроса — злодей. Они в разных лагерях, у них разные политические убеждения, их идеалы несоизмеримы, но все же рядом с Марианой они кажутся двойниками (не зря их имена созвучны): оба позволяют казнить Мариану, оба лгут ей, и ни долг службы, ни политические обстоятельства, ни грядущий успех движения, ни оды Свободе не оправдывают предательства. Единственное, что написано прозой в «Мариане Пинеде», — это письмо Педро. Спокойный, деловитый тон, и в каждой строке — забота о собственной безопасности: «Нам нельзя видеться — есть сведения, что за тобой следят». У Педро всему находится объяснение (и самое возвышенное объяснение), но самозабвение Марианы ему непонятно. И оттого в каждом его слове, обращенном к ней, — тень враждебности; так настороженно говорят непосвященные с теми, кому ведома тайна. Педро, Педроса, Фернандо — все они, любя, требуют чего-то взамен: хотят заплатить или требуют платы. И потому так странно похожи интонации последних диалогов Марианы с Педросой и Фернандо. Оба хотят обменять свою любовь на предательство Марианы, а когда она отвергает этот взаимовыгодный обмен, прорывается бессильная, дотоле сдерживаемая ярость — здравый смысл мстит непокоренной истине. Среди либералов Мариана кажется чужой, но только она одна гибнет за свободу, а они — произносившие речи, слагавшие оды, заранее поделившие власть — растворяются среди обывателей, задергивающих шторы в дни казней. Предавший Любовь — предаст Свободу.

Поэт не переоценивал значения пьесы. «Она совершенно не отвечает моему представлению о театре», — отметил Лорка в 1929 г. Он, несомненно, имел в виду новую линию своей драматургии, намеченную еще в 1922 г. эскизом «Чудесной башмачницы» и в 1924 г. — «Любовью дон Перлимплина». И хотя Лорка назвал «Чудесную башмачницу» «жестоким фарсом», по сути своей пьеса глубоко поэтична. И здесь, как чаще всего бывает в сюжетах Лорки, драма, происходящая в плане духовном, не только не следует из житейской или социальной ситуации, но идет наперекор ей. На первый взгляд «Чудесная башмачница» — критика нравов, а Лорка называет ее мифом и готов представить этот миф не в андалузском, а в «эскимосском колорите». Наперекор действительности, тому, что есть, и тому, что скажут соседи (а скажут они, как всегда, какую-нибудь неоспоримую истину вроде «с глаз долой — из сердца вон»), Башмачница утверждает свою неисполнимую мечту, великую иллюзию любви.

Завязка «Чудесной башмачницы» и «Дона Перлимплина» одинакова — это типично фарсовая коллизия (неравный брак). Но в «Любви дон Перлимплина» фарсовые детали умножены и акцентированы — пять шляп, пять лестниц, пять балконов, под которыми толпятся все пять рас мира. И тем сильнее впечатляет на этом фоне двойное самоубийство дон Перлимплина, его смерть и любовь. Вначале Перлимплин ничем не интересен, не счастлив и не несчастлив — ему еще предстоит стать человеком, «так как только влюбленный имеет право на звание человека». Любовь, одарив Перлимплина душой, ведет его к жертве — ради пробуждения чужой, казалось бы, непоправимо глухой души. Пьесу о Перлимплине Лорка назвал эскизом трагедии; это первый росток его грядущей могучей драматургии.

Любовь у Лорки всегда безысходна: ни полюбить, ни разлюбить нельзя по своей воле. И кто бы ни мучился любовью, пусть самый ничтожный человек — смешной, глупый, старый, сумасшедший, больной или даже не человек вовсе, а всеми презираемое существо

— таракан из «Колдовства бабочки», которому отказывают даже в праве любить, — обреченность возвышает и уравнивает их. И тогда герой первой пьесы Лорки встает рядом с Перлиплином, отдавшим свою душу Белисе, Адела и Росита — рядом с Марианой Пинедой, восходящей на эшафот.

В 1928 г. выходит «Цыганское романсеро». Лорка писал эту книгу долго, то оставляя, то возвращаясь снова и снова. В «Цыганском романсеро» Лорка возродил и преобразил этот традиционный испанский жанр; повествовательный романс слился с лирическим, не растворился в нем, не стал песней, а лирическая стихия не отступила. Следствием этого был поразительный эффект, замеченный Сальвадором Дали: «Кажется, что здесь есть сюжет, а ведь его нет». Это Лорка счел высшей похвалой: цель, к которой он стремился, была достигнута, а сделанное — понято, и не превратно. В «Романсеро» Лорка не просто чередует кадры (это свойственно и народному романсу), — он резко сталкивает их, меняет план, обрывает сюжетные линии. Противопоставление и слияние — принцип, вообще характерный для Лорки, в «Романсеро» организует систему образов и раскрывает общий замысел книги: «Я хотел слить цыганскую мифологию со всей сегодняшней обыденностью, и получается что-то странное и, кажется, по-новому прекрасное», — объяснял поэт.

Сотворение особого мира он начинает с метаморфоз — древнейшей фольклорной традиции, обогащенной веками литературного развития. Почти все романсы открывает преобразование реальности, полное тревожных или чудесных предвестий. Гаснут фонари и загораются светляки, освещая уже иную ночь — призрачную, зодиакальную. Этот нездешний город открыт всем ветрам и доверчив со всяким пришедшим, но беззащитен перед наваждением мрака — черной массой жандармов, нерасчленимой, слитой в ужасающий механизм уничтожения. Этой безликой массе, а не друг другу — и во время распрей и даже в миг братоубийства («Смерть Антоньито Эль Камборьо») — противостоят герои «Романсеро» и те, кто их окружает и кто так же, как герои, обречен уже тем, что причастен к вольному миру.

Из фольклорной традиции в романсы Лорки перешли предсказания и повторы, народные символы и характерная форма диалога. Обычно диалогу в «Романсеро» предшествует смена кадра. Цыганке Анунсиасьон является архангел — и взгляд переносится ввысь. Небо преобразует их диалог — тех, кто говорит, уже не видно, просто два голоса в ночи. Так даже этот очень определенный диалог переменой кадра включен в общую систему диалогов «Романсеро», где трудно понять, кому принадлежат таинственные и недоговоренные, оборванные на полуслове фразы. (В драмах Лорки они станут песнями, которые поет голос за сценой.) Смена плана соотносит происходящее с тем, что больше события, — с природой, вселенной.

Цыганка из «Сомнамбулического романса», цыганка-монахиня и Соледад Монтойя — три воплощения одной муки, три лика андалузской тоски. Лорка говорил, что эта тоска — единственный персонаж его «Романсеро». Однако несовпадение восприятия читателей с намерениями автора оказалось разительным. Цыганская экзотика, спровоцированная темой, заслонила строгий, трагический контур книги. Историей неверной жены упивались на каждом углу, «пуская слюни». Именно в таких выражениях Лорка, неизменно деликатный и сдержанный, позволил себе обрисовать ситуацию — настолько она оказалась тяжелой.

Успех «Романсеро» Лорка воспринял как провал. Никогда больше он не вернется к цыганским романсам (хотя продолжение и было обещано), но «Романсеро» останется его любимой книгой. Это лучшая и самая цельная поэтическая книга Лорки. Художественная

система «Романсеро» настолько завершена и совершенна, что далее развита быть не может. Это вершина, которая могла бы оказаться и концом творчества, если бы путь «Романсеро» был для Лорки единственным. Он слышал другие голоса, знал другие горизонты и смог, оставив то, что долгие годы было самым дорогим, с решимостью отчаяния начать все заново.

«Светоч поэта — противоречие» — вот стержень, единственный и неизменный, эстетики Лорки: «Когда переливы Моцарта становятся слишком ангельскими, приходит, чтобы установить равновесие, песнь Бетховена, слишком человеческая». И так же внутренне противоречиво развивается его собственное творчество. Сделанное позже никогда не зачеркивает и даже не отодвигает в тень сделанного раньше и не обязательно оказывается шагом вперед, а то, что поначалу воспринималось как полное и безоговорочное отрицание сотворенного прежде поэтического мира, вдруг обнаруживает глубокие и крепкие связи с тем миром (такова связь «Поэта в Нью-Йорке» и «Романсеро»).

В творчестве Лорки развиваются — каждая по своей закономерности — несколько линий. Фольклорно-литературная («Сюиты», «Песни», «Мариана Пинед»), фольклорно-мифологическая («Поэма о канте хондо», «Цыганское романсеро», андалузские трагедии) и третья, условно говоря, экспериментальная. Их сплетение и переключки рождают своеобразную гармонию каждого момента эволюции — разнонаправленные поиски удерживают равновесие. У этих линий нет и не может быть общей составляющей — Лорке нужны все эти голоса, которым совершенно не обязательно вторить друг другу. Они могут сливаться и расходиться, замолкать и снова вступать, когда приходит их час: гармоничной сдержанности «Песен» отвечает гротеск «Дона Перлиплина», выверенной математике од — раскованность «Балаганчика». Иногда эта связь по противоположности не так очевидна, но она всегда существенна. В рамках экспериментальной линии Лорка откликнулся новейшим явлениям искусства, поискам современников. Их влияния, случалось, захватывали Лорку, но никогда они не были так значительны для его творчества, как фольклор. Самым сильным в его таланте всегда оставалось фольклорно-мифологическое начало — там, на своей земле, он чувствовал себя предельно свободно и уверенно. Здесь же, сталкиваясь с иной системой мировосприятия, он шел ощупью — пробовал, искал, отбрасывал найденное, сверял и часто все начинал заново.

Поставив крест на романсах, Лорка особенно пристально вглядывается в художественные открытия современников. Ему интересно все: и ультраистская фронда, и воскрешение поэтики Гонгоры, и кубизм, и сюрреализм. Тем не менее он не становится приверженцем какой-либо одной идеи и не причисляет себя к какому бы то ни было течению или литературной группе. Его дорога лежит в стороне от наезженной колеи и лишь изредка пересекает пути, которые торят его талантливые друзья. В марте 1927 г. Лорка пишет Х. Гильену: «Все мы идем по двум ложным дорогам: одна ведет к романтизму, другая — к высохшим змеиным шкуркам и пустым стрекозам». «Пустые стрекозы» — это неоклассика и клонящийся к закату кубизм. Их выверенная искусность — только одна сторона поэзии, а сутью ее для Лорки всегда оставался человеческий голос: «Я ненавижу орган, лиру и флейту. Я люблю человеческий голос, одинокий человеческий голос, измученный любовью».

Не столь однозначно было отношение Лорки к тому, что он называл романтизмом, — к сюрреализму. Внутри его цельной поэтической системы сюрреалистические элементы, сталкиваясь с фольклорными, не только изменяли их, но и изменялись сами, обретая новый смысл. В противовес полному отсутствию логических связей — первому требованию сюрреализма — все написанное Лоркой отличала строжайшая поэтическая логика. Сюрреалистические способы преодоления действительности — сон, мечта, погружение в

бессознательное, безумие — казались Лорке приблизительными. Это слишком походило на игру, и принять ее правила мешала исконная испанская традиция. Сюрреалистический сон казался Лорке всего лишь попыткой защититься от трагедии — бегством, и бегством заранее обреченным. У Лорки свой путь освобождения — это «дуэнде», гений, дух или демон, на краю пропасти открывающий истину, это трагическая темная сила, с которой поэт вступает в единоборство. «Дуэнде» не уводит от мира, но обнажает его трагическую сущность, не сглаживает, но обостряет противоречия. И здесь выясняется еще одно важное различие между сюрреализмом и поэтикой Лорки: одно остается у него неизменным — человечность, не способная спутать добро и зло. Пафос неистового разрушения вечных истин Лорке был чужд, а то, что сюрреализму служило для новых канонов (например, для отождествления добра и зла), у Лорки оборачивалось словом о поруганной человечности. Свидетельство тому — все написанное в Америке.

Летом 1929 г. Лорка — неожиданно для всех и для самого себя — уезжает в США. Ему было все равно, куда ехать, и более того: «Нью-Йорк, вероятно, ужасен, и именно поэтому я еду. Думаю, все будет прекрасно». В Нью-Йорке Лорка живет в Колумбийском университете, но общается в основном с испанцами. В марте 1930 г. он уезжает на Кубу и вскоре возвращается в Испанию. Лето он провел в Гранаде, пересматривая и переписывая написанное в Америке: две пьесы и книгу стихов «Поэт в Нью-Йорке».

К этому сборнику Лорка возвращался не раз — и сразу после поездки, и в 1933 г., часто читал эти стихи на вечерах. В августе 1935 г. он готовил книгу к печати, но опубликована она была только в 1940 г. в Мексике (по машинописному экземпляру с авторской правкой). Книга кажется хаотическим дневником отъездов и возвращений, хроникой путешествия, но композиция ее, если приглядеться, строга и выверена. После контрастной композиции «Поэмы о канте хондо», вольной композиции «Песен» и «Романсеро» «Нью-Йорк» поражает многоголосием и безукоризненной полифонией. Десять циклов развивают общие для всей книги мотивы, образуя сложное символическое единство. Темы, варьируясь в циклах, идут через всю книгу — к кульминации, «Введению в смерть» (так по первоначальному замыслу должна была называться вся книга), и к завершению: проклятию, пророчеству и бегству.

Уже название книги звучит необычно для Лорки. Прежде названия его книг, как и сами сборники, выделяли одну властвующую в них силу — цыганский миф, канте хондо, — и поэт был ее голосом, свидетелем стихии. Враждебное ей начало в ранних книгах только угадывалось, оно подспудно росло, отбрасывало тени и в конце концов черным вихрем ворвалось в «Романсеро». Но никогда раньше у Лорки стихия и хаос не были на равных. Здесь впервые их имена вынесены в заглавие, чтобы подчеркнуть противостояние и противоборство сил. Поэт в Нью-Йорке — менее всего конкретный человек с именем и фамилией, как и Нью-Йорк — менее всего знакомый по рекламным проспектам, описаниям и обличениям город. Нью-Йорк для Лорки не просто зло, но воплощение Зла, «великая ложь мира», а Поэт — раненое сердце, открывающееся всякой боли.

Ощувив столкновение своего поэтического мира с миром Нью-Йорка и их внутреннюю разнородность, поэт пытается постичь суть чужого мира и причину несоединимости; он вглядывается, сомневается, не верит глазам своим, ищет разгадки. И, отчаявшись и не понимая, начинает описывать — почти как естествоиспытатель, соотнося неведомое со знакомым. Мотивы сборника традиционны для Лорки, но узнаются с трудом. И главное в них — искажение или уничтожение прежнего смысла. Все образы прежней «цыганской» поэзии Лорки в «Нью-Йорке» деформированы, разъяты на части, втиснуты в разрушительное окружение: луна, взятая на мушку, рассыпается осколками лунной кости, на горле косули зацветает бессмертник, все корни вырваны, все кони слепы, ветер (Святой

Христофор-властитель «Романсеро»!), ветер, как моллюск, вынутый из раковины, дрожит в мутном небе Нью-Йорка. Любой образ круга «Романсеро» в «Нью-Йорке» сопровождает омертвляющее определение: здесь даже радость истерзана хлыстами и лезвиями зубчатых колес и у света металлический привкус конца. Прямо или косвенно такое определение соотносит образ со смертью. Но даже смерть в «Нью-Йорке» лишена величия — это будничная, привычная медицинская пытка, расчисленная по часам. В «Романсеро» героев к смерти уводила Луна, на небе их встречали ангелы, их оплакивали оливы и реки, а люди приходили на площадь проститься. Маленький Стентон умирает на голландских простынях, о которых мечтал цыган из «Сомнамбулического романса». Теперь это горькие простыни, по которым «рак разбрызгал красные пейзажи», а смертные розы — розы крови (фольклорная метафора «Романсеро») стали розами рака — «тусклыми розами из осколков пробирок и слабых пальцев». Смерть в «Романсеро» была насилием, роком, но ей не дано было торжества — не дрогнув, ей шли навстречу. Там убивали, своей смертью никто не умирал, и об этом жалели. В «Нью-Йорке» умирали в постели, и эта смерть страшна не только своей естественностью, но и тем, что она — итог агонии, в которой уже бесконечно долго бьется жизнь. Навязчиво повторяемые омертвляющие определения подготавливают перемену мест: все живое в «Нью-Йорке» мертво, все мертвое, замученное — живо. Там, где светит погребенная луна, блуждают среди арок мертвые моряки, третий год плачет на дальнем кладбище мертвец, мычит отрезанная бычья голова и зацветают руки мумий.

Поэт в Нью-Йорке — «только раненое сердце». Он из тех, кого тайно притягивает отверженность и незащитность людская, неприкаянность, нездоровье. Из тех, в ком живо чувство общности с изгоями. Любовью или жертвой, надеждой, верностью или просто цельностью души они отделены от толпы — так начинается их одиночество и обреченность. Мир, где они принуждены жить, разделен: здесь только палачи и жертвы, которым уже вынесен приговор, а казнит их — толпа. В нью-йоркских улицах и снах она неотступно терзает человека, не исчезая ни ночью, ни тусклым днем. И это не просто скопище людей, а огромный, составленный множеством элементов организм (и одновременно механизм) с единственной функцией надругательства над человеком и испытанными, старыми как мир способами глумления. От частей этого механизма, бывших когда-то людьми, осталось лишь то, что непосредственно служит цели — казни. И поэтому в толпе не отыскать лица — только сотни ушей, глаз, ртов. Обломки тел влекутся творить расправу, но это расправа и над собой — надо всем, что каждый в себе погубил. Безликая, агрессивная, липкая масса не оставляет свободного пространства, его вообще нет в Нью-Йорке. Убежища не найти, а спасение в «Истории и круговороте трех друзей» — только отсрочка.

Весь этот город, устремленный ввысь, есть продолжение поверхности (а поверхность у Лорки всегда ложь, маска). Нью-Йорк — гигантская Вавилонская башня, построенная на песке, та же дантовская адская воронка, только круги ее идут ввысь, и все их суждено пройти поэту без провожатых. За улицами, толпами и снами все непреложнее открывается пустота.

В конце 1930 г. Лорка прочел друзьям свою новую пьесу «Публика», которая показалась им непоэтичной и абсолютно непригодной к постановке. Лорка был огорчен, но не обескуражен неудачей. Он вернулся к пьесе спустя три года, а еще через три года — за месяц до гибели — читал друзьям окончательный вариант драмы (который не сохранился — до нас дошла лишь черновая рукопись).

Пять актов «Публики» — пять ступеней к «театру истины»: с балаганных подмостков действие перемещается в римские руины, оттуда в веронскую гробницу и далее — в «театр могильных глубин». Пьеса идет не только через глубины пространства, но и через глубины времени: средние века, Иудея, Древний Рим. Ее герои сталкиваются с

символическими фигурами — воплощениями Власти, Любви, Смерти. Персонажи, затерянные в ворохах масок, ищут себя, пытаются разглядеть свои истинные лица, ускользающие и изменчивые. Они перебирают маски, примеряют, меняют их, не узнают в них себя или, узнавая, срывают. Умирает Распятый, под театральным креслом с кляпом во рту умирает Джульетта, разорван лошадьми Поэт. И люди, бесновавшиеся минутой раньше, расходятся, потрясенные не совершенным убийством, а тем, что им открылось: какими бы разными ни казались они друг другу, сколько бы ни было масок, за маской — только «гроздь раи». Все едины тем, что мучатся болью, и в каждом за ложью облика есть боль, понятная всем и таимая ото всех, — тот «крохотный, вечно горящий ожог», та маска, бьющая себя по лицу руками.

Почти одновременно с «Публикой» в Америке Лорка писал «Когда пройдет пять лет». С того берега океана Испания представляла иной. Разрушенная страна, так недавно утратившая все и усомнившаяся наконец в ценности утраченного, отсюда -виделась не пугалом, не посмешищем, не пародией на Европу. Ее оправдывала мечта — испанская, донкихотская мечта, никогда не соразмерявшая сил и не жалевшая жизни, сколько раз обманувшаяся и как часто — пустая мечта. Но Лорка чужд романтизации. У него к яду испанской мечты свой счет — как у Сервантеса, как у Кеведо, как у Инклана. Мечта ослепляет и тем жестока. Ее оцепенение, застывший экстаз, отрешенность от всего, что не есть она сама, и прежде всего от настоящего — времени и дела, — губительны для человека, но губительны иначе и не так бесповоротно, как американская польза — статистика убитых на потребу мертвым. Сколь ни мучительна мечта, она оставляет душе возможность прозрения. У нее могло быть будущее — но не будет. Эта пьеса — прощание с тем, что почти стало прошлым, с юностью; отсюда ее щемящая элегическая нота.

И еще — это самое личное из написанного Лоркой. Но автобиографична здесь не фабула, а завороченность Несбывшимся, Временем и Смертью.

Два символа противостоят друг другу в драме: Реальность и Сон. Время, исчисляемое секундомерами, и Время-Сон, вольно творимое каждым. Реальное время, отведенное пьесе, — вечер с шести до полуночи. Но для Юноши — это Время-Сон, пять лет длящееся (или длившееся) ожидание. Это мгновение жизни Невесты и вся жизнь Стенографистки, смерть Мальчика, Котенка и Старика. В пьесе пересекаются и разные пространства. Уже мертвые приходят в библиотеку Юноши Мальчик и Котенок. Они рядом и бесконечно далеко — живые и мертвые. А смерть здесь понята предельно человечно: мертвым все еще больно. Единоборству человека со временем подчинено все в этой драме, и потому ее герои так странно похожи, Время, которое проходит, оборачивается то будущим, то прошлым, то настоящим, а человек предстает не в полноте своей индивидуальной характеристики, но в разных, крайних своих аспектах, во множестве противоположных вариаций человеческой сущности, вереницей двойников. Герои мистерии — разные лики человека, переменчивые и неизменные, несхожие и фатально связанные. Каждый творит свой мир, где Любовь, Сон, Ложь, Память торжествуют над Временем. Но мир этот хрупок и обречен. Герои Лорки это знают и просят об одном: «... не сейчас, только не сейчас». Их воздушные замки обречены даже не потому, что против них — реальность. Люди гибнут оттого, что миры их разобщены и враждебны: кто любит» творит особые законы лишь для своей любви, не замечая чужой, — так Юноша требует от Стенографистки «разумных объяснений». Но цепная реакция равнодушна вернется к своему началу: темя же словами ответит Невеста Юноше, а на маленькой сцене бродячего театра — когда пройдет пять лет — Стенографистка повторит его слова. Так замкнется круг непонимания и жестокости — люди живут в разных измерениях и мучаются несовпадением времен.

В 1931 г., вскоре после образования республики, Лорка получил разрешение организовать передвижной студенческий театр. Этому театру, названному «Ла Баррака» (балаган), он посвятил почти три года. Здесь он был и режиссером, и актером, и художником, и статистом. Целью театра Лорка считал воспитание зрителя — «Ла Баррака» кочевала по глухим испанским селеньям, где никогда не видели театра. Возможно, известную роль в обращении к практической деятельности сыграло непонимание, которым встретили «Публику» и «Когда пройдет пять лет». Лорка снова начинает все заново — с «Ла Барраки», но театр не просто помог преодолеть кризис, «Ла Баррака» заново открыла Лорке Испанию. И вскоре он создал андалузские трагедии, которые по праву можно назвать великими. В них отозвалась и поэзия «Романсеро», и поиски его американских драм, и сценический опыт «Ла Барраки», и открытые ею горизонты.

Театр Лорки поэтичен — так же, как внутренне драматична его поэзия. Поэтому предельно естественным было его обращение к театру, к трагедии. Из «Поэмы о канте хондо» и «Романсеро» его герои переходят в пьесы — уже с другой судьбой, но с той же обреченностью. «Схваткой» закончится «Кровавая свадьба». Стихи «Сомнамбулического романса», романсов о Пресьосе и неверной жене вспомнятся, когда мы увидим Невесту. «Романс о черной, печали» предвещает горе Йермы. Герои Лорки хранят смутное, но властное воспоминание о никогда не виденном мире свободы и справедливости; это праздник, который они носят с собой, их горькая и высокая судьба. Царство их не от мира сего, но в этом мире им определено жить — здесь они исполняют свою человеческую миссию. И единственное, что они обретают, — это внутренняя свобода. Герои Лорки погружены в земную обыденность, но стоят вне ее; столкновение обыденности и поэзии рождает трагедию. В мире, который так настойчиво и незаметно толкает к предательству, что, кажется, нельзя не предать, герои Лорки не предают ни других, ни себя. Они остаются людьми, даже если для этого у них есть только один выход — смерть, извечный выход трагического героя. Но смерть в драмах Лорки — не знак конца, а последняя реплика героя в его незавершенном споре с миром.

«Кровавая свадьба» — первая трагедия Лорки (поставлена в 1933 г.). «Она написана по Баху», — говорил Лорка. Это одна из самых музыкальных его пьес — и по композиции, и по своей сути.

Музыка и песни в драмах Лорки никогда не становятся фоном или комментарием к действию. Это странные песни, и не важно, кто их поет — хор, героиня или голос за сценой; в них настойчиво повторяются слова или путаются фразы, загадочен рефрен. Но в песне важно не то, о чем поется, — важно ее звучание, ее завораживающий интонационный рисунок. Колыбельную поют не затем, чтобы уснул ребенок, и не затем, чтобы сообщить что-нибудь зрителю. Это зов черной реки, рушащей стены дома Леонардо, непреложность судьбы. Песни Лорки предсказывают и заклинают. Иногда они звучат отголоском древнего праздника, ритуала (хоровод в «Кровавой свадьбе», шествие в «Йерме»). Формальную основу «Кровавой свадьбы» составляет несоответствие героев идеальному смыслу их ролей. Повторяющийся свадебный рефрен контрастирует со смятением Невесты: праздник высвечивает трагедию.

Все персонажи «Кровавой свадьбы» делятся на два лагеря задолго до бегства Невесты и Леонардо, Жена Леонардо, жаждущая благополучия, и ее мать, позавидовавшая богатой свадьбе, одни способны понять Отца Невесты, которого интересует не земля, а кусок земли, его собственный кусок, — и чем дальше от большой дороги, тем лучше: не украдут прохожие гроздь винограда. Во всем противоположна ему Мать, знающая, что жизнь человеческая неотторжима от жизни земли. Мать Жениха и Отец Невесты стоят во главе враждующих лагерей. Жених — персонификация своего рода, в нем сняты все

индивидуальные черты. Он осмелился полюбить, осмелился сказать об этом Матери, но с тех пор был игрушкой в руках кого угодно: в руках Невесты, отца ее, Леонардо. И когда пришел час мести и смерти — игрушкой в руках мертвых своих братьев. Их тени отдали ему свою силу и взяли взамен жизнь. Он смог одолеть Леонардо, который защищал то, что дорого было ему, и только ему, но в единоборстве между родом и индивидуальностью не было победителя. У обоих хватило сил, чтобы убить, но не хватило их, чтобы выжить.

В пьесе разделены не только люди, но и мир — на пустыню, в которой осуждена жить Невеста, и на землю обетованную, где есть свобода. Знак этой земли, постоянный в драмах Лорки, — река. Муж Йермы не пустит ее к реке. В селении, где живут дочери Бернарды Альбы, не будет реки, — только безумная старуха поет там о море. В «Кровавой свадьбе» о море говорит Невеста, когда вспоминает о своей матери, на которую, по словам отца, так похожа. И судьба ее матери, гордой, пришедшей из вольной страны, но смирившейся с убогой жизнью в пустыне («четыре часа езды, и ни одного дома, ни деревца, ни реки») — тягостный пример Невесте и предостережение. Трагедия, совершающаяся в пьесе, — прежде всего трагедия Матери, но не Мать решает свою судьбу и судьбы других, а Невеста. Ее собственная воля, преломленная через жестокость мира, губит ее. Она расплачивается за свое давнее послушание Отцу — вот ее вина! — и не узнает своей воли в том, что произошло.

В начале 1934 г. Лорка закончил вторую трагедию — «Йерму». Эта трагедия лирична; все ее события следуют из внутренней характерности героини. Йерма — предельно цельный человек. Смысл ее жизни сосредоточен на одном желании, от него — все ее мучения, мечтания, ошибки. Драму открывает контраст: героиню зовут Йерма (бесплодная), а первое, что слышит зритель, — колыбельная. В обыденном диалоге о волах, полях и работе выясняются четыре основания трагедии. Йерма замужем два года. Она не любит Хуана. У них нет детей. Смысл жизни Йерма видит в детях. И вот пять лет, или три акта, в этих четырех стенах бьется Йерма, не обманываясь мечтами, не унижая себя подбором отмычек. Ее неспособность смириться изумляет, но чаще раздражает людей. Для одних дети — род собственности, объект, которому надо оставить нажитое добро; другие вообще не размышляли, хорошо ли это — иметь детей, ибо самым важным для них всегда был сам факт наличия или отсутствия: «Замужней женщине как детей не хотеть? А не дал Бог, изводиться нечего». Всю пьесу Йерме твердят об этом, но принять совет «плыви по течению» она не может. Ей ведом иной, высокий смысл материнства — она жаждет подарить сыну жизнь, а не стадо овец. Всеми своими чувствами и мечтами, всем своим существом Йерма связана с жизнью земли, с природой и потому ощущает свое несчастье оскорблением, нанесенным ей — частице земли. Униженная всеобщим цветением и плодородием, она чувствует себя оскорбленной тем сильнее, что не знает своей вины. Но и она виновна: тем, что за два года до начала драмы принесла в жертву Бог знает чему ту смутную, ею самую не понятую любовь. И до конца она так и не поймет того, что растолковывает ей Старуха: нет любви, нет и детей. Не поймет оттого, что слишком горька для нее эта истина.

Рядом с Йермой двое — муж и Виктор. В ее диалогах с Виктором — редких, недолгих, прерывающихся паузами — всегда сквозит тень несбывшейся любви. Они таят и от себя, и от других то, что против воли мерещится обоим. Взгляд, иногда жест, даже не жест, а намек, лишь начало жеста, и никогда — слово. Но как безысходно связаны они тем, чего не было! Тем, что колет глаза людям. И Виктор уходит из селения, обронив при прощании: «Все меняется». Но ничего не меняется в доме Йермы. Часы — для других домов, где по ним запоминают час рождения ребенка, где ломаются стулья и рвутся простыни. Дом Йермы блещет новизной, но это новизна гроба, в котором ее заживо хоронят. Хуана бесит ее упорство, ее самозабвение и тоска. Ему достаточно того, что есть,

и всякий, кто недоволен, ему враг. И жена — враг в его собственном доме. В Хуане и Йерме воплощены два противоположных понятия о чести, а честь каждый из них ставит выше счастья. Хуан — раб молвы и наказан внешним проявлением бесчестья: о его жене сплетничают у ручья. Йерма одинока в своем понимании чести и остается верна ему, а когда ее чести наносят последнее жесточайшее оскорбление, она мстит. Но это не просто месть — своими руками Йерма убивает измучившую ее надежду.

В мае 1935 г. Лорка закончил «Донью Роситу». Эта пьеса необычна для театра Лорки, хотя продолжает его извечные темы. В донье Росите сливаются зачарованность мечтой Башмачницы и самоотверженность Марианы Пинеды, ранимость Юноши и свыкшаяся с безнадежностью любовь Стенографистки; ее ждет та же пытка временем, что и Йерму. Это внутреннее родство создает особую связь между драмами Лорки, многое в них проясняя. Так, Башмачница может стать и Белисой и Йермой. Игрок в регби бросит тень на Виктора и на Леонардо, а тень Хуана упадет на Жениха из «Кровавой свадьбы». За доньей Роситой — тень Манекена, пустого платья, не дождавшегося своего дня. Подобно ему, Росита, единственная из героинь Лорки, обречена на бездействие, еще и потому она так незащитна. Все силы ее души истрачены на ожидание, бесплодное, долгое и горькое, как жизнь, но любовь ее неизменна. Это прекрасно, печально, наконец, смешно. Прекрасно потому, что в этой любви — вся ее душа. Печально потому, что только она одна на всем свете умела так ждать: все двадцать пять лет с той же любовью, что и в первый день разлуки. Смешно потому, что в руках у старухи все тот же девичий веер. И смех убивает Роситу. Ничтожные сами по себе события, мелкие колкости, насмешки, искренняя или притворная жалость изо дня в день мучают ее, превращая ожидание и любовь в фарс.

Трагедия доньи Роситы в том, что ничего не происходит. В драме заметен лишь ход времени. «Существует трагическое в повседневности; нечто гораздо более печальное, глубокое и присущее нашему существованию, чем трагизм великих событий», — писал Метерлинк. Повседневность трагична и в других пьесах Лорки — пять лет замужества Йермы, восемь лет траура в доме Бернарды Альбы. Но там трагизм выливается в события, здесь — иначе. Безысходность «Доньи Роситы» — в невозможности конца: «Все кончено... вечером я ложусь, ни на что не надеясь, а утром встаю и знаю, что надежда мертва. Что может быть тяжелее?..»

В пьесе много несчастных. Печальны судьбы Роситы, Тети, Няни; не удалась жизнь дону Мартину, Угольцику, подругам Роситы. И зло тем страшнее, что нельзя найти его причину, — оно возникает как бы произвольно. Уезжая, жених Роситы верит, что скоро вернется. И никто не мешает ему вернуться. Но жизнь запутывается в инерции обязанностей и привычек, и в мелочной, пошлой повседневности оказывается никому не нужной высокая ценность человеческой души — верность. И оттого так горька пьеса о донье Росите, о жизни ее, страшной в своей бессмысленности. Оттого так безнадежно стучит дверь покинутого дома, из которого выносят диван, а кажется — гроб.

«Дом Бернарды Альбы», свою последнюю законченную пьесу, Лорка читал друзьям летом 1936 г. В ней нет главного героя, что подчеркнуто подзаголовком — «Драма женщин в испанских селеньях». У каждой из дочерей Бернарды своя трагедия, но обращенная к зрителю общей для всех стороной. Их судьбы контрастируют друг с другом, совпадая только в крахе, и все они равно необходимы для общей картины трагедии, где Бернарда также не протагонист, а лишь корифей хора — толпы. «Дом Бернарды Альбы» — пьеса двойного действия. Одно — тщательно срежиссированный спектакль напоказ: притворная печаль на похоронах хозяина дома и грядущие годы траура, свидания Пеппе с Ангустиас и, наконец, венчающее драму представление: «Младшая дочь Бернарды Альбы умерла невинной». Другое действие лишь изредка выплескивается наружу. Тайная драма

персонажей, скрытая в каждой комнате дома, угадывается в молчании, в недомолвках и оговорках. Это то, чего никто не должен видеть и знать: пропажа фотографии жениха, соперничество сестер, любовь Аделы и ее самоубийство. Это изнанка первого действия, и нагляднее всего она в начальном монологе служанки: едва завидев соседей, собирающихся на поминки. Понсия переходит от неуместных в день похорон воспоминаний к ритуальным причитаниям.

Конфликт драмы неразрешим, ибо зло властвует и за стенами дома. Бернарда, как и Педроса в «Мариане Пинедо», сильна не сама по себе. Обе они всего лишь фанатичные хранители того порядка, который не ими был установлен и не ими кончится. И только кажется, что они властители, они — надзиратели и каратели, а по внутренней сути — рабы. Угнетая, Бернарда как будто не посягает ни на чью внутреннюю свободу, но и Понсия, и дочери отравлены ядом ее фарисейства. Жить во лжи естественно в этом доме, и оттого ложь до поры нерушима. И Адела в начале пьесы не хуже других ябедничает, выслеживает, подслушивает. Только любовь очистит ее душу и научит самозабвению и смерти; только безумие спасет Марию Хосефу. Есть лишь два выхода из дома Бернарды Альбы — безумие и смерть. И неподвластны Бернарде лишь двое — безумная мать и влюбленная дочь. В песне Марии Хосефы — тот мир, о котором тайно мечтают сестры. Она просит отпустить ее на волю, она кричит о том, о чем все молчат, но сестры смеются над ней, ее запирают: никто не узнает в безумной старухе себя через тридцать лет. Дом Бернарды — тюрьма в тюрьме. Но тюрьма — не только это селенье, а вся Испания. И злоеший приказ молчать, завершающий драму, — не только эхо прошлого, но и тень грядущего, которое не заставило себя ждать.

«Дом Бернарды Альбы» Лорка писал, стремясь к «документальной точности», — так он назвал свое обязательство перед лицом грядущей катастрофы. Пьеса была задумана как первый опыт «театра социального действия», но своей мощью и глубиной она обязана родству с трагедиями — поэзии, которой она озарена, поэзии, не предусмотренной замыслом. Этот опыт объяснил Лорке недостаточность, во всяком случае для него самого, того, что он назвал «документальной точностью». «Дом Бернарды Альбы» — не итог, но слово, по трагической случайности прозвучавшее последним. В интервью 1936 г. Лорка снова говорит, что театр без поэзии мертв. Облик новой трагедии был уже ясен ему, равновесие сил, ее составляющих, найдено; сюжеты уже жили в черновиках и рассказах. Не одну, не две — около десяти пьес Лорка рассказывал (и в подробностях) в 1936 г. друзьям. Их воспоминания, интервью и сохранившиеся наброски свидетельствуют об одном: путь Лорки оборван перед вершиной.

Последний год Лорка работал над «политической трагедией», которая осталась незавершенной и незавершенной. С большим основанием, чем «Публика», она могла быть названа «Предчувствие гражданской войны». Те же темы — война, народ, искусство, судьба поэта, толпа; те же жертвенность и пронизывающая тревога, та же гибнущая любовь. Драма начинается с того, чем кончается «Публика» — с погрома в театре. Спектакль, на этот раз на этот раз «Сон в летнюю ночь», прерван бомбежкой. В партере и на галерке стреляют, укрыться негде, стонут раненые (а ведь «Весь мир — театр», — напоминает шекспировский спектакль), гибнет Поэт. В подвалах морга матери оплакивают убитых... Последняя пьеса Лорки уже беспощадна — настолько она близка к реальности. Ее герои поставлены не просто лицом к лицу со смертью. Они поставлены лицом к стене, с поднятыми руками — под пули. Иллюзия возможного величия личности, прежде бережно хранимая Лоркой, здесь отнята у героев. Человек бесконечно унижен еще и тем, что безликая смерть не знает разницы между человеком и ничтожеством и заставляет забывать о ней. Прежде у Лорки была невозможна общая гибель — каждый погибал в одиночку,

оставаясь или только становясь в смерти человеком. В этой драме человек беспомощнее перед ложью и беззащитнее перед смертью, и в этом сказалось время.

Перед лицом трагедии Автору стыдно за искусство, которое «наполовину искусственно». Он жаждет, чтобы кончилась власть искусства над человеком — власть магии — и человек оглянулся, прозрел, содрогнулся от ужаса. Его понимает Юноша (двойник и антагонист автора), но у него нет и тени надежды на преобразование жизни проповедью и обновление искусства разрушением. Он смутно ощущает, что решимость жечь, чтобы строить на пепелище, безнравственна. Голос Юноши первым поднимается в защиту театра, позже гибнущее искусство оплачат Дровосек и Актриса. Актриса — душа театра, и в один миг, как маска, спадает с нее шутовство, когда она понимает, что гибнет великое — то, что оправдывало ее путаную жизнь, мятежные порывы Автора, прекрасную в своей цельности жизнь Дровосека. Наперекор всей мерзости мира играет свою роль Дровосек. Он знает, что ему не суждено доиграть роль, но знает и другое: нет времени, специально отведенного для искусства, как нет особой земли и страны для него. Есть только театр, своя земля и время, в которое выпало жить. И нельзя дать искусству погибнуть, даже если кажется, что сегодня оно, по словам Блока, «бесприютное дело». И есть долг — играть роль, пусть не ко двору и не ко времени. На раздражение Автора («но не теперь же!») Дровосек, персонаж Шекспира и Лорки, отвечает гордо: «Всегда. Похороните меня, а я встану».

Среди персонажей драмы нет согласия, но они вместе, они — театр. Против них — публика. Разнолика — требовательная и равнодушная, до слез тронутая зрелищем, скучающая, зачарованная, враждебная, ко всему глухая. Лорка внимательно вглядывается в эти лица, вслушивается в грубую, претенциозную, а чаще просто глупую речь, зная, что еще минута — и они превратятся в стадо, все сметающее на своем пути. Ему надо понять, кем каждый был до того, как утратил человеческий облик. Никем. Ничтожеством, пустой истеричкой, фальшивой даже в искреннем порыве, расчетливым доносчиком, готовым при случае убить и собственными руками. Но если кинут клич «На фонарь!», все они ринутся на сцену или куда призовут в едином порыве: топтать недоступное, мстить за собственную никчемность — Дровосеку, Актрисе, Поэту, феям и эльфам. Заодно Слуге, раз испугался тюлевой тряпки и картонных птиц, Суфлеру, чтоб впредь не заботился об экономике театра. И лично Автору — за все благие намерения, а главное — за опрометчивую фразу: «Можете освистать, но не судите!» Ведь хотелось именно судить, а еще лучше — казнить...

Предчувствие войны пронизывало сборник «Поэт в Нью-Йорке», война была неизбежна в «Публике», здесь же ей отдан весь город — мир, а сама она беззастенчиво говорлива и готова посвятить любопытных в механику своего дела: «Если в сердце, то долго корчатся!..» Это было написано накануне испанской войны и за пять лет до мировой, когда рвы вместо кладбищ, горящие города и дым крематориев над Европой были еще будущим, от которого, как могла, защищалась жизнь, куда не смела заглянуть литература...

## Литература

Гарсиа Лорка Ф. Стихотворения. Драмы.

Тертерян И. А. Испытание историей. Очерки испанской литературы XX века. М., 1973.

## НА ПОРОГЕ. ПОСТНАТУРАЛИСТИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА ГЕРМАНИИ

С конца 90-х годов в немецкой литературе происходили глубокие изменения. Уловить вектор литературного развития было достаточно сложно. Еще работал Теодор Фонтане — мастер-реалист, умевший просветить гармонией запутанность жизни. Многие дебютанты (Я. Вассерман, Л. Тома) предпочитали держаться традиционных форм. Недолгое время торжествовал натурализм. Однако симптоматичным для 90 — 900-х годов стал декаданс. Декадентское мироощущение проявилось по-разному и получало разные названия: литература «рубежа веков» или «конца века», применительно к изобразительным искусствам — «модерн», «югендштилль». С декадансом соприкасались неоромантизм и неоклассицизм. И все же это был вполне определенный комплекс художественных идей и общественных представлений. Гармония оборачивалась пресыщенностью. Воля и разум человека казались ненадежными и бессильными.

Литература 90-900-х годов была переходной между двумя эпохами. Это была литература «конца». В ее изящной утонченности и изысканной красоте ощущалось скрытое напряжение, отчаянная попытка сохранить в целостности мир, уже изживавший веру в неукоснительный прогресс, не только техническое, но нравственное и политическое совершенствование жизни. По прошествии десятилетий ясен, однако, и другой, пророческий смысл этой культуры: вольно или невольно, осознанно или неосознанно фиксировалась непомерная тяжесть надвигавшейся на человека жизни. Перемены еще не наступили, «настоящий двадцатый век» лишь приближался. Но неравенство сил предугадывалось в нарочитой слабости, податливости не способных к сопротивлению литературных героев. «Стоит тронуть его пальцем, и он упадет», — говорилось об этом из персонажей трилогии Г. Манна «Богини», написанной в духе тогдашней литературы.

Уже в 10-х годах декадентское мироощущение изжило себя. Новое искусство — экспрессионизм, набиравший силу реализм воплотили суть времени иначе. Новое качество реализма, блестящим образцом которого уже в 1911-1914 гг. стал «Верноподданный» Г. Манна, а у Т. Манна не столько написанный в старых традициях роман «Будденброки» (1901), сколько новелла «Смерть в Венеции» (1912), уже зарождалось. Связи с искусством 900-х годов постепенно обрывались. Предощущение перемен впервые проявилось в эту эпоху.

В конце XIX — начале XX в. Германия перегнала в экономике доселе лидировавшую Англию. Все яснее обозначается экспансионизм германской внешней политики. Культ слепого подчинения силе соединяется с прославлением немецкой нации, призванной отвоевать себе «место под солнцем». В социал-демократическом рабочем движении усилилось тяготение к мирному разрешению конфликтов. Иссякло бунтарство интеллигенции. На недолгий срок установилось видимое спокойствие, «непроходимое благополучие», как с иронией определил впоследствии характерное мироощущение тех лет Т. Манн. Миллионы немцев видели своего кумира в восшедшем в 1888 г. на престол императоре Вильгельме II.

Однако спокойствие было зыбким. Успехи науки не укрепили веры в знание. Внимание привлекает философия Ницше (1844-1900).

Можно провести известную аналогию между влиянием философии Ницше в самых широких кругах и тем переворотом, который совершила в XVIII в, философия Руссо: в обоих случаях предлагалось оценить действительность в совершенно неожиданной перспективе, с позиции, противоположной общепринятой. Разумеется, отрицательный ответ Руссо на вопрос, предложенный для конкурсного сочинения Дижонской академией «Содействуют ли науки и искусства воспитанию человечества?», имел совершенно иной смысл, чем данное Ницше обоснование вредности для человечества христианства, морали, исторической памяти... Руссо был морализатором и человеколюбом, обнаружившим в первобытной дикости изначальную доброту человека. Напротив, первая же работа Ницше «Рождение трагедии из духа музыки» (1872) предлагала увидеть уже в античности темный хаос, разгул первозданных темных страстей. Но эффект был сходным: открывалась возможность увидеть мир наизусть, оценить как силу и достоинство то, что раньше представлялось запретным, почувствовать себя бунтарем и ниспровергателем святых, утверждавшихся веками истин.

Понятно, что такое поверхностное восприятие не отвечало ни глубинам философии Ницше, ни ее оценке интеллектуальной верхушкой. Много десятилетий спустя в знаменитой статье «Философия Ницше в свете нашего опыта» (1947) Т. Манн писал о «неодолимо притягательной силе его философии». Он ценил его как «писателя, психолога, мыслителя», чья «трагически-ироническая мудрость», защищая как наивысшую ценность не дух, но «жизнь», видела двух главных ее (жизни) противников в «адвокатах потустороннего» и, с другой стороны, в оптимистических «рационалистах, мечтающих об улучшении мира и земном рае для всего человечества» [1]. Именно Ницше ввел термин «теоретический человек», неоднократно употреблявшийся Т. Манном в полемике с братом Генрихом (книга «Размышления аполитичного», 1918). Огромное значение имело для него, как и для многих писателей XX в., бесстрашие Ницше, предугаданная им (как у нас Достоевским) катастрофичность будущего, постижение темных глубин в человеческих душах. Ницше, в оценке Т. Манна, был прежде всего великим психологом.

С 90-х годов началась публикация работ З. Фрейда — австрийского психолога, строившего свою теорию на основании медицинских наблюдений. З. Фрейд (1856-1939) формирует представление об огромной мощи иррационального, бессознательного в человеке. Работы Фрейда имели просветительский характер: они помогали осознать бессознательное. Однако вера в могущество разума была поколеблена. Человек, как и в психологических открытиях тогдашней литературы, представлял гораздо более сложным. Рождался скепсис по отношению не только ко всем еще недавно казавшимся незыблемыми представлениям (морали, нравственности, религии, вере в прогресс), но и к возможностям личности. Характерны для тогдашней интеллектуальной атмосферы и сомнения в подлинности реального вообще.

Многим писателям этой поры близка философия Маха («Анализ ощущений», 1886), понимающего действительность как комплекс ощущений. Заметное влияние приобретает феноменология Э. Гуссерля, интуитивизм А. Бергсона. Оформляется неокантианство во главе с Г. Когеном.

Заметной приметой нового творческого этапа становится постепенный отход многих писателей от натурализма. Герхард Гауптман после пьес «Перед восходом солнца» и «Ткачи» пишет «Вознесение Ганнеле», где натуралистический план (страшная жизнь обитателей ночлежки) совмещается с грезами умирающей девочки, и символистскую

пьесу-сказку «Потонувший колокол». Один из основоположников и теоретиков немецкого натурализма Иоганесс Шлаф (совместно с Арно Хольцем им изданы такие показательные для натуралистической эстетики произведения, как «Папа Гамлет» и «Семейство Зелике») отдает дань импрессионистической прозе.

Протест вызвала главная коллизия натурализма: человек был показан в полной, детально исследованной зависимости от мира (среда, наследственность). Если в драме «Перед восходом солнца», по-ученически отвечавшей канонам натурализма, Гауптман занял четыре действия обоснованием центрального драматического события — разрыва героя со своей отягощенной наследственностью невестой, то теперь в мотивировках не нуждались. Был провозглашен лозунг «Долой Гауптмана!» (так озаглавлена вышедшая в 1900 г. книжка театрального критика Г. Ландсберга, главной идеей которой было освобождение искусства от тяготивших над ним научных методов). Тайна действительности должна была познаваться интуитивно и «художественно». «Мы идеалисты, индивидуалисты, романтики!» — заявлял автор от лица всей посленатуралистической литературы.

Уже натуралистическая драматургия отбросила монолог, считая его нарушением правдоподобия. Та же забота о достоверности побуждала натуралистов вести борьбу против распространенной в Германии исторической пьесы, уводившей, как считалось, театр от современности.

На рубеже 900-х годов высказывается недоверие к сценическому слову вообще. Огромное значение придается подтексту. Паузы, которые умело расставляли драматурги-натуралисты (следующее поколение видело в этом не искусство, а лишь уподобление жизни), стали распространенным драматургическим приемом, призванным обозначить невыразимое. В значительной своей части литература показывала теперь человека изнутри. Всякий поступок, событие обуславливались не внешней жизнью, а изменчивостью внутреннего состояния.

Искусство будто не замечало устойчивых форм действительности. Предметы и люди воспринимались в бесконечной переменчивости, переливах, подобных изогнутой, льющейся линии, которая преобладала на полотнах югендштиля, воплотившего то же мироощущение в живописи (Франц фон Штук, Петер Беренс, Людвиг фон Гофман), или в графике англичанина О. Бердслея. Огромное значение приобретает орнамент, составленный из всякого рода растительных мотивов. Человек будто бы не знает границ, отделяющих его от природного мира. «Здесь, окруженные шелковой бахромой, переплелись люди, растения и животные», — писал Ст. Георге в стихотворении «Ковер» из сборника «Ковер жизни» (1899).

Даже в прикладном искусстве, в интерьере господствовала двусмысленность: каждый предмет маскировал свое подлинное назначение — нож для масла получал форму турецкого кинжала, рыцарский шлем оказывался пепельницей, барометр стыдливо прятался в футляр миниатюрного контрабаса. Как отмечал историк культуры Э. Фридель, это была эпоха «принципиальной подмены материала»: крашеная жесть выдавала себя за мрамор, папье-маше — за розовое дерево, гипс — за блестящий алебастр, стекло — за изысканный оникс.

Писатели облачали своих героев в костюмы других эпох. Как на картинах русских художников «Мира искусства», в немецкой литературе возникают сценки из «галантного» XVIII в. - этого, по выражению Ст. Георге, «резвящегося столетия» (стих. «Маска»). Однако привлекали и другие времена — стилизованные античность, средневековье, поздний

Ренессанс, эпоха романтизма, как и дальние края, экзотические страны (на рубеже веков вновь разгорелся интерес к Дальнему Востоку — Японии, Индии, Китаю).

Сама форма и стиль этой литературы так же, как соответствующий стиль жизни, свидетельствовали об отсутствии твердых ориентиров, о кажущемся равнодушии к социальным проблемам, еще так недавно занимавшим натуралистов.

Показательным для состояния литературы было возникновение двух разных художественных концепций, ориентированных на романтизм и античность (в ином варианте — на классицизм). Интерес к прошлому был сам по себе знаменателен: прошедшие эпохи должны были стать заимодавцами общезначимых идей, не обнаруженных в современности.

С неоромантизмом в Германии связано творчество Р. Хух 90-900-х годов, некоторые пьесы Г. Гауптмана, произведения молодого Г. Гессе, ранние романы Я. Вассермана и Б. Келлермана и др.

Объединяющим, «романтическим» началом был отказ от исповедуемого натурализмом отражения современной действительности в ее конкретных формах. Переживаниям героев обычно придавалось особое метафизическое значение. Человек существовал в состоянии постоянного нервного возбуждения, охваченный тоской по приоткрывавшимся ему иным, нездешним мирам. Как говорилось о молодой героине в ранней новелле Хух «Хадувиг в монастырской галерее» (1897), «с ней то и дело случались самые невероятные происшествия, что-нибудь такое, что никак не вписывается в наш земной зримый мир, где все имеет свои разумные причины». Душа человека будто мучительно разрывалась между двумя правдами — правдой земного и иного, неземного существования. Мистическое значение получала порой сама полнота земного существования. Земное, чувственное, внедуховное — «жизнь» становилась, в развитие идей, идущих от Ницше, высшим и единственным воплощением смысла существования. Привычное получало непривычную многозначительность. Формой, характерной не только для немецкой, но и для всей европейской литературы становится фрагмент, оставляющий просторы невысказанному, дающий возможность наметить, но не закончить картину, намекнуть на целое, мерцающее за частностью. Мастером фрагмента в Германии был Петер Хилле (1854-1904), представитель нарождавшейся богемы.

Неоромантическая окрашенность получала неодинаковое значение в творчестве разных писателей. Показательным примером может служить творчество Рикарды Хух (1864-1947). На рубеже веков она писала новеллы и романы, героям которых свойственны многие неоромантические черты — исключительность, гениальность, «дар божий» (новелла «Фра Челесте», 1899) и в то же время болезненность, утонченность, отдаленность от реальной жизни. В принесшем ей широкую известность романе «Воспоминания Лудольфа Урслея младшего» (1893) писательница изображает патрицианский род ганзейского города, представители которого считают главным содержанием жизни красоту и радость. Романистка с симпатией описывает их стремление жить по собственным высоким законам, не подчиняясь обыденности. Противоречащие друг другу истины уживаются в душе героя наиболее известной новеллы Хух «Фра Челесте»: священник, с необычайным вдохновением проповедующий отказ от земных благ и смирение, втайне любит одарившую его ответным чувством женщину, и эта любовь, ее «песня», кажется ему столь же значительной, как религия. Рикарда Хух не упивалась, однако, подобно многим своим современникам, относительностью истины и глубочайшей противоречивостью человека. Гораздо точнее было бы сказать, что она их констатировала. Писательнице — образованнейшему историку и филологу — принадлежит двухтомное исследование

«Расцвет романтизма» (1899) и «Распространение и упадок романтизма» (1902). Вслед за литературоведом О. Вальцелем она подчеркивает веру ранних немецких романтиков в разум, их интеллектуализм, впоследствии сменившийся мистикой. В новеллах Хух часто появляется рассказчик, — посредник между героями и автором, — оставляющий писательнице простор для отстранения и иронии. Язык писательницы отмечен благородной простотой, свидетельствующей о глубине ее связей с немецкой классикой. В литературе рубежа веков стилю Хух был ближе всего стиль Томаса Манна и проза австрийца Гуго фон Гофмансталя.

Гуманистические и демократические взгляды писательницы, выявившиеся в ее социальных романах («Михаэль Унтер»), в полной мере раскрылись в произведениях на исторические темы — в романах «Оборона Рима» (1906) и «Борьба за Рим» (1907). Хух с неизменным восхищением пишет о Гарибальди. Ей принадлежит также беллетризованная история Тридцатилетней войны в Германии. В 1934-1949 гг. Хух создает три тома «Немецкой истории». Протестуя против прихода к власти фашистов, она вышла из Прусской академии искусств.

Неоромантизм включал в себя черты символистской эстетики. Большое внимание в Германии рубежа веков привлекал Метерлинк и поздние символистские драмы Ибсена. Однако аналогии мистическому символизму Метерлинка в немецкой литературе редки. Обычно подчеркивалась двуплановость: суть конфликта состояла в несоединимости повседневного и вечного, житейского и духовного, объяснимого и таинственного.

Казалось бы, именно в Германии была подготовлена почва для расцвета импрессионизма. «Последовательный натурализм» требовал все более точного «моментального» отражения менявшихся вместе с освещением и положением предметов. «Секундный стиль» в посленатуралистическом творчестве И. Шлафа членил реальность на множество моментальных восприятий («Весна», 1895). Поэт Макс Даутендей воспринимал мир как переливы красок, звуковую симфонию, благоухание.

И все-таки в немецкой литературе, равно как и в немецкой живописи (полотна М. Слефогта и Л. Коринта), импрессионизм не получил столь широкого распространения, как в Австрии. Немецких писателей реже привлекал анализ бесконечно изменчивых состояний человека. Нечасто занимались они и исследованием небывалого, особых психологических состояний (в качестве исключения может быть названа неоромантическая пьеса Г. Гауптмана «Эльга», 1905, где в центре внимания роковые и противоречивые страсти героини). В целом же психология героев в немецкой литературе гораздо более обобщена: внутренний мир она стремится поставить в связи с внеличными закономерностями — социальными (как в реалистических пьесах Г. Гауптмана «Бобровая шуба», «Извозчик Геншель», «Крысы»), с подмеченными писателем сдвигами в действительности (Т. Манн «Смерть в Венеции»), с космическими законами (поэзия А. Момберта).

Если немецкая литература и получила от импрессионизма плодотворные импульсы (а они несомненны, например, у Т. Манна в «Будденброках» и новеллах 900-х годов), то шли они скорее от литературы Австрии, которую отличала на рубеже веков чрезвычайная непосредственность, полнота и глубина сиюминутного восприятия жизни.

Другой попыткой найти общую художественную идею, которая могла бы объединить утративший общезначимые ценности мир, было обращение к античности или эпохе классицизма.

Идеал классицизма привлекал Пауля Эрнста (1866-1933) и Вильгельма Шольца (1874-1969). Широкая и цельная картина действительности, по мысли П. Эрнста и В. Шольца, могла быть, создана на сцене столкновением «высокого» героя с объективной необходимостью, которой он вынужден был в конце концов подчиниться, не утрачивая при этом своей внутренней свободы. Ориентация на эстетику французского классицизма, а из немецких традиций — творчество Геббеля очевидна. Пафос неоклассицизма антидемократичен. В натурализме неклассиков не удовлетворял «низкий» герой и обыденность обстоятельств. Неоклассицизм Эрнста и Шольца находит параллели в немецкой архитектуре и изобразительном искусстве — в монументальных тяжелых постройках Петера Беренса (здание немецкого посольства в Петербурге, 1912), в скульптурах Ф. Мецнера или А. Ланге. Но в целом он не оставил заметного следа в художественной жизни Германии.

Гораздо существеннее было обращение к античности, часто переосмыслившейся в духе Ницше. Особое значение в немецкой культуре приобретает противопоставление античности дальнейшему христианскому развитию Европы, или, согласно типологическому членению, разработанному философом Оскаром Шпенглером в его духовном труде «Закат Европы» (1918-1922), «фаустовской эпохе». В античном мироощущении подчеркивались сосредоточенность на текущем дне, зависимость человека не от его воли и поступков, а от судьбы, рока. Не только на рубеже веков, но и в дальнейшем понимаемая так античность стала отправной точкой для утверждения преимуществ статики перед движением, созерцания — перед активностью, бытия — перед становлением или, в терминологии, свойственной многим немецким философам и писателям этого и следующих десятилетий, жизни перед духом. Со становлением, развитием «духа» часто связывалась идея прогресса и демократии; с «жизнью», бытием — ориентация на патриархальность, аристократизм, почвенничество.

Литература рубежа веков воплотила в многочисленных вариантах идею неподвижности, навсегда пресеченного развития, конца, остановки, статики. Разумеется, подобное восприятие жизни отнюдь не было механическим отражением в искусстве философских концепций. Как и эти философские концепции, оно было рождено действительностью, неверием в благо прогресса, духовным вакуумом эпохи. В декадентстве рубежа веков культивируется сладостное умирание или, как выражался австрийский писатель Герман Брох, «веселый апокалипсис». Но в покое, неподвижности, уравновешенности нередко искалось и положительное содержание, опора среди бурь современности.

Подобное понимание античности и связанное с ним утверждение статики в дальнейшем определило поэзию Готфрида Бенна. Оно принималось (публицистическая книга «Размышления аполитичного»), а позднее оспаривалось в творчестве Т. Манна (роман «Волшебная гора»), Г. Гессе (застывшая в своем развитии «республика духа» Касталия в романе «Игра в бисер»). В начале века оно стало основополагающим для Стефана Георге (1868- 1933), единственного крупного поэта, близкого мироощущению декаданта.

Как и во многих других художественных явлениях рубежа веков, в поэзии Георге переплелись черты импрессионизма, символизма, неоромантизма, неоклассицизма. Ранние циклы Георге близки поэтическому кредо австрийца Гуго фон Гофманстала (1874-1929). Мир был воспринят как живой, дышащий, в каждой его частице таился потаенный смысл. Но сходство это не глубоко. С первых же сборников поэзию Георге отличала особого рода ровная ясность, по сравнению с которой мир Гофманстала зыбок, текуч, переменчив. Предметы и темы Георге камерны. Пространство в его поэзии ограничено: парк, берег реки,

комната, освещенная светом настольной лампы. Но и в интимном интерьере, и в пейзаже никакой расплывчатости. Контур предметов предельно четок, как четки и полновзвучны скрепляющие стих рифмы. Во всем ощущается «укрощенность» жизни (так писал Гофмансталь о Георге).

Идея избранничества, вера в способность красоты и высокого искусства решительно изменить реальность определили не только поэзию, но и практическую деятельность Георге. Стиль его поэзии был для него и стилем жизни. Вместе с немногими друзьями и приверженцами Георге издавал с 1892 по 1919 г. журнал «Листки искусства». Журнал выходил мизерным тиражом и, как говорилось на обложке, «для замкнутого, избранного круга читателей». Журнал Георге может восприниматься как классический образец «искусства для искусства». Художник не должен служить, утверждалось на его страницах, «ни извращенности буржуазии», ни «требованиям дня», «ни актуальному». Именно тут впервые появилась в дальнейшем широко вошедшая в обиход литературной борьбы презрительная кличка «литератор» — так называли писателей, поставивших свое перо на службу демократии. Георге освобождал литературу от союза с политикой: «Прежние поэты в своем большинстве создавали произведения... как опору какой-нибудь мысли, мировоззрения, — мы же видим в каждом событии, в каждой эпохе средство художественного возбуждения».

Но оторванность от реальности не была абсолютной. Георге был убежден, что тот высокий строй жизни, который, как он надеялся, воспитывался его поэзией, в конечном счете «может дать для всеобщего образования и жизни в целом больше, чем самые удивительные объективные открытия или новое «мировоззрение». Его поэзия год от года все больше изменяла своей камерности. Предвоенный сборник Георге «Звезда союза» (1914) был собранием заповедей и правил, обращенных к молодежи. Союз трактовался Георге как объединение чистых духом молодых людей под эгидой учителя-мастера. Мастер обладал «тайным знанием», которое он постепенно и не полностью открывал ученикам. В последней книге стихов Георге «Новое царство» (1928) рисуется образ утопического государства, которое может вырасти из Союза. Его отличает строгая иерархия, тоталитарное подчинение главе. Важнейшая для Георге идея служения была у него (в отличие, например, от позднего Г. Гессе) односторонней: она предполагала лишь подчинение вождю, учителю, мастеру.

Из творчества Георге позднее извлекались противоречивые политические идеи. После прихода Гитлера к власти фашистские идеологи пытались отождествить «новое царство» Георге с Третьим рейхом, что вызвало возмущение эмигрировавшего в Швейцарию поэта. Вместе с тем эзотерическая поэзия Георге с ее культом подвижничества почиталась участниками генеральского заговора против Гитлера 20 июля 1944 г.

Огромное значение Георге придавал форме. Форма и мера должны были противостоять хаосу действительности. Не свойственная немецкой поэзии сдержанная ровность его стихотворений имела свое обоснование: жизнь в поэзии должна была быть стеснена строгостью объективных законов, ее направляющих и умиротворяющих. Но поэзии Георге, «укрощающей» жизнь, свойственна порой необузданная яркость красок. Естественность смешивается с изощренностью, строгость — со вседозволенностью. Эта особенность отличает поэму «Альгабал» (1892), переносящую читателя во времена позднего Рима. «Тонкость слуха» и «твердость слова» (автохарактеристика Георге в одном из стихотворений сборника «Год души») сочетаются у него с культом силы. Ясный и ровный свет не изгоняет в его поэзии внезапно открывающийся хаос. Впрочем, и оргиастическое темное начало, торжество инстинктивного и иррационального, также входило в укоренившийся на рубеже веков образ античности. После Ницше античность не

воспринималась как светлое детство человечества: гармония и соразмерность лишь прикрывали разгул первозданных страстей. Новый образ античности был для многих писателей рубежа веков скрытой интерпретацией современности.

В 1891 г., на год раньше «Ткачей» Гауптмана и «Пелеаса и Мелисанды» Метерлинка, появилась драма Франка Ведекинда (1864-1918) «Пробуждение весны», знаменовавшая собой новое направление художественных поисков. Бурный успех постановки вызвал в критике весьма различные интерпретации пьесы. Если одни рецензии подчеркивали ее сатирическую направленность («натуралистическое» прочтение), а другие — атмосферу грустной элегии (прочтение в духе литературы «конца века»), то позднее в пьесе были замечены нарочитая отстраненность и холодная точность анализа — те важнейшие качества таланта Ведекинда, которые сам он обозначал словом «юмор».

В натурализме конфликт не разнимал среду и героя, а, напротив, крепко спаивал их, рассматривая в конечном итоге в роковой нерушимой связанности. Так было даже в неоромантически окрашенной пьесе Гауптмана «Потонувший колокол», где мастер Генрих, удалившийся в горы, в финале все-таки оказывался внизу, на равнине. «Среда» не отпускала героя. Литература рубежа веков поставила под сомнение прямолинейность этой зависимости: нащупывались непредсказуемые возможности в человеке, а вместе с тем и в действительности. В обоих случаях, однако, мир еще воспринимался как цельность.

У Ведекинда, как и у К. Штернгейма, писавших пьесы на материале из современной жизни и в данном смысле весьма обязанных натурализму, эта цельность разрушается.

В «Пробуждении весны» жизнь даже в самом своем простом бытовом и семейном варианте явно распадается на две действительности: одну, отливающуюся в привычные ходы и представления (где детям объясняют акт рождения сказкой об аисте), и другую, где подростков мучают непонятные желания, а мальчика и девочку толкает друг к другу не любовь, но «пробуждение весны».

Начиная с этой пьесы Ведекинда долгое время воспринимали как защитника прав подсознательного, инстинктов «тела». Такая репутация, казалось бы, еще более подтвердилась диалогией о Лулу — «Дух земли» (1895) и «Ящик Пандоры» (1904), в русской критике так и оцененной А. Блоком. Победоносно и разрушительно шествует Лулу по жизни. В конце каждого акта «Духа земли» она отодвигает в сторону очередного партнера. Но суть замысла состояла отнюдь не в неоромантическом возвеличивании демонической героини. Не подходила диалогия и под шаблоны натурализма, хотя во второй части перед зрителями развертывалась «натуралистическая» история падения, нищеты и гибели обладавшей когда-то неодолимой силой женщины-вамп. Против такой трактовки предостерегает сам стиль пьесы — экономный, сухой, не разрешавший ни расчувствоваться, ни проникнуться атмосферой, окружавшей героиню.

От Ведекинда во многом шел Брехт, положивший в основу своей эстетики «эффект очуждения» — взгляд на происходящее на сцене как бы со стороны, глазами беспристрастного судьи, размышляющего над представленными событиями. В драматургии Ведекинда «очуждающий эффект» нередко производил пролог, в котором автор с холодной иронией открывал замысел своего произведения. «Очуждающим» был и стремительный темп пьесы, отменивший тягучую медлительность натурализма и торжественную многозначительность неоромантиков. Он казался заимствованным у других зрелищ, не театральным. Это был темп кабаре (одним из основателей которых в Германии стал Ведекинд), темп цирка, восхищавшего драматурга. Темп не давал сосредоточиться на глубинах душевных переживаний героев и намекал на иное содержание

сценического действия. Зрителям демонстрировалась некая история, которая должна была доказать верность принятой автором мысли о жизни, обнажить существо современности, какой она представляла писателю.

Персонажи не задерживались на сцене ни секунды после того, как выполняли возложенную на них функцию. Сюжет фиксировал не только развитие событий, но прежде всего развитие идеи. Именно развитию идеи соответствовало членение пьесы на короткие, резко обрывающиеся эпизоды, заменившие плавные переходы от явления к явлению, от действия к действию (так называемая *Stationendrama*, разработанная вслед за Ведекиндом экспрессионистами. В современной Ведекинду драматургии сходную структуру пьесы предложил Август Стриндберг). Интеллектуализму Ведекинда соответствовала драматургическая техника, позволявшая разрывать явление и сущность, показывать их неплотно прилегающими друг к другу.

Персонажи Ведекинда если не экзотичны, как Лулу, то во всяком случае экстравагантны. Важно, однако, что в них заметно не только индивидуальное, но и стереотипное. Люди у Ведекинда к чему-то страстно стремятся, но терпят неудачу. В этом отношении Лулу, жаждущая любви, сходна с маркизом фон Кейтом, главным героем другой его пьесы, страстно добивающимся обогащения.

Ведекинд возродил в немецкой литературе материалистическое мышление. Его материализм не ограничивался той плоско понятой причинностью, которая увлекала натуралистов. Материалистическим, а отчасти даже циничным, ибо он отрицал высокие бескорыстные порывы, был взгляд Ведекинда на природу человека. На дне тех иррациональных бездн, в которые заглядывали неоромантики или символисты, он обнаруживает эгоистический интерес — важнейший стимул поведения человека. На свете, говорится в трагикомедии «Маркиз фон Кейт» (1901), «нет таких идей, которые имели бы своим предметом что-либо иное, кроме собственности». Любовь, как сказано в той же пьесе, есть прежде всего любовь к собственной персоне. Даже любовь к Богу есть любовь к себе.

В «Маркизе фон Кейте» представлены две противоположные жизненные позиции: герой с безудержной авантюристичностью стремится к обогащению, а его друг Шольц хочет посвятить свою жизнь служению человечеству. В конце оба они на пороге крушения. Служение человечеству не дало удовлетворения Шольцу, и он хочет найти покой в санатории для душевнобольных. Не достиг своего и Кейт — он накануне полного разорения. Шольц молит своего друга отказаться от иллюзии, ибо жизнь непрерывная цепь поражений. Но Кейт, упав на колени, молит Шольца о спасительных для него сорока тысячах марок. На этом сцена, однако, не обрывалась. Кейт вскакивал на письменный стол, хватался за переплет оконной рамы и застывал, будто распятый. (Так Т. Манн описывает спектакль, где главную роль играл сам Ведекинд.) Стремительный бег героев вдруг прекращается. Они трагически застывают на месте.

С неослабевающим упорством Ведекинд выводил наружу «внутреннюю необходимость» человека (слова самого драматурга о пьесе «Замок Веттерштейн»). Но необходимость эта (эгоистический интерес) не становилась необходимостью объективной, по сути, не отвечали ей и поступки героев. Человек превращается из субъекта в чей-то объект, он опредмечивается, отчуждается. Желания людей не реализуются полностью, они загнаны внутрь, в то время как видимую жизнь составляют вынужденные поступки и ставшие привычными реакции. Главным содержанием пьес Ведекинда было неполное осуществление человека, его отчуждение и раздвоение в современном обществе.

Художественные идеи Ведекинда были подхвачены Карлом Штернгеймом (1878-1942), чьи лучшие произведения — цикл пьес «Из героической жизни мещанина» — были созданы в 10-е годы («Панталоны», 1911; «Шкатулка», 1912; «Бюргер Шиппель», 1913; «Сноб», 1914; «1913», 1915).

Драматургия Штернгейма передает обстановку жизни мелкого буржуа, чьи тесные квартиры неизменное место действия его пьес. Драматург ни на минуту «не отпускает» среду. Однако она утратила неподвижность, незыблемость, прочность и вязкость, какой отличалась в пьесах натуралистов. Штернгейм убедительно показал «двойное дно» современности. Он показал, как далеко разошлись видимость и сущность, как катастрофически не совпадают, казалось бы, твердый порядок, в котором мелкий буржуа чувствует себя стабильно и уверенно, и темный хаос его затаенных желаний. Для персонажей Штернгейма не имеют реального веса понятия, мелькающие в их разговоре: высокие слова героев пародируются их низменными мыслями. Единственный их интерес — деньги и самоутверждение. Штернгейм не нуждался в экзотичности и эксцентричности Ведекинда, он писал об обыденном и тривиальном, но взрывал эту обыденность изнутри.

Герои Штернгейма моментально перестраиваются вместе с изменяющейся ситуацией и новым светом, пролитым ею на их интересы. С большой изобретательностью писатель создает в своих пьесах и прозе все новые и новые провоцирующие положения. Герой Штернгейма — это флюгер, не осознающий своей опасной подвижности из-за вписанности в обыденность. Этот герой претендует на внутреннюю жизнь, культуру и индивидуальность. Но как раз индивидуальности и лишает его автор. В своем персонаже он видит типологически-общее. Под покровом упорядоченной обыденности он слышит гул хаоса. С изощренной элегантностью он играет двумя действительностями. Их столкновение в драматургии Штернгейма смешно и страшно.

Новые пути немецкой поэзии открыл Христиан Моргенштерн (1871-1914). Он начинал как неоромантик. Но истинную известность ему принесли стихи, собранные в 1905 г. в книге «Песни висельника» (вторая книга — «Пальмштрем», 1910), два сборника опубликованы посмертно.

Сделанное Моргенштерном в поэзии сопоставимо с драматургическими открытиями Ведекинда и Штернгейма: этот автор тоже испытывал глубокое недоверие к поверхности жизни и взрывал ее в своих стихах. «Песни висельника», писавшиеся сначала для узкого круга друзей, скоро стали звучать, как и стихи Ведекинда, с подмостков кабаре. Но если поэзия Ведекинда, ясная и четкая по форме, но гораздо менее глубокая, чем его пьесы, исчерпывалась задачей политической сатиры, то Моргенштерн выражал свое несогласие с торжествующей буржуазностью далеко не так прямо и гораздо более изощренно.

Моргенштерн первым ввел в немецкую поэзию язык детей и детское восприятие мира. Его стихи — это бесконечная, радостная, не знающая усталости игра со словом. Его занимали и вспыхивавшие при этом блески нового смысла, и смешные нелепицы, и забавы с рифмами, и чистая звукопись, и графически-визуальные эффекты. Моргенштерн проложил пути «детскому лепету» дадаистов, но сам был мастером несравненно более значительным.

Поэт вывел из привычного словоупотребления и пустил гулять по своим стихам абстрактные категории, предметы и части предметов, превратив их в живые лица. Коленный сустав, оторванный снарядом, зажил у него как вполне самостоятельное существо (как тут не вспомнить гротески Гоголя!). Его фантазия и образотворчество столь же безудержны, как и игра со словом. Но связь с действительностью никогда не рвется.

Моргенштерн создал мир веселый и страшный, полный творческой энергии и в то же время неустойчивый, ломкий. Сама эта трепетная зыбкость, а не только критические мотивы, определенной всего выразившиеся в его эпиграммах, были поэтическим противостоянием вильгельмовской Германии. Моргенштерн видел трещины в тяжеловесном фасаде преуспевающего государства.

Так же остро он ощущал «пропасти языка». Увлекаясь идеями историка культуры и философа Фрица Маутнера, отрицавшего соответствия между словом и действительностью («К критике языка», 1901-1902), Моргенштерн написал ряд стихотворений на эту тему. Уповать на совпадение слов и явлений кажется ему суеверием. Но сам он создал своими стихами образец совершенного владения словом, усмирленным, дисциплинированным, подчинившимся его искусству. Глубокая, но легкая, насмешливая и суховатая поэзия Моргенштерна стала важной традицией для многих немецких поэтов — от Вальтера Меринга до Брехта.

### Литература

История немецкой литературы. Т. IV. 1948-1968. М., 1968.

---

[1] Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. М., 1961. Т. 10. С. 346, 359.

### ЭКСПРЕССИОНИЗМ

Одно из самых значительных явлений в немецкой культуре первой четверти XX в. — экспрессионизм. Теперь экспрессионизм изучен, осмыслен, классифицирован. Возвращены публике, за исключением безвозвратно погибшего, экспрессионистическая живопись, графика, скульптура, объявленные фашистами «выродившимся искусством» и выброшенные из музеев Германии. Вновь изданы книги, горевшие на кострах в мае 1933 г. Переизданы тексты, в том числе и знаменитые антологии экспрессионистической поэзии — «Сумерки человечества» и «Товарищи человечества» (обе увидели свет в 1919 г.).

Читая сегодня книги экспрессионистов, листая их альбомы живописи и графики, мы с должным спокойствием и подготовленностью воспринимаем выработанную ими манеру. Но задает не столько неистовство этого искусства, деформировавшее образы, искажавшее реальные пропорции в живописи и графике, превращавшее пьесы экспрессионизма в «драму крика», а многие стихи поэтов в памфлеты и воззвания, сколько аскетическое самоограничение, неспособность видеть жизнь в ее многокрасочной сложности, думать о чем-либо, кроме того, что казалось единственно важным — судьбе человеческого в бесчеловечном мире. Такая сосредоточенность рождала новый

художественный язык, обладавший у ряда экспрессионистов большой выразительной силой.

\* \* \*

Экспрессионизм возник в середине 900-х годов. Его родиной была Германия, хотя некоторое распространение он получил в Австро-Венгрии, а отчасти и в Бельгии, Румынии, Польше. В России с экспрессионистической эстетикой принято связывать творчество Леонида Андреева, но гораздо заметней его сходство с русским футуризмом. Экспрессионисты видели своих предшественников в Ван-Гоге, Гогене, Руо, Мунке (Норвегия). В Бельгии им близка живопись Энсора.

Отрицая пассивность и эстетизм 900-х годов, экспрессионизм начал с того, что счел себя в ответе за действительность. Он отодвинул все частное, пренебрег деталями, полутонами и нюансировкой, ибо видел свою обязанность в обнаружении главного, существа и сути жизни, скрытой поверхностным слоем «видимостей».

Среди всех авангардистских течений начала века именно экспрессионизм отличается истовой серьезностью своих намерений. В нем меньше всего от того шутовства, формального трюкачества, эпатажа, которые свойственны, например, дадаизму. За наслоениями буржуазной цивилизации, не помешавшей начавшейся вскоре при всенародном ликовании в Германии мировой войне, экспрессионисты пытались увидеть первичный смысл вещей.

Тут и проясняется смысл того тяготения к абстракции, которое присуще течению в целом. На мировоззрение, а значит, и эстетику экспрессионистов существенное влияние оказали философы разных школ и направлений. Экспрессионисты были восприимчивы к интуитивизму А. Бергсона, учившему воспринимать мир вне анализа, целиком и сразу. Некоторые их идеи будто заимствованы из теории познания Э. Гуссерля, выступившего в своих «Логических исследованиях» (1900) с идеей редукции, абстрагирования, обнажения закона и «идеальных сущностей». Некоторым экспрессионистам близок и витализм «философии жизни», Но эти и многие другие учения воспринимались экспрессионистами неполно, частично и, так сказать, в своих интересах. Гораздо существенней было другое.

На глазах экспрессионистов рушилось старое и начиналось новое время. Новый жизненный материал требовал осмысления. Свои представления о действительности экспрессионисты пытались выразить в обобщенных абстрактных образах. «Не падающий камень, а закон тяготения!» — вот формулировка одного из главных эстетических принципов экспрессионизма.

В характере времени коренится и другая особенность экспрессионизма — напряженная субъективность. Задолго до рождения термина, обозначающего новое течение, под пером его адептов повторяются слова «интенсивность», «экстаз», «радикализм», «непомерность чувства». В эстетических программах и манифестах пестрят выражения, более уместные в религиозной проповеди, философском трактате или политической статье: речь идет о преображении мира силой человеческого духа. В противовес сюрреализму, объявившему общим для всех только область бессознательного, экспрессионизм хотел сломать всякие (в том числе и социальные) перегородки между людьми, найти общее для всех в сфере духовной и общественной жизни. «Не индивидуальное, а свойственное всем людям, не разделяющее, а объединяющее, не действительность, но дух», — писал в предисловии к антологии «Сумерки человечества» ее составитель Курт Пинтус.

Формирование экспрессионизма началось с объединений художников. В 1905 г. в Дрездене возникла группа «Мост». В нее вошли Эрнст Людвиг Кирхнер, Эрих Хекель, Карл Шмидт-Ротлюф, а позднее Эмиль Нольде, Отто Мюллер и Макс Пехштейн. В 1911 г. в Мюнхене было создано второе объединение экспрессионистов — группа «Голубой всадник» (Франц Марк, Август Маке, Василий Кандинский, Лионель Фейнингер, Пауль Клее и др.). Важнейший документ этой группы — альманах «Голубой всадник» (1912). В альманахе Марк писал о французских фовистах и о духовной сущности новой немецкой живописи; Август Маке в статье «Маски» говорил о том, что искусство превращает в понятное и постижимое сокровенное содержание жизни. Композитор Шенберг выступал со статьей о новой музыке. В соответствии с интернациональными интересами «Голубого всадника» характеризовался французский кубизм и новые тенденции в искусстве России (статья Бурлюка). На обложке — изображение Голубого Всадника работы Кандинского; ему же принадлежала программная для группы статья о новых формах в живописи.

С 1911 г. в Берлине стал выходить журнал «Акцией» («Действие»), сплотивший силы левого экспрессионизма, так называемого «активизма» (Иоганнес Бехер, Эрнст Толлер, Рудольф Леонгард, Альфред Вольфенштейн и др. Издатель журнала — Франц Пфемферт). Именно здесь наиболее ярко выразился социально-бунтарский дух направления.

Объединивший многих писателей и художников журнал «Штурм» (Август Штрамм, Рудольф Блюмнер и др.; журнал выходил в Берлине с 1910 г.; издатель Герхард Вальден) был сосредоточен по преимуществу на художественных проблемах. Именно по этому важному поводу журнал находился в полемике с «Акцион». Однако, особенно в первые годы, на страницах обоих изданий печатались одни и те же писателя — А. Деблин, А. Эренштейн, П. Цех. Незадолго до войны возникли и другие экспрессионистические журналы, так же, как многочисленные объединения, называвшие себя «энтернистами», «поэтами бури» и т. п.

Литературный экспрессионизм начался с творчества нескольких больших поэтов. Двое из них — Георг Тракль и Эрнст Штадлер так же, как художники Франц Марк, Август Маке и многие другие, стали жертвами мировой войны. Война будто смела их с лица земли. Открыв путь экспрессионизму, имя созданному, они были участниками общего движения только на небольшой части пути.

Каждый из названных поэтов самобытен, как самобытна и начинавшая в то же время поэтесса Эльза Ласкер-Шюлер (1876-1945). Ее первые сборники («Стикс», 1902, «Седьмой день», 1905) в большей или меньшей степени связаны с искусством рубежа веков. У Эльзы Ласкер-Шюлер эта связь заметна в спаянности сплетенных друг с другом строчек, как будто воспроизводящих бесконечные изгибы растительных орнаментов в искусстве 900-х годов.

У австрийца Тракля, у немца Гейма та же связь заметна в сладостно-томительной мелодичности, напоминающей музыкальность некоторых стихов Блока.

Важным для Гейма, Тракля и Штадлера был опыт французского символизма — Бодлера, Верлена, Малларме, Рембо. Блестящим переводчиком Малларме был поэтический жрец предшествовавшей эпохи Стефан Георге. Но не Георге, а Тракль и Гейм ввели в австрийскую и немецкую поэзию то, что можно назвать «абсолютной метафорой». Эти поэты не занимались больше образным отражением действительности — они создавали «вторую действительность». Она могла быть (что и характерно для Тракля и Гейма) конкретной и все же творилась затем, чтобы, оторвав стихи от кипения жизни, наглядно воссоздать в них ее незримое существо, ее скрытые процессы, ее тайны, которые вот-вот

готовы были обнаружить себя не только в существовании отдельного человека, но и в действительности общественной и политической. В стихотворении Георга Тракля (1887-1914) «Покой и молчание» сказано не о заходе, а о похоронах солнца, о мире, в котором солнце хоронят. Хоронят его там, где все умерло уже раньше — в голом лесу. Смерть и гибель надвигаются неотвратимо, ибо совершались не один раз. Хоронят солнце те, кто призван пестовать, оберегать жизнь — пастухи, пастыри. Метафора у Тракля обнимает весь мир, воссоздает его состояние; сущность и суть выведены наружу, представлены зримо.

Вся поэзия Тракля, две тонкие книжки его стихов — «Стихи» (1913), «Сны Себастьяна» (1915), — построена на колебаниях между невыносимой чистотой, прозрачностью, тишиной, светом (в этом он благодарный наследник Гельдерлина) и окаменением, выжженностью, ужасом. Каждое из этих состояний донельзя усилено в стихах, доведено до предела возможного. Что может быть нежнее, легче, прозрачнее строчки: «Тихо звучит солнце в облаке роз на холме...» (стих. «Весна души»)? Что может быть тяжелее, ужаснее, апокалиптичнее каменных объятий любящих, мертвых сирот, лежащих у стен сада, нерожденных потомков, мертвеца, малюющего белой рукой оскал молчания на стене? Каждая из двух контрастных сторон жизни еще старается удержать свою самостоятельность. Но главное содержание этих стихов в том, что преграды рухнули, что свет и тишина двусмысленны.

Разумеется, поэзия Тракля вбирала опыт его судьбы. Исследователи обнаруживали реалии и исходные стимулы его стихов в его жизни в Зальцбурге, а затем на фронте первой мировой войны («Гродек»). Но под пером Тракля стихи тотчас разрывали узкие границы, его поэтическая реальность была иного состава — в ней виделся образ мировой катастрофы. В 1913 г. в стихотворении, озаглавленном «Человечество», Тракль нарисовал еще не начавшуюся войну как всепожирающую гибель в шквале огня, как позор и предательство.

В сравнительно спокойные довоенные годы экспрессионисты видели приближающуюся катастрофу. Еще в 1902-м было написано стихотворение Ласкер-Шюлер «Конец мира». Людвиг Мейднер рисовал свои апокалиптические городские пейзажи с падавшими от подземных толчков домами. В 1911 г. было напечатано стихотворение «Конец века» Якоба ван Годдиса — поэта, ставшего впоследствии жертвой фашизма. Не только Тракль, но и Эрнст Штадлер, будто снимая чертеж с необычайного объекта — с будущего, нарисовал в 1913 г. в ставшем потом знаменитом стихотворении «Выступление» мировую войну уже начавшейся.

Но сила поэзии экспрессионистов не только в предвидении. Эта поэзия прорицала и там, где о будущей войне не говорилось.

Георг Гейм (1887-1912) написал в это время «о больших городах, павших на колени» (стих. «Бог городов»). Он писал, как толпы людей (читай: человечество) неподвижно стоят, покинув дома, на улицах и смотрят в небо. Его поэзия, не знавшая больших форм, и в малых отличается монументальной эпичностью. Порой он видит землю как бы с невыносимой высоты, со сгрудившимися в города домами, пересеченную реками, по одной из которых плывет ставшая тоже огромной утопленница Офелия с поселившимися в спутанных волосах крысами.

Стихи о городе считаются завоеванием экспрессионистической лирики. О городе много писал Иоганнес Бехер (1891-1958) («De Profundis Domine», 1913). Во все представительные хрестоматии немецкой поэзии вошли стихи Гейма «Берлин», «Демоны городов», «Пригород». Города изображались экспрессионистами иначе, чем это делали, например, натуралисты, также внимательные к городской жизни. Экспрессионистов не

занимал городской быт — они показали экспансию города в сферу внутренней жизни, психики человека, его запечатлели как ландшафт души. Душа эта чутка к боли, и поэтому в экспрессионистическом городе так резко сталкиваются богатство, блеск и нищета, бедность с ее «подвальным лицом» (Л. Рубинер). Этому течению совершенно чуждо то восхищение «моторизованным столетием», аэропланами, аэростатами, дирижаблями, которое было так свойственно итальянскому футуризму. И хоть известное стихотворение Эрнста Штадлера «Переправа ночью через Рейн в Кельне» передает стремительность мчащегося поезда, этих писателей и художников занимала не техника и не скорость, а подвижность, конфликтность, «незастылость» бытия.

Вслед за Рембо экспрессионисты отождествляли всякого рода неподвижность с омертвлением (Рембо, «Сидящие»). Как застывшая неподвижность воспринимался старый мир. Вынужденной неподвижностью грозил человеку стесняющий его промышленный город. Заведенный природой порядок не вершился здесь сам собой. В стихах Гейма мертвой неподвижностью охвачено даже море, и корабли повисли на волнах (стих. «Umbra vitae»). Движение включает не только жизнь, но и смерть. Границы человеческого бытия были беспредельно раздвинуты. Смерть казалась порой более живой, чем мертвая механика каждодневности, и более светлой, чем муки, принятые на земле человеком. Жизни противопоставлялся не условный образ «смерть есть сон», а сам распад, само тление: человек распадался на «прах и свет» (Г. Гейм, «Спящий в лесу»).

В ранней экспрессионистической поэзии, графике и живописи большое место занимает пейзаж. Однако природа перестает восприниматься как надежное убежище для человека. В экспрессионизме она больше, чем в каком-либо другом искусстве, выведена из положения кажущейся изоляции от мира людей. Еще в начале 900-х годов Георг Гейм писал об облаках как о «скольжении серых мертвецов» (стих. «Вечерние облака», 1905). Это сопоставление укоренится. В воздухе ему будут видеться цепочки, стаи, косяки мертвых. И у Траля: птицы исчезают в воздухе, как «похоронная процессия» (стих. «Воронье»). Однако ощущение внутреннего трагизма не только «переносится» на природу извне, не только приписывается ей воображением поэта: трагизм обнаружен и в ней самой.

Мир был воспринят экспрессионистами двояко: и как изживший себя, дряхлый, и как способный к обновлению. Это двойственное восприятие заметно даже в названии антологии экспрессионистической лирики: «Сумерки человечества» — это и сумерки, это и рассвет, перед которым стоит человечество. Современная жизнь понималась как неестественная и потому неединственная, необязательная форма человеческого существования. Возможно было перевоссоздание жизни, новые пути эволюции, которые найдет для себя не только человеческое общество, но и сама природа, «Спящие формы», «Борющиеся формы», «Играющие формы» — так подписал художник Франс Марк последние рисунки, сделанные им во фронтовом блокноте незадолго до гибели. Если судить экспрессионизм, вникая в смысл его поисков, надо признать, что трагически воспринявшего войну Марка занимали не формальные изыски, а мысль о множественности путей, которые может проложить себе жизнь, мысль о возможности перевоссоздания мира. (В том же далеко не формальном смысле «играл формами» и Пауль Клее: на его гораздо более абстрактных, чем у Марка, рисунках изображаются «формы», каждый раз напоминающие реально существующие, но чем-то отличные, новые.) Изображенные на многих полотнах Марка лошади неслыханной красоты, окрашенные в оранжевый, красный, зеленый, голубой тона, — это часть первозданного, прекрасного мира, похожего на тот сказочный, из которого появился и красный конь Петрова-Водкина. Экспрессионисты с энтузиазмом продолжили ту революцию в области цвета, которую начали французские фовисты (Матисс, Дерен, Марке и др.). Именно от фовистов экспрессионисты восприняли оргиастическую яркость цветовых сочетаний. Вслед за фовистами на их полотнах цвет

заменял светотень как основу художественного пространства. Интенсивность цвета естественно сочеталась с упрощенностью форм и плоскостностью изображения. Часто очерченные толстым и грубым контуром (на полотнах художников из группы «Мост» — М. Пехштейна, К. Шмидта-Ротлюфа) фигуры и вещи обозначены «вчерне» — крупными мазками, яркими цветовыми пятнами. Краска воспринимается на их полотнах, в их прозе и стихах, как на рисунках детей, в качестве чего-то более первичного, чем форма, опережающего ее возникновение. В поэзии экспрессионизма цвет часто заменяет описание предмета: он существует как будто раньше понятий, в то время, когда они еще не родились:

Пурпурно забьется рыба в зеленом пруду,  
Под округлым небом  
Молча рыбак в синем челне проплывает.

Этому-то миру — миру естественности и красоты — и противостоит мир капитализма и его порождение — мировая война. В 1913 г. Фр. Марк написал апокалиптическую картину «Судьбы животных», изображающую их гибель. Комментарием к ней может служить одно из последних стихотворений Георга Гейма — «Но внезапно приходит великое умирание».

Чтобы по достоинству оценить антивоенный пафос экспрессионистов, надо помнить о том всеобщем энтузиазме, с которым мировая война была встречена в Германии и Австро-Венгрии. Писатели, художники, ученые, только что разделявшие издавна распространенное в Германии убеждение о несоединимости политики и культуры, превратились в восторженных патриотов. Именно это и было выражено в опубликованном в октябре 1914 г. «Манифесте девяноста трех», под которым стояли подписи Т. Манна и Г. Гауптмана, художников Крингера и Либермана, режиссера Рейнгардта.

На страницах экспрессионистического журнала «Акция» получили развитие мысли Генриха Манна, высказанные им еще в 1910 г. в знаменитом эссе «Дух и действие». Не разделявший художественных концепций экспрессионизма (хотя он и предвосхитил некоторые приемы экспрессионистического письма), Г. Манн был воспринят левым крылом экспрессионизма как духовный вождь немецкой демократии, как писатель, своим творчеством доказавший неразрывную связь духа и действия, культуры и демократии. В первое десятилетие своего существования журнал «Акция» был не только трибуной экспрессионизма но и трибуной демократической общественной жизни.

Однако яснее всего об отношении экспрессионистов к войне говорили их произведения. Все определялось в них той пронзительной болью за человека, которая и всегда составляла душу этого искусства.

«Человек — центр мира, он должен стать центром мира!» — писал в 1917 г. поэт, драматург, теоретик левого экспрессионизма Людвиг Рубинер (1881-1920) в книге «Человек в центре!», этой книге характерно и ее название, и ее идеи, и та напряженность тона, которая рождалась несоответствием между реальным и желаемым. Если в довоенной поэзии Траля, Штадлера, Гейма преобладали классические, размеренные ритмы, если слова там иной раз почти так же просты, как в народной песне, если трудность восприятия этой поэзии была не столько в словах, а в их соположении, в созданной новой образности, то в годы войны и революционных потрясений, в политической лирике, публицистике, драматургии экспрессионистов интонация судорожна, речь полна неологизмов, законы грамматики ломаются, создается собственный синтаксис — о чем, как о требовании новой поэтики, писал еще до войны И. Бехер (стих. «Новый синтаксис»).

В 1910 г. в стихотворении «К читателю» Франц Верфель восклицал: «Мое единственное желание быть близким тебе, человек!» По справедливому замечанию Эрнста Штадлера, тут было выражено больше чем сочувствие: вслед за Уитменом и Верхарном Верфель ощущал жизнь в ее всеохватности, где каждый связан, обязан быть связан, со всеми. В 1914 г. Верфель написал полное отчаяния стихотворение «Все мы чужие на земле». Затерянность человека в мире возводится войной в такую степень, что он теряет и сам себя — свой разум, свою душу. В пьесе Рейнгарда Гёринга «Морская битва» (1918) процесс физического и духовного уничтожения на войне был показан с гротескной наглядностью: матросы на гибнущем броненосце натягивали по приказу командования газовые маски, маска скрывала последнее, что отличало человека, — его лицо.

Многим экспрессионистам пришлось стать солдатами; многим не суждено было вернуться. И все же конкретность войны исчезала в произведениях этих писателей, сгущаясь в фантастических, грандиозных образах. «Даже о войне, — писал в предисловии к антологии «Сумерки человечества» ее составитель Курт Пинтус, — рассказывается не вещественно-реалистически: она присутствует всегда как видение, разбухает, как всеобщий ужас, растягивается, как нечеловеческое зло».

Чудовищно фантастический парад полуживых солдат; жалкие обломки людей, выстроившиеся в госпитале под слепящим светом прожектора, чтобы получить свидетельство о полной пригодности для фронта; поднявшиеся из могил возле брошенных окопов, где-то на нейтральной полосе мертвецы. Враги и союзники, офицеры и рядовые — они теперь неотличимы. Только один скелет прячется в тени. Это девушка, когда-то изнасилованная солдатами. «Долой стыд!.. — кричат мертвецы. — Вас изнасиловали. Господи, ведь и нас тоже!» Начинался общий танец — одна из бесчисленных плясок смерти в произведениях экспрессионистов. Так писал о войне в своей первой, начатой в окопах, пьесе «Превращение» (1917-1919) Эрнст Толлер (1893-1939). Пьеса кончалась сценой всеобщего революционного порыва. Молодой герой, обращаясь к обступившей его толпе, призывал каждого вспомнить, что он — человек. Эта мысль настолько потрясла людей, что уже через минуту герой Толлера видел себя во главе мощного шествия — шествия пробудившейся человечности. Слышались возгласы: «Революция! Революция!»

Превращение — одна из самых распространенных ситуаций в поздней экспрессионистической литературе. В новых людей, осознавших изжитость старого мира, превращались герои пьесы Л. Рубинера «Люди без насилия» (1919). Грандиозное шествие осознавших свою вину двигалось в драматургической трилогии Г. Кайзера «Ад — Путь — Земля» (1919). В новелле Леонгарда Франка «Отец» из книги «Человек добр!» (1916) случайно собравшимся людям становилась ясна их ответственность за ужасы войны: они не научили своих ставших солдатами детей любить и сами любили недостаточно.

Нет ничего проще, чем обвинить все эти произведения в искажении реальности, декларативности, неубедительности моментального прозрения в эпилоге. Но и пьесы Толлера, Рубинера, Кайзера, и новелла Франка — это не реалистическое изображение эпохи: это небывало сгущенное ее отражение. В посвященных войне и революции литературных произведениях (как в экспрессионистической графике и живописи) в известной мере происходило то же, что и в ранней экспрессионистической поэзии: фиксировалась не столько действительность, сколько ее переживание, получившее самостоятельное опредмеченное воплощение.

Экспрессионизм не идеализировал человека. Он видел его духовное отупение, его жалкую зависимость от обстоятельств, его подвластность темным порывам. «Венец созданыя, свинья, человек!» — насмешливо восклицал Готфрид Бенн (1886-1956) в

стихотворении «Врач», приводя в обоснование зависимость каждого от его физиологической природы. Но, пожалуй, лишь Бенн среди экспрессионистов не признавал за людьми возможность подняться и воспарить душой. основополагающим принципом его поэзии было отрицание движения, утверждение неподвижности, статики («Статичные стихи», 1948, так назван его поздний сборник). На уровне языка это выразилось абсолютным преобладанием существительных. Некоторые стихотворения Бенна кажутся реестром предметов и названий. Но не техника монтажа занимала Бенна. Его стихи разных периодов творчества — это картины. Они шокирующе резки в экспрессионистическом сборнике «Морг» (1912).

В 20-е годы его поэзия как будто передает полноту бытия. Современность и древность; Восток и Запад; любимое Бенном Средиземноморье — точка пересечения разных культур и разных эпох; географические, зоологические, ботанические реалии; большой город и миф — «геология» культуры, «геология» человечества — все замкнуто рамой четко отграниченного пространства, зафиксировано, закруглено, представлено как исчерпавшее себя движение. В немецкой поэзии Готфрид Бенн, отрицавший для человечества любую возможность положительного развития, — одна из самых крупных, трагических фигур модернизма. Лишь однажды, на недолгий срок, замкнутый в одиночество Бенн обольстился «грандиозным всенародным движением», за которое принял фашизм.

И все же скептическое отношение Бенна к человеку не было в экспрессионизме исключением. Состояние рода человеческого оценено экспрессионистами в целом достаточно трезво. «Человек добр!» — утверждали эти писатели, непременно ставя в конце знак восклицания и тем признавая, что и для них самих это не констатация, а призыв, лозунг.

С довоенных лет в экспрессионизме варьировались религиозные мотивы. Серию «Религиозные гравюры» создал в 1918 г. Шмидт-Ротлюф. В 1912 г. Пехштейн изобразил на двенадцати графических листах молитву «Отче наш». Но внимание экспрессионистов сосредоточено на человеке. Люди и Бог уравниваются в правах, объединены общей бедой. На гравюрах из серии «Превращение Бога» (1912) художник, скульптор, писатель Эрнст Барлах (1870-1938) показал Бога грузным, отягощенным земным весом. Большинство барлаховских парящих фигур, в том числе знаменитый ангел, горизонтально подвешенный на цепях в соборе города Гюстрова в память жертв первой мировой войны, лишены неперемного атрибута полета — крыльев. С другой стороны, люди — герои его скульптурных групп часто едва прикасаются к земле, кажется, что их можно сдуть ветром, они готовы взмыть вверх («Женщина на ветру», 1931; некоторые фигуры из фриза «Прислушивающиеся», 1930-1935). Барлах часто изображал слабых людей, непрочно стоящих на земле, способных, кажется, быть только жертвами, но не противостоять грядущим бурям и установившемуся в Германии в 1933 г. фашизму.

С концом мировой войны совпадает взлет экспрессионистической драматургии, занимающей то лидирующее положение, которое принадлежало раньше поэзии. Ставятся и публикуются и те пьесы, которые были созданы раньше, но не могли дойти до читателя и зрителя из-за запретов военной цензуры. Только в 1919 г. были поставлены «Газ» Георга Кайзера, «Род» Фрица Унру, «Антигона» Вальтера Газенклевера (его первой пьесой «Сын» начался на пороге войны выход экспрессионистической драматургии на сцену), «Превращение» Эрнста Толлера и т. д. В том же году в Берлине постановкой этой пьесы Толлера открылся экспериментальный театр «Трибуне», основанный режиссером Карлом Гейнцем Мартином и писателем Рудольфом Лонгардом. Театр был специально

приспособлен для постановок экспрессионистической драматургии. «Не сцена, а кафедра проповедника», — написано в манифесте, посвященном его открытию.

Само построение пьес, сама их структура косвенно отражают экспрессионистическую концепцию современности. По-прежнему сохраняется отстраненность от конкретных обстоятельств в Германии. «Время — сегодня. Место — мир», — писал Газенклевер во вводной ремарке к драме «Люди» (1918). По-прежнему не вдается это искусство в тонкости психологии человека. Наиболее решительное отрицание психологизма было высказано именно драматургом. «Существуют моменты, — писал в статье «Одухотворенный и психологический человек» (1918) Пауль Корнфельд, — когда мы чувствуем, как безразлично все то, что мы можем сказать о том или другом человеке». Характер рассматривался экспрессионистами как атрибут повседневности. В моменты потрясений частные особенности человека не имели значения или приобретали иной смысл. В человеке могли быть превосходные качества, которые не оказывались таковыми в «звездный миг». Человек интересовал экспрессионистов в момент наивысшего напряжения духовных сил. Как шелуха, спадала с него оболочка обыденного. Перед зрителем разворачивалась цепь стремительных поступков. Актер, выступавший в спектаклях по пьесам Толлера или Унру, стоял перед сложной задачей: он должен был убить в себе присущую ему характерность. Облаченный в серые бесформенные одежды, не похожие на костюмы какой-либо эпохи, он становился сжатой пружиной, готовой стремительно распрямиться в одном-единственном возможном направлении — направлении владевшей героем идеи.

Завоеванием экспрессионизма были впечатляющие массовые сцены. В театре, графике, поэзии экспрессионисты умели передать величие объединяющего тысячи людей порыва, выразительную общую формулу преобразования мира давала непредвиденные результаты.

## Литература

Сумерки человечества. Лирика немецкого экспрессионизма. М., 1990.

Экспрессионизм. М., 1966.

## «ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНЫЙ РОМАН»

Термин «интеллектуальный роман» был впервые предложен Томасом Манном. В 1924 г., в год выхода в свет романа «Волшебная гора», писатель заметил в статье «Об учении Шпенглера», что «исторический и мировой перелом» 1914-1923 гг. с необычайной силой обострил в сознании современников потребность постижения эпохи, и это определенным образом преломилось в художественном творчестве. «Процесс этот, — писал Т. Манн, — стирает границы между наукой и искусством, вливает живую, пульсирующую кровь в отвлеченную мысль, одухотворяет пластический образ и создает тот тип книги, который... может быть назван «интеллектуальным романом». К «интеллектуальным романам» Т. Манн относил и работы Фр. Ницше. Именно «интеллектуальный роман» стал жанром, впервые реализовавшим одну из характерных новых особенностей реализма XX в. - обостренную потребность в интерпретации жизни, ее осмыслении, истолковании, превышавшую потребность в «рассказывании», воплощении жизни в художественных образах. В мировой литературе он представлен не только немцами — Т. Манном, Г. Гессе, А. Дёблином, но и австрийцами Р. Музилом и Г. Брохом, русским М. Булгаковым, чехом К. Чапеком, американцами У. Фолкнером и Т. Вулфом, и многими другими. Но у истоков его стоял Т. Манн.

Никогда прежде и никогда потом (после второй мировой войны характерной тенденцией прозы стало обращение — с новыми возможностями и средствами — к отражению конкретности) литература не стремилась с такой настойчивостью найти для суда над современностью лежащие вне ее масштабы. Характерным явлением времени стала модификация исторического романа: прошлое становилось удобным плацдармом для прояснения социальных и политических пружин современности (Фейхтвангер). Настоящее пронизывалось светом другой действительности, не похожей и все же в чем-то похожей на первую.

Многослойность, многосоставность, присутствие в едином художественном целом далеко отстоящих друг от друга пластов действительности стало одним из самых распространенных принципов в построении романов XX в. Романисты членят действительность. Они делят ее на жизнь в долине и на Волшебной горе (Т. Манн), на море житейское и строгую уединенность республики Кастилии (Г. Гессе). Вычленяют жизнь биологическую, инстинктивную и жизнь духа (немецкий «интеллектуальный роман»). Создают провинцию Йокнапатофу (Фолкнер), которая и становится второй вселенной, представляющей за современность.

Первая половина XX в. выдвинула особое понимание и функциональное употребление мифа. Миф перестал быть, как это обычно для литературы прошлого, условным одеянием современности. Как и многое другое, под пером писателей XX в. миф обрел исторические черты, был воспринят в своей самостоятельности и отдельности — как порождение далекой давности, освещающей повторяющиеся закономерности в общей жизни человечества. Обращение к мифу широко раздвигало временные границы произведения. Но помимо этого миф, заполнявший собой все пространство произведения («Иосиф и его братья» Т. Манна) или являвшийся в отдельных напоминаниях, а порою только в названии («Иов» австрийца И. Рота), давал возможность для бесконечной художественной игры, бесчисленных аналогий и параллелей, неожиданных «встреч», соответствий, бросающих свет на современность и ее объясняющих.

Немецкий «интеллектуальный роман» можно было бы назвать философским, имея в виду его очевидную связь с традиционным для немецкой литературы, начиная с ее классики, философствованием в художественном творчестве. Немецкая литература всегда стремилась понять мироздание. Прочной опорой для этого был «Фауст» Гёте. Поднявшись на высоту, не достигавшуюся немецкой прозой на протяжении всей второй половины XIX в., «интеллектуальный роман» стал уникальным явлением мировой культуры именно благодаря своему своеобразию.

Сам тип интеллектуализма или философствования был тут особого рода. В немецком «интеллектуальном романе», у трех крупнейших его представителей — Томаса Манна, Германа Гессе, Альфреда Дёблина, — заметно стремление исходить из законченной, замкнутой концепции мироздания, продуманной концепции космического устройства, к законам которого «подверстывается» человеческое существование. Это не означает, что немецкий «интеллектуальный роман» парил в заоблачных далях и не был связан со жгучими проблемами политической ситуации в Германии и мире. Напротив, названные выше авторы дали наиболее глубокую интерпретацию современности. И все-таки немецкий «интеллектуальный роман» стремился к всеохватывающей системности. (За пределами романа подобное намерение очевидно у Брехта, всегда стремившегося связать острейший социальный анализ с натурой человека, а в ранних стихах и с законами природы.)

Сам национальный тип философии, на почве которой вырос этот роман, был разительно иным, чем, например, у философии австрийской, взятой как некая цельность. Относительность, релятивизм — важный принцип австрийской философии (в XX в. он наиболее ярко выразился в работах Э. Маха или Л. Виттгенштейна) — косвенно сказался и в намеренной разомкнутости, незавершенности и асистемности такого выдающегося образца австрийского литературного интеллектуализма, как роман «Человек без свойств» Р. Музиля. Через любое число опосредований на литературу мощно влиял сложившийся за века тип национального мышления.

Разумеется, космические концепции немецких романистов не претендовали на научную интерпретацию мироустройства. Сама потребность в этих концепциях имела прежде всего художественный, эстетический смысл (в противном случае немецкий «интеллектуальный роман» легко можно было бы обвинить в научном инфантилизме). Об этой потребности точно писал Томас Манн: «Удовольствие, которое можно найти в метафизической системе, удовольствие, которое доставляет духовная организация мира в логически замкнутом, гармоничном, самодостаточном логическом построении, всегда по преимуществу эстетического свойства; оно того же происхождения, что и радостное удовлетворение, которым дарит нас искусство, упорядочивающее, формирующее, делающее обозримой и прозрачной путаницу жизни» (статья «Шопенгауэр», 1938). Но, воспринимая этот роман, согласно желанию его создателей, не как философию, а как искусство, важно осознать некоторые важнейшие законы его построения.

К ним относится прежде всего обязательное присутствие нескольких не сливающихся слоев действительности, и прежде всего сиюминутного существования человека и космоса. Если в американском «интеллектуальном романе», у Вулфа и Фолкнера, герои ощущали себя органической частью огромного пространства страны и вселенной, если в русской литературе общая жизнь людей традиционно несла возможность высшей в себе самой духовности, то немецкий «интеллектуальный роман» — многосоставное и сложное художественное целое. Романы Т. Манна или Г. Гессе интеллектуальны не только потому, что здесь много рассуждают и философствуют. Они «философичны» по самому своему построению — по обязательному наличию в них разных «этажей» бытия, постоянно соотносимых друг с другом, друг другом оцениваемых и измеряемых. Труд сопряжения этих слоев в единое целое составляет художественное напряжение этих романов. Исследователи неоднократно писали об особой трактовке времени в романе XX в. Особое видели в вольных разрывах действия, в перемещениях в прошлое и будущее, в произвольном замедлении или убыстрении повествования в соответствии с субъективным ощущением героя (это последнее относилось и к «Волшебной горе» Т. Манна).

Однако на самом деле время трактовалось в романе XX в. гораздо более разнообразно. В немецком «интеллектуальном романе» оно дискретно не только в смысле отсутствия непрерывного развития: время разорвано еще на качественно разные «куски». Ни в одной другой литературе не существует столь напряженных отношений между временем истории, вечностью и временем личностным, временем существования человека. Единое время существует для Фолкнера, оно неделимо, хоть и по-разному переживается разными персонажами. «Время, — писал Фолкнер, — это текучее состояние, не существующее вне моментальных воплощений индивидуальных людей». В немецком «интеллектуальном романе» именно «существующее»... Разные ипостаси времени часто даже разнесены, будто для пушей наглядности, по разным пространствам. Историческое время проложило свое русло вниз, в долине (так и в «Волшебной горе» Т. Манна, и в «Игре в бисер» Гессе). Наверху же, в санатории Бергоф, в разреженном горном воздухе Касталии протекает некое иное «покое» время, время, дистиллированное от бурь истории.

Внутреннее напряжение в немецком философском романе во многом рождается именно тем явственно ощутимым усилием, которое нужно, чтобы держать в цельности, сопрягать реально распавшееся время. Сама форма насыщена актуальным политическим содержанием: художественное творчество выполняет задачу прочерчивания связей там, где как будто бы образовались разрывы, где личность как будто свободна от обязательств перед человечеством, где она существует по видимости в своем обособленном времени, хотя реально она включена в космическое и «большое историческое время» (М. Бахтин).

Особый характер имеет изображение внутреннего мира человека. Психологизм у Т. Манна и Гессе существенно отличается от психологизма, например, у Дёблина. Однако немецкому «интеллектуальному роману» в целом свойственно укрупненное, генерализованное изображение человека. Интерес состоит не в прояснении тайны скрытой внутренней жизни людей, как это было у великих психологов Толстого и Достоевского, не в описании неповторимых изгибов психологии личности, что составляло несомненную силу австрийцев (А. Шницлер, Р. Шаукаль, Ст. Цвейг, Р. Музиль, Х. фон Додерер), — герой выступал не только как личность, не только как социальный тип, (но с большей или меньшей определенностью) как представитель рода человеческого. Если образ человека и стал менее разработанным в новом типе романа, то он стал более объемным, вместил в себя — прямо и непосредственное — более широкое содержание. Характер ли являет собой Леверкюн в «Докторе Фаустусе» Томаса Манна? Этот образ, показательный для XX в., являет собой в большей мере не характер (в нем есть намеренная романтическая неопределенность), но «мир», симптоматичные его черты. Автор вспоминал впоследствии о невозможности подробнее описать героя: препятствием этому была «какая-то невозможность, какая-то таинственная недозволенность». Образ человека стал конденсатором и вместилищем «обстоятельств» — некоторых их показательных свойств и симптомов. Душевная жизнь персонажей получила могучий внешний регулятор. Это не столько среда, сколько события мировой истории и общее состояние мира.

Большинство немецких «интеллектуальных романов» продолжили сложившийся на немецкой почве в XVIII в. жанр романа воспитания. Но воспитание понималось согласно традиции («Фауст» Гёте, «Генрих фон Офтердинген» Новалиса) не только как нравственное совершенствование. Герои не заняты обузданием своих страстей и буйных порывов, не задают себе уроков, не принимают программ, как это делал, например, герой «Детства», «Отрочества» и «Юности» у Толстого. Их облик вообще существенно не меняется, характер стабилен. Постепенно они освобождаются только от случайного и лишнего (так это было и с Вильгельмом Мейстером у Гёте, и с Иосифом у Т. Манна). Происходит лишь, как говорил Гёте о своем Фаусте, «неустанная до конца жизни деятельность, которая становится все выше и чище». Главный конфликт в романе, посвященном воспитанию человека, не внутренний (не толстовское: как примирить стремление к самосовершенствованию со стремлением к личному благополучию) — главная трудность в познании. Если герой. «Фиесты» Хемингуэя говорил: «Мне все равно, как устроен мир. Все, что я хочу знать, это как в нем жить», — то такая позиция невозможна в немецком воспитательном романе. Знать, как жить, тут можно только зная законы, по которым живет огромная целостность мироздания. Жить можно в гармонии или, в случае несогласия и бунта, в противостоянии вечным законам. Но без познания этих законов ориентир теряется. Знать, как жить, тогда нельзя. В этом романе часто действуют причины, лежащие за пределами компетенции человека. В силу вступают законы, перед лицом которых бессильны поступки по совести. Тем большее впечатление производит, однако, когда в этих романах, где жизнь личности поставлена в зависимости от законов истории, от вечных законов человеческой природы и космоса, человек все-таки объявляет себя ответственным, принимает на себя «всю тяжесть мира», когда Леверкюн, герой «Доктора Фаустуса» Т. Манна, признает перед собравшимися, подобно Раскольникову, свою вину, и о своей вине думает деблиновский Гамлет. Немецкому роману оказывается в конце концов недостаточно познания законов мироздания, времени и истории (что тоже, несомненно, было актом героическим). Задачей становится их преодоление. Следование законам осознается тогда как «удобство» (Новалис) и как предательство по отношению к духу и самому человеку. Однако в реальной художественной практике дальние сферы были подчинены в этих романах единому центру — проблемам существования современного мира и современного человека.

Томас Манн (1875-1955) может считаться создателем романа нового типа не потому, что он опередил других писателей: вышедший в 1924 г. роман «Волшебная гора» был не только одним из первых, но и самым определенным образцом новой интеллектуальной прозы.

До «Волшебной горы» писатель только искал новые способы отражения жизни. После «Будденброков» (1901), раннего шедевра, вобравшего опыт реализма XIX века, а отчасти и технику импрессионистического письма, после ряда не менее знаменательных новелл («Тристан», «Тонио Крегер») — он ставит себе новые задачи разве что в новелле «Смерть в Венеции» (1912) и в романе «Королевское высочество» (1909). Произошедшее после этого изменения его поэтики в самых общих чертах состояли в том, что суть и существо действительности, как они представляли писателю, не растворялись больше без остатка в единичном и индивидуальном. Если история семьи Будденброков еще естественно отражала в себе конец целой эпохи и особым образом организованной ею жизни, то в дальнейшем — после мировой войны и периода революционных потрясений — во много раз усложнившееся существо современной жизни выражалось писателем иными способами.

Главным предметом его исследования было не то, что он описывал в своих новых романах. Нарисованная им вполне конкретно и осязаемо жизнь, хоть и увлекала читателя сама по себе, все же играла служебную роль, роль посредника между ней и не выражавшейся ею более сложной сутью действительности. Об этой-то сути и велась речь в романе. После выхода в свет «Волшебной горы» писатель опубликовал специальную статью, полемизируя с теми, кто, не успев освоить новые формы литературы, увидел в романе только сатиру на нравы в привилегированном высокогорном санатории для легочных больных. Содержание «Волшебной горы» не сводилось и к тем откровенным диспутам о важных общественных, политических тенденциях эпохи, которыми заняты десятки страниц этого романа.

Ничем не примечательный инженер из Гамбурга Ганс Касторп попадает в санаторий «Бергхоф» и застревает тут на семь долгих лет по достаточно сложным и смутным причинам, отнюдь не сводящимся к его влюбленности в русскую Клавдию Шоша. Воспитателями и наставниками его незрелого ума становятся Лодовико Сеттембрини и Лео Нафта, в спорах которых скрещиваются многие важнейшие проблемы Европы, стоящей на историческом перепутье.

Время, изображенное Т. Манном в романе, — эпоха, предшествовавшая первой мировой войне. Но насыщен этот роман вопросами, обретшими острейшую актуальность после войны и революции 1918 г. в Германии. Сеттембрини представляет в романе благородный пафос старого гуманизма и либерализма и поэтому гораздо привлекательнее своего отталкивающего противника Нафты, защищающего силу, жестокость, перевес в человеке и человечестве темного инстинктивного начала над светом разума. Ганс Касторп, однако, отнюдь не сразу отдает предпочтение первому своему наставнику. Разрешение их споров вообще не может привести к развязке идейных узлов романа, хотя в фигуре Нафты Т. Манн отразил многие общественные тенденции, приведшие к победе фашизма в Германии. Причина колебаний Касторпа не только в практической слабости отвлеченных идеалов Сеттембрини, потерявших в XX в. опору в реальной действительности. Причина в том, что споры Сеттембрини и Нафты не отражают всей сложности жизни, как не отражают они и сложности романа.

Политический либерализм и идеологический комплекс, близкий фашизму (Нафта в романе не фашист, а иезуит, мечтающий о тоталитаризме и диктатуре церкви с кострами

инквизиции, казнями еретиков, запрещением вольнодумных книг и т. д.), писатель выразил еще относительно традиционным «представительным» способом. Чрезвычайно лишь упор, который делается на столкновениях Сеттембрини и Нафты, количество страниц, которые отведены их спорам в романе. Но самый этот нажим и эта чрезвычайность нужны автору для того, чтобы возможно более ясно обозначить для читателя некоторые важнейшие мотивы произведения. Столкновение дистиллированной духовности и разгула инстинктов происходят в «Волшебной горе» далеко не только в диспутах двух наставников, как не только в политических общественных программах реализуется оно и в жизни. Интеллектуальное содержание романа глубоко и выражено гораздо тоньше. Вторым слоем, поверх написанного, придавая живой художественной конкретности высший символический смысл (как придан он, например, и самой изолированной от внешнего мира Волшебной горе — испытательной колбе, где ставится опыт познания жизни), ведет Т. Манн важнейшие для него темы, и тему об элементарном, необузданно-инстинктивном, сильном не только в горячечных видениях Нафты, но и в самой жизни.

При первой же прогулке Ганса Касторпа по коридору санатория за одной из дверей раздаётся необычный кашель, «будто видишь нутро человека». Смерть не влезает в санатории Бергхоф в то торжественное фрачное облачение, в каком герой привык встречать ее на равнине. Но и многие стороны праздного существования обитателей санатория отмечены в романе подчеркнутым биологизмом. Устрашают обильные трапезы, с жадностью поглощаемые больными, а часто и полуживыми людьми. Устрашает царящая здесь взвинченная эротичность. Сама болезнь начинает восприниматься как следствие распушенности, отсутствия дисциплины, nepозволительного разгула телесного начала.

Через приглядывание к болезни и смерти (посещение Гансом Касторпом комнат умирающих), а заодно и к рождению, смене поколений (главы, посвященные воспоминаниям о дедовском доме и купельной чаше), через упорное чтение героем книг о системе кровообращения, строении кожи и т. д. и т. п. («Я заставил его пережить явление медицины как событие», — писал впоследствии автор) ведет Томас Манн одну и ту же важнейшую для него тему.

Постепенно и исподволь читатель улавливает сходство разнообразных явлений, постепенно осознает, что взаимодействие хаоса и порядка, телесного и духовного, инстинктов и разума происходит не только в санатории Бергхоф, но и во всем существовании и в человеческой истории.

Точно так же и «Доктор Фаустус» (1947) — трагический роман, выросший из пережитого человечеством в годы фашизма и мировой войны, лишь внешне построен как последовательное хронологическое жизнеописание композитора Адриана Левекюна. Хронист, друг Левекюна Цейтблом, рассказывает сначала о его семье и увлечении отца Левекюна Ионатана алхимией, различными странными и загадочными фокусами природы и вообще «размышлениями о стихиях». Затем разговор заходит о сохранившем средневековый облик родном городе Левекюна Кайзерсашерне. Потом в строго хронологической последовательности — о годах учения Левекюна композиции у Кречмара и их общих взглядах на музыку. Но чему бы ни посвящались эти и следующие главы «Доктора Фаустуса», речь, в сущности, идет не о выдвинутых на передний план предметах, а об отражении на разных плоскостях все тех же нескольких важных для автора тем. О том же самом толкует автор и когда в романе заходит разговор о природе музыки. Музыка в понимании Кречмара и в творчестве Левекюна и архисистемна, и в то же время иррациональна. На примере истории музыки в ткань произведения вплетены идеи о кризисе европейского гуманизма, питавшего культуру со времен Возрождения. На примере Бетховена, самого звучания его произведений, переданного в слове (гл. VIII), в романе

косвенно преподнесена широко усвоенная после работ Ницше концепция, согласно которой вслед за горделивым вознесением и отрывом самонадеянного «я» от природы, вслед за последовавшими за этим муками его невыносимой изолированности происходит возврат личности к мистическому, элементарному и инстинктивному, к иррациональным основам жизни. Этот последний этап совершается уже в современной музыке, в творчестве Леворкюна, одновременно и точнее выверенного, и «пышущего жаром преисподней». Далеко за пределами этого творчества, в исторической жизни разгул инстинктов — в 1933 г., когда в Германии на двенадцать лет восторжествовало варварство.

Роман, рассказывающий о трагической жизни Леворкюна, согласившегося, как Фауст из средневековых немецких народных книг, на сговор с чертом (не ради познания, а ради неограниченных возможностей в музыкальном творчестве), роман, повествующий о расплате не только гибелью, но и невозможностью для героя любить, «озвучен» контрапунктом многих мотивов и тем. Совокупность их звучания и создает одно из самых глубоких художественных отражений судеб Германии в первой половине XX в.

Огромное значение в произведениях Томаса Манна имеет идея «середины» — идея творческого посредничества человека как центра мироздания между сферой «духа» и сферой органического, инстинктивного, иррационального, нуждающихся во взаимном ограничении, но и в оплодотворении друг другом. Эта идея, как и контрастное видение жизни, всегда распадавшаяся под пером писателя на противоположные начала: дух — жизнь, болезнь — здоровье, хаос — порядок и т. д. - не произвольная конструкция. Подобное же биполярное восприятие действительности характерно и для других представителей «интеллектуального романа» в Германии (у Г. Гессе это те же дух — жизнь, но и сиюминутность — вечность, молодость — старость), и для немецкой классики (Фауст и Мефистофель в трагедии Гёте). Через множество опосредований они отражают трагическую особенность немецкой истории — высочайшие взлеты культуры и «духа» веками не находили здесь реализации в практической общественной жизни. Как писал К. Маркс, «... немцы размышляли в политике о том, что другие народы делали» [1]. Немецкий «интеллектуальный роман» XX в., к каким бы заоблачным высям он ни устремлялся, отзывался на одно из самых глубоких противоречий национальной действительности. Более того, он звал воссоздать целое, соединить воедино разошедшиеся ряды жизни.

Для скромного героя «Волшебной горы» Ганса Касторпа идея «овладения противоречиями» оставалась минутным озарением (глава «Снег»). Герою открывается теперь то, что упорно, но ненавязчиво приоткрывалось читателю на протяжении сотен страниц романа. «Человек — хозяин противоречий», — заключает Ганс Касторп. Но это означает ускользающую возможность и трудную задачу, а не извне подаренное решение. Вопрос, волновавший всех великих романистов XX в., вопрос о том, как правильно жить, воспринимается Томасом Манном как постоянно стоящая перед каждым задача.

В законченной в эмиграции тетралогии «Иосиф и его братья» (1933-1942) идея «овладения противоречиями» оценивалась как важнейшая для воспитания рода человеческого. «В этой книге, — утверждал Томас Манн, — миф был выбит из рук фашизма». Это означало, что вместо иррационального и инстинктивного как изначального и определяющего для человека и человеческой истории (именно в таком ее понимании мифология привлекала фашизм), Т. Манн показал, развернув в четырех книгах краткую библейскую легенду об Иосифе Прекрасном, как еще в доисторической давности формировались моральные устои человечества, как личность, выделяясь из коллектива, училась обуздывать свои порывы, училась сосуществованию и сотрудничеству с другими людьми.

В «Иосифе и его братьях» Т. Манн изобразил героя, занятого созидательной государственной деятельностью. Это был важный аспект для всей немецкой антифашистской литературы. Несколькими годами позже была создана дилогия Г. Манна о Генрихе IV. В пору разрушения человеческих ценностей, предпринятого фашизмом, немецкая литература в эмиграции защищала необходимость жизнестроительства и созидания, отвечающего интересам народа. Опорой для веры в будущее стала и гуманистическая немецкая культура. В написанном между частями тетралогии об Иосифе «маленьком романе» «Лотта в Веймаре» (1939) Т. Манн создал образ Гёте, представлявший другую Германию во всем богатстве ее возможностей.

И все же творчество писателя не отличалось ни простотой решений, ни поверхностным оптимизмом. Если «Волшебную гору», а тем более «Иосифа и его братьев» еще есть основания считать воспитательными романами, так как их герои еще видят перед собой возможность познания или плодотворной практической деятельности, то в «Докторе Фаустусе» воспитывать некого. Это действительно «роман конца», как называл его сам автор, роман, в котором различные темы доведены до своего предела: гибель Леверкюна, гибель Германии. Образ обрыва, взрыва, предела объединяет в единое созвучие разные мотивы произведения: опасный предел, к которому пришло искусство; последняя черта, к которой подошло человечество.

Творческий облик Германа Гессе (1877-1962) во многом близок Томасу Манну. Сами писатели отдавали себе отчет в этой близости, проявившейся и в органичной для каждого опоре на немецкую классику, и в часто совпадавшем отношении к действительности XX в. Сходство, разумеется, не исключало различий. «Интеллектуальные романы» Гессе — неповторимый художественный мир, построенный по своим особым законам. Если для обоих писателей высоким образцом оставалось творчество Гёте, то Гессе свойственно живое восприятие романтизма — Гельдерлина, Новалиса, Эйхендорфа. Продолжением этих традиций были не столько ранние неоромантические опыты писателя, во многом несамостоятельные и эпигонские (сборник стихов «Романтические песни», 1899; лирическая проза «Час после полуночи», 1899; «Посмертно изданные записки и стихотворения Германа Лаушера», 1901; «Петер Каменцинд», 1904), — продолжателем романтизма, обогатившего реализм двадцатого столетия, он стал тогда, когда его творчество косвенно отразило трагические события современности.

Как и для Томаса Манна, вехой в развитии Гессе стала первая мировая война, коренным образом изменившая восприятие им действительности. Первым опытом ее отражения стал роман «Дамиан» (1919). Восторженные читатели (к ним принадлежал и Т. Манн) не угадали автора этого опубликованного под псевдонимом произведения. Со всей непосредственностью молодости в нем было передано смятение ума и чувств, вызванное столкновением юного героя с хаосом действительности. Жизнь не желала складываться в единую цельную картину. Светлое детство в родительском доме не соединялось не только с темными пропастями жизни, открывшимися подростку Синклеру еще в гимназии. Не соединялось оно и с темными порывами в его собственной душе. Мир будто распался. Именно этот хаос и был отражением мировой войны, врывавшейся в быт героев лишь на последних страницах. Столкновение разных ликов жизни, «несклеивающейся» действительности стало после «Дамиана» одной из главных особенностей романов Гессе, знаком отразившейся в их современности.

Такое восприятие было подготовлено и собственной его судьбой. Гессе относится к тем писателям, жизнь которых играет особую роль в их творчестве. Он родился в захолустной Швабии, в семье протестантского миссионера, долгие годы проведенного в Индии, а затем продолжавшего жить интересами миссии. Эта среда воспитала в писателе

высокие идеалы, но отнюдь не знание жизни. Перевороты и открытия должны были стать законом этой биографии.

Как и другие создатели «интеллектуального романа», Гессе не изображал и после «Демияна» реальности мировой катастрофы. В его книгах опущено то, что составляло главный предмет в антивоенных романах Э. М. Ремарка («На западном фронте без перемен», 1928) или А. Цвейга («Спор об унтере Грише», 1927), а в других литературах — А. Барбюса или Э. Хемингуэя. Тем не менее творчество Гессе отразило современность с большой точностью. Писатель имел, например, право утверждать в 1946 г., что предсказал в своем вышедшем в 1927 г. романе «Степной волк» опасность фашизма.

Следуя главному направлению своего творчества, Гессе острее, чем многие немецкие писатели, воспринял увеличение доли бессознательного в частной и общественной жизни людей (всенародное одобрение первой мировой войны в Германии, успех фашистской демагогии). В годы первой мировой войны писателя особенно поразило, что культуры, духовности, «духа» как обособленной чистой сферы больше не существовало: огромное большинство деятелей культуры выступило на стороне своих империалистических правительств. Писателем было глубоко пережито особое положение человека в мире, утратившем всякие нравственные ориентиры.

В романе «Демиян», как потом в повести «Клейн и Вагнер» (1919) и романе «Степной волк», Гессе показал человека будто выкроенным из разных материалов. Такой человек лабилен. Два лица — преследуемого и преследователя — проглядывают в облике главного героя «Степного волка» Гарри Галлера. Попав в волшебный Магический театр, служащий автору своего рода экраном, на который проецировалось состояние душ в предфашистской Германии, Гарри Галлер видит в зеркале тысячи лиц, на которые распадается его лицо. Школьный товарищ Гарри, ставший профессором богословия, в Магическом театре с удовольствием стреляет в проезжающие автомобили. Но смешение всех понятий и правил простирается куда шире. Подозрительный саксофонист и наркоман Пабло, как и его подруга Гермина, оказываются для Гарри учителями жизни. Больше того, Пабло обнаруживает неожиданное сходство с Моцартом.

Огромное значение для Гессе имело исследование бессознательной жизни человека в работах З. Фрейда и, особенно, Г. К. Юнга. Гессе был страстным защитником личности. Но для того, чтобы прийти к себе, личность должна была, полагал Гессе, сбросить навязанные ей маски, стать в полном смысле собой или, как выражается Юнг, «самостью», включающей как сознание, так и бессознательные порывы человека. При этом, в отличие от многих современных ему писателей (например, Ст. Цвейга), Гессе занимали не прихотливые изгибы индивидуальной психологии, не то, что разъединяет людей, а то, что их объединяет. В нарисованном в «Степном волке» Магическом театре происходит распадение лица Гарри на множество лиц. Образы теряют четкие контуры, сходятся, сближаются друг с другом. И это тайное единство золотой нитью проходит через многие произведения Гессе.

«Степной волк», так же как роман «Демиян» и повесть «Клейн и Вагнер», входят в тот ряд произведений Гессе, которые в наибольшей степени отразили хаотичность и разорванность своего времени. Эти книги составляют резкий контраст с его поздним творчеством, с произведениями, важнейшими из которых была повесть «Паломничество в страну Востока» (1932) и роман «Игра в бисер» (1930-1943). Но противоречие это поверхностно. И не только потому, что и в 10-х, и в 20-х годах Гессе создавал произведения, исполненные гармонии («Сиддхарта», 1922), а гармония позднего его творчества включает в себя трагизм времени.

Гессе всегда был верен главному направлению своей работы — он был сосредоточен на внутренней жизни людей. В сравнительно мирные годы Веймарской республики, не доверяя этому, по его выражению, «шаткому и мрачному государству», он писал книги, полные ощущения приближающейся катастрофы. Напротив, когда катастрофа свершилась, в его произведениях засиял ровный неугасимый свет.

В «Паломничестве в страну Востока», как и в «Игре в бисер», Гессе нарисовал действительность, которой практически не существовало, о которой люди лишь догадывались по выражению лиц друг друга. Оба эти произведения легки и прозрачны, как мираж. Они готовы взмыться, раствориться в воздухе. Но у мечтаний Гессе была своя почва. Они были прочнее укоренены в действительности, чем страшная реальность фашизма. Миражам Гессе суждено было пережить фашизм и восторжествовать в действительности.

В «Паломничестве в страну Востока» Гессе изобразил фантастическое путешествие через века и пространства случайно сошедшихся людей, среди которых и современники автора, и герои его произведений, и герои литературы прошлого. Внешним сюжетом служит история отступничества главного героя, носящего инициалы автора (Г. Г.). Но в повести есть и противоположная, мощно звучащая тема, утверждающая несокрушимое братство человечества. Точно так же в «Игре в бисер» есть несколько взаимно дополняющих и корректирующих друг друга пластов содержания. Сюжет не раскрывает, как может показаться, полного смысла романа.

Действие в «Игре в бисер» отнесено к будущему, оставившему далеко позади эпоху мировых войн. На развалинах культуры, из неистребимой способности духа возрождаться возникает республика Касталия, сохраняющая в недостижимости для бурь истории богатства культуры, накопленные человечеством. Роман Гессе ставил вопрос, актуальнейший для XX в.: должны ли хоть в одном-единственном месте мира храниться во всей чистоте и неприкосновенности богатства духа, ибо при их «практическом употреблении», как доказал тот же XX век, они часто теряют свою чистоту, превращаясь в антикультуру и антидуховность? Или же в «неупотреблении» дух — лишь бессодержательная абстракция?

Именно на столкновении этих идей строится главный сюжетный стержень романа — диспуты двух друзей-противников, Иозефа Кнехта, скромного ученика, а потом студента, ставшего с годами главным магистром Игры в Касталии, и отпрыска знатного патрицианского рода, представляющего море житейское — Плинио Дезиньори. Если следовать логике сюжета, победа оказывается на стороне Плинио. Кнехт покидает Касталию, придя к выводу о призрачности ее существования вне мировой истории, он идет к людям и гибнет, пытаясь спасти своего единственного ученика. Но в романе, как и в предшествовавшей ему повести, ясно выражена и обратная по смыслу идея. В приложенных к основному тексту жизнеописаниях Кнехта, других возможных вариантах его жизни, главный герой одной из них Даса, т. е. тот же Кнехт, навеки покидает мир и видит смысл своего существования в уединенном служении лесному йогу.

Содержательнейшая для Гессе идея, почерпнутая им из религий и философий Востока, заключалась в относительности в противоположность ложностей. Глубокий трагизм этой гармоничной книги, трагизм, отражавший ситуацию современной действительности, заключался в том, что ни одна из утверждавшихся в романе истин не была абсолютной, что ни одной из них нельзя было, по мысли Гессе, отдаться навечно. Абсолютной истиной не была ни идея созерцательной жизни, провозглашенная лесным йогом, ни идея творческой активности, за которой стояла вековая традиция европейского гуманизма. Антагонисты в романах Гессе не только противостоят друг другу — они и связаны. Таинственно связаны

противоположные друг другу персонажи — Гарри Галлер и Гермина, Моцарт и Пабло в «Степном волке». Точно так же не только яростно спорят, но соглашаются, видят правоту друг друга, а потом и меняются местами, подчиняясь сложным узорам произведения, Иозеф Кнехт и Плинио Дезиньори. Все это отнюдь не означало всеядности Гессе и релятивизма его творчества. Напротив, как раньше, так и теперь Гессе был полон величайшей требовательности к людям.

Имя героя — Кнехт — означает по-немецки «слуга». Идея служения у Гессе далеко не проста. Кнехт не случайно перестает быть слугой Кастилии и уходит к людям. Не случаен и уход в лесное уединение его индийского воплощения Дасы. Перед человеком стояла задача ясно увидеть менявшиеся очертания целого и его перемещавшийся центр. Чтобы воплотить идею служения, герой Гессе должен был привести свое желание, закон своей собственной личности в соответствие с продуктивным развитием общества.

Романы Гессе не дают ни уроков, ни окончательных ответов и решения конфликтов. Конфликт в «Игре в бисер» состоит не в разрыве Кнехта с кастилийской действительностью, Кнехт рвет и не рвет с республикой духа, оставаясь кастилийцем и за ее пределами. Подлинный конфликт — в отважном утверждении за личностью права на подвижное соотношение себя и мира, права и обязанности самостоятельно постичь контуры и задачи целого и подчинить им свою судьбу.

Творчество Альфреда Дёблина (1878-1957) во многом противоположно творчеству Гессе и Томаса Манна. Для Дёблина в высшей степени характерно то, что не характерно для этих писателей, — интерес к самому «материалу», к материальной поверхности жизни. Именно такой интерес роднил его роман со многими художественными явлениями 20-х годов в различных странах. На 20-е годы приходится первая волна документализма. Точно зафиксированный материал (в частности, документ), казалось, гарантировал постижение действительности. В литературе распространенным приемом стал монтаж, потеснивший сюжет («выдумку»). Именно монтаж был главным в писательской технике американца Дос Пассоса, роман которого «Манхеттен» (1925) был переведен в Германии в том же году и оказал известное влияние на Дёблина. В Германии творчество Дёблина было связано в конце 20-х годов со стилем «новой деловитости».

Как в романах Эриха Кестнера (1899-1974) и Германа Кестена (род. в 1900 г.) — двух крупнейших прозаиков «новой деловитости», в главном романе Дёблина «Берлин — Александерплац» (1929) человек до предела заполнен жизнью. Если поступки людей не имели сколько-нибудь решающего значения, то, напротив, решающее значение имело давление на них действительности. Как будто в полном соответствии с характерными представлениями «новой деловитости» Дёблин показал своего героя — бывшего цементщика и каменщика Франца Биберкопфа, отсидевшего в тюрьме за убийство своей невесты, а потом решившего во что бы то ни стало стать порядочным, — в бессильных схватках с этой действительностью. Не один раз поднимается Биберкопф, принимается за новое дело, обзаводится новой любовью и все в его жизни начинается заново. Но каждая из этих попыток обречена. В конце романа Франц Биберкопф, бессильный и искалеченный, завершает свою жизнь ночным сторожем на заштатной фабрике. Как и многие другие выдающиеся произведения «новой деловитости», роман запечатлел кризисную ситуацию в Германии накануне прихода к власти фашизма в стихии незаконной преступности.

Но произведение Дёблина не только соприкасалось с «новой деловитостью», оно было шире и глубже этой литературы. Писатель расстилал перед своими читателями широчайший ковер действительности, однако его художественный мир имел не только это измерение. Всегда настроенно относившийся к интеллектуализму в литературе,

убежденный в «эпической слабости» произведений Т. Манна, Дёблин сам не в меньшей степени, хотя и своим особым способом, «философствовал» в своих произведениях.

Мало кто в литературе XX в. был заморожен, как Дёблин, количеством, массой. В своих романах, весьма разнообразных по замыслу и посвященных самым различным эпохам («Три прыжка Ван Луна», 1915, — романе о религиозно-оппозиционном движении бедноты в Китае XVIII в.; «Горы, моря и гиганты», 1924, — утопическом романе из далекого будущего земли; «Ноябрь 1918», 1937-1942, — трилогии о революции 1918 г. в Германии), Дёблин всегда, за исключением последнего своего романа «Гамлет, или Длинная ночь кончается», рисовал столкновения огромных масштабов, пришедшие в движение глыбы действительности. В отличие от Т. Манна и Гессе, он был сосредоточен именно на том, что в их романах имело малое значение, — непосредственном конфликте, взаимоборстве. Но взаимоборство это даже в «Берлин — Александерплац» не сводилось только к попытке героя сопротивляться гнету социальных обстоятельств. Роман Дёблина об отбывшем тюремное наказание человеке, которому были отрезаны все пути к «порядочной жизни», был не похож на роман шедшего другим путем Ганса Фаллады «Кто однажды отведал тюремной похлебки» (1934), где попытки героя завоевать себе скромное место в жизни и составляли суть содержания.

Даже сама организация материала привычным для 20-х годов «объективным» способом монтажа была наполнена в романе Дёблина лирическим, философским, интеллектуальным смыслом. Франц Биберкопф испытывал не только давление обстоятельств — он испытывал гнет нерушимых механизмов жизни, космоса, мироздания. На героя, как «железный каток», надвигается тяжелая масса — жизнь. Описание чикагских скотобоен — большой монтажный кусок, разрывающий рассказ о Биберкопфе, — не только выражало бесчеловечность окружающей жизни (хотя этой цели оно, несомненно, служило), но было и образным выражением ее беспощадности, подвергающей непрерывному разрушению и уничтожению все свои создания. «Есть жнец, смертью зовется он», — звучит в романе библейское изречение. Перемежение разных срезов жизни — биологического, бытового, социального, политического и, наконец, заоблачного, вечного, космического — неизмеримо расширяет мир дёблиновского романа. Этот-то мир во всех своих проявлениях и давит на человека, и вызывает попытки сопротивления.

Исследователи неоднократно писали о «потоке сознания» у Дёблина, обычно настаивая на его зависимости от Джойса. Дёблин действительно посвятил «Улиссу» Джойса восторженную рецензию. Немаловажно и то, что на немецком языке перевод «Улисса» появился в конце 20-х годов, в пору работы Дёблина над «Берлин — Александерплац». Писатель, однако, не заимствовал чужую технику. «Поток сознания» у Дёблина имел иные, чем у Джойса, художественные задачи. Он должен был не только, как это было и у Джойса, возможно более прямо, без опосредований, без успевших оформиться для сообщения окружающим мыслей показать внутренний мир человека. Глубоко драматично Дёблин воспринял само столкновение внутреннего и внешнего: внешним по отношению к человеку было даже его тело, которое могло болеть, причиняя «мне» страдание.

При таком мировосприятии сопротивление человека действительности казалось трагически трудным и в итоге безнадежным. Долгие годы, в пору увлечения идеями буддизма, затронувшего и многих других немецких писателей (Гессе, молодого Фейхтвангера), Дёблин видел выход в идее непротivления. Единственно возможным проявлением сознательной роли человека, противостоящего железным законам бытия, представлялась героическая самоотверженность, реализовавшаяся в пассивности и слабости. Эти идеи наиболее полно выразились в «китайском» романе Дёблина «Три

прыжка Ван Луна». Противопоставление активности и слабости с предпочтением, отданным последней, можно найти и в грандиозной по замыслу «латиноамериканской» трилогии Дёблина «Страна без смерти» (1935-1948), и в трилогии «Ноябрь 1918», да и в романе «Берлин — Александрплац». Параллели этим идеям Дёблина можно найти в романе Р. Музиля «Человек без свойств», и в творчестве Г. Гессе, и в романах одного из крупнейших немецких романистов этого времени Г. Х. Янна (1894-1959), оставшегося почти неизвестным за пределами Германии.

В приложении к общественной и политической жизни эта идея, однако, вызывала у Дёблина серьезные сомнения. Если писатель и был на стороне слабости, то потому, что не принимал культ силы, насилия, бездумной активности, который пропагандировался фашизмом.

Перед ним была европейская действительность первой половины XX в. Он видел надвигавшийся, а затем восторжествовавший на двенадцать лет нацизм. Народ, сопротивляющийся политической реакции, присутствовал уже в «Берлин — Александрплац», где аккомпанементом к развитию сюжета были не только изречения из Библии, но и строки из «Интернационала». В написанном уже в эмиграции романе «Пошады нет» (1935) Дёблин связывает свои надежды с борьбой пролетариата, в котором он видит теперь самую могучую оппозиционную силу. В этом романе революционная борьба показана как бы «изнутри», через сознание главного героя — капиталиста Карла, опустошенного бессмысленностью своей жизни. Однако Карл погибает с белым платком в руках, не успев добежать до красных баррикад.

В трилогии «Ноябрь 1918» Дёблин разворачивает перед читателем широкое эпическое полотно. Среди выдающихся произведений немецкой литературы, посвященных революции (романы Б. Келлермана, Э. Глезера, Л. Фейхтвангера, Л. Ренна и др.), нет равного трилогии Дёблина по размаху. Но отношение автора к революции не однозначно. Глубоко сочувствуя восставшему пролетариату, спартаковцам, К. Либкнехту, с горьким сарказмом изобразив верхушку социал-демократии, писатель в то же время считает, что революционному движению недоставало высокой идеи. Сблизившись в последние годы жизни с католицизмом, Дёблин мечтал соединить народное возмущение и веру, революцию и религию.

В последнем романе Дёблина «Гамлет или Конец длинной ночи» (1956) ответственность за историю возложена на слабые плечи отдельного человека. В этом произведении заметно влияние экзистенциализма с характерной для него идеей сопротивления без надежды на успех. В послевоенном развитии европейской литературы роман Дёблина замечателен, однако, и как один из первых опытов расчета с прошлым, привлечения человека к суду истории. «Гамлет» отличается не свойственным ранее писателю углубленным психологизмом. Действие замкнуто в тесные рамки семейного разбирательства. Сын английского писателя Аллисона, искалеченный на войне, пытается выяснить соучастие каждого, и прежде всего своих родителей, в пережитых человечеством потрясениях, предъявляя им обвинение в пассивности и соглашательстве. Границы сюжета, стесняющего действие, расширяются непривычным для автора способом: широта достигнута в «Гамлете» не сопоставлением разных «этажей мира», а вставными новеллами, комментирующими главное действие.

Лучшие образцы социального и исторического романа во многих случаях развивали технику, близкую «роману интеллектуальному».

К числу ранних побед реализма XX в. относятся романы Генриха Манна, написанные в 1900-1910-х годах. Генрих Манн (1871-1950) продолжил вековые традиции немецкой сатиры. Вместе с тем подобно Веерту и Гейне писатель испытал на себе значительное воздействие французской общественной мысли и литературы. Именно французская литература помогла ему овладеть жанром социально-обличительного романа, который приобрел у Г. Манна неповторимые черты. Позднее Г. Манн открыл для себя русскую литературу.

Имя Г. Манна стало широко известным после выхода в свет романа «Страна кисельных берегов» (1900). В оригинале роман называется «Schlaraffenland», что обещает читателю знакомство со сказочной страной благоденствия. Но это фольклорное название иронично. Г. Манн вводит читателя в мир немецкой буржуазии. В этом мире все ненавидят друг друга, хотя и не могут друг без друга обойтись, будучи связанными не только материальными интересами, но и характером бытовых отношений, взглядами, уверенностью в том, что все на свете продается и покупается.

Автор создает образ по законам карикатуры, преднамеренно смещая пропорции, заостряя и гиперболизируя характеристики персонажей. Персонажам Г. Манна, обрисованным резкими штрихами, свойственны застылость и неподвижность масок. «Геометрический стиль» Г. Манна — один из вариантов условности, столь характерной для реализма XX в. Автор то и дело балансирует на грани достоверности и правдоподобия. Но его социальное чутье и мастерство сатирика не позволяют читателю усомниться в точном отражении существа явления. Существо обнажается, «выводится наружу», само становится, как в карикатуре или плакате, предметом непосредственного художественного изображения. Уже в этом письме Г. Манна близко технике сформировавшегося позже «интеллектуального романа».

Всемирную известность принес Г. Манну его роман «Верноподданный», законченный перед первой мировой войной. В 1916 г. он был напечатан в количестве всего лишь 10 экземпляров; широкая немецкая публика познакомилась с «Верноподданным» по изданию 1918 г., а в России роман вышел в 1915 г., будучи переведенным с рукописи. Роман «Верноподданный» наряду с романами «Бедные» (1917) и «Голова» (1925) составил трилогию «Империя». Герой романа — не один из многих, он само существо верноподданничества, его воплощенная в живом характере суть. Роман строился как жизнеописание героя, с детства преклонявшегося перед властью — отца, учителя, полицейского. Учение в университете, служба в армии, возвращение в родной город, фабрика, которую он возглавил после смерти отца, выгодная женитьба, борьба с либералом Буком, руководителем «партии народа», — все эти картины нужны автору, чтобы еще и еще раз подчеркнуть главные свойства натуры Геслинга. Подобно учителю Гнусу из раннего романа «Учитель Унрат» (1905) Геслинг понимает жизнь, лишь в этом он видит возможность самореализации.

Жизнеподобие трансформируется неизменно занимавшей Г. Манна механикой взаимодействия человека и обстоятельств. Рассказ о Дидрихе Геслинге фиксирует его то и дело меняющуюся социальную позицию (то же самое относится и ко множеству героев в других романах Г. Манна). Писателя не интересовало последовательное описание жизни героя, зато в каждой детали просматривается социальная установка Геслинга — поза и жест подчиненного или властителя, желание высказать силу или, напротив, скрыть страх. Г. Манн представляет срез всего немецкого общества, всех его социальных слоев от кайзера Вильгельма II до социал-демократов. Геслинг быстро превращается в автоматически действующий робот, и так же механистично само общество. В разговорах, в реакциях на происходящее выявляется стереотипная психология взаимозависимых и взаимосвязанных

людей. Ничтожества жаждут власти, ничтожества ее получают. В статье «К моим советским читателям», помещенной в «Правде» 2 июля 1938 г., Г. Манн писал: «Теперь всякому ясно, что мой роман «Верноподданный» не был ни преувеличением, ни искажением. <...> Роман изображает предшествующую стадию развития того типа, который затем достиг власти».

К типу социального романа, созданного Генрихом Манном, примыкают многие другие произведения — романы Эриха Кестнера и Германа Кестена, выдержанные в стиле «новой деловитости», известный антифашистский роман Клауса Манна (1906-1949) «Мефисто» (1936). Все они добиваются предельной ясности «чертежа», демонстрирующего читателю некоторые важные закономерности действительности.

Разумеется, в немецкой литературе было множество социальных романов, создававшихся и на иных творческих основах. Достаточно назвать Э. М. Ремарка (1898-1970) с его лучшим антивоенным романом «На западном фронте без перемен», романами «Три товарища», «Черный обелиск» и др.

Особое место принадлежит романам Ганса Фаллады (1893- 1947). Его книги читали в конце 20-х годов и те, кто никогда не слышал о Дёблине, Томасе Манне или Гессе. Их покупали на скудные заработки в годы экономического кризиса. Не отличаясь ни философской глубиной, ни особой политической прозорливостью, они ставили один вопрос: как выжить маленькому человеку? «Маленький человек, что же дальше?» — назывался вышедший в 1932 г. роман, пользовавшийся огромной популярностью.

Постоянным свойством романов Фаллады, открывавшим ему сердца, было не только превосходное знание повседневной жизни трудового народа, но и откровенная привязанность автора к своим героям. Фаллада начинал с романов, в которых положение главных персонажей почти безнадежно. Но героев, а вместе с ними и читателя не покидает надежда. Автор и читатели страстно хотят, чтобы любимый герой отвоевал себе хоть скромное место в жизни. Обаяние романов Фаллады — в соответствии их поэтики той самой жизненной логике, согласно которой каждый живет и надеется.

В 30-х годах оставшийся в фашистской Германии Фаллада написал, наряду со многими малозначительными произведениями, большие свои романы «Волк среди волков» (1937) и «Железный Густав» (1938). Но главным достижением писателя стал последний его роман «Каждый умирает в одиночку» (1947).

Творчество Г. Фаллады — пример, доказывающий неисчерпанность в немецкой литературе и в первой половине XX в. традиционного «жизнеподобия», традиционных форм реализма.

В значительной мере зависим от техники «интеллектуального романа» немецкий исторический роман. Определяющей его чертой у Генриха Манна, Лиона Фейхтвангера, Бруно Франка, Стефана Цвейга является перенесение сугубо современных, остроактуальных проблем, волнующих писателя как свидетеля и участника общественной и идейной борьбы своего времени, в обстановку далекого прошлого, моделирование их в историческом сюжете, т. е., иначе говоря, модернизация истории или историзация современности. В пределах этой общей характеристики исторического романа нового типа диапазона переходов и разновидностей достаточно велик: от «модернизации истории», т. е. романа, в котором исторически достоверны сюжет, основные факты, описание быта, национальный и временный колорит, но в конфликты и отношения героев внесены современные мотивировки и проблемы («Безобразная герцогиня» или «Еврей Зюсс» Л. Фейхтвангера), до «историзации современности», т. е. романа, представляющего собой, в

сущности, исторически костюмированную современность, романа намеков и иносказаний, в котором в условно-исторической оболочке изображены вполне современные события и лица («Лже-Нерон» Л. Фейхтвангера или «Дела господина Юлия Цезаря» Б. Брехта).

### Литература

Манн Т. Будденброки. Волшебная гора. Доктор Фаустус. Манн Г. Верноподданный. Юность короля Генриха IV. Гессе Г. Игра в бисер. Дёблин А. Берлин — Александерплац.

История немецкой литературы. Т. V. 1918- 1945. М., 1976.

Лейтес Н. С. Немецкий роман 1918-1945 годов (эволюция жанра). Пермь, 1975.

Павлова Н. С. Типология немецкого романа. 1900-1945. М., 1982.

Апт С. К. Над страницами Томаса Манна. М., 1980.

Федоров А. А. Томас Манн. Время шедевров. М., 1981.

Русакова А. В. Томас Манн. Л., 1975.

Березина Л. Г. Герман Гессе. Л., 1976.

Каралашвили Р. Мир романа Германа Гессе. Тбилиси, 1984.

---

[1] Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 1. С. 421.

## БЕРТОЛЬД БРЕХТ

Бертольд Брехт (1898-1956) родился в Аугсбурге, в семье директора фабрики, учился в гимназии, занимался медициной в Мюнхене и был призван в армию как санитар. Песни и стихотворения молодого санитара привлекали внимание духом ненависти к войне, к прусской военщине, к немецкому империализму. В революционные дни ноября 1918 г. Брехт был избран членом Аугсбургского солдатского совета, что свидетельствовало об авторитете совсем еще молодого поэта.

Уже в самых ранних стихотворениях Брехта мы видим сочетание броских, рассчитанных на мгновенное запоминание лозунгов и сложной образности, вызывающей ассоциации с классической немецкой литературой. Эти ассоциации — не подражания, а неожиданное переосмысление старых ситуаций и приемов. Брехт словно перемещает их в современную жизнь, заставляет взглянуть на них по-новому, «очужденно». Так уже в самой ранней лирике Брехт нащупывает свой знаменитый драматургический прием «очуждения». В стихотворении «Легенда о мертвом солдате» сатирические приемы напоминают приемы романтизма: солдат, идущий в бой на врага, — давно уже только призрак, люди, провожающие его, — филистеры, которых немецкая литература издавна рисует в облике зверей. И вместе с тем стихотворение Брехта злободневно — в нем и интонации, и картины, и ненависть времен первой мировой войны. Немецкий милитаризм, войну Брехт клеймит и в стихотворении 1924 г. «Баллада о матери и солдате»; поэт понимает, что Веймарская республика далеко не искоренила воинственный пангерманизм.

В годы Веймарской республики поэтический мир Брехта расширяется. Действительность предстает в острейших классовых потрясениях. Но Брехт не довольствуется только воссозданием картин угнетения. Его стихотворения — всегда революционный призыв: таковы «Песня единого фронта», «Померкшая слава Нью-Йорка, города-гиганта», «Песня о классовом враге». Эти стихотворения наглядно показывают, как в конце 20-х годов Брехт приходит к коммунистическому мировоззрению, как его стихийное юношеское бунтарство вырастает в пролетарскую революционность.

Лирика Брехта очень широка по своему диапазону, поэт может запечатлеть реальную картину немецкого быта во всей ее исторической и психологической конкретности, но он может создать и стихотворение-раздумье, где поэтический эффект достигается не описанием, а точностью и глубиной философской мысли, соединенной с изысканным, отнюдь не надуманным иносказанием. Поэтичность для Брехта — это прежде всего точность философской и гражданской мысли. Брехт считал поэзией даже философские трактаты или исполненные гражданского пафоса абзацы пролетарских газет (так, например, стиль стихотворения «Послание товарищу Димитрову, боровшемуся в Лейпциге с фашистским трибуналом» — попытка сблизить язык поэзии и газеты). Но эти эксперименты в конце концов убедили Брехта в том, что о повседневности искусство

должно говорить далеко не повседневным языком. В этом смысле Брехт-лирик помог Брехту-драматургу.

В 20-е годы Брехт обращается к театру. В Мюнхене он становится режиссером, а затем и драматургом городского театра. В 1924 г. Брехт переселяется в Берлин, где работает в театре. Он выступает одновременно как драматург и как теоретик — реформатор театра. Уже в эти годы в своих решающих чертах сложилась эстетика Брехта, его новаторский взгляд на задачи драматургии и театра. Свои теоретические взгляды на искусство Брехт изложил в 20-е годы в отдельных статьях и выступлениях, позднее объединенных в сборник «Против театральной рутины» и «На пути к современному театру». Позднее, в 30-е годы, Брехт систематизировал свою театральную теорию, уточняя и развивая ее, в трактатах «О неаристотелевской драме», «Новые принципы актерского искусства», «Малый органон для театра», «Покупка меди» и некоторых других.

Брехт называет свою эстетику и драматургию «эпическим», «неаристотелевским» театром; этим названием он подчеркивает свое несогласие с важнейшим, по мнению Аристотеля, принципом античной трагедии, воспринятым впоследствии в большей или меньшей степени всей мировой театральной традицией. Драматург выступает против аристотелевского учения о катарсисе. Катарсис — необычайная, высшая эмоциональная напряженность. Эту сторону катарсиса Брехт признавал и сохранил для своего театра; эмоциональную силу, пафос, открытое проявление страстей мы видим в его пьесах. Но очищение чувств в катарсисе, по мнению Брехта, вело к примирению с трагедией, жизненный ужас становился театральным и потому привлекательным, зритель даже был бы не прочь пережить нечто подобное. Брехт постоянно пытался развеять легенды о красоте страдания и терпения. В «Жизни Галилея» он пишет о том, что голодный не имеет права терпеть голод, что «голодать» — это просто не есть, а не проявлять терпение, угодное небу». Брехт хотел, чтобы трагедия возбуждала размышления о путях предотвращения трагедии. Поэтому он считал недостатком Шекспира то, что на представлениях его трагедий немыслима, например, «дискуссия о поведении короля Лира» и создается впечатление, будто горе Лира неизбежно: «так было всегда, это естественно».

Идея катарсиса, порожденная античной драмой, была тесно связана с концепцией роковой предопределенности человеческой судьбы. Драматурги силой своего таланта раскрывали все мотивировки человеческого поведения, в минуты катарсиса словно молнии освещали все причины действий человека, и власть этих причин оказывалась абсолютной. Именно поэтому Брехт называл аристотелевский театр фаталистическим.

Брехт видел противоречие между принципом перевоплощения в театре, принципом растворения автора в героях и необходимостью непосредственного, агитационно-наглядного выявления философской и политической позиции писателя. Даже в наиболее удачных и тенденциозных в лучшем смысле слова традиционных драмах позиция автора, по мнению Брехта, была связана с фигурами резонеров. Так обстояло дело и в драмах Шиллера, которого Брехт высоко ценил за его гражданственность и этический пафос. Драматург справедливо считал, что характеры героев не должны быть «рупорами идей», что это снижает художественную действенность пьесы: «... на сцене реалистического театра место лишь живым людям, людям во плоти и крови, со всеми их противоречиями, страстями и поступками. Сцена — не гербарий и не музей, где выставлены набитые чучела...»

Брехт находит свое решение этого противоречивого вопроса: театральные спектакль, сценическое действие не совпадают у него с фабулой пьесы. Фабула, история действующих лиц прерывается прямыми авторскими комментариями, лирическими

отступлениями, а иногда даже и демонстрацией физических опытов, чтением газет и своеобразным, всегда актуальным конферансом. Брехт разбивает в театре иллюзию непрерывного развития событий, разрушает магию скрупулезного воспроизведения действительности. Театр — подлинное творчество, далеко превосходящее простое правдоподобие. Творчество для Брехта и игра актеров, для которых совершенно недостаточно лишь «естественное поведение в предлагаемых обстоятельствах». Развивая свою эстетику, Брехт использует традиции, преданные забвению в бытовом, психологическом театре конца XIX — начала XX в., он вводит хоры и зонги современных ему политических кабаре, лирические отступления, характерные для поэмы, и философские трактаты. Брехт допускает изменение комментирующего начала при возобновлениях своих пьес: у него иногда два варианта зонгов и хоров к одной и той же фабуле (например, различны зонги в постановках «Трехгрошовой оперы» в 1928 и 1946 гг.).

Искусство перевоплощения Брехт считал обязательным, но совершенно недостаточным для актера. Гораздо более важным он полагал умение проявить, продемонстрировать на сцене свою личность — и в гражданском, и в творческом плане. В игре перевоплощение обязательно должно чередоваться, сочетаться с демонстрацией художественных данных (декламации, пластики, пения), которые интересны как раз своей неповторимостью, и, главное, с демонстрацией личной гражданской позиции актера, его человеческого credo.

Брехт считал, что человек сохраняет способность свободного выбора и ответственного решения в самых трудных обстоятельствах. В этом убеждении драматурга проявилась вера в человека, глубокая убежденность в том, что буржуазное общество при всей силе своего разлагающего влияния не может перекроить человечество в духе своих принципов. Брехт пишет, что задача «эпического театра» — заставить зрителей «отказаться... от иллюзии, будто каждый на месте изображаемого героя действовал бы так же». Драматург глубоко постигает диалектику развития общества и поэтому сокрушительно громит вульгарную социологию, связанную с позитивизмом. Брехт всегда выбирает сложные, «неидеальные» пути разоблачения капиталистического общества. «Политический примитив», по мнению драматурга, недопустим на сцене. Брехт хотел, чтобы жизнь и поступки героев в пьесах из жизни собственного общества всегда производили впечатление неестественности. Он ставит перед театральным представлением очень сложную задачу: зрителя он сравнивает с гидростроителем, который «способен увидеть реку одновременно и в ее действительном русле, и в том воображаемом, по которому она могла бы течь, если бы наклон плато и уровень воды были бы иными».

Брехт считал, что правдивое изображение действительности не ограничивается только воспроизведением социальных обстоятельств жизни, что существуют общечеловеческие категории, которые социальный детерминизм не может объяснить в полной мере (любовь героини «Кавказского мелового круга» Груше к беззащитному брошенному ребенку, неодолимый порыв Шен Де к добру). Их изображение возможно в форме мифа, символа, в жанре пьес-притч или пьес-парабол. Но в плане социально-психологического реализма драматургия Брехта может быть поставлена в один ряд с величайшими достижениями мирового театра. Драматург тщательно соблюдал основной закон реализма XIX в. — историческую конкретность социальных и психологических мотивировок. Постигание качественного многообразия мира всегда было для него первостепенной задачей. Подытоживая свой путь драматурга, Брехт писал: «Мы должны стремиться ко все более точному описанию действительности, а это, с эстетической точки зрения, все более тонкое и все более действенное понимание описания».

Новаторство Брехта проявилось и в том, что он сумел сплавить в нерасторжимое гармоническое целое традиционные, опосредованные приемы раскрытия эстетического содержания (характеры, конфликты, фабула) с отвлеченным рефлексивным началом. Что же придает удивительную художественную цельность, казалось бы, противоречивому соединению фабулы и комментария? Знаменитый брехтовский принцип «очуждения» — он пронизывает не только собственно комментарий, но и всю фабулу. «Очуждение» у Брехта и инструмент логики, и сама поэзия, полная неожиданностей и блеска.

Брехт делает «очуждение» важнейшим принципом философского познания мира, важнейшим условием реалистического творчества. Брехт считал, что детерминизм недостаточен для правды искусства, что исторической конкретности и социально-психологической полноты среды — «фальстафовского фона» — недостаточно для «эпического театра». Решение проблемы реализма Брехт связывает с концепцией фетишизма в «Капитале» Маркса. Вслед за Марксом он считает, что в буржуазном обществе картина мира часто предстает в «завороженном», «сокрытом» виде, что для каждого исторического этапа есть своя объективная, принудительная по отношению к людям «видимость вещей». Эта «объективная видимость» скрывает истину, как правило, более непроницаемо, чем демагогия, ложь или невежественность. Высшая цель и высший успех художника, по мысли Брехта, — это «очуждение», т. е. не только разоблачение пороков и субъективных заблуждений отдельных людей, но и прорыв за объективную видимость к подлинным, лишь намечающимся, лишь угадываемым в сегодняшнем дне законам.

«Объективная видимость», как понимал ее Брехт, способна превращаться в силу, которая «подчиняет себе весь строй обиходного языка и сознания». В этом Брехт как будто бы совпадает с экзистенциалистами. Хайдеггер и Ясперс, например, считали весь обиход буржуазных ценностей, включая обиходный язык, «молвой», «сплетней». Но Брехт, понимая, как и экзистенциалисты, что позитивизм и пантеизм всего лишь «молва», «объективная видимость», разоблачает и экзистенциализм как новую «молву», как новую «объективную видимость». Вживание в роль, в обстоятельства не прорывает «объективную видимость» и поэтому менее служит реализму, нежели «очуждение». Брехт не соглашался с тем, что вживание и перевоплощение — путь к правде. К. С. Станиславский, утверждавший это, был, по его мнению, «нетерпелив». Ибо вживание не делает различия между истиной и «объективной видимостью».

Пьесы Брехта начального периода творчества — эксперименты, поиски и первые художественные победы [1]. Уже «Ваал» — первая пьеса Брехта — поражает смелой и необычной постановкой человеческих и художественных проблем. По поэтике и стилистическим особенностям «Ваал» близок к экспрессионизму. Брехт считает драматургию Г. Кайзера «решающе важной», «изменившей положение в европейском театре». Но Брехт сразу же очуждает экспрессионистическое понимание поэта и поэзии как экстатического медиума. Не отвергая экспрессионистическую поэтику первооснов, он отвергает пессимистическую интерпретацию этих первооснов. В пьесе он выявляет нелепость сведения поэзии к экстазу, к катарсису, показывает извращение человека на пути экстатических, расторможенных эмоций.

Первооснова, субстанция жизни — счастье. Она, по мысли Брехта, в змеиных кольцах могучего, но не фатального, субстанционально чуждого ей зла, во власти принуждения. Мир Брехта — и это должен воссоздать театр — словно постоянно балансирует на лезвии бритвы. Он то во власти «объективной видимости», она питает его скорбь, создает язык отчаяния, «сплетни», то находит опору в постижении эволюции. В

театре Брехта эмоции подвижны, амбивалентны, слезы разрешаются смехом, а в самые светлые картины вкраплена затаенная, неистребимая грусть.

Драматург делает своего Ваала фокусом, средоточием философско-психологических тенденций времени. Ведь экспрессионистическое восприятие мира как ужаса и экзистенциалистская концепция человеческого существования как абсолютного одиночества появились почти одновременно, почти одновременно созданы пьесы экспрессионистов Газенклевера, Кайзера, Верфеля и первые философские труды экзистенциалистов Хайдеггера и Ясперса. Вместе с тем Брехт показывает, что песнь Ваала — это дурман, который обволакивает голову слушателей, духовный горизонт Европы. Брехт рисует жизнь Ваала так, что зрителям становится ясно, что бредовую фантасмагорию его существования нельзя назвать жизнью.

«Что тот солдат, что этот» — яркий пример новаторской во всех своих художественных компонентах пьесы. В ней Брехт не использует освященные традицией приемы. Он создает притчу; центральная сцена пьесы — зонг, опровергающий афоризм «Что тот солдат, что этот», Брехт «очуждает» молву о «взаимозаменяемости людей», говорит о неповторимости каждого человека и об относительности давления среды на него. Это глубокое предчувствие исторической вины немецкого обывателя, склонного трактовать свою поддержку фашизма как неизбежность, как естественную реакцию на несостоятельность Веймарской республики. Брехт находит новую энергию для движения драмы взамен иллюзии развивающихся характеров и естественно текущей жизни. Драматург и актеры словно экспериментируют с героями, фабула здесь — цепь экспериментов, реплики — не столько общение персонажей, сколько демонстрация их вероятного поведения, и затем «очуждение» этого поведения.

Дальнейшие поиски Брехта отмечены созданием пьес «Трехгрошовая опера» (1928), «Святая Иоанна скотобоен» (1932) и «Мать», по роману Горького (1932).

За сюжетную основу своей «оперы» Брехт взял комедию английского драматурга XVIII в. Гея «Опера нищих». Но мир авантюристов, бандитов, проституток и нищих, изображенный Брехтом, имеет не только английскую специфику. Структура пьесы многопланова, острота сюжетных конфликтов напоминает кризисную атмосферу Германии времен Веймарской республики. Эта пьеса выдержана у Брехта в композиционных приемах «эпического театра». Непосредственно эстетическое содержание, заключенное в характерах и фабуле, сочетается в ней с зонгами, несущими теоретический комментарий и побуждающими зрителя к напряженной работе мысли. В 1933 г. Брехт эмигрировал из фашистской Германии, жил в Австрии, затем в Швейцарии, Франции, Дании, Финляндии и с 1941 г. — в США. После второй мировой войны его преследовала в США Комиссия по расследованию антиамериканской деятельности.

Стихотворения начала 30-х годов [2] были призваны рассеять гитлеровскую демагогию; поэт находил и выставлял напоказ порой незаметные обывателю противоречия в фашистских обещаниях. И здесь Брехту очень помог его принцип «очуждения».] Общепринятое в гитлеровском государстве, привычное, ласкающее слух немца — под пером Брехта начинало выглядеть сомнительным, нелепым, а затем и чудовищным. В 1933-1934 гг. поэт создает «Гитлеровские хоралы». Высокая форма оды, музыкальная интонация произведения только усиливают сатирический эффект, заключенный в афоризмах хоралов. Во многих стихотворениях Брехт подчеркивает, что последовательная борьба с фашизмом — это не только уничтожение гитлеровского государства, но и революция пролетариата (стихотворения «Все или никто», «Песнь против войны», «Резолюция коммунаров», «Великий Октябрь»).

В 1934 г. Брехт публикует свое самое значительное прозаическое произведение — «Трехгрошовый роман». На первый взгляд может показаться, что писатель создал лишь прозаический вариант «Трехгрошовой оперы». Однако «Трехгрошовый роман» — совершенно самостоятельное произведение. Брехт гораздо точнее конкретизирует здесь время действия. Все события в романе связаны с англо-бурской войной 1899-1902 гг. Знакомые по пьесе действующие лица — бандит Мэкхит, глава «империи нищих» Пичем, полицейский Браун, Полли, дочь Пичема, и другие — преобразуются. Мы видим в них дельцов империалистической хватки и цинизма. Брехт выступает в этом романе как подлинный «доктор социальных наук». Он показывает механизм закулисных связей финансовых авантюристов (вроде Кокса) и правительства. Писатель изображает внешнюю, открытую сторону событий — отправление кораблей с новобранцами в Южную Африку, патриотические демонстрации, респектабельный суд и бдительную полицию Англии. Затем он рисует истинный и решающий ход событий в стране. Торговцы ради наживы отправляют солдат в «плавающих гробах», которые идут на дно; патриотизм раздувается нанятыми нищими; в суде бандит Мэкхит-нож спокойно разыгрывает оскорбленного «честного торговца»; грабитель и начальник полиции связаны трогательной дружбой и оказывают друг другу массу услуг за счет общества.

В романе Брехта представлено классовое расслоение общества, классовый антагонизм и динамика борьбы. Фашистские преступления 30-х годов, по мнению Брехта, — не новость, английские буржуа начала века во многом предвосхитили демагогические приемы гитлеровцев. И когда мелкий торговец, сбывающий краденое, совсем как фашист, обвиняет коммунистов, выступающих против порабощения буров, в измене родине, в отсутствии патриотизма, то это у Брехта не анахронизм, не антиисторизм. Наоборот, это глубокое прозрение некоторых повторяющихся закономерностей. Но вместе с тем для Брехта точное воспроизведение исторического быта и атмосферы — не главное. Для него важнее смысл исторического эпизода. Англо-бурская война и фашизм для художника — это разбушевавшаяся стихия собственничества. Многие эпизоды «Трехгрошового романа» напоминают диккенсовский мир. Брехт тонко схватывает национальный колорит английской жизни и специфические интонации английской литературы: сложный калейдоскоп образов, напряженную динамику, детективный оттенок в изображении конфликтов и борьбы, английский характер социальных трагедий.

В эмиграции, в борьбе против фашизма расцвело драматургическое творчество Брехта. Оно было исключительно богатым по содержанию и разнообразным по форме. Среди наиболее знаменитых пьес эмиграции — «Матушка Кураж и ее дети» (1939). Чем острее и трагичнее конфликт, тем более критической должна быть, по мнению Брехта, мысль человека. В условиях 30-х годов «Матушка Кураж» звучала, конечно, как протест против демагогической пропаганды войны фашистами и адресовалась той части немецкого населения, которая поддалась этой демагогии. Война изображена в пьесе как стихия, органически враждебная человеческому существованию.

Сущность «эпического театра» становится особенно ясной в связи с «Матушкой Кураж». Теоретическое комментирование сочетается в пьесе с беспощадной в своей последовательности реалистической манерой. Брехт считает, что именно реализм — наиболее надежный путь воздействия. Поэтому в «Матушке Кураж» столь последовательный и выдержанный даже в мелких деталях «подлинный» лик жизни. Но следует иметь в виду двуплановость этой пьесы — эстетическое содержание характеров, т. е. воспроизведение жизни, где добро и зло смешаны независимо от наших желаний, и голос самого Брехта, не удовлетворенного подобной картиной, пытающегося утвердить добро. Позиция Брехта непосредственно проявляется в зонгах. Кроме того, как это следует из режиссерских указаний Брехта к пьесе, драматург предоставляет театрам широкие

возможности для демонстрации авторской мысли с помощью различных «очуждений» (фотографии, кинопроекции, непосредственного обращения актеров к зрителям).

Характеры героев в «Матушке Кураж» обрисованы во всей их сложной противоречивости. Наиболее интересен образ Анны Фирлинг, прозванной матушкой Кураж. Многогранность этого характера вызывает разнообразные чувства зрителей. Героиня привлекает трезвым пониманием жизни. Но она — порождение меркантильного, жестокого и циничного духа Тридцатилетней войны. Кураж равнодушна к причинам этой войны. В зависимости от превратностей судьбы она водружает над своим фургоном то лютеранское, то католическое знамя. Кураж идет на войну в надежде на большие барыши.

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

Реализм Брехта проявляется в пьесе не только в обрисовке главных характеров и в историзме конфликта, но и в жизненной достоверности эпизодических лиц, в шекспировской многокрасочности, напоминающей «фальстафовский фон». Каждый персонаж, втягиваясь в драматический конфликт пьесы, живет своей жизнью, мы догадываемся о его судьбе, о прошлой и будущей жизни и словно слышим каждый голос в нестройном хоре войны.

Помимо раскрытия конфликта посредством столкновения характеров Брехт дополняет картину жизни в пьесе зонгами, в которых дано непосредственное понимание конфликта. Наиболее значительный зонг — «Песня о великом смирении». Это сложный вид «очуждения», когда автор выступает словно от лица своей героини, заостряет ее ошибочные положения и тем самым спорит с ней, внушая читателю сомнение в мудрости «великого смирения». На циническую иронию матушки Кураж Брехт отвечает собственной иронией. И ирония Брехта ведет зрителя, совсем уже поддавшегося философии принятия жизни как она есть, к совершенно иному взгляду на мир, к пониманию уязвимости и гибельности компромиссов. Песня о смирении — это своеобразный инородный контрагент, позволяющий понять истинную, противоположную ему мудрость Брехта. Вся пьеса, критически изображающая практическую, полную компромиссов «мудрость» героини, представляет собой непрерывный спор с «Песней о великом смирении». Матушка Кураж не прозревает в пьесе, пережив потрясение, она узнает «о его природе не больше, чем подопытный кролик о законе биологии». Трагический (личный и исторический) опыт, обогатив зрителя, ничему не научил матушку Кураж и нисколько не обогатил ее. Катарсис, пережитый ею, оказался совершенно бесплодным. Так Брехт утверждает, что восприятие трагизма действительности только на уровне эмоциональных реакций само по себе не является познанием мира, мало чем отличается от полного невежества.

Пьеса «Жизнь Галилея» имеет две редакции: первая — 1938-1939 гг., окончательная — 1945-1946 гг. «Эпическое начало» составляет внутреннюю скрытую основу «Жизни Галилея». Реализм пьесы глубже традиционного. Всю драму пронизывает настойчивое требование Брехта теоретически осмыслить каждое явление жизни и ничего не принимать, полагаясь на веру и общепринятые нормы. Стремление представить каждую вещь требующей объяснения, стремление избавиться от примелькавшихся мнений очень ярко проявляется в пьесе.

В «Жизни Галилея» — необычайная чуткость Брехта к мучительным антагонизмам XX в., когда человеческий разум достиг невиданных высот в теоретическом мышлении, но не смог предотвратить использования научных открытий во зло. Замысел пьесы восходит к тем дням, когда в прессе появились первые сообщения об экспериментах немецких ученых в области ядерной физики. Но не случайно Брехт обратился не к современности, а к переломной эпохе в истории человечества, когда рушились основы старого миропонимания. В те времена — на рубеже XVI-XVII вв. — научные открытия впервые стали, как повествует Брехт, достоянием улиц, площадей и базаров. Но после отречения Галилея наука, по глубокому убеждению Брехта, сделалась достоянием лишь одних ученых. Физика и астрономия могли бы освободить человечество от груза старых догм, сковывающих мысль и инициативу. Но Галилей сам лишил свое открытие философской аргументации и тем самым, по мысли Брехта, лишил человечество не только научной астрономической системы, но и далеко идущих теоретических выводов из этой системы, затрагивающих коренные вопросы идеологии.

Брехт, вопреки традиции, резко осуждает Галилея, потому что именно этот ученый, в отличие от Коперника и Бруно, имея в руках неопровержимые и очевидные для каждого человека доказательства правоты гелиоцентрической системы, испугался пыток и отказался от единственно правильного учения. Бруно умер за гипотезу, а Галилей отрекся от истины.

Брехт «очуждает» представление о капитализме как эпохе небывалого развития науки. Он считает, что научный прогресс устремился лишь по одному руслу, а все остальные ветви засохли. Об атомной бомбе, сброшенной на Хиросиму, Брехт в замечаниях к драме писал: «... это была победа, но это был и позор — запрещенный прием». Создавая «Галилея», Брехт мечтал о гармонии науки и прогресса. Этот подтекст стоит за всеми грандиозными диссонансами пьесы; за словно распавшейся личностью Галилея — мечта Брехта о «сконструированной» в процессе научного мышления идеальной личности. Брехт показывает, что развитие науки в буржуазном мире — это процесс накопления отчужденных от человека знаний. В пьесе показано также, что другой процесс — «накопление культуры исследовательского действия в самих личностях» — прервался, что на исходе Ренессанса из этого важнейшего «процесса накопления исследовательской культуры» силами реакции были исключены народные массы: «Наука ушла с площадей в тишь кабинетов».

Фигура Галилея в пьесе — поворотный пункт в истории науки. В его лице давление тоталитарных и буржуазно-утилитарных тенденций разрушают и настоящего ученого, и живой процесс совершенствования всего человечества.

Замечательное мастерство Брехта проявляется не только в новаторски-сложном осмыслении проблемы науки, не только в блистательном воспроизведении интеллектуальной жизни героев, но и в создании могучих и многогранных характеров, в раскрытии их эмоциональной жизни. Монологи героев «Жизни Галилея» напоминают «поэтическое многословие» шекспировских героев. Все герои драмы несут в себе нечто возрожденческое.

Пьеса-притча «Добрый человек из Сезуана» (1941) посвящена утверждению вечного и прирожденного качества человека — доброты. Главная героиня пьесы Шен Де словно излучает добро, и это излучение не вызывается никакими внешними импульсами, оно имманентно. Брехт-драматург наследует в этом гуманистическую традицию просветителей. Мы видим связь Брехта со сказочной традицией и народными легендами. Шен Де напоминает Золушку, а боги, награждающие девушку за доброту, — фею-нищенку из той же сказки. Но традиционный материал Брехт осмысливает новаторски.

Брехт считает, что доброта далеко не всегда вознаграждается сказочным триумфом. В сказку и притчу драматург вводит социальные обстоятельства. Китай, изображенный в притче, лишен на первый взгляд достоверности, это просто «некоторое царство, некоторое государство». Но это государство — капиталистическое. И обстоятельства жизни Шен Де — это обстоятельства жизни дна буржуазного города. Брехт показывает, что на этом дне сказочные законы, вознаградившие Золушку, перестают действовать. Буржуазный климат губителен для лучших человеческих качеств, возникших задолго до капитализма; Брехт рассматривает буржуазную этику как глубокий регресс. Столь же губительной оказывается для Шен Де и любовь.

Шен Де воплощает в пьесе идеальную норму поведения. Шой Да, наоборот, руководствуется только трезво понятыми собственными интересами. Шен Де согласна со многими рассуждениями и действиями Шой Да, она увидела, что только в облике Шой Да она может реально существовать. Необходимость защищать сына в мире ожесточившихся и подлых людей, равнодушны друг к другу, доказывает ей правоту Шой Да. Видя, как мальчик ищет еду в помойном ведре, она клянется, что обеспечит будущее сына даже в самой жестокой борьбе.

Два облика главной героини — это яркое сценическое «очуждение», это наглядная демонстрация дуализма человеческой души. Но это и осуждение дуализма, ибо борьба добра и зла в человеке является, по Брехту, лишь порождением «дурных времен». Драматург наглядно доказывает, что зло в принципе — инородное тело в человеке, что злой Шой Да — это всего лишь защитная маска, а не подлинное лицо героини. Шен Де никогда не становится на самом деле злой, не может вытравить в себе душевную чистоту и мягкость.

Содержание притчи подводит читателя не только к мысли о губительности атмосферы буржуазного мира. Эта мысль, по мнению Брехта, уже недостаточна для нового театра. Драматург заставляет думать о путях преодоления зла. Боги и Шен Де склоняются в пьесе к компромиссу, они словно не могут преодолеть инерцию мышления своей среды. Любопытно, что боги, в сущности, рекомендуют Шен Де тот же рецепт, по которому действовал в «Трехгрошовом романе» Мэххит, грабивший склады и сбывавший по дешевой цене товары бедным владельцам лавочек, спасая их тем самым от голода. Но фабульный финал притчи не совпадает с комментарием драматурга. Эпилог по-новому углубляет и освещает проблематику пьесы, доказывает глубокую действенность «эпического театра». Читатель и зритель оказываются гораздо более зоркими, чем боги и Шен Де, которая так и не поняла, почему же великая доброта мешает ей. Драматург словно подсказывает в финале решение: жить самоотверженно — хорошо, но недостаточно; главное для людей — жить разумно. А это значит — построить разумный мир, мир без эксплуатации, мир социализма.

«Кавказский меловой круг» (1945) также принадлежит к наиболее известным пьесам-притчам Брехта. Обе пьесы роднит пафос этических исканий, стремление найти человека, в котором бы с наибольшей полнотой раскрылись духовное величие и доброта. Если в «Добром человеке из Сезуана» Брехт трагически изобразил невозможность воплощения этического идеала в будничной обстановке собственнического мира, то в «Кавказском меловом круге» он раскрыл героическую ситуацию, которая требует от людей бескомпромиссного следования нравственному долгу.

Казалось бы, все в пьесе классически традиционно: не нова фабула (сам Брехт уже раньше использовал ее в новелле «Аугсбургский меловой круг»). Груше Вахнадзе и по своей сущности, и даже по своему облику вызывает намеренные ассоциации и с Сикстинской мадонной, и с героинями сказок и песен. Но пьеса эта новаторская, и ее своеобразие тесно связано с главным принципом брехтовского реализма — «очуждением».

Злоба, зависть, корысть, конформизм составляют неподвижную среду жизни, ее плоть. Но для Брехта это только видимость. Монолит зла крайне непрочен в пьесе. Вся жизнь словно пронизана ручейками человеческого света. Стихия света в самом факте существования человеческого разума и этического начала.

В богатой философскими и эмоциональными интонациями лирике «Круга», в чередовании живого, пластического диалога и песенных интермеццо, в мягкости и внутреннем свете картин мы явно ощущаем гетевские традиции. Груше, как и Гретхен, несет в себе обаяние вечной женственности. Прекрасный человек и красота мира словно бы тяготеют друг к другу. Чем богаче и всестороннее одаренность человека, тем прекраснее для него мир, тем более значительного, горячего, неизмеримо ценного вложено в обращение к нему других людей. Много внешних препятствий встает на пути чувства Груше и Симона, но они ничтожны по сравнению с силой, вознаграждающей человека за его человеческую одаренность.

Только по возвращении из эмиграции в 1948 г. Брехт смог вновь обрести родину и практически осуществить свою мечту о новаторском драматическом театре. Он активно включается в дело возрождения демократической немецкой культуры. Литература ГДР сразу же получила в лице Брехта великого писателя. Деятельность его протекала не без трудностей. Его борьба с «аристотелевским» театром, его концепция реализма как «очуждения» встречали непонимание и со стороны публики, и со стороны догматической критики. Но Брехт писал в эти годы, что он считает литературную борьбу «хорошим признаком, признаком движения и развития».

В полемике возникает пьеса, завершающая путь драматурга, — «Дни Коммуны» (1949). Коллектив театра «Берлинер ансамбль», руководимого Брехтом, решил посвятить один из первых своих спектаклей Парижской Коммуне. Однако имевшиеся пьесы не соответствовали, по мнению Брехта, требованиям «эпического театра». Брехт сам создает пьесу для своего театра. В «Днях Коммуны» писатель использует традиции классической исторической драмы в ее лучших образцах (свободное чередование и насыщенность контрастных эпизодов, яркая бытовая живопись, энциклопедичность «фальстафовского фона»). «Дни Коммуны» — драма открытых политических страстей, в ней господствует атмосфера диспута, народного собрания, ее герои — ораторы и трибуны, ее действие разрывает узкие рамки театрального спектакля. Брехт в этом плане опирался на опыт Романа Роллана, его «театра революции», в особенности «Робеспьера». И вместе с тем «Дни Коммуны» — неповторимое, «эпическое», брехтовское произведение. В пьесе органически сочетаются исторический фон, психологическая достоверность действующих лиц, социальная динамика и «эпический» рассказ, глубокая «лекция» о днях героической Парижской Коммуны; это и яркое воспроизведение истории, и научный ее анализ.

Текст Брехта — это прежде всего живой спектакль, ему необходимы театральная кровь, сценическая плоть. Ему нужны не только актеры-лицедеи, но личности с искрой Орлеанской девы, Груше Вахнадзе или Аздака. Можно возразить, что личности нужны любому драматургу-классику. Но в спектаклях Брехта такие личности дома; оказывается, что мир создан для них, создан ими. Именно театр должен и может создать реальность этого мира. Реальность! Разгадка ее — вот что прежде всего занимало Брехта. Реальность, а не реализм. Художник-философ исповедовал простую, но далеко не очевидную мысль. Разговоры о реализме невозможны без предваряющих разговоров о реальности. Брехт, как и все деятели театра, знал, что сцена не терпит лжи, беспощадно освещает ее словно прожектором. Она не дает замаскироваться холодности под горение, пустоте — под содержательность, ничтожеству — под значительность. Брехт чуть продолжил эту мысль, он хотел, чтобы театр, сцена не дали бы расхожим представлениям о реализме

замаскироваться под реальность. Чтобы реализм в понимании ограниченностей любого рода не воспринимался как реальность всеми.

### Литература

Брехт Б. Матушка Кураж и ее дети. Жизнь Галилея.

Фрадкин И. М. Бертольд Брехт. Путь и метод. М., 1965.

Клюев В. Г. Театрально-эстетические взгляды Брехта. М., 1966.

-----  
[1] Ранние пьесы Брехта: «Ваал» (1918), «Барабаны в ночи» (1922), «Жизнь Эдуарда П Английского» (1924), «В джунглях городов» (1924), «Что тот солдат, что этот» (1927).

[2] Также и пьесы: «Круглоголовые и остроголобые» (1936), «Карьера Артура Уи» (1941) и др.

### РАЙНЕР МАРИЯ РИЛЬКЕ

Райнер Мария Рильке (1875-1926) вошел в немецкоязычную поэзию на самом исходе XIX столетия, и дебют его был вполне успешным: начиная с 1894 г. к каждому Рождеству читающая публика неизменно получала томик стихов юного поэта — так вплоть до 1899 г. Продуктивность, достойная восхищения — но и сомнения. Усомнился позже и сам поэт: целые сборники ранних стихов он не включил в собрание своих сочинений, многие стихи неоднократно перерабатывал. Вся мозаика литературных мод конца века нашла доступ в его лирику — импрессионистическая техника впечатлений и нюансов, неоромантическое скорбничество и стилизованное народничество, мирно уживающееся с наивным аристократизмом. Пестроте этой способствовало своеобразие «анкетного» статуса молодого поэта: уроженец Праги, гражданин обреченной закату лоскутной Австро-Венгерской монархии, поэт немецкого языка, Рильке жил в межнациональной атмосфере, и в ранней его лирике и прозе немецкоязычная традиция сплавляется со славянскими и

венгерскими влияниями. Это, однако, и обогащало его: в стилизованные «юношеские страдания» врывается чистая струя от фольклорных истоков, как, например, в знаменитом «Народном мотиве» — трогательно-искреннем гимне чешской народной песне.

Но в целом ранняя лирика Рильке («Жизнь и песни», 1894; «Жертвы ларам», 1896; «Венчанный снами», 1897) — это еще не Рильке. В ней живет пока лишь его глубоко лиричная душа, на удивление богатая и открытая миру, но и не очень взыскательная в своей отзывчивости, еще не отличающая властный зов вдохновенья от почти рефлекторного отклика на любое впечатление. Стихия лиризма, всезахлестывающий поток чувства — и непреложный формальный закон; порыв излить переполненную душу — и жажда воплотить, облечь в чувственный образ этот порыв, отлить его в единственно обязательную форму, — такая дилемма выкристаллизовывается в поэтических исканиях юного Рильке. Между этими полюсами колеблется его лирическое «я»; они же определяют и весь дальнейший путь зрелого поэта.

Два сильных внешних впечатления придадут особую остроту этой поэтической дилемме.

До весны 1899 г. поэт живет в основном в теплой атмосфере литературной богемы то Праги, то Мюнхена, то Берлина. Дух «конца века» оседает в ранней лирике модными настроениями одиночества, усталости, тоски по прошлому — настроениями пока в основном вторичными, заимствованными. Но исподволь вырабатывается и свое, незаемное: прежде всего принципиальная ориентированность на «тишину», на самоуглубленность. Эта самоуглубленность не означала для Рильке самовлюбленности, высокомерного отрицания внешнего мира; он стремился отстранять от себя лишь то, что считал суетным, ненастоящим и преходящим; прежде всего — современный буржуазно-индустриальный городской мир, это средоточие, так сказать, экзистенциального «шума», которому он и противопоставлял принцип «тишины». Как поэтическая и жизненная позиция этот принцип оформился у поэта и вполне осознанно: никогда Рильке не был натурой боевой, «агитаторской». Комплекс тишины (вплоть до молчания, до безмолвия), внимание к немому языку жеста — все это станет одной из существеннейших черт поэтики Рильке.

Но вот тут и встает перед поэтом проблема мировоззренческая и этическая: как совместить самоуглубленность, отстранение от мира с любовью к миру и людям, любовью, которая воспринимается Рильке как непереносимое качество истинной поэзии. Осознание этой проблемы было ускорено внешними импульсами.

Первый из них — впечатления от двух путешествий по России (весной 1899 и летом 1900 г.). Эти впечатления вызвали небывало бурную реакцию; поэт решил, что понял «русскую душу» и что это понимание должно все перевернуть в его собственной душе. Не раз потом вспоминал он Россию, называл ее своей духовной родиной, изучал ее язык и культуру, переводил ее поэзию, сам пробовал писать стихи по-русски.

В его культе России было немало экзальтации, образ России складывался во многом из расхожих к тому времени на Западе представлений об исконно русской религиозности, о терпеливом и молчаливом народе, живущем посреди бескрайних просторов. Народ этот, размышлял Рильке, не делает жизни — он лишь мудрым спокойным взором созерцает ее медленное течение.

Сколь ни стилизованы были подобные представления, одно в русской культуре Рильке почувствовал безошибочно и глубоко: ее могучий нравственный пафос, ее

органическую связь с судьбами народа, ее действенный гуманизм, основа которого — мораль единения, общности человеческой. Русская культура бесконечно далека от эстетской игры, она бытийно серьезна, она воспринимает себя как служение, служение высшему нравственному закону. Символом этого стал для Рильке прежде всего Толстой.

Под знаком России создан первый цельный поэтический сборник Рильке. Это «Часослов», три части которого были написаны соответственно в 1899, 1901, 1903 гг. и вышли отдельной книгой в 1905 г.

Внешне в сборнике не так уж много прямых русских мотивов, а из них, в свою очередь, немногие выходят за рамки чисто орнаментальной функции. Пожалуй, сильнее всего «русский стимул» ощущается в третьей книге «Часослова» — «Книге нищеты и смерти», где сострадание к социально обездоленным выражается порою с такой обостренностью нравственного чувства, которая, конечно же, не в последнюю очередь вдохновлена неистовым морализмом Толстого и Достоевского. Не случайно и то, что здесь гораздо более страстно и убежденно, чем у раннего Рильке, отвергаются «большие города», бесчеловечный буржуазный прогресс, идущий рука об руку с бедностью, с людскими страданиями.

Но все-таки гораздо отчетливей «русский опыт» выразился в другом — в осознании собственного дара как служения, «не терпящего суеты», как высочайшей ответственности. Ответственности перед собой, перед искусством — но и перед истиной, перед жизнью, перед теми, чей удел в ней «нищета и смерть».

Выбор монаха, отшельника, странника-пилигрима в качестве литературного героя тоже мог быть результатом впечатлений от русской «набожности»; так эта сторона «Часослова» нередко и воспринималась читателями и интерпретаторами. Однако не следует забывать о том, что эти впечатления могли лечь на благодатную почву доброй старой германской традиции: разве не было когда-то в Германии в романтическую эпоху, чуть ли не ровно столетие назад, книги Вакенродера под названием «Сердечные излияния брата-монаха, любителя искусств»?

Ибо прежде всего об искусстве и поэте идет речь в «Часослове». Да, по форме это «сборник молитв». Раздумья, заклинания, неизменно обращенные к Богу. Но как странно сочетаются здесь демонстративно нагнетаемые, так сказать, ритуальные жесты смирения с постоянно прорывающимся сознанием своего равноправия с Богом! Бог создает природу изменчивой и преходящей, а художники возвращают ему ее нетленной, вечной. Так и передают друг другу прерогативы творчества поэт и Бог. Так и сливаются до неразличимости их образы в этом цикле «молитв», а точнее — лирической поэме, рассказывающей о гордом осознании поэтического дара. И так в этом по видимости экстатическом потоке молитвенных озарений обнаруживается, говоря словами другого австрийского художника слова Хаймито фон Додерера, «ясный луч твердо преследуемой цели».

Отмеченная ранее дилемма «лирическое излияние — пластическое воплощение» здесь, несомненно, в целом разрешилась в пользу первого принципа. Формообразующий закон (пусть и не в собственном смысле «пластический») здесь в единстве тона, в по-своему неумолимой логике эмоции — логике, подкрепляемой повторением и варьированием мотивов. Это поток, но он заключен в берега, и он сосредоточенно стремится к цели — к утверждению божественной природы и нравственного долга творческого гения.

Цикл «Новых стихотворений», две части которого появились в 1907 и 1908 гг., — второе воздвигнутое поэтом здание монументального лиризма. Но Рильке здесь во многом иной, ибо здание возводилось под иными светилами.

В 1902 г. Рильке жил в Париже. Город его не прельстил, скорее подавил (благодаря этому также усилилась антиурбанистическая нота в третьей книге «Часослова»). Но он подарил ему нового кумира — Родена. О Родене Рильке написал восторженную книгу-хвалу, в 1905-1906 гг. в течение восьми месяцев был его личным секретарем.

В творениях французского скульптора для Рильке воплотилась его мечта об осязаемом, пластическом совершенстве, о «превращении в предмет» человеческих «надежд и томлений». И конечно же, не случайно для Рильке, лирика по преимуществу, певца текучих душевных состояний, идеалом пластического совершенства оказался именно Роден — скульптор, стремившийся преодолеть изначальную статичность своего искусства. Скульптурные образы Родена — почти всегда образы единоборства со стихией неподвижности, они на наших глазах высвобождаются из каменных уз, они медлят на самом пороге порыва — будто лишь перед волей их творца склоняются они и покорствуют в последнем мгновении плена.

Но столь же не случайно, что новый идеал Рильке — именно скульптор. Как бы много динамики ни вносилось в скульптурный образ, он в то же время и осязаемо веществен; он не подвержен стихии переменчивости, быстротечности, преходящести, и это то, к чему направлены теперь помыслы Рильке. Осознав силу своего творческого дара, воплотив это осознание в той грандиозной панораме поэтической души, какой является «Часослов», поэт жаждет теперь ощущения постоянства, прочности, опоры, и взгляд его перемещается с субъективного на объективное. Лирическое стихотворение — это исстари, по самой жанровой сути своей, запечатленная эмоция, настроение, впечатление — воплощенная текучесть; Рильке грезится теперь нечто прямо противоположное — «стихотворение-предмет».

В этом перемещении взгляда, в этой смене темы — суть и пафос цикла «Новых стихотворений», создаваемых под знаком Родена. Смысловый центр тяжести в нем — на изображении «предметов», объективного мира.

Но этот выход вовне тоже относителен: Рильке далек от созерцательного спокойствия, невозмутимой описательности, свойственной, например, парнасской традиции (Готье, Леконт де Лиль, Эредиа). Непокколебимая форма функционирует здесь как поверхностное натяжение в капле воды — она удерживает текучую, бурлящую жизнь на последнем, предельном напряжении. Предмет живет, как живет все сущее на земле. Оттого и становится у Рильке неодушевленный предмет в известном смысле аналогом столь неуловимой, «непредметной» субстанции, как душа поэта, душа человека вообще. Оттого и входят в корпус «Новых стихотворений» на равных правах с «Собором», «Порталом», «Архаическим торсом Аполлона» (образами внешне неподвижных предметов) и «Карусель» (механическое движение), и стихи о гелиотропах и гортензиях, о пантере и фламинго (движение-развитие в сфере органической природы), и «Пророк», «Слепнувшая», «Одинокий» (движение человеческой души). В форму «стихотворения-предмета» отливается вся вселенная, во всем необъятном диапазоне от вещественного до духовного, и будто первичная формула такой поэтической установки — название одного из стихотворений — «Душа розы», «Роза изнутри».

Конечно, в основе всего этого по отношению к собственно объективному миру лежит, давний поэтический прием одухотворения. Иной раз он у Рильке очевиден, обнажен и

предстает в форме достаточно прозрачной символики, даже аллегии, например в «Лебеде» (аллегория смерти поэта), или в «Пантере» (символический образ затравленности и одиночества), или в «Газели» (параллелизм образов газели-животного и газели-стихотворения). Но чаще и мировоззренческая установка, и поэтическая техника Рильке сложнее и своеобразнее. Его предмет — не повод для символического самовыражения, Рильке настаивает на его суверенности, праве на самостоятельное бытие, и одухотворение предмета в таком случае позволительно расценивать как акт возвышенной поэтической «контрабанды», оправдание которой — в формотворческом всемогуществе поэта, держащего не отражать, а как бы заново создавать предметный мир, хотя и делается вид, что высвечиваются, обнаруживаются с помощью поэтического дара внутренние потенции предмета, ему будто бы самому присущие («душа розы!»). Эта диалектика объективного и субъективного поразительна по виртуозности ее воплощения.

В «Архаическом торсе Аполлона» берется, казалось бы, предельно «бездушный» предмет, мраморный обрубок, безглавый и, стало быть «безглазый», но волей поэта он смотрит, вглядывается в глубь себя, и мы почти физически ощущаем движение этого живого взгляда, эту улыбку. Взглядом поэта оживлен каменный торс, этот взгляд здесь тоже присутствует, для него и «теплится», и «сияет» этот мрамор, его он «слепит», ему светит «как звезда». Этот удивительный обмен взглядами и замыкается в конце концов на поэте, переворачивая все и в нем, властно призывая его к новой жизни: «Ты понят. Жить ты должен по-иному».

Формальная структура «Новых стихотворений» исполнена в то же время и глубокого содержательного смысла.

Предмет у Рильке живет, но не только сам по себе. Во-первых, от него к созерцателю, поэту — и обратно — идут динамические токи, как в «Архаическом торсе Аполлона». Во-вторых, помимо этой связи, существуют еще неисчислимы связи-аналоги со всем миром. В этом смысле предмет у Рильке — как бы модель мироздания, микрокосм. В стихотворении «Фламинго» за образом экзотических птиц, зримо ярким, «вещественным» в своей красочности, встают — и умещаются в жестоком каркасе сонета! — и мир фрагонаровских картин, и трогательный образ еще розовой со сна молодой женщины, и мимолетное напоминание о древнегреческой куртизанке Фрине. Они и уходят, эти фламинго, «в воображаемое» — переступают рамку «картины», рамки этого сонета.

Такая установка влечет за собой необычайно разветвленную и в то же время уплотненную метафорику, которая подчас может показаться громоздкой, затемненной. Но она тоже функциональна, она воплощает столь важную для Рильке идею всеобщей взаимосвязи, объединяющей мир, все в нем — малое и великое, плотское и духовное.

Эта идея лежит в основе излюбленного понятия зрелого Рильке — *Bezug*. Сухое абстрактное понятие дерзко вводится в сферу высочайшей лирики, но, подкрепляемое охарактеризованным выше поэтическим опытом, оно само приобретает возвышенный смысл: не просто «отношение», или «связь», или «взаимосвязь», а «сопричастность», «прикосновенность».

За этим *Bezug* приоткрывается не только общефилософская, но и этическая проблема: Рильке обращается к внесубъектному миру не просто как художник, пробующий на этом материале свой формотворческий дар, — он тянется к нему как человек, душой, он жаждет ощущения сопричастности вселенной. Что говорили ему распознанные им в слепой глыбе мрамора «вещи зеницы» Аполлона? «Жить ты должен по-иному!»

Что в его жизни следовало менять? Рильке свято служил своему искусству, не изменял ему; искренне искал сопричастности, снова и снова пробуя прочность нитей, связывающих его не только с цветком, статуей или звездой, но и со страждущими, с умирающими, со слепцами, с бедными умалишенными в саду, — все это образы из той же книги «Новых стихотворений», символы страстей и скорбей человеческих; их немало было и в ранней его лирике, и в «Часослове». Рильке делал, что мог, и дважды достиг вершин совершенства: вершины лиризма (в «Часослове») и вершины ему, Рильке, доступной объективности (в «Новых стихотворениях»).

На 1910 год приходится публикация романа о Мальте Лауридсе Бригге — до предела трагической исповеди. Внешне жизнь Рильке едва ли назовешь трагичной. Но настроения «заката Европы», «упадка», «декаданса», их социально-исторические причины Рильке не просто впитывал в себя — то было лишь в самых ранних его лирических излияниях, тех, что приурочивались ко времени очередного сочельника, — Рильке их переживал. И он с самого начала шел дальше многих своих современников — за пределы этой «экзистенциальной» тревоги. Этика человечности и сострадания всегда была для него существенна, хотя ни борцом, ни даже проповедником и просветителем он не был. Он не довольствовался «святым искусством», «башней из слоновой кости». Поиски причин, вины он начинал с себя. Этот поэт, достигший почти предельных высот в поэзии, познавший, казалось бы, все тайны эстетического совершенства, — этот поэт, как великого греха, чурался эстетизма и эстетства. Для «мага» поэзии его собственная «магия слов» была под подозрением. В этом суть его духовного кризиса 10-х годов.

Возможность обрыва связей с миром потенциально существовала в духовной позиции Рильке, в его принципе самоуглубления и «тишины». Но с самого начала Рильке и не сбрасывал эту опасность со счетов. Везде, где речь у него заходила о самоуглублении, о сосредоточенности на искусстве, сразу же возникала тень — не плодотворного уединения, а грозного, холодного одиночества. В замечательном по зрелости нравственного чувства документе — «Письмах к молодому поэту», написанных в основном в 1903-1904 гг., Рильке советует своему корреспонденту, казалось бы, именно отключение от мира прежде всего. Но обосновывает он эту позицию соображениями высокого художественного долга — долга, несомненно, нравственного. Здесь все естественно взаимосвязано — и завет подвижнического служения искусству, и завет чисто человеческой, элементарной доброты.

«Найди ему в пространстве место», — писал Рильке о сердце (в «Импровизациях»). Это лишний раз подтверждает неслучайность, внутреннюю потребность обращения поэта к вещному миру, к жанру «стихотворенья-предмета». Но образ «предмета» у Рильке имел склонность разрастаться до размеров космоса, внешний мир никогда не воспринимался Рильке как независимый от субъекта и самодовлеющий. Субъективное поэтическое «я» всегда сразу же примысливалось к нему, совмещалось с ним и уже полновластно в нем распоряжалось. Так что не об объективном мире шла речь, а об этом нерасторжимом двуединстве «мир — я». Отсюда еще одна формула Рильке — *Weltinnenraum*, «душа мира», а не мир сам по себе. Не роза — «душа розы»...

*Weltinnenraum* был и гордостью, и горестью Рильке. Он поистине умел говорить со звездами на их языке, этот поэт, но хотел и другого, жаждал деятельной, действенной любви, тянулся к земным людям, к простым словам, а путь избрал через звезды и зоны — нелегкий, неблизкий обход. Можно сказать — в этом вечном, так до конца и не отпустившем напряжении была судьба Рильке-поэта.

Симптомы духовного кризиса не случайно обозначились в самый канун кризиса общественно-исторического, и затем переживанием его еще больше обострились. Первая

мировая война, ноябрьская революция в Германии, поражение Баварской республики... Последнее событие происходило на глазах у Рильке, находившегося тогда в Мюнхене. Растерянно следил он за этими бурями, мучительно их осмыслял. Революция и страшила его, и притягивала. Он истолковывал ее, как многие художники символистского поколения в Европе, обобщенно и отвлеченно: «революционный кратер, из которого вырвалось глубинное пламя души человеческой». Контрреволюционный террор после подавления Баварской республики он решительно осудил. И по меньшей мере одно оформилось четко у Рильке в результате всех этих событий: отвращение к буржуа. То, что в пору «Часослова» было еще достаточно расплывчатым антиурбанизмом, обрело гораздо более резкие контуры.

Цикл «Дуинские элегии», завершенный в феврале 1922 г., как и созданный в том же феврале цикл «Сонетов к Орфею», — последние монументальные лирические создания Рильке, третья вершина его поэзии. В общем контексте творчества Рильке «Дуинские элегии» сопоставимы с «Часословом». Поэт возвращается к форме монументального лирического излияния. Элегии тоже выдержаны в едином эмоциональном ключе, они — одно произведение, а не «сборник».

Но тон элегий темен, трагичен, как темен и трагичен их язык. Это потому, что все горести века и горести сердца Рильке собирает здесь, создавая своего рода энциклопедию экзистенциального трагизма человеческого бытия. Именно энциклопедию: отдельные темы здесь не столько вытекают естественным образом одна из другой (как это было в «Часослове»), сколько соплагаются.

И в центре «Дуинских элегий» не столько поэт, сколько человек вообще. И во всяком случае, лирический герой «Элегий» если и поэт, то растерянный, скорбный, далекий от той уверенности, которая то и дело прорывалась сквозь ритуальное смирение героя «Часослова». Даже когда он вспоминает, что он поэт, он чаще всего тут же горестно поправляется: но еще и человек, брэнное, страждущее создание, подверженное всем невзгодам мира.

И сам этот мир далек от того мира одухотворенных предметов, того двуединства «я — мир», каковым он представал в «Новых стихотворениях». Связь распалась, предметы исчезли или обернулись бездушными аксессуарами капиталистического быта (как в десятой элегии), осталась юдоль скорбей человеческих.

Знаменательным образом сменилась внутренняя иерархия этого мира. В «Часослове» мир соотнесен с некой высшей точкой и инстанцией — герой называет ее Богом, но, как мы видели, то и дело путает с ним себя самого; во всяком случае, она есть. В «Элегиях» высшая инстанция тоже представлена, но это символические образы «ангелов», о которых Рильке особо предупреждал, чтобы их не отождествляли с ангелами христианского учения. Бога в «Элегиях» нет. А «ангелы» и в самом деле неортодоксальны: к ним взывают, но они едва ли слышат; а если и услышат, если и пожалеют — человек не в силах перенести их сочувствие; ибо человек и ангелы — несоизмеримы. Человек мал и сир, а ангелы недоступны в своем величии. Они — знаки, символы духовного совершенства; но само лицемерие их лишь еще больше являет человеку глубину его собственного несовершенства. Оттого и этот убийственный парадокс, траурным вступительным аккордом открывающий мир «Элегий»: «Всякий ангел ужасен».

Новыми и новыми волнами накатывается трагическая музыка. Тема человеческой покинутости, обреченности всего сущего смерти переливается из первой элегии во вторую вместе с темой недоступности «ангелов», с сомнениями в возрождающей силе любви.

Третья элегия вызывает сумрачный дух фрейдовской теории, стихию темного инстинкта, слепого голоса крови: поэт и хотел бы оградить от них светлый и дорогой ему мир чистой любви, да не уверен в успехе, полон сомнений. А в дополнение к этому — трагедия человеческого сознания, принесшего с собой утрату изначальной цельности, муку вечного раздвоения; в четвертой элегии эта раздвоенность человека противопоставляется блаженному неведению и «могуществу» ребенка, животного, растения — вплоть до куклы, неодушевленно-материального подобия человека. От марионетки — ассоциативный переход к образам акробатов в пятой элегии (навеянной картиной Пикассо); новая апелляция к человеческим возможностям, попытка как бы заново, по второму кругу, вдохнуть жизнь в куклу, в «сосуд скудельный» — но попытка робкая, неуверенная, полная сомнений и вопросов, ибо над образом живой жизни неотвратимо маячит, гротескная тень театра, действия, балагана. Потом, в конце, в девятой элегии, при изображении капиталистического города, «города скорби», тема балагана, ярмарки выплеснется обнаженно-резко, в траурную музыку ворвется пронзительный диссонанс — один из немногих случаев, когда Рильке открыто воспользуется экспрессионистической поэтикой гротеска, в целом оставшейся ему чуждой. И там же, завершая всю трагическую тему элегий, развернут образ юдоли скорби, «необъятной страны жалоб».

Горестное ощущение заброшенности и неукорененности, отъединенности от мира «ангелов» определяет и язык элегий. Нигде поэтическая речь Рильке не была столь темна, герметична, «некоммуникативна». Это особенно отчетливо выступает по контрасту с интимной, исповедальной доверительностью и разговорностью интонации — этим обилием вопросов, обращений, восклицаний, пауз. Мы остро чувствуем боль этих строк, но смысл часто закрыт. Поэт разговаривает, собственно, лишь с собой. Поэтому он естественным образом может соотносить свою речь с какими-то сугубо личными и конкретными впечатлениями, ассоциациями, фактами, так что понимание некоторых пассажей без соответствующего комментария заведомо исключено. Самое что ни есть материализованное выражение утраты, распада сопричастности.

Оттого столь существенным стал для поэтики позднего Рильке комплекс молчания и умолчания, прием внезапного обрыва, паузы. Эти интервалы в смысловой субстанции речи полагаются вовсе не пустыми, наоборот, за ними-то и скрывается самое главное, последнее, ускользающее от слов (принцип, нашедший свое выражение в поэтике Малларме, Валери, в музыкальной теории и практике Веберна). В этих паузах человек последним усилием мысли и чувства приближается к сути, к черте, за которой кончаются возможности человеческого познания и сфера «ангелов», закрытая для него, вступает в права.

В том мире, который создает Рильке в «Дуинских элегиях», слово готово отступить перед метой, знаком. Поэт готов отречься, от своего исконного оружия. Это самая крайняя, нижняя точка в поэтической топографии «Элегий». Но тут-то и переламывается движение, и начинается восхождение к другому полюсу — к мысли о принятии мира и жизни вопреки всему.

Теперь поэт вспоминает, перебирает иные образы мира: есть весна с ее «провозвещьем» и «благовещением»... есть «дни лета, нежно склонившиеся над цветами...» есть величественные древние храмы, соборы, сфинксы, воздвигнутые человеческим гением и трудом... есть любящие девушки, есть дети... и есть звезды!

Рильке возвращается в свою сферу, в «душу мира». Жизнеутверждение предстает у него прежде всего как поэтическая позиция, не столько «наука жить», сколько *ars poetica*. С провозглашением «гимнического» принципа эта позиция стала, безусловно, более

активной в эмоциональном отношении к внешнему миру — по сравнению с позицией созерцания, декларированной в «Новых стихотворениях». Но само восприятие внешнего мира, его статус в сознании Рильке-поэта остается, по сути, неизменным. Это мир именно в сознании.

Тот взрыв и взлет гимнического энтузиазма, которым станут «Сонеты к Орфею», подготовлен уже в «Элегиях». Но он не был неожиданностью в творческой эволюции поэта, резкой сменой принципов. Жизнь Рильке любил принимал всегда. Еще в «Письмах к молодому поэту», предостерегая от поспешного и легковесного сомнения, он сказал прямо и четко: «Жизнь всегда права, в любом случае». Итак, в принятии жизни Рильке целен от начала до конца. Но и за пределы «души мира» — при всей своей тяге к внешнему миру — он тоже не вышел.

Принцип «восхваления» надо осознать прежде всего от противного, в свете того трагизма, который запечатлен в «Элегиях». Именно этот предельный трагизм вызвал как бы форсированную реакцию сопротивления, ответный всплеск противоположного чувства. Любить мир — вопреки всему! И чем это «все» ужасней, тем упрямей любить! Любить уже не «тихо» — славить! Обмануть смерть тем, что принять и ее! Ибо в *Weltinnenraum*, в этом всецело принимаемом мире, что есть смерть, как не еще одна форма присутствия в нем, сопричастности ему? Мы не уходим из мира, скажет поэт за полгода до смерти в элегическом послании к Цветаевой, — мы, как падающие звезды, возвращаемся в ту же вселенную, и «уменьшить не может уход наш священную цифру».

«Сонеты к Орфею» Рильке создавал одновременно с последними элегиями — и, судя по всему, создавал, уже как бы спеша обогнать «время элегий», время трагической раздвоенности. Как светлый античный храм возвышаются «Сонеты к Орфею» рядом с темной готикой «Элегий». Если в последних принцип «быть на земле — прекрасно» находился еще, так сказать, в обороне, то здесь в обороне сила мрака и небытия.

И здесь очевидней всего, что их преодоление — поэтическое преодоление. После «безбожного» мира элегий в поэзию Рильке снова вернулся Бог — вершинная точка мироздания, как и в пространстве «Часослова». Но теперь это — «звонкий Бог», Орфей, поэт-певец, слившийся с образом поэта Рильке.

По-прежнему оставаясь преимущественно в пределах «души мира» и по-прежнему сознавая всю противоречивость и весь трагизм жизни реального мира, Рильке и к ней теперь относится как-то интимней и уравновешенней одновременно. Он славит труд тех, кто обрабатывает землю (25-й сонет второй части). Но и машинная цивилизация его уже не так страшит, как прежде, неоромантический комплекс машиноборчества и новой патриархальности его уже не тяготит — пусть и машине воздается по заслугам (18-й сонет первой части).

Все прежние темы возникают в сонетах Рильке, но все в высветленных, «сияющими слезами омытых» тонах (образ из десятой дуинской элегии). Всплывает и тема России (в 20-м сонете первой части), оформляемая как подарок, как благодарное и благоговейное посвящение. Образ уже не мистически-стилизированный, а земной и радостный — образ вольного, галопом скачущего коня. Свобода, раскованность, радость бытия.

В «Сонетах к Орфею» Рильке поднялся из бездной сомнений и отчаяния, завершил круг. И утвердил изначальную, устоявшую перед всеми потрясениями основу своего поэтического дара — мысль о красоте бытия: «Быть на земле — прекрасно».

## Литература

Рильке Р. М. Стихотворения.

### АВСТРИЙСКИЙ ЛИРО-МИФОЛОГИЧЕСКИЙ ЭПОС

Франц Кафка (1883-1924) пришел в немецкоязычную литературу в начале второго десятилетия XX в. Он входил в нее, можно сказать, неохотно, во всяком случае — негромко, без всяких претензий. Опубликовал он при жизни очень немного, одни только рассказы — на томик всего, а три своих романа — по сути, все три неоконченных, — он не только не стал публиковать, но и просил своего друга, писателя Макса Брода, сжечь вместе с другими оставшимися после него рукописями — набросками рассказов, дневниками. Он видел смысл своей собственной жизни только в творчестве, только в занятиях литературой, но он явно не считал свои произведения представляющими интерес для других.

В целом это была весьма необычная позиция для того времени. Оно как раз было шумным. Многочисленные литературные школы сменяли друг друга, соперничали друг с другом — это было время бесчисленных «измов», начиная еще с конца XIX в., а зрелые

годы Кафки пришлось на период становления искусства экспрессионизма — яркого, шумного, кричащего, протестующего.

И вот парадокс: экспрессионисты откричали свое — и остались в основном только в истории литературы, не стали живой составной частью литературного процесса XX в. А тихий Кафка оказался одним из самых знаменитых прозаиков этого века, одним из самых признанных литературных новаторов. Как и экспрессионисты, Кафка в своем творчестве разрушал традиционные представления и структуры. Но внешне он меньше всего был сокрушителем — напротив, робкий, застенчивый, нерешительный, и в самом точном смысле слова закомплексованный человек. Он и революцию в языке искусства XX в. прошел — как бы даже и не претендуя на нее. Но он ее совершил. И даже писатель, чьи художественные принципы бесконечно далеки от него, Герман Гессе признал «державную» суверенность его нового языка, назвав его «тайновенчанным королем немецкой прозы».

Как и все его поколение, вступившее в литературу накануне первой мировой войны и последовавших революционных потрясений в России и Германии, Кафка проникнут ощущением распада традиционных скреп мира, глубочайшей враждебности этого мира, бездушного, технизированного и бюрократизированного, — человеку, человеческой индивидуальности. На этом основании его иной раз сближали с экспрессионистами. На самом деле его некуда пристроить — ни в какой «изм» его эпохи. Скорей уж он соприкасается с литературой абсурда — уже второй половины века. Но и там при ближайшем рассмотрении сходство оказывается скорее внешним — Кафка глубже, философичней, религиозней абсурдистов. С экспрессионистами же его язык, его стиль не имеет ничего общего, более того — он прямой антипод экспрессионистического стиля.

Раскройте начало любого романа Кафки — ничего разорванного, сумбурного, кричащего, экспрессивного; напротив, совершенно вроде бы традиционное, внешне вполне связанное, очень спокойное, даже подчеркнуто суховатое изложение весьма обыденных обстоятельств. Этот аскетизм стиля (ни единой метафоры! никаких тропов!) — резкая реакция против стилистических оргий *fin de siècle*, против его стилизаторства и его эстетизма. Правда, когда продолжаешь читать, начинаешь все больше озадачиваться: сама связность тут какая-то подозрительная, вроде бы чересчур подчеркиваемая, настолько связанная, что в этой связности начинаешь все безнадежней запутываться, как в вязкой паутине; и обыденность подозрительная — потому что постепенно начинаешь осознавать, что на самом-то деле это та обыденность, о которой иной раз в сердцах мы, глядя вокруг, говорим: «это — абсурд» или «это — кошмар». Или — это кафкиана!

Тихая революция Кафки заключается прежде всего в том, что он, сохранив всю традиционную структуру языкового сообщения, его грамматико-синтаксическую связность и логичность, воплотил в этой структуре кричащую, вопиющую нелогичность, бессвязность, абсурдность содержания. Специфически кафкианский эффект — все ясно, но ничего не понятно.

Новелла «Превращение» (1915) ошеломляет читателя не со временем, а с первой же фразы: «Проснувшись однажды утром после беспокойного сна, Грегор Замза обнаружил, что он у себя в постели превратился в страшное насекомое». Самый факт превращения человека в насекомое, так попросту, в классической повествовательной манере сообщаемый в начале рассказа, конечно, способен вызвать у читателя чувство эстетического шока; и дело здесь не столько в неправдоподобии ситуации (нас не слишком шокирует, например, тот факт, что майор Ковалев у Гоголя не обнаружил утром у себя на лице носа), сколько, конечно, в том чувстве почти физического отвращения, которое вызывает у нас представление о насекомом человеческих размеров. Будучи как

литературный прием вполне законным, фантастический образ Кафки тем не менее кажется вызывающим именно в силу своей демонстративной «неэстетичности».

Однако представим себе на минуту, что такое превращение все-таки случилось; попробуем примириться на время чтения рассказа с этой мыслью, так сказать, забыть реальный образ гиганта-насекомого, и тогда изображенное Кафкой предстанет странным образом вполне правдоподобным, даже обыденным. Дело в том, что в рассказе Кафки не оказывается ничего исключительного, кроме самого начального факта. Суховатым лаконичным языком повествует Кафка о вполне понятных житейских неудобствах, начавшихся для героя и для его семейства с момента превращения Грегора, — настолько сухо и лаконично, по-обыденному, что затем уже как бы непроизвольно забываешь о невероятности факта, легшего в основу истории.

Необходимо сделать отступление в некоторые обстоятельства жизни самого Кафки. Еврей по национальности, Кафка родился и всю жизнь прожил в Праге, а Чехия входила тогда в состав Австро-Венгерской империи. В семье Кафки говорили по-немецки (мать говорила и по-чешки). Отметим прежде всего это специфическое положение между национальностями — немецкой, еврейской, чешской, австрийской; оно способствовало формированию ощущения неукорененности, некоего промежуточного существования. Кафка был человеком чрезвычайно легко ранимым, и потому перед внешним миром он испытывал постоянный, непрекращающийся страх.

Пожалуй, лучше всего об этом сказала женщина, которую он незадолго до смерти полюбил, но с которой так и не отважился связать свою судьбу, — чешская журналистка Милена Есенская. Она написала Максу Броду: «Вы спрашиваете, почему Франк так боится любви. Но я думаю, дело не в этом. Для него жизнь вообще — нечто решительно иное, чем для других людей, и прежде всего деньги, биржа, валютный банк, пишущая машинка для него совершенно мистические вещи... Для него служба — в том числе и его собственная — нечто столь же загадочное и удивительное, как локомотив для ребенка... Он абсолютно не способен солгать, как не способен напиться. У него нигде нет прибежища и приюта. Он как голый среди одетых... Человек, бойко печатающий на машинке, и человек, имеющий четырех любовниц, для него равно непостижимы... непостижимы потому, что они живые. А Франц не умеет жить. Франц не способен жить. Франц никогда не выздоровеет. Франц скоро умрет».

Эта незащищенность перед внешней стороной жизни, это неумение к ней приспособиться, естественно в нее влиться доставляли Кафке непрекращающиеся мучения. А главное, они порождали в нем глубокое чувство вины перед жизнью и перед людьми. Можно ведь быть не в ладах с внешней жизнью, но делать из нужды добродетель: проникнуться презрением к ней как к пошлой и недостойной прозе, проникнуться убеждением в своей особости, отмеченности, находить утешение в общении с самим собой, с искусством. Такие установки широко известны по меньшей мере со времен романтической литературы начала XIX в., и они, эти установки, были популярны и в пору Кафки, — когда художники отгораживались от мира и создавали себе оплот в эстетизме, гедонизме, эгоцентризме.

Кафка этого не умел. Он, например, глубоко страдал от необходимости ежедневно служить в своей конторе, ему хотелось бы тихо заниматься писательством, чтобы никто не мешал, никто на него не притязал. Но, не говоря уже о том, что он не мог себе позволить этого материально, его мучили еще и моральные соображения. Он постоянно ощущал свою вину перед семьей — перед отцом прежде всего; ему казалось, что он не соответствует тем надеждам, которые отец, владелец небольшой торговой фирмы, возлагал на него, желая

видеть сына преуспевающим юристом и достойным продолжателем семейного торгового дела. Комплекс вины перед отцом и семьей — один из самых сильных у этой в самом точном смысле слова закомплексованной натуры, и с этой точки зрения новелла «Превращение» — грандиозная метафора этого комплекса. Грегор — жалкое бесполезно разросшееся насекомое, позор и мука для семьи, которая не знает, что с ним делать.

Этот комплекс усиливается у Кафки и его отношениями с женщинами. Он не мог связать свою судьбу ни с одной из них — хотя они его искренне любили и жалели. Кафка вроде бы и мечтал, что называется, «основать семью», иметь детей, стать приличным и «нормальным» «членом общества». Во всяком случае он постоянно пишет об этом в своих дневниках и письмах, но страх перед связанными с этим обязательствами всегда пересиливал. И тогда он оказывался впутанным в тягостные истории, как, например, с первой его невестой Фелицей Бауэр, с которой он дважды заключал помолвку и дважды ее расторгал. Это тоже нагнетало в нем чувство вины.

В общем, Кафка — это натура, очень болезненно переживающая свою неспособность наладить благодатный контакт с окружающим миром. Приходится еще раз повторить: бывают люди, и особенно среди художников, которые в несовершенстве мира находят оправдание своему одиночеству и своему недовольству миром. Такая позиция может не обязательно быть эгоцентрической и эгоистической. Писатель может разоблачать несовершенство внешнего мира, показывать его враждебность человеку, как это делали, например, реалисты: это несовершенство внешнего мира тогда и предстает главным виновником индивидуальных страданий. Но уже в XIX в., в эпоху расцвета такого вот социального критицизма, в русской литературе, например, раздавались голоса, протестующие против абсолютизации принципа «среда заела». А у немцев и того раньше, еще в романтическую эпоху, были сказаны — в минуту откровения — страстные слова: «Да не оправдывает себя никто тем, что его погубил мир! Человек сам губит себя! В любом случае!» Это сказал Гёльдерлин, поэт трагической судьбы, уж точно не сделавший никакого зла миру, но тем не менее пришедший к выводу, что уж если предъявлять счет жизни, то начинать с себя.

Вот это и позиция Кафки. «Среда заела» — это кажется ему слишком соблазнительным и слишком легким решением. Потому-то проблематика всех его главных произведений вращается вокруг юридических комплексов — вины, оправдания, наказания, — но, конечно же, в юридическом обличье здесь предстают проблемы нравственные. Неспроста одним из любимых писателей Кафки был Достоевский — модель такой концепции жизни была задана в романе «Преступление и наказание», где эти заглавные «термины» внешне тоже носят сугубо юридический характер, но подразумевают более глубокие планы человеческой морали вообще.

Однако если бы творчество Кафки было только самобичеванием, только изживанием сугубо личных комплексов, едва ли оно получило такой мировой резонанс. Последующие поколения читателей снова и снова приходили в ошеломление от того, сколь многие черты общественного бытия XX в. пророчески предсказал Кафка в своих произведениях. Рассказ «В исправительной колонии» (написан в 1914 г., опубликован в 1919 г.), например, сейчас прочитывается как страшная метафора изощренно-бездушного, механического бесчеловечия фашизма и всякого тоталитаризма вообще. Атмосфера его романов «Процесс» и «Замок» воспринимается как грандиозная метафора столь же бездушного и механического бюрократизма. Пускай, по убеждению Кафки, его герой изначально виноват перед миром, но то, как мир наказывает его, далеко превосходит размеры личной вины. Если в мире Кафки мало удобных оправданий у человека, то еще меньше их у жестокого, бесчеловечного мира.

Литературоведы, исследователи знают, отчего и почему герой Кафки входит в сюжеты его произведений виновным, но ведь эти произведения существуют сами по себе, они подчиняются и другим законам восприятия: «обыкновенный» читатель берет рассказ или роман и отнюдь не обязательно знает его биографические основания, его «подоплеку», так сказать; он не обязан предварительно проштудировать биографию Кафки, прочитать его дневники, письма и т. д. И ему, «простому читателю», трудно — да и надо ли? — отделаться от впечатления, что повсюду в произведениях Кафки тупой и враждебный внешний мир расправляется со слабым и беззащитным человеком, — столь впечатляющи картины этой расправы. Пусть этот уровень восприятия с научной точки зрения поверхностен, но он существует, он реален.

И тогда, если мы читаем, скажем, рассказ «Превращение», то мы можем и ужаснуться, например, тому, что тут так спокоен сам тон повествования. Грегор Замза не ужасается своему превращению, не кричит о нем на весь мир — как кричали современники Кафки о деформациях человека в условиях машинной цивилизации XX в.; пережив первое недоумение, он далее старается приспособиться к непривычному новому состоянию. И домашние его, пережив первое понятное чувство потрясения, тоже пытаются так или иначе приспособиться; сестра сначала ухаживает за Грегором (кормит его, убирает в комнате) из жалости, другие домашние с трудом преодолевают чувство отвращения, стараясь еще и скрыть от окружающих эту домашнюю неприятность, — а потом, в конце концов, всем это надоест, и смерть этого сына-жука они встречают с явным облегчением.

Вопрос о вине и наказании уже совсем уходит на второй план, в подтекст. А на первом плане предстает перед нами предельно безрадостная аллегория: в один прекрасный день человек обнаруживает свое полное, абсолютное одиночество, одиночество, вызванное к тому же четким осознанием своей абсолютной непохожести на других, своей отмеченности. Кафка заостряет до предела именно эту обреченность героя с помощью страшной метонимии: полную духовную изоляцию героя он передает через невероятную, отвратительную метаморфозу его внешности.

Роман «Процесс», над которым Кафка работал в 1914-1915 гг. (опубл. в 1925 г. М. Бродом), начинается поразительно схоже с новеллой «Превращение»: действие романа тоже начинается утром, в момент пробуждения. Первая фраза романа: «Кто-то, по-видимому, оклеветал Йозефа К., потому что, не сделав ничего дурного, он попал под арест». И вот вместо ожидаемой служанки с завтраком, которая всегда появлялась около восьми, на звонок героя в его комнату входят двое в черных костюмах и заявляют К., что он арестован.

Ни эти двое в черном, никто из «компетентных лиц» потом не говорят К., в чем он обвиняется. В первый момент, когда еще сообщают об аресте, он задает естественный вопрос: «А за что?» — и получает исчерпывающий ответ: «Мы не уполномочены давать объяснения. Идите в свою комнату и ждите. Начало вашему делу положено, и в надлежащее время вы все узнаете». И вот К., оказавшись в положении подсудимого, обвиняемого — причем обвиняемого неизвестно в чем, — начинает обивать пороги официальных инстанций, ходит по адвокатам, один отсылает его к другому, дело обрастает побочными бюрократическими обстоятельствами и соображениями, некоей плотью. Но самое поразительное во всем этом — К. обивает пороги бюрократических инстанций не для того, чтобы выяснить причину своего ареста или чтобы доказать свою невиновность. Он все больше и больше начинает действовать так, чтобы каким-нибудь образом улучшить исход будущего процесса, облегчить себе приговор. Он заискивает, ищет ходы, действует через знакомых, их родственников и т. д. То есть он ведет себя как виновный, он начинает приспособляться — как и Грегор Замза.

Отчетливо вырисовываются две стороны конфликта, появляется сила, которая обуславливает судьбу этого человека. Эта сила — некая сложная и разветвленная форма социальных установлений, предельно бюрократизированная, предельно бездушная, спаянная круговой порукой, — сила, за которой не просматривается никакой рациональной цели, разве что одна: подавить данного индивида К., внушить ему чувство вины.

У Кафки в «Процессе» есть лишь одно определение для этой силы — предельно обобщенное — Закон, так сказать, символизированная необходимость, власть внешнего мира, торжество необходимости над индивидуальной свободой. Если посмотреть на роман Кафки в этом ракурсе, то перед нами вариант маленького человека, задавленного этой бюрократической машиной, машинерией (параллель — образ машины «В штрафной колонии»).

Но это лишь одна сторона проблемы, лежащая на поверхности. Другая сторона вопроса — реакция самого индивида, то, о чем уже говорилось в связи с «Превращением». Сходная мысль и в романе «Замок» (1912-1914, опублик. в 1926).

Впрочем, в романе «Замок» ситуация знаменательным образом видоизменяется. В «Процессе» был человек обвиняемый: здесь — человек недопускаемый. Героя пригласили в этот странный, недостижимый Замок землемером, но в то же время его туда и не пускают, держат перед воротами. С ним ведут себя так, как будто Замок — это некая важная, прямо-таки государственная тайна, а он — вроде шпиона, стремящегося эту тайну раскрыть. В остальном же отношения героя и окружения — как в «Процессе»: герой ждет, ищет удобного случая, ищет подходы, пытается завязать знакомства и действовать через них и т. д. Чего он хочет? Что ему этот Замок? И чего хочет от него этот Замок — пригласил, а не выпускает?

Чтобы осознать эту ситуацию, вернемся снова к «процессу». В одно прекрасное утро к К. приходят двое и ведут его в конец города, на пустырь за последними домами, в каменоломню.

Если в очень необычном, «загадочном» романе в последней сцене так подробно изображается, разрабатывается смерть героя, так скрупулезно фиксируются его предсмертные мысли и откровения — постоянно повторяется формула: «Вдруг осознал», — то в этом может быть ключ ко всему. И к тому же Кафка записал эту сцену в самом начале работы над романом, одновременно с завершением первой главы.

Итак, человек в этой страшной ситуации осознает, что ему следовало бы самому прервать эту жизнь, то есть проявить хоть тут мужество и достоинство. А нож ему в горло вонзают другие — делегаты «власти». «Потухшими глазами К. видел, как оба господина у самого его лица, прильнув щекой к щеке, наблюдали за развязкой.

— Как собака, — сказал он так, как будто этому позору суждено было пережить его».

Это уже конец, это последние слова романа. Человек умирает с сознанием позора. В чем позор? Прежде всего, конечно, в том, что он, как он уже чуть выше пожалел, не выхватил нож, не вонзил его в себя и тем самым не умер достойно. Но позволительно отнести эти последние слова романа и ко всей судьбе героя вообще. Тем более что у Кафки эта последняя сцена не просто завершает ряд других сцен, составляющих роман. Она тщательно подготовлена предшествующей сценой, находящейся с нею в многозначительной перекличке.

В свой последний, предсмертный час К., упрекая себя за слабость, в то же время переложил ответственность на «того, кто отказал ему в последней капле нужной для этого силы». Это первая и единственная прямая апелляция к «высшему судии», и вообще одно из очень немногих упоминаний Кафки о наличии этой высшей силы. Но здесь эта сила подразумевается либо действующей заодно с внешним миром, либо как безучастная к нему.

В предшествующей, предпоследней сцене К. попадает в церковь, в собор — попадает как будто бы совершенно случайно. Но оказывается, что там его знали и ждали. В совершенно пустом соборе обнаруживается священник, который всходит на амвон и окликает героя по имени. В этой связи и стоит припомнить следующие мысли героя: «Где судья, которого он ни разу не видел? Где высокий суд, куда он так и не попал?» Не попал ли как раз тут Йозеф К. к «высшему судии»? Ведь храм в честь этого судии и воздвигнут.

Вместо проповеди священник рассказывает Йозефу К. притчу о человеке, пришедшем к вратам Закона. Притча эта очень странная, непонятная; непонятность ее подчеркивается тем, что после того, как священник привел ее, так сказать «канонический» текст, они оба вступают в затяжную, поистине казуистическую дискуссию относительно ее истолкования. Мы оставим в стороне все тонкости и детали, постараемся уловить хотя бы самый общий ее смысл.

Итак, к вратам Закона пришел человек и просит его туда пропустить, он хочет видеть Закон, у него к нему надобность — дело ли, просьба ли, неважно. Но привратник говорит, что сейчас он его не может впустить. Когда-нибудь позже, поясняет он дальше, возможно, — но сейчас нельзя. Поскольку врата открыты, человек пытается заглянуть внутрь. А привратник смеется и говорит: «Если тебе так не терпится — попробайся войти, не слушай моего запрета». Но только, говорит, там есть другие привратники, один могущественнее и страшнее другого. Человек совсем испугался, сел около ворот и принялся ждать, когда будет можно. Ждет недели, месяцы, годы; иной раз пытается подкупить привратника — тот берет взятки, но со словами: «Беру, чтоб ты не подумал, что что-то упустил». И все остается по-прежнему: один стоит у открытых ворот, другой сидит. Наконец, пришельцу уже настал черед умирать от старости, он хочет перед смертью задать стражу последний вопрос, подзывает его кивком — на большее уже нет сил, — и, читаем мы, «привратнику приходится совсем низко поклониться» (вспомним: К., уже с ножом в горле, увидел как «два господина у самого его лица... наблюдали за развязкой»). Так вот, человек спрашивает: «Ведь все люди стремятся к Закону, почему же за все эти годы никто другой не пришел?» А привратник отвечает умирающему: «Никому сюда входа нет, эти врата были предназначены для тебя одного! Пойду и запру их».

Внешне сюжет тут кричаще нелогичен. Привратник человека к Закону не пускает, а потом оказывается, что ворота эти были предназначены именно для него! Однако Кафка, юрист по профессии, ставит тут ловушку именно «внешней», обыденной, соблазнительно-банальной логике. Потому что если вдуматься, то не так уж тут все абсурдно. Если захотеть, то можно ведь и задать вопрос: а почему было все-таки не попробовать? Привратник тут поставлен и делает, что ему велели, но он ведь и подсказывает одну возможность: если в самом деле не терпится, войди! Там, правда, другие стражи, я сам боюсь, но это, в конце концов, я, это мое дело. А ты — попробуй!

Но человек заведомо боится, ждет специального разрешения — и не пробует! Именно ему, как никому другому, был открыт этот доступ, а он — из страха, из привычки повиноваться и просить на все дозволения — не оправдал своего предназначения, не решился. Не надо, стало быть, смотреть на «всех людей», на других, никто тебе не указ, никто не облегчит тебе решения, которое принять можешь ты, и только ты. Переступи порог

страха — если уж ты таков, что тебе не терпится, если тебя тянет туда, к Закону, к истине, к должному; там тебе тоже никаких гарантий нет, но там есть все-таки еще одна возможность, есть ощущение, что ты в самом деле все испробовал, — и это ощущение немало стоит. Привратник у Кафки неспроста, конечно, принимая взятки, приговаривает: «Беру, чтобы ты не думал, что что-то упустил». Это звучит как нескрываемая насмешка, издевка даже — намек на то, что возможность все-таки упускается. Человек ищет проверенных путей, а непроверенных, но ведущих напрямик к цели, боится.

Прозреваемая здесь вина — это не только слабость воли, недостаток достоинства. Герой Кафки мучим и более глубокой, бытийной виной; она — в роковой отгороженности от жизни, в неспособности наладить благодатный контакт с нею и естественно в нее влиться — либо хотя бы достойно принять ее вызов и противостоять ему. Йозеф К. был причастен лишь внешней суете этой жизни — размеренному ритуалу службы, досуга, быта, — глубин же бытия он панически боялся и отстранял их от себя. Тогда уже совершенно понятно, почему такого человека может осенить перед смертью прозрение: умираю, как собака, с чувством позора.

Перед нами вырисовывается некий очень серьезный — и в то же время, по сути, очень простой — этический постулат: бери ответственность на себя, ибо никто с тебя ее не снимет, и никто иной, никакая, даже самая высшая инстанция, вплоть до «высшего судии», тебе ее не облегчит. Раз ты не испробовал свои возможности сам, то уж если винить кого-то в твоей жалкой судьбе, если предъявлять счет жизни, то начинать надо прежде всего с себя. С этой чисто философской точки зрения Кафка здесь прямо предвосхищает одну из основных посылок экзистенциализма: «Все начинается с каждого отдельного человека и с его индивидуального выбора».

Священник на прощание говорит Йозефу К. простые и суровые слова: «Суду ничего от тебя не нужно. Суд принимает тебя, когда ты приходишь, и отпускает, когда ты уходишь».

Таким образом, романы Кафки — не просто изобретательно выполненная символическая картина незащитности человека, личности перед лицом анонимной и всеподавляющей власти; Кафка по-своему ставит очень высокие этические требования к человеку. То, что он, поистине до предела заострив безвыходную ситуацию, в то же время ни на гран не снизил этих требований, сразу выводит его далеко за рамки мироощущения декаданса, — хотя на первый, поверхностный взгляд он может оказаться весьма к нему причастным.

Но, конечно, и степень чисто социального критицизма Кафки не следует преуменьшать. То, как Кафка показал абсурдность и бесчеловечность тотальной бюрократизации жизни в XX в., поразительно. Фантасмагории Кафки после его смерти все чаще стали восприниматься как пророчества. Такой степени обезчеловечивания общественного механизма европейское общество времен Кафки не знало. Так что здесь какой-то поистине необыкновенный дар смотреть в корень, предвидеть будущее развитие определенных тенденций. Кафка на какой-то момент соприкасается с устремлениями экспрессионистов, это они мечтали в своем искусстве показать не единичные явления, а законы; мечтали — но не осуществили этой мечты, а вот Кафка осуществил. Его сухая, жесткая, без метафор, без тропов, как бы лишенная плоти проза и есть воплощение формулы современного бытия, его самого общего закона; конкретные лица могут быть разными, но суть — одна, она и выражается формулой.

С чисто художественной, технической стороны Кафка достигает такого эффекта прежде всего с помощью вполне определенного приема. Это — материализация метафор, причем метафор так называемых языковых, уже стершихся, тех, чей переносный смысл уже не воспринимается. Когда мы, например, говорим о том или ином человеке «он потерял человеческий облик», о том или ином явлении «это — чистый абсурд», или «это уму непостижимо», или «это как кошмарный сон», — мы, по сути, пользуемся такими языковыми метафорами, прибегаем к смыслу не буквальному, а переносному, образному. Мы понимаем, что облик-то все-таки человеческий, а не лошадиный, не собачий и т. д.; и выражение «уму непостижимо» всего лишь есть сгущение нашего впечатления о каком-либо событии.

Кафка последовательно материализует именно эту уму-непостижимость, абсурдность, фантазмагоричность. Что больше всего озадачивает в его прозе — это снова и снова всплывающая алогичность, неправдоподобность причинно-следственных сцеплений; особенно это заметно, когда неизвестно откуда вдруг перед героем появляются предметы и люди, которых здесь просто не должно было быть.

Тут, в свою очередь, функционирует более частный художественный прием, но в этом же русле, конкретно материализуется метафора «кошмарный сон». Один французский ученый метко назвал Кафку «пробужденным сновидцем». Может показаться, что это тоже, в свою очередь, метафора. Но суть в том, что Кафка весь сюжет своего повествования методически строит по тому принципу, по какому оформляется «сюжетика» сна. В сновидениях сплошь и рядом дело выглядит так: стоит по ходу сна подумать о каком-нибудь предмете или человеке, и он тут же вливается в длящуюся картину сна и сцепляется с другими предметами или людьми так, как в реальной жизни это совершенно невозможно, абсурдно; все, что по причудливым ассоциациям соединяет друг с другом раскованный, бесконтрольный мозг, во сне тут же представляется во взаимосвязанных образах, в результате чего и возникает абсурдный сюжет. У Кафки при желании можно проследить эту технику очень отчетливо — достаточно внимательно изучить первые страницы «Замка».

Но этот прием имеет и обобщающий смысл. Неспроста, например, «Превращение» и «Процесс» начинаются с пробуждения человека. В обычном, «нормальном» мире человек, бодрствуя, ищет в мире логических причинно-следственных связей, во всяком случае он так считает. Для него все привычно и объяснимо, а если что-то кажется необъяснимым, то он все равно это не считает принципиально необъяснимым, он просто в данный момент не знает причины, но она существует. А вот засыпая, человек погружается в сферу алогизма.

Художественный трюк Кафки — в том, что у него все наоборот. У него алогизм и абсурд начинаются, когда человек просыпается. Трюк гениальный именно своей дерзкой простотой, именно он-то и утверждает вопиющую абсурдность реального мира, реального бытия человека в этом мире.

\* \* \*

Роберт Музиль (1880-1942) при жизни много страдал от того, что ощущал себя не оцененным по достоинству. Слава одного из крупнейших художников и мыслителей австрийской, да и всей немецкоязычной литературы XX в. пришла к нему только посмертно, а умер он в неизвестности и нужде, в эмиграции, где жил с 1938 г. — после гитлеровского аншлюса Австрии, — ценимый лишь весьма ограниченным кругом знатоков.

В художественном мире Музиля много конкретных примет реального времени, в котором жил он сам и жили его герои. Место действия здесь — Австро-Венгерская империя рубежа веков, последних двух десятилетий ее существования. Но ее историю Музиль рассказывает в особом ракурсе. Точность исторических характеристик — а уж они у Музиля, как правило, отточены до блеска, до афористичности — это лишь необходимый фон, самый верхний пласт художественной структуры. И пласт, можно сказать, подчиненный; упомянутый блеск не должен вводить нас в заблуждение относительно главной заботы Музиля. Она — в том, чтобы показать мир сознания современного человека; сквозь него преломлены все реалии, оно их отбирает и располагает по значимости, оно их интерпретирует.

Установка на «взгляд изнутри» определила и специфическую монологичность музильевского творчества. Дело в том, что из понятия «современный человек» Музиль никоим образом не исключает и самого себя. Большинство главных героев в его произведениях — в той или иной степени авторские самопроекции; да и менее главные, явно «характерные» персонажи, будь они даже объектом сатирического развенчания, иной раз, как бы вдруг проговариваясь, начинают изъясняться авторским языком.

Столь пристальный интерес к анатомии человеческого сознания не случаен. Среди западных художников слова XX в. Музиль — один из тех, кто особенно остро ощущал кризисное состояние буржуазной цивилизации, кричащий разрыв между гуманистическим кодексом, унаследованным от прошлых эпох, и девальвацией всех его установлений в настоящем. Этот кодекс существует теперь лишь как система выхолощенных, бескостных догм и фраз, под усыпительным покровом которых уже затаилась готовая в любой миг раскрыться бездна варварства и хаоса. Музиль пережил первую мировую войну и застал начало второй; на его глазах развалилась Австро-Венгерская империя, давшая ему место рождения и гражданство; он видел, как расплзалась по земле Европы фашистская чума. И все эти социальные катаклизмы сходились для него в едином фокусе — в сознании современного человека. Вот здесь для Музиля эпицентр кризиса. Веками лелеявшийся гармонический идеал *homo sapiens* вдруг обернулся чем угодно, только не гармонией: аморфность, безвольная податливость, изнурительная и бесплодная рефлексия идут рука об руку с необузданностью инстинктов, релятивизмом нравственных представлений, жестокостью.

От писателей декаданса Музиля резкой чертой отделяет то, что он не ограничивается фиксацией признаков упадка. Вся энергия его мысли сосредоточена на другом: где найти тот рычаг, с помощью которого можно было бы остановить цепную реакцию распада личности, ведущую к распаду человеческого сообщества? Музиль страстно жаждет изменения человека, а через него — и изменения мира; утопия — центральное понятие в его мировоззренческой системе; «иное состояние», «инобытие» — центральная утопия в его главном произведении, его Книге с большой буквы — романе «Человек без свойств».

Этот роман Музиль писал, по сути, всю жизнь. В самых первых его дневниковых записях уже намечаются контуры образа Ульриха, будущего героя романа. Других беллетристических произведений у Музиля мало, они невелики по объему, а по содержанию своему расположены на той же линии, в них разрабатываются и варьируются те же темы, что и в романе; это как бы передышки, краткие остановки в пути. Путь же остался незаконченным, роман, по огромности своей едва ли не беспрецедентный в мировой литературе, так и не был завершен. И открытой осталась его главная проблема — возможность свершения утопической мечты об «ином состоянии» и ином человеке.

Музиль — художник не итоговых формул, не запечатленного свершения, а бесконечного напряженного поиска. Его стихия — не примирение и гармонизация противоречий, а домысливание, «проигрывание» антиномических возможностей до конца — даже ценой того, что в результате подобной операции они окажутся вдвойне, втройне непримиримыми.

Одно из ранних эссе Музиля носит программное название «Математический человек» (1913). Музиль — инженер, «техник» по образованию и в немалой степени по наклонностям. В 1901 г. он окончил технический институт в Брно, а в 1902-1903 гг. работал ассистентом технического института в Штутгарте. И когда затем его интересы переместились в сферу психологии, логики и философии, он и там обнаружил тяготение к точным методам: психологию он изучает экспериментальную и даже изобретает прибор для исследования механизма оптического восприятия цвета.

Но в «математической» этой натуре с самого начала действует и другая, противонаправленная сила — тяга к поэзии. Идеал Музиля — цельность мироощущения и бытия, полнота осуществления всех — и рациональных, и эмоциональных — возможностей человека. Ныне, полагает он, оба эти принципа в жизни человека и общества разошлись; рационализм в его современном, банализированном толковании ведет к бездушной механистичности и морали голого практицизма, а сфера эмоционального стала полем беспредметных, ни к чему не обязывающих «возвышенных» умствований. Человек лишился всех опор. Стремясь очистить принцип разума от аморфных, липких наслоений субъективизма «конца века», Музиль апеллирует к традициям Просвещения — к традициям последовательного рационализма. Мечтая о столь же изначальной незамутненности чувственного принципа, он обращается за поддержкой к самым радикальным иррационалистическим системам прошлого — вплоть до учений мистиков. Вивисектор и визионер, трезвый аналитик и опьяненный экстатик — таким поочередно и одновременно предстает Музиль в своих произведениях.

Именно этому сочетанию художественный мир Музиля обязан особым, неповторимым колоритом стиля, специфически музильевской атмосферой головокружительной интеллектуальной авантюры. Музиль сам однажды сказал о своем интересе к «мистике яви»; не менее захватывающи и его попытки представить реальным, явственным состояние мистической озаренности души, остановить и «расчислить» механику экстаза.

Вообще на уровне стиля Музилю как раз удается впечатляющий синтез обоих начал, особенно при изображении рациональной стороны человеческого сознания. Абстрактное умозаключение сплошь и рядом предстает у него не как простое развитие идеи, а как ее приключение; идеи здесь — персонажи, герои, их взаимоотношения «сюжетны», силлогизмы превращаются в притчи.

Но Музиля волнует проблема не только стилистическая, но и экзистенциальная. «Самоубийство или писательство» — так эта дилемма была сформулирована в «Человеке без свойств», где отчетливее всего запечатлелось предельное напряжение между эстетикой и этикой. Роман этот — убийственно язвительный в изображении всего, что Музилем отрицается, и фантастически упорный в создании «конструктивных» утопий. Но рассказывается в романе о том, как распадаются все утопии, и неспроста он самой формой своей являет грандиозный символический образ неразрешенности и неразрешимости.

Конечный, идеальный образ человека для Музиля расплывчат, неуловим, неопределим. Не случайно одной из центральных опор всей его мировоззренческой и

художественной системы становится категория «возможности». В ней, этой общей категории, внешне положительный, обнадеживающий смысл искусно снимает — а по сути, лишь маскирует — внутренний всеобъемлющий релятивизм, неоформленность каких бы то ни было положительных критериев и «свойств». Все возможно потому, что все относительно. Расчет на грядущее лучшее состояние выводится прежде всего из того, что все сущее равно непрочно, необязательно, доступно отрицанию и достойно его. На этом философском фундаменте и строит одну за другой свои утопии «Человек без свойств»; одна из прямо называется утопией «эссеизма», т. е. — от исходного значения этого слова («попытка») — жизни «на пробу», жизни, открытой всему.

«Смятения воспитанника Тёрлеса» (1906) — так называется первый роман писателя. Он во многом автобиографичен и тем более помогает понять становление Музиля как мыслителя и художника.

Из традиционной схемы «романа воспитания» исключаются едва ли не все положительные импульсы, которые воздействовали бы на героя извне, все, что издавна повелось считать облагораживающим, возвышающим душу. Нет первой трепетной любви, этого почти неперменного сюжетного мотива повествований о детстве и отрочестве, — есть напряженный, брезгливо-неодолимый интерес к женщине легкого поведения. Нет чистой юношеской дружбы — есть страшная история изощренного физического и психического истязания, которому однокашники Тёрлеса подвергают одного из воспитанников, провинившегося в мелком воровстве. Тёрлеса эта утонченно садистская процедура и отталкивает, и завораживает одновременно; он впитывает в себя эти впечатления, удовлетворяя еще только пробуждающуюся, интуитивную жажду познания, полноты жизненного опыта.

Этим методическим распатыванием сложившихся моральных норм и табу, пристальным интересом к оборотной стороне медали Музиль, конечно, в первую голову обязан Ницше. И на этой линии — вполне закономерно — появляется искус эстетизма, восприятия зла лишь как средства «обогащения» и «утончения» художественной природы (мысль, весьма популярная у литераторов эпохи декаданса).

Стремление проникнуть в сферу подсознательного как будто бы сближает психологизм Музиля с фрейдовской методой. В самом деле, в ранних дневниковых записях писателя явственно слышны отголоски фрейдизма: душа человека внушает ему страх, как неукротенный зверь; снаружи она — безвредный препарат, но нервы в ней из пироксилина, и т. д. Во фрейдовской концепции Музиль изначально усматривает «игру на понижение», и эта его метафорическая формула многозначительна. Он лелеет убеждение в высоком достоинстве и предназначении человека, в его разумности и моральности. Оттого и в сфере психологизма его усилия сосредоточены прежде всего на анализе не столько данного человека, сколько человека возможного.

В романе о Тёрлесе чрезвычайно важно и то, как Музиль рисует окружение своего героя. Жестокость изощряющихся в садизме юнцов (не забудем — отпрысков привилегированных семейств!) не просто психологический срыв переходного возраста; они уже успели усвоить и подвести под эту жестокость целую философию, и глубочайшая прозорливость Музиля в том, что постулаты этой философии выводятся у него, по сути, из того же источника, что и «смятение» Тёрлеса.

Музиль отнюдь не вслепую бунтует против окостенелой буржуазной морали; он прекрасно знает о тех опасностях, которые таятся в принципе «искушения аморальностью», — даже если это искушение и трактуется как испытание и воспитание. Такое воспитание

может привести, как он надеется в случае с Тёрлесом, к «закалке» души, к выстраданности знания, ко всеоружию «нравственной силы сопротивления». А к чему еще? Позднейшая критика не раз сопоставляла историю подросткового нищезанятия в романе о Тёрлесе с последующей историей Германии и увидела в нем горькое пророчество...

Переломный рубеж в движении Музиля от камерности и несколько искусственной глубины к панорамности и подлинной глубине «Человека без свойств» ознаменован циклом новелл «Три женщины» (1924). Изолированность эксперимента здесь в известной мере сохраняется. Мука любви двух «неродственных» натур лежит в основе сюжета «Тонки»; в экзотической остротности и «приподнятости» горного мира разворачивается «тяжкое испытание души» Гомо в «Гриджии»; мистический путь духовного выздоровления и преображения барона фон Кеттена в «Португалке» подается уже прямо в форме легенды, притчи; впрочем, дымка легенды зримо витает и над историей Гомо, и даже над самой реальной во всем цикле, «жизнеподобной» историей Тонки и ее возлюбленного. Но в то же время любовная тема обнаруживает в этом цикле новелл и явную склонность автора к расширению рамок за счет общедуховной, а через нее и социальной проблематики.

В «Человеке без свойств» Музиль делает еще одно усилие осуществить новый синтез. Внешнее движение событий в романе организуется знаменитой музилевской «параллельной акцией». Прослышав о том, что в Германии начата подготовка к широкому празднованию в июне 1918 г. тридцатилетия со дня вступления Вильгельма II на императорский престол, австрийские «патриотические круги» спохватываются: в том же году в их империи свой юбилей, и даже более внушительный! Правлению их «горячо любимого» императора Франца-Иосифа II исполнится целых семьдесят лет! Планируемый юбилей, коль скоро он касается самой идеи государства, заставляет Габсбургскую империю показать все, на что она способна, подвести итог всему своему существованию. При этом действие романа начинается за год до первой мировой войны; вдохновители «параллельной акции» об этом, конечно, не подозревают, прославляя «миротворческую миссию» своего императора. «Славный» юбилейный год должен принести империи бесславный развал, относительно чего они тоже находятся в блаженном неведении. Но обо всем этом знает писатель Музиль, когда создает грандиозный образ обреченного мира; убийственная ирония, с которой он изображает его предсмертную эйфорию, — это сама ирония истории.

Изжитость, эфемерность старого мира изображается Музилем в специфическом для него ракурсе «общих идей» — как прежде всего духовная несостоятельность. Музиль убежден, что рыба тухнет с головы. Именно поэтому в центре внимания Музиля — элита, верхи общества или, во всяком случае, его «интеллигентный» слой, чьи претензии на руководящую роль беспощадно развенчиваются. Салон супруги высокопоставленного правительственного чиновника Германы Туцци (Диотимы) — это остросатирическая модель всей имперской идеологической надстройки, а во многом и ее материального базиса. В изображении всех этих измышляющих «эпохальную демонстрацию» министров, чиновников, аристократов, банкиров, промышленников, генералов, журналистов Музиль безжалостно конкретен как аналитик и как художник.

Но все эти зримо-осязаемые, в полном смысле слова реалистические образы соотнесены в то же время с некой невидимой более общей точкой отсчета и суда.

Пожалуй, ни одно другое слово не употребляется в музилевском романе столь часто, как Geist и его производные. Geist возвращается чуть ли не в каждой фразе, снова и снова, как идея фикс, как наваждение. В результате это слово обрастает таким количеством значений и смысловых оттенков, что его уже невозможно перевести, например, на русский язык, только словом «дух»; это еще и «ум», и «интеллект», и «интеллигентность», и

«культура» — вся сфера духовного, «идеального». И, по убеждению Музиля, вся эта сфера безнадежно себя дискредитировала. Она, во-первых, оказывается повсюду полой, лишенной какого бы то ни было реального содержательного обеспечения. Ее вроде бы «зримое» воплощение — «параллельная акция» — не может обрести даже минимального позитивного смысла. «Акция» обрастает все большим количеством участников, все они, на разные лады склоняя слово Geist, ищут для акции «идею» — но ничего не могут ни придумать, ни уловить, «все идет как заведено». Акция громоздкой, неповоротливой телегой медленно, нудно везет героев и читателя вперед.

Но есть и во-вторых. На более глубоком уровне вся эта суэта оказывается не просто затянувшейся бессмыслицей. Музилевские герои перетряхивают в своих бесконечных дискуссиях весь идейный багаж Европы, накопленный ею к этому моменту, апеллируют к самым разным «высоким» идеям; причем они не просто пересказывают или интерпретируют идеи — нет, они без всяких кавычек, уже автоматически цитируют целые пассажи из модных трактатов конца века о душе, о морали, об эросе. А поскольку все эти люди ничтожны и карикатурны, карикатурными и пошлыми неминуемо становятся в их устах все перебираемые ими «возвышенные» идеи. Телега превращается в размалеванный пустозвонный балаган.

Но зонд музилевского анализа проникает глубже. В Габсбургской империи не просто все перемешалось — в этой атмосфере всеобщей «разболтанности» есть и определенное целенаправленное внутреннее движение. В фантастических мечтаниях юного недо-учки Ганса Зеппа о «человеке действия» явственно слышны и шовинистически-великогерманские, и расистские, фашистские ноты. Весь балаган неудержимо несется к пропасти — к войне.

Музиль постоянно варьировал в дневниках, в набросках к роману эту мысль: логическим завершением всего развития должна стать катастрофа, война. Но поскольку Музиль писал роман в 30-е годы, на исторические воспоминания накладывались и писательские впечатления от современности. Роман приобретал новое измерение. Читая сейчас вторую его половину, забываешь порой о том, какая эпоха здесь изображается, к какой войне движется судимый писателем мир: к той, первой, или ко второй, — столь внушительны аналогии и ассоциации, столь незаметны анахронические сдвиги.

Музиль не зря тайно соперничал с Томасом Манном. Великий современник все его опережал. Было искушение декадансом в «Будденброках» и ранних новеллах Манна, было искушение иррационализмом и стихией инстинкта в «Смерти в Венеции», был духовный баланс эпохи (и тоже с первой мировой войной под занавес!) в «Волшебной горе». Но в главном своем романе Музиль Томаса Маяна в чем-то существенном и предварил: композиционная модель сопряжения, наложения друг на друга двух эпох, установления роковой причинно-следственной связи между ними — прежде чем получить блистательное воплощение в «Докторе Фаустусе», она уже вынашивалась, создавалась в уединении, музилевского кабинета.

В отношении к буржуазному миру и его идеологии Музиль выдерживает равно-иронический тон — не сокрушает тех громовыми инвективами, а разлагает ядом иронии. Достаточно сравнить напряженные схватки, идеологических принципов в «Волшебной горе», грозную накаленность атмосферы в «Докторе Фаустусе» с неторопливым потоком бесстрастного, всеразъедающего скепсиса в «Человеке без свойств». Но относительно конечного приговора, выносимого Музилем старому миру, не надо обманываться: он отрицателен абсолютно. Томас Манн еще мог уповать на гуманистическую традицию бюргерства («... слепо идеализирует всех этих купцов», — написал в сердцах Музиль о

«Будденброках»). Наш автор не видит у буржуазного мира традиций, достойных сохранения.

Но нет в музилевском отрицании и нигилистической бравады, ниспровергающего самодовольства. Если мир «параллельной акции» предстает в романе как гигантский мировоззренческий фарс, то маячащая впереди катастрофа все настойчивей — по мере развития действия — напоминает о трагических последствиях этого фарса. И уж особенно отчетливо трагизм ситуации обнаруживается там, где от карусельного вращения «акции» писательский взгляд устремляется вовне, в «неофициальный» мир.

С самого начала в романе осуществляется иная, так сказать, уже авторская параллельная акция: эфемерная игра привилегированных интеллектуалов сопровождается жестокой историей бродяги Мосбруггера, ожидающего в тюрьме приговора за очередное убийство. Контрастный смысл этой истории демонстративен: духовному разброду в салоне Диотимы противостоит здесь подлинно трагический разрыв в реальном человеческом бытии — как грозное и неотвратимое свидетельство бессилия всех перебираемых в этом салоне «душеспасительных» рецептов, всей этой миссионерской суеты. Но не менее важно тут и другое когда музилевские интеллектуалы и «духоискатели» как зачарованные следят за судьбой Мосбруггера, то это не потому, что они испытывают сострадание, будь то к самому этому жалкому, обреченному на смерть душевнобольному или к его жертвам. Напротив, как раз сострадания тут, собственно, и нет, и вообще все мыслимые в данном случае человеческие реакции искривлены, искажены.

Как и в «Тёрлесе», образ главного героя в «Человеке без свойств» во многом автобиографичен. В ретроспективном изображении прежней, до «акции», жизни Ульриха варьируются обстоятельства духовной, да и «анкетной» биографии Музиля. В самой «акции» Ульрих явно выступает, как «полпред» автора: его собственно сюжетная роль в ней пассивна, даже несколько странна, ибо он, презирая с самого начала всю эту околодукховную суету, тем не менее исправно в ней участвует; но Музилю нужен был «свой глаз» в этой среде, и он, так сказать, заставил Ульриха терпеть ее. Наконец, многочисленные, одна другую сменяющие утопии Ульриха, как бы иронически они иной раз ни подавались с самого начала и каков бы ни был конец каждой из них, аргументируются так увлеченно и пристрастно, что мы чувствуем: это — наболевшее, личное; здесь бьется над проблемой Музиль-утопист, фанатик идеи «возможности».

Ульрих, разочаровавшись во всех прежних попытках и насмотревшись на суету «акции», все решительней определяет для себя статус «человека без свойств» — человека, принципиально противопоставившего себя современному веку и настроившегося на «чувство возможного», на новые «попытки», причем на попытки именно «нешаблонные», небуржуазные. Снова и снова подступает Музиль к описанию «иногостояния», привлекая к этому поистине гигантский терминологический аппарат идеалистической философской традиции.

Но по сути исходные основания этой утопии не так уж сложны и не обязательно требуют мистического лексикона для своего описания — достаточно было бы психологического. Сам Ульрих ведет ее происхождение от одного эпизода своей юности, когда он, двадцатилетний лейтенант, влюбился в женщину старше его годами, «госпожу майоршу», но после первого же поцелуя в смятении чувств взял отпуск, уехал на остров и там, в одиночестве, «переживал» свое состояние. История с госпожой майоршей на этом, собственно, и закончилась, то было всего лишь мгновение юношеской влюбленности, но в этом-то и вся суть. Как продлить это мгновение, как сохранить навсегда состояние вызванной им возвышенной вибрации всех чувств, сделать его постоянным образом жизни

— вот проблема и Ульриха, и Музиля. Этот подъем души должен опровергать весь предшествующий строй жизни, всю систему традиционных форм бытия, воспринимаемую и отрицаемую Музилем как достояние ненавистного ему буржуазного века, этой «неудавшейся господней попытки». Мир музилевской утопии существует прежде всего как антимир; без этого он не может быть даже и мыслим; больше того — мир, питаемый одним лишь отрицанием, только и может быть мыслим, но не осуществим; малейшее дыхание реальности эту конструкцию разрушит, сколь бы тщательно и долго она на таком основании ни возводилась.

Согласно указанной выше «технологии» своей утопии, Музиль подставляет Ульриху повод, в котором наиболее активна энергия отталкивания от традиционных норм, — искушение инцестом. Идея расторжения всех запретов морали здесь заострена в крайней степени. Но чувство обреченности изначально витает над этой утопией, ибо мечта о любви как некоем самоотрешении, расширении собственного «я», выходе за его пределы при такой попытке ее реализации замыкается, по сути, в кругу того же «я». Мотив инцеста в романе — это сгущенный символ безысходности индивидуалистического бунта.

Об этот подводный риф и разбивается авантюра Ульриха и Агаты. Они-то ищут «всеобъемлющей» любви, они мечтают о любви к ближнему, ко всем людям, но снова и снова убеждаются в своей органической неспособности любить, неспособности разорвать заклятый круг. «Любишь все и ничего в отдельности!» — горестно восклицает Ульрих в минуту одного из таких прозрений. Музиль показывает крах индивидуалистических утопий. Причем он говорит не просто об индивидуализме, а об «асоциальности», «антисоциальности». В бунтарстве Ульриха и Агаты он постоянно подчеркивает эту внутреннюю основу как в конечном счете несостоятельную.

«Индивидуализм идет к концу... Система Ульриха в конце дезавуирована, но и система мира тоже...» Музиль — «индивидуалист, ощущающий собственную уязвимость»; во всяком случае, безжалостный диагност недугов буржуазного сознания и мира; один из самых упорных фанатиков утопии, мечты о цельном человеке, чья душа была бы раскрыта навстречу достойному миру и достойным людям.

\* \* \*

«И открылись ему глубочайшие опасности, таящиеся во всяком искусстве, понял он глубочайшее одиночество всякого человека, предназначенного к искусству, понял это исконное его одиночество, влекущее его еще глубже в искусство и в бессловесность прекрасного, и он понял, что в большинстве своем все художники разбиваются об это одиночество, ослепленные одиночеством, слепые к божественной красоте мира, слепые к божественной красоте человека, — они, опьяненные одиночеством, способны видеть только собственное свое богоподобие, как будто оно есть ими одними заслуженное отличие, и потому они все больше и больше единственный смысл творчества видят в жадном до славы самообожествлении, предавая идею божественности и предавая идею искусства... Это не путь, а видимость пути, выход из одиночества, но не приход к человеческой общности, которой жаждет истинное искусство в своем стремлении к человечности...»

Это говорит не Гёте и не Томас Манн в романе «Лотта в Веймаре». Это говорит о себе Публий Вергилий Марон, римский поэт, герой романа Германа Броха (1886-1951) «Смерть Вергилия», опубликованного в 1945 г.

Созвучие основных мотивов обоих романов очевидно. И это происходит не оттого, что Брех сознательно стремился к такому созвучию, а оттого, что оба романа рождены одним и тем же временем, хотя оба писателя обращаются к разным историческим эпохам, к разным художникам. Этот факт еще раз наглядно свидетельствует, что в данном случае время написания романа играет не менее важную роль, чем время, о котором роман написан, и что этот жанр у писателей немецкого языка в 30-40-е годы был прежде всего выражением определенного этапа художественного самосознания. Рассказывая о возникновении замысла своего романа, Брех говорил: «Великих духов прошлого не вызывают намеренно: если уж они приходят, то приходят бесшумно, с черного хода, — посланцы «случая», того случая, который так близок «чуду», что его по праву можно назвать источником всякой неподдельности. То, что мысль о Вергилии пришла ко мне случайно, как-то успокаивает меня, как бы укрепляет меня в убеждении, что я создал здесь не просто беллетристику».

Знаменательна и сама история романа: в 1937 г. Брех написал для венского радио небольшую новеллу «Возвращение Вергилия», в которой пытался решить волновавшую его проблему «литературы на закате культуры»; после аншлюса Австрии Брех был брошен нацистами в тюрьму, и там у него оформился замысел большого эпического произведения на эту тему; освобожденный из тюрьмы по ходатайству писателей, Брех эмигрировал в Англию, потом переехал в США; и в годы эмиграции он отложил в сторону все остальные планы, чтобы написать этот свой главный роман, итог своего писательского пути [1] .

Временные рамки романа ограничиваются восемнадцатью последними часами жизни великого римского поэта, но за ними встает и вся прошлая жизнь Вергилия. Читая роман, мы в строгой синхронности проходим путь последнего предсмертного озарения, посетившего Вергилия, — проходим через начало его, когда больного поэта на корабле императорской эскадры везут к гавани, когда его несут на носилках сквозь ликующую толпу, собравшуюся чествовать Октавиана Августа, проходим через лихорадочную смену полубредовых видений и трезвых раздумий последней ночи Вергилия в императорском дворце, через его предсмертные беседы с друзьями и с императором. В волнообразных приливах и отливах меркнувшего сознания поэта совершается последний расчет его с прошлым, грандиозная переоценка ценностей, рождается новое, уже надвременное сознание, всеобъемлющее измерение бессмертия, и этому возвышению над временем соответствует взволнованная возвышенность авторской речи, та величаявая отрешенность слога, которую романтический XIX век мог бы назвать божественной.

Сознание трагического несоответствия между высоким гуманным предназначением искусства и его реальными свершениями открывается Вергилию в последние часы его жизни. Вызванное предчувствием конца, оно повергает поэта в мучительные, поистине душераздирающие сомнения. Но прозрение Вергилия — это не только результат сугубо внутреннего духовного процесса, не только чисто психологический феномен обострения чувств перед смертью; на этот процесс накладывается могучий встречный поток последних впечатлений от реальной жизни, и высочайшее художественное мастерство Бреха проявляется в том, с какой поразительной, почти медицинской точностью он запечатлевает это взаимодействие внешнего мира и бессильно раскрытой навстречу ему, как бы обнаженной души умирающего поэта.

Первая часть романа представляет собой картину этого взаимодействия, в котором активизация сознания Вергилия это именно мечты, а реальность — угрожающая, орущая, способная на все толпа. В изображении этой последней явно звучат современные ноты — параллельно с работой над романом Брех занимался проблемами психологии толпы, воспринимая фашизм прежде всего как явление массового психоза. Но толпа вызывает у

Вергилия не только инстинктивный ужас, но и сострадание; больше того, именно здесь он начинает особо остро воспринимать свой долг перед ней, свою огромную ответственность поэта.

Ключевая сцена этой части романа — сцена в «квартале трущоб», и здесь Вергилиево «познание народа» приобретает наиболее четкую социальную определенность. Как сквозь строй, идет роскошный кортеж сквозь бедность, нищету, сквозь брань и злобные насмешки женщин, высывающихся из окон, и Вергилия затопляет чувство стыда, сознание пустоты и суетности своего существования и своей поэзии перед лицом неизбывного народного горя. Вергилию открывается призрачность всех высокомерных представлений о надвременности поэзии, и он физически ощущает, как поток реального бытия со всей его обнаженной безысходностью, людской нищетой, людскими страданиями насильственно втягивает его в себя, срывает с высот и погружает туда, откуда он вознамерился было бежать в сферы красоты и поэзии.

Вергилий приходит к глубочайшим сомнениям в смысле своего искусства, которое представляется ему теперь лишь тщеславным и трусливым бегством от реальности, безумным самообольщением чистой красоты, чуждой человеческим страданиям и потому — «жестоккой». Брех подчеркнуто оформляет это прозрение Вергилия в свободных стихах, которые он вплетает в свою и без того ритмизованную, лирическим потоком льющую прозу:

... и, как призрачная забава, раскрывается человеку  
искусство, служащее одной Красоте  
и потому равнодушное,  
непреклонное к людскому горю, ибо оно для него  
всего лишь бренность, всего лишь  
слово, цвет, звук или камень,  
всего лишь повод, чтоб искать Красоту...  
и без конца повторяется, без конца повторяется игра,  
но все ж изначально суждено ей пресечься,  
ибо лишь человеческое — божественно...

Когда Вергилий в своем уже неудержимом стремлении низвергнуть все до единого фасады и кулисы «абсолютного искусства» обрушивается на «смех» — на этот «жалкий эрзац утраченной веры в познание, логический конец всякого бегства в мир красоты, конец всякой игры в красоту», — то нетрудно заметить здесь в общем ту же самую критику «убийственной иронии», которую мы видели в романе о Гёте. Мотив «холода», играющий такую большую роль в «Лотте» (и тем более в «Докторе Фаустусе»), звучит столь же определенно и в «Смерти Вергилия»: «Все, что он воспевал, было пусто и поло, и пустой и полой была даже «Энеида» — поэт и поэма равно ограничены собственным холодным кругом». Вергилий вспоминает Гиерию Плотию, женщину, которую он когда-то любил, — или думал, что любил, но оставил, потому что боялся земных уз, следуя зову искусства.

Это, в сущности, то же самое, в чем упрекает Томас Манн своего героя и что придает такой тревожный дополнительный смысл любовным приключениям Гёте в романе, та же «боязнь семейных уз», то же стремление «просто искать в любви красоту». И Манн, и Брох связывают этот эстетизм с утраченной способностью любить людей вообще. Продолжая свои раздумья о Гиерии Плотии, Вергилий формулирует закон такой любви — «брать на себя чужую судьбу» — и заключает: «Не способен он был включиться ни в какую живую человеческую общность, еще менее был способен взять на себя судьбу другого живого существа... люди были для него мертвецами, он брал их как строительный материал, как камни для созидания мертвенно-холодной и застывшей красоты».

В романе Броха существует и еще одно измерение: большую роль в нем играет представление о Вергилии как о предтече христианства. В конечном счете прозрение Вергилия венчается именно этим обращением к Богу, все предшествующие этапы оказываются как бы промежуточными станциями на этом пути. В христианской идее Бога для Вергилия важнее всего завет любви к ближнему и искупительной жертвы ради него. Для него «возвращение к божественному» есть форма «возвращения к человеческому», а не возвышения над ним. Не случайно после самых страстных слов об этом возвращении к человеку через Бога в сознании Вергилия вновь вспыхивает реальное, конкретное имя — имя Плотии.

Но, как ни благодатна религиозная идея Вергилия с этической точки зрения, она обнаруживает всю свою беспомощность и иллюзорность, когда сталкивается с конкретной, практической механикой социального поведения человека. Это происходит в ключевом эпизоде романа — в сцене разговора Вергилия с императором Октавианом Августом.

Октавиан приходит к Вергилию, чтобы отговорить его от безумного замысла сжечь «Энеиду». Спор сначала идет об общественной значимости поэмы Вергилия и всего его творчества. Октавиан не может понять неожиданного самоуничужения Вергилия, а тот терпеливо, как ребенку, втолковывает императору простую осенившую его истину, которая и представляется ему конечной мудростью смертного мира и последним его, Вергилия, человеческим долгом на этой земле: «О Цезарь, для познания жизни не нужна поэзия... Для пространства Рима, для времени его, как ты выразился, Саллюстий и Ливий, право же, нужнее моих песнопений, и будь я простым крестьянином — вернее сказать, доведись мне им стать, — я бы счел, к примеру, труд досточтимого Варрона для познания земледелия бесконечно важнее моих «Георгик»... Что мы, поэты, рядом с ними! Не в обиду моим собратьям будь сказано: от дифирамбов невелик прок; а уж в деле познания тем более».

В Вергилиевом категорическом отрицании поэзии, заставляющем вспомнить безоговорочный моральный ригоризм позднего Толстого, бросается в глаза одна характерная особенность. Он часто говорит о поэзии и искусстве вообще, но конкретно он всегда имеет в виду прежде всего свою поэзию, свое искусство, и отвергает он его именно потому, что основной его смысл видит в «восхвалении», а не в служении конкретному благу человечества. Несколько раньше Вергилий в разговоре со своими друзьями Плотием и Луцием Варием провел четкую грань между собой и другими поэтами: «Гораций! Ах, он-то был солдатом и сражался за Рим; он готов был пожертвовать собой ради реальности Рима — отсюда, наверное, и та поразительная неподдельность, что снова и снова прорывается в его стихах... Эсхил простым солдатом сражался при Марафоне и Саламине; Публий Вергилий Марон не сражался ни за что». Он с уважением говорит о любовной лирике поэтов нового поколения — Тибулла и Проперция, готов признать более достойной любую другую профессию — врача, гончара, земледельца, но не поэта.

Человек незаурядного ума, рационального расчета и цепкой практической хватки, Октавиан начинает свою атаку, безошибочно определив самое уязвимое место в позиции Вергилия. Дело в том, что Вергилий, беспощадный и бескомпромиссный в отрицании своего искусства, всякий раз, когда Цезарь пытается выяснить его, так сказать, положительную программу, становится неуверенным и колеблющимся. Он говорит здесь не столько о том, что целью истинного искусства является благо человека, сколько о «познании смерти» как главном смысле всякого искусства. Отвергая идею чистой красоты как «далекую от реальности», как жестокую и антигуманную, он ставит на ее место не менее далекую от реальности мистическую идею. Но ведь он все-таки печется о благе страны и народа, он так убежденно говорит о необходимости возвращения искусства к человеку! И Цезарь идет в атаку, используя оружие своего оппонента: «У народа, я полагаю, иное представление о целях поэзии. Он ищет в ней красоту, он ищет в ней истину».

С этого момента Октавиан настойчиво и последовательно использует этот аргумент — народное благо, и он пользуется им с тем большей уверенностью, что сам же Вергилий неоднократно за время этого разговора признает его, Цезаря, огромные практические заслуги перед народом, перед государством, перед Римом. Но спор этот ведется, в изображении Броха, на разных, не соприкасающихся уровнях, на разных языках. Октавиан, говоря о народном благе, имеет в виду практическое благосостояние государства; для Вергилия благо народа как цель поэзии — это прежде всего трансцендентное духовное благо, религиозность, познание истины в любви и смерти, за гранью конкретных человеческих нужд. Практический ум Цезаря отбрасывает эти рассуждения именно как непрактичные, не от мира сего, как заумный каприз умирающего поэта, — Вергилий уже не может опуститься с высот своего религиозного прозрения в сферу практической пользы. Для него это — «поверхностное познание».

Исходя из этой практической пользы, Октавиан развивает целую теорию просвещенного деспотизма применительно к условиям Римской империи того времени. Он призывает Вергилия вернуться к «реальности будней», напоминает о его долге перед народом и государством, но постепенно в его слова о «народном благе» врываются нетерпеливые, повелительные ноты, и вместо гуманного, просвещенного монарха, каким Октавиан хочет казаться, перед нами предстает расчетливый и жестокий диктатор классического формата. Пренебрежительно отзываясь о народе как о неразумной массе, которую прежде всего надо для ее же блага приучить к повиновению и держать в узде, Октавиан формулирует свое представление о долге, и в нем слышны уже отчетливо современные ноты.

Все слабей, все беспомощней перед этим напором четкой и жестокой уверенности туманные возражения Вергилия, его слова о бренности всего земного, о познании истины в смерти и смирении. Характерно, что при этом споре в мыслях Вергилия незримо присутствует символическая фигура раба, к которой он не раз обращается за поддержкой; но и раб не противопоставляет агрессивному напору Октавиана ничего, кроме стоического смирения: «Мы воскреснем в духе, ибо каждая темница для нас — новая свобода».

Моральная правота здесь, конечно, на стороне Вергилия и раба, но она так бессильна в своей отрешенности, в своей трансцендентности, в своем смирении, что фактически побеждает в этом споре Октавиан. Измученный, усталый Вергилий отказывается от того, ради чего начался этот изнурительный для него спор, — он отдает Цезарю «Энеиду».

Но тут-то и совершает Вергилий свою подлинную жертву во имя человечества: да, «Энеиду» он не сожжет, да, в философском споре он не переубедил Августа, и ларец с рукописью поэмы императорские слуги уносят из комнаты — трофеем для Октавиана,

похоронный кортеж для поэта, — но поэт выдвигает теперь маленькое условие, даже не условие, а почтительную просьбу: за этот дар Август да соблаговолит после смерти Вергилия, в обход собственного закона, отпустить на волю его рабов.

Октавиан ошеломлен мизерностью этой просьбы. Он, конечно, выполнит ее с легкостью — что ему стоит! — но он никогда не поймет, что здесь-то и была настоящая победа Вергилия: не выиграв философского спора, не отстояв, не доказав своего права сжечь «Энеиду», он все равно, только он назначает ей истинную моральную цену: уж если не сжечь поэму для доказательства своего прозрения, то хоть выкупить за нее немногих своих рабов. Дело не в судьбе поэмы — дело в сознании поэта. Последнее практическое деяние Вергилия все равно утверждает высокую идею примата человечности над искусством. И когда Вергилий последние остатки воли употребляет на то, чтобы продиктовать своим друзьям измененный текст завещания, в котором он отпускает на волю своих рабов и отдает им часть своего состояния, им движет одна эта мысль — долг человека выше долга писателя.

### Литература

Кафка Ф. Процесс. Превращение.

Музиль Р. Человек без свойств.

Брох Г. Смерть Вергилия.

Затонский Д. Австрийская литература в XX столетии. М., 1985.

---

[1] Трилогия «Лунатики» (1932), «Невиновные. Роман в одиннадцати новеллах» (1950) и др.

## **ОТ ВИКТОРИАНСТВА К XX ВЕКУ**

Восьмидесятые годы были ознаменованы крайним обострением политической, социальной и интеллектуальной активности англичан. Викторианское общество столкнулось с необходимостью обновления и реформирования нации, технический и научный прогресс не принес счастья ни богатым, ни бедным, обнажив противоречия, поляризовав социальные силы и развязав целую серию колониальных войн, тоже не разрешивших противоречий. «Человеческая душа убывала», накопление негативных качеств в некогда процветавшем обществе активизировало интеллектуальную реформистскую идею. В 1884 г. возникло «Фабианское общество», которое было озабочено идеей предотвращения дальнейших социальных конфликтов и классовых конфронтаций. Члены общества писали памфлеты и трактаты. Среди фабианцев был и Шоу, привлеченный идеей мирного и постепенного преобразования общества путем воздействия как на бедных, так и на богатых. Утопические, реформистские идеи углублялись за счет усиления чисто метафизического элемента, поисков новой духовности, исправления собственнического

инстинкта, ослабления эгоизма и себялюбия. Социализм снова появился в Англии, возникли Социал-демократическая федерация, Социалистическая лига.

Эстетизм и дендизм явились реакцией на викторианство, на натурализм, на прагматизм, на изменение сознания под влиянием естественных наук. Ч. Дарвин («Происхождение видов путем естественного отбора», 1859), Г. Спенсер положили начало эволюционной теории, которая не была бы так популярна, если бы не вытекающая из нее социально-этическая система. «Принципы социологии» (1876-1896), «Принципы этики» (1879- 1893), а также другие работы Спенсера развивали идеи, отличные от викторианских доктрин, обеспечивающих человеку гармоничные отношения с обществом.

Восьмидесятые годы в английской литературе ознаменованы доминирующим влиянием двух художников слова — Джордж Элиот (1819-1880) и Джорджа Мередита (1828-1909). К тому времени были созданы «Карьера Бьючемпа» (1876) и «Эгоист» (1879) Мередита — произведения, в которых выступает герой, отличный от викторианского типа — лишенный привычного юношеского максимализма и идеализма, думающий о карьере, умеющий сочетать прагматизм с воспринимаемыми как бы по инерции викторианскими этическими нормами поведения. Герои внешне привлекательны — и Невилл и сэр Уиллогби Пэттерн обладают умом и тактом, образованием и манерами, они умеют нравиться женщинам, окружены друзьями, доброжелателями и злыми искушителями. Но судьбы их складываются несчастливо, достоинства первого стоят ему жизни, а эгоизм второго заставляет почувствовать всю глубину своего страшного порока, отталкивающего от него нормальных людей. И хотя Джордж Элиот умерла в 1880 г., ее знаменитые романы «Мидлмарч» (1872) и «Дэниэл Деронда» (1876) продолжали привлекать внимание современников.

Именно в 80-е годы происходит расслоение английского романа на старый, викторианский, и новый, предвещающий другую эпоху. Викторианская эпоха выдвинула роман на первое место, она провозгласила художническую свободу основой и доминантой творчества. Возросла роль женщин-писательниц, что побудило Джордж Элиот обратиться к этому уже существующему феномену для специального аналитического и критического рассмотрения в работе «Глупые романы, написанные дамами-писательницами».

Восьмидесятые годы — важная веха в развитии английского романа еще и потому, что прошло десять лет с принятия актов об образовании, предусматривающих всеобщее начальное образование. Социально-психологические последствия этих документов трудно переоценить, поскольку существенно обновилась читательская аудитория, менялся книжный рынок, другим становилось отношение писателя к роману. Именно в эти годы появилось огромное количество манифестов и эссе о смысле искусства, его назначении. Многостраничный, объемный викторианский роман вытесняется компактным изданием. Преобладает так называемый короткий роман, начало которому было положено еще в XVIII в. Для него требовались тщательный отбор событий и героев, мастерское владение интригой. Можно сказать, что филдингская формулировка романа «Комическая эпическая поэма в прозе» была заменена коллинзовским определением, подчеркивающим смысл изменений в читательской аудитории — «заставить смеяться, плакать, ждать».

В соответствии с разделением английского викторианского романа на «старый» и «новый» можно выделить авторов, все еще продолжающих писать в старой викторианской традиции, хотя и с некоторыми поправками на современность. Например, Томаса Харди (1840-1928) с его романами «характеров и среды», серией произведений, начатых в 70-е годы. Роман «Отчаянные средства» был опубликован в 1871 г., карьера романиста закончилась двадцать пять лет спустя, когда был создан роман «Джуд Незаметный». Так же

как и Мередит, Харди считал поэзию своим главным занятием и обратился к жанру романа только потому, что это была современная и господствующая литературная форма. При сравнении с Золя, Флобером, Толстым он проигрывает своим старомодным повествовательным стилем. Его отличает, однако, весьма оригинальная интерпретация художественной прозы, основанная на поэтическом лирическом ритме. Не случайно он считал себя, как, впрочем, и всех повествователей, «старыми мореходами», поскольку лирическая поэзия основана на внутренней мелодике баллады, народной поэзии и музыки.

Романы Харди «Под деревом зеленым» (1872), «Вдали от шумной толпы» (1874), «Возвращение на родину» (1878), «Мэр Кэстербриджа» (1886), «Жители лесов» (1887), «Тэсс из рода д' Эрбервиллей» (1891), «Джуд Незаметный» (1895) составили серию так называемых уэссекских романов или романов «характеров и среды». Оживив, подобно Скотту, давно забытый регион Англии Уэссекс, Харди акцентирует необходимость связи современного человека со своим прошлым, с корнями. Человеческая природа интересуется его больше всего в соотнесенности со средой — понятием, которое включает времена года, традиционные ремесла и занятия. Он не был историческим романистом, но он воскресил исторические события и людей, заставив их жить вне времени, в универсуме, огромном и формализованном, как миф. Харди пессимистично смотрел на прогресс, с тоской глядел вслед уходящей патриархальной Англии, но он не был консерватором и ретроградом. Он видел в человеческой природе мощное интуитивное, подсознательное начало, глубоко связанное с могучими вечными силами природы. В оригинальной интерпретации язычества Харди находил оправдание честолюбивым устремлениям Юстасии Вэй. Преступление против естественной морали приводит мэра Кэстербриджа к трагической судьбе. Философский пессимизм Харди обусловлен его пониманием несовершенства человеческой природы, все дальше и дальше отступающей от более совершенной и справедливой природы.

Трагические характеры Харди несут печать лиризма и поэзии, они противопоставлены современному миру в разной степени, отдалены от родной почвы. Случайность, неожиданный ход событий (продажа собственного ребенка Майклом Хенчардом, убийство Алека д'Эрбервилля, смерть матери Клайма) делают сюжеты Харди порой недостаточно убедительными, но общий замысел и рисунок поражают самобытностью, а величие концепции, космические размеры трагедии главных персонажей компенсируют недостаток психологизма, столь свойственного, например, героям Элиот. Значительность трагических персонажей Харди проистекает от непредсказуемости их действий и поступков, вырванных из обычного эмоционального настроения, поэтическая их наполненность происходит за счет высвечивания исконной примитивно-природной структуры характера.

Расширительное толкование реализма, рожденное в этот переходный период (велика была роль Генри Джеймса), означало не поиски правдоподобия, а «узнавание» сути реальности, отход к аналитической интерпретации отобранных фактов реальности. Не случайно Стивенсон писал: «Роман не простая имитация действительности, точность копирования которой должна быть проверена, но упрощение некоторой стороны или аспекта жизни». Трансформация реальности в искусстве определяла и романтиков, и реалистов в переходный период, когда вера в Бога существенно пошатнулась и пессимистическая сторона прогресса отчетливо давала о себе знать в измельчании человеческой природы и «убывании души» (Д. С. Милль).

Д. Стивенсон (1850-1894), Д. Р. Гиссинг (1857-1903) и Д. О. Мур (1852-1933) были среди тех представителей молодого поколения, которые, с одной стороны, подхватили формулировку Коллинза о романе, с другой — находясь в тесном контакте с европейскими веяниями, должны были существенно обновить викторианский роман, подготовив его к

вступлению в XX век. Слава Стивенсона была несколько тусклой, хотя вместе с Р. Кипплингом, А. Конан-Дойлем и Хаггардом он является видным представителем неоромантизма. Неоромантизм имел дело с личностью, находящейся в экстремальной ситуации, на пороге морального кризиса, серьезного выбора, но всегда при множественности и относительности моральных критериев.

Отдавая должное заслугам Стивенсона как серьезного писателя, нашедшего свой экзотический материал на острове Самоа, английский критик У. Аллен заметил, что главное достижение его как романиста состоит в том, что он «устроил брак Флобера и Дюма», причем последний считается условным символом романтических приключений. Романы «Похищенный» (1886), «Остров сокровищ» (1883) и «Черная стрела» (1888) написаны как будто бы для юношества. Однако в «Новых арабских ночах» (1882), «Хозяине Баллантрэ» (1886) и особенно в «Странной истории доктора Джекиля и мистера Хайда» (1886) появляются черты, которые свидетельствуют о развитии Стивенсоном темы дуализма человеческой природы, расщепления личности на героя и антигероя, на моральное и аморальное, гуманное и антигуманное. Диалектика расщепленной личности такова, что незаметное и небольшое может приносить гораздо больше зла и несчастья людям, чем видимое и благонамеренное. Элементы детектива, расследования преступлений и загадочных превращений человеческой личности несомненно связаны у Стивенсона с новыми целями литературы, точнее романа, — заставить читателя «смеяться, плакать, ждать».

Стивенсон много размышлял о реализме, назначении литературы, искусстве романа, он полемизировал с Золя, ратовал за рациональное использование функций воображения. Он выделял пассивные и активные добродетели и отдавал предпочтение последним. Вот почему он так ценил Дюма и его энергичных героев, вечно гонящихся за счастьем.

Примечательной чертой переходного периода является специализация жанров романа, возникают детективы, исторические романтические произведения, фантастические, приключенческие романы, и все они в разной степени драматизируются. Интенсификация интриги и характера осуществляется при уточнении и детализации психологической характеристики. Последнее очевидно заимствовано у Джейн Остен, любимой писательницы королевы Виктории, которую будет высоко ценить и В. Вулф.

Заключительным аккордом, подводящим итоги развивающемуся в викторианскую пору процессу распространения религиозных сомнений и ересей, разочарований, ведущих к гнетущему интеллектуальному и духовному одиночеству, была книга Марка Резерфорда, писавшего под псевдонимом Уильяма Хейла Уайта (1831-1913). Он родился в семье религиозного диссидента, пережил тяжелое моральное потрясение и утратил веру вообще.

Герой «Автобиографии Марка Резерфорда, диссидентского священника» (1881) — яркий документ переходного времени, не просто свидетельствующий о веротерпимости и свободе выбора; главное достоинство этой книги заключается в том, что она сделала религиозное диссидентство предметом пристального рассмотрения не как нечто эксцентричное и из ряда вон выходящее, но как часть общего потока религиозной мысли, сомнений в своеобразную эпоху перехода от системы уже исчерпавших себя ценностей. к системе складывающихся, но не сложившихся. Честное прямое отражение духовного состояния общества в произведении, сочетающем черты художественного и документального, доказывает, что второстепенные писатели порой могут острее чувствовать необходимость перемен и доминирующие тенденции эпохи, чем их знаменитые соотечественники.

Роман, укрепившийся как лидирующий жанр литературы, явился средоточием неиспользованных и скрытых возможностей. К нему обращались десятки и десятки писателей, наводнивших в последние два десятилетия XIX в. книжный рынок Великобритании.

Преждевременная, хотя и серьезная попытка заявить о существовании национальной школы натуралистов была сделана Д. Элиот еще в конце 50-х годов. Она увенчалась относительным успехом в творчестве Д. Р. Гиссинга, а также Д. О. Мура. Впрочем, их отношения с натурализмом и реакция на французский натурализм, составивший влиятельную школу, были различны. Оба испытали сильное русское влияние: Гиссинг — Тургенева, Мур — Тургенева и Достоевского. Наиболее известные романы Гиссинга: «Деклассированные» (1884), «Тирца» (1887), «Новая Граб-стрит» (1891) — далеко не исчерпывают список всего созданного этим весьма плодовитым писателем, другом Г. Уэллса, в нем и исторические романы, и мелодраматические, и психологические, и полудетективные. Не оцененный в полной мере своими соотечественниками, забытый почти на полвека после своей смерти, он вдруг опять привлек к себе внимание в Англии и США в 60-е годы не только как писатель, подражающий континентальному стилю, но как художник, творческие искания которого отразили объективную историю развития многочисленных течений и направлений, школ и групп в 80-90-е годы. В английском романе впервые после Кингсли и Дизраэли появились удручающе точные описания быта пролетарских, деклассированных слоев, но не с оттенком упрека в адрес процветающей нации, а как возможное предупреждение об огромной и неукротимой энергии и силе, таящихся в бесформенной массе, готовой прийти в движение из-за хронически переживаемой невозможности осуществить свои амбиции. Герой Гиссинга, как, например, Грейл в «Тирце» (или Рирдон в «Новый Граб-стрит»), живет в искусственно созданной им же самой изоляции от мира, с которым воюет. Добровольное отстранение объясняется настойчиво культивируемой им мыслью о различии между людьми, обусловленном нищим существованием, бедным происхождением, сверхчувствительностью, гордостью. Но, подобно своему герою из романа «Рожденный в изгнании» (1892) Годвину Пику, страдающему гордостью и гипертрофированным ощущением комплекса неполноценности, Гиссинг пытается унифицировать моральные стандарты, подменяя их чрезвычайно искаженными, индивидуалистически понятными формулами. Восстанавливая свои права в борьбе за место под солнцем, Пик, будучи эгоистом и фанатиком, судорожно пытается подавить в себе комплекс неполноценности женитьбой на леди.

Гиссинг в своих романах, по крайней мере в лучших из них, отразил интерес к французскому «наивному реализму», к натурализму, но осуществить эту своеобразную инъекцию в английский викторианский роман удалось более успешно его соотечественнику Д. Муру. Хотя французский натурализм утвердился как литературная теория и школа, основные его положения на практике варьировались. Присущая английскому роману живописность могла способствовать поддержанию самого интереса к натурализму, но слишком велики были открытия в области психологизации прозы, начиная со Стерна, Остен и школы викторианских писателей, чтобы возникли условия для культивирования натурализма.

Мур, так же как и Гиссинг, начал с реверанса в сторону «наивного реализма» Шанфлера, создав свой первый роман «Современный любовник» (1883) после возвращения из Парижа. Наиболее известны романы Мура «Жена комедианта» (1885), «Эстер Уотерс» (1894), «Эвелин Инз» (1898), «Сестра Тереза» (1901), испытавшие сильное влияние русских писателей Тургенева и Достоевского, отчасти Толстого. В романе «Эстер Уотерс» Мур писал о судьбе женщины, испившей горькую чашу жизни, пережившей трагедию обманутой любви, стыда и отчаяния, но не сломленной, оставшейся простой, доверчивой,

доброй и честной, мужественной и стойкой. Воспитав внебрачного ребенка ценой многих трудов и самоограничений, Эстер, богобоязненная и высокоморальная женщина, пришла к простому и впечатляющему выводу: «В жизни не получается делать то добро, к которому стремишься, и тогда стараешься делать добро там, где можно». Мур значительно расширил тематику английского романа, описывая все откровенно и прямо, отклонив лицемерие и ханжество. В пределах объективного безличного повествования в духе Флобера Мур сформулировал новую нравственную программу: индивидуальное достоинство, отзывчивость, сердечная стойкость, прямота, самоотверженность и жертвенность. Он как бы повторяет Флобера, сказавшего: «Искусство существует не для того, чтобы рисовать исключения, а потому характеры должны быть обыкновенными, тогда они будут более типичными».

Творчество Мура носило исповедальный характер, даже в повествовании от третьего лица чувствовалось авторское «я», стремящееся, впрочем, к перевоплощению в своих героев. Мур признавался в «Исповеди молодого человека» (1888), ставшей позже вызовом молодому Джойсу («Портрет художника в юности»): «Идея нового искусства, основанного на науке, противоположного искусству старого мира, основанному на воображении, искусства, могущего все объяснить и объять современную жизнь в ее полноте, в ее бесконечных ответвлениях, способного стать новым кредо новой цивилизации, поразила меня, и я онемел от восторга перед грандиозностью этой мысли и невероятной высотой устремления».

Период наступления дарвинизма и теории эволюции отразился существенным образом и на творчестве другого писателя. С. Батлер (1835-1902) — еще один «enfant terrible» конца века. Сын священника и внук епископа, он вступил в полемику с Дарвином, с его теорией естественного отбора («Эволюция старая и новая», 1879; «Бессознательная память», 1880). Отважный путешественник, художник, неоднократно выставлявший свои произведения в Королевской академии, незаурядный музыкант, создавший комическую пасторальную ораторию «Нарцисс» (1888) и ряд других музыкальных сочинений, Батлер более известен как автор романов «Путь всякой плоти» (1903), «Едгин» (1872, анонимно) и «Возвращение в Едгин» (1901). У себя на родине он снискал себе славу и типичного эксцентрика, одержимого идеей доказать, что авторство «Одиссеи» принадлежит женщине.

Роман «Путь всякой плоти» относится к числу романов воспитания, однако в его своеобразном английском варианте. Главный герой Эрнст Понтифекс не воспринимался бы читателем как отчетливая и хорошо очерченная фигура» если бы не было Теобальда Понтифекса и его жены Кристины, олицетворяющих собой ценности уходящие и дискредитированные, но еще способные влиять на других. Тиран-отец и эмоционально неуравновешенная мать создают не просто фон, на котором выделяется своеобразие завоеванной свободы Эрнста, так комично преломившейся в его жизненных открытиях. Сатирическое и комическое воспроизведение истинного смысла жизни, выдаваемого, однако, за видимость, срывание всех и всяческих масок с лицемерия и условности общепринятого, становящегося на пути прогресса, — таков стиль писателя.

Повествовательная манера Батлера, основанная на внешнем объективизме, разрывается поистине драматическими сценами, которые все чаще и чаще в викторианском романе становились главной частью романа, посвященного современной жизни. Выбрав историю четырех поколений, Батлер последовательно развенчивает заблуждения и ошибки, выдаваемые за непререкаемые образцы для подражания, и в этом смысле он готовит решительный бой викторианству, высказав со всей определенностью, что герой нового времени достигает внутренней свободы и независимости ценой невольного разоблачения и развенчания былых моральных стандартов и норм. Гедонизм — категория не просто

личностная, но социально неизбежная в обществе неприкрытого эгоизма и чрезмерно развитой индивидуальности.

Как видно, каждый из писателей шел своим путем разоблачения и критики викторианского романа, его перспектив и возможностей. В иных случаях критика была результативной, и намечались выходы к новому искусству. Настойчивые поиски английскими литераторами нового материала, использование экзотики приключений в южных морях и дальних странах (Стивенсон, Батлер, Гиссинг) являлись предлогом для того, чтобы предпринять на этом экспериментальном поле более глубокое и точное проникновение в суть человеческой природы, постижение истинных мотивов и причин поведения, поступков, взаимоотношений с людьми.

В этом отношении судьба Джозефа Конрада (1857-1924) поражает своей принадлежностью скорее новому, чем старому времени, хотя традиции морского романа, столь популярного в Англии, стали декорациями, условными атрибутами для искусственной изоляции человека от внешних стесняющих обстоятельств, помещения его в экстремальные условия, где интенсивнее проступает суть его конфронтации с самим собой. Природа в универсальном смысле слова как бы заметно сужается до природы зла, но это уменьшение панорамы видения компенсируется интенсификацией внутренней борьбы человека с самим собой. Как бы ни варьировались темы его произведений, все они посвящены одной проблеме зла, природа и суть которого сводятся к конечному результату — страху перед смертью, который уничтожает все ценное в жизни, открывшееся человеку и еще не открытое.

Романтическая карьера Джозефа Конрада, по рождению польского аристократа (настоящая фамилия — Коженевский), принявшего в 1886 г. британское подданство, профессионального моряка, не оставлявшего службу до 1894 г., лишь в двадцать три начавшего изучать английский и достигшего совершенства в его знании, очевидно, в немалой степени способствовала созданию уникальной эмоциональной атмосферы, расщепленной вспышками сознания, находящегося в напряженной обстановке ожидания. Метафорика в художественной системе Конрада чисто романтическая внешне, даже образ мира, столь любимый романтиками, возникает всякий раз по-иному, олицетворяя собой не только свободную могучую силу, но и своеобразное испытание, посылаемое человеку.

Море огромно и мир романа огромен: «Каждый романист должен прежде всего создать себе мир, большой или малый, в который он может честно верить. И этот мир может быть создан только по его подобию». Впервые в творчестве Конрада возникает безмерно огромный внутренний мир человека. Битва жизни разыгрывается внутри его. Таков герой романа «Лорд Джим» (1900). В этом романе Конрад выступает новатором, изменившим повествовательную технику. Первые четыре главы рассказаны от лица автора, затем происходит резкий хронологический сбой в повествовании, неожиданно возникает другой повествователь, капитан Марлоу, особенности речи которого сразу же бросаются в глаза: он часто употребляет французские слова, сходные по написанию с английскими, но отличные по значению. Марлоу рассказывает своим друзьям историю Джима уже после суда, рассказывает о тщетности своих намерений спасти Джима от мук собственной совести.

История Джима — это своеобразное разоблачение его инкогнито, которое скрывало не личность, но «факт». Джим совершил одну-единственную непоправимую ошибку в жизни — в минуту слабости и безотчетного страха оставил тонущее судно, прыгнув в спасательную шлюпку. Проступок Джима внешне по рисунку схож с началом истории старого морехода Колриджа (случайное совпадение ошибки, обернувшейся преступлением

и томительными, мучительными годами добровольного изгнания, разлукой с людьми, с любимым морем). Официальное наказание оказалось не более чем формальностью, необходимой в подобных случаях. Главное наказание — в самом человеке, честном, прямом, мужественном, однажды поддавшемся панике.

С точки зрения разумного эгоизма и логики муки Джима бессмысленны, тем более что он искупает свою вину самоотверженным служением туземцам, которые в конце концов его предательски убивают, заставив расплачиваться за чужие грехи и преступления.

Многие критики упрекали Конрада в отсутствии психологизма. В этом есть доля истины, ибо писатель стремился воссоздать причины, приведшие человека в определенное состояние, заставившие его совершить тот или иной поступок, причем акцент делается на силах, не поддающихся контролю разума и воли, но возникающих в момент экстремальный, непредсказуемый. Главное — в моральной оценке этих поступков. Капитан Марлоу выбран Конрадом не случайно — он бывалый моряк и опытный капитан. Марлоу — комментатор событий и характеров, но в других произведениях он может быть самостоятельным героем, вовлеченным в действие. Характеристика героя постоянно дополняется и обогащается рассказами других действующих лиц, хорошо его знавших, — будь то его жена или капитан Марлоу. Но драматизм повествования не внешний, на поверхности, а внутренний, скрытый. Нравственные мучения и угрызения совести, чувство одиночества и тоски по утраченному людскому сообществу, невидимый театр, основанный на борьбе человека с самим собой за нравственное и духовное возрождение и очищение составляют главное достоинство книги, выдающее ее моральную заданность.

Часто названия романов Конрада скрывали метафорическую природу главного конфликта. Так, «Сердце тьмы» — это тоже своеобразное обозначение скрытого источника зла, борьба с которым приводит к нравственному совершенствованию. Герой Конрада стремится в борьбе с этим злом самоутвердиться как личность. Для Конрада личность всегда загадочна, до конца не понятна, он пытается подойти к ней со множества позиций, точек зрения, но его «шанс» (название последнего романа писателя) всегда лишь приближает его к этой тайне, но ее не проясняет.

Отстраненность действия многих произведений Конрада подчеркивается местом, где развиваются события, — так, вымышленность жизни в «Ностромо» (1904) вычлняет ее из обычного, правдивого и правдоподобно воссозданного существования колонизаторов и угнетателей, моряков, политических деятелей и шпионов, тайных агентов и авантюристов. От несовершенства современной жизни Конрад уходил в мир совершенных моральных установлений, достигнутых ценой огромной невидимой борьбы индивида с самим собой. Исключительная чувствительность его героев к несовершенству усугубляется их желанием восстановить нравственное равновесие. Великодушные, прямота и честность обыкновенного человека велики и безбрежны, как любимые им морские просторы, где и проверяются истинные нравственные качества личности.

В переходный период от викторианства к XX в. обновлялись и изменялись старые жанровые формы, но в некоторых случаях, взяв за основу викторианский образец романа, писатели бросали моральный вызов своим предшественникам. Так, например, случилось с А. Беннеттом, автором «Анны из Пяти Городов» и трилогии о Клэйхенгере. К исследованию английской провинции обращались многие английские художники слова. Т. Харди создал запоминающуюся панораму жизни Уэссекса, сделав его микрокосмом. Он поселился там вместе со своими героями, показал их жизнь изнутри и заставил читателя вкусить всю прелесть знаменитой Эгдонской пустыни. Для Арнольда Беннетта (1867- 1931) северные индустриальные районы Англии, которые он хорошо знал с детства, были особым

миром со своими героями, миром, где поднималась новая сила и возникали новые проблемы. Для Э. Гаскелл промышленный север был сосредоточием зла, несчастья, безобразия и отчуждения людей («Север и Юг»). Для Беннетта, находившегося под сильным влиянием французских писателей, с которыми он познакомился во время своего десятилетнего пребывания в Париже (1902-1912), не было плохих и хороших сюжетов, важно было мастерство и совершенство.

Английская вариация на темы «Евгении Гранде» Бальзака — вот что такое роман «Анна из Пяти Городов» (1902). Здесь есть свои типы накопителей (Теллпрайт) и идеалистов (Уилли Прайс), есть чрезвычайно точно и тонко воссозданная провинциальная жизнь, есть очень умный и пристальный наблюдатель — автор, комментирующий события. Моральный, социальный, религиозный аспект изображаемого так органично сочетаются, что помогают сделать одну конкретную провинцию, один тип мировидения и жизни объектом самого глубокого и интенсивного анализа для того, чтобы прийти к дальнейшим обобщениям. Но этого не происходит. Банальность выбора Анны, когда она выходит замуж за бизнесмена Майнорза, хотя любит Прайса, обусловлена не просто установившимися в Пяти Городах стереотипами, связанными с приумножением богатства, но и своеобразным «позитивистским» решением. Анна честна, невинна, горда и благородна, и она помнит свой долг.

Отдавая дань уважения викторианскому роману, Беннетт создает эпический цикл о современном браке — трилогию о Клэйхенгере («Клэйхенгер», 1910; «Хильда Лессуэйз», 1911; «Эти двое», 1916), представляющую собой оригинальное сочетание романа семейно-бытового, психологического и романа воспитания. Герои открывают для себя, казалось бы, простейшие формы выражения этой жизни, но каждый пытается не просто принять все как должное, но постараться понять своего оппонента, встать на его точку зрения. Хильда Лессуэйз — новый тип женщины, отстаивающей свое женское и человеческое достоинство в необычных условиях, — она узнает о том, что любимый ею мужчина, за которого она вышла замуж, — двоеженец. Как и у Конрада, герой или героиня находится в необычной, экстремальной ситуации, они должны сами сделать выбор, решить свою судьбу.

Беннетт считал, что от других художников романист отличается «только одним: больше всего его ошеломляет не поддающаяся определению человеческая натура». Беннетт принадлежал к тем, кто, постулировав положения, предъявляемые к романисту, неукоснительно сам их выполнял. Первое правило — чувство красоты, второе — «напряженность»: «Красота может быть странной, или же он сумел... уловить красоту, которую до него никто не смог увидеть, или даже он уловил красоту, которую никто, за исключением редких чудаков, никогда не увидит и не в силах увидеть. Второе качество, которое необходимо для романиста, да и для всякого художника — это страстная напряженность зрения. Каждый оттенок чувства, испытываемого читателем, художник должен испытать прежде сам, и гораздо более интенсивно».

Популярная на континенте пессимистическая философия Ницше не находила в Великобритании серьезных сторонников, зато позитивизм наиболее адекватно отвечал потребности быстро развивающегося общества. Англичане тяготели к прагматизму и утилитаризму. После властителей дум крупного масштаба, таких как Милль, Льюис, Спенсер, символом новой веры стал Генри Сиджвик (1838-1900), с которым был хорошо знаком О. Уайльд, Генри Сиджвик, получивший образование в Кембридже и связавший свою судьбу с этим университетом, был профессором моральной философии. Его основная работа «Методы этики» (1874) сыграла существенную роль в истории английской общественной мысли, еще раз продемонстрировав наличие в этой стране давней собственной философской традиции, направленной на адаптацию человеческой

индивидуальности к враждебным обстоятельствам и переменам. Книга Сиджвика — практическое руководство к «правильному» действию и поведению. Он различал три важных компонента, корректирующих деятельность индивида: интуитивизм, помогающий понять моральные принципы, эгоизм, подчеркивающий необходимость заботиться прежде всего о собственных интересах, и утилитаризм. Интуитивизм и утилитаризм часто объединяются вместе, в то время как эгоизм конфликтует с ними и пытается противопоставить им свои практические принципы, которые человек не может решить.

«Красота спасет мир» — эта формула Достоевского была открыта и культивирована в Великобритании в 80-е годы, когда эстетизм стал определенной нормой жизни, поведения, эпатажа посредственности и буржуазной ординарности. Эстетизм вызвал к жизни гедонизм, желание наслаждаться жизнью, открывать в ней красоту и удовольствия, создавать собственную мораль. Эстетизм был связан с культом индивида, противопоставленного изжившим себя викторианским ценностям, он провозглашал свободу во всем — в жизни, в отношениях между людьми, в одежде, поведении, речи. «Модно — это то, что носишь сам», — говорит лорд Горинг в пьесе О. Уайльда «Идеальный муж». Эстетизм — это ниспровержение авторитетов общепринятых и провозглашение собственных в качестве общепринятых, но не навязываемых никому, в отличие от общепринятых. Этот бунт против общественной морали и условностей поведения носил яркие, вызывающие, кричащие цвета — такова «Желтая книга» (1894-1897), иллюстратором которой был Бердслей, и «Клуб рифмачей» на Флит-стрит в таверне «Чешир чиз», в котором читали свои стихи начиная с 1891 г. Йейтс, Ле Гальен, Доусон, А. Саймонз и Дэвидсон. «Желтые девяностые» породили немало поэтических произведений, обыгрывающих желтый цвет. Исчерпанность старого века особенно остро ощущалась поэтами.

Противопоставляя американскую и английскую нацию в «Кентервильском привидении», Оскар Уайльд (1856-1900) саркастически заметит, что Отисы купили фамильный замок с привидениями, но не могли активизировать свое воображение, которого у них попросту не было. Снобистское увлечение хиромантией описано Уайльдом в «Преступлении сэра Артура Сэвилла», повести, которая целиком основана на принципах, провозглашенных Сиджвиком в его «Методах этики». Сэр Артур жаждет знания своего будущего, чтобы выработать определенную линию поведения, при которой его цель достижима. Но, когда разум уступает страсти, царство свободы кончается, и человек попадает во власть сил, управляющих им, иррационально, подменяя истинное ложными, созданными непредсказуемым образом ценностями. Поджерс в таком случае играет роль дьявола искусителя, подстрекающего Артура к убийству. Ничем не примечательный, усредненный персонаж, носитель злого дьявольского умысла, воплощает в себе и скрытые в потайных уголках человеческой души разрушительные силы. В «Портрете Дориана Грея» (1891) Уайльд воплотил свою концепцию человека, который ни добр, ни зол — в его душе и ад, и рай. Бэзил Холлуорд и Генри Уоттон — это расщепленная личность Поджерса, это двуликий Янус зла, которое приходит к Дориану, растлевая его как личность. Бэзил запечатлевает на картине физическую красоту Дориана, отражающую в определенный момент времени его не запятнанную грехом душу. Лорд Генри, проповедуя гедонизм, безудержный эгоизм и аморализм, медленно отравляет душу Дориана, его внутреннее «я». Вместо зеркала, в которое смотрится сэр Артур, в этой книге Уайльда — картина. «Портрет Дориана Грея» — роман, в котором смешалось все — красота и безобразие жизни, истина и ложь, иллюзия и правда, текст насыщен яркими парадоксами, передающими изысканно-прихотливый ход мысли эстета и гедониста, отказавшегося от счастья ради удовольствий. Высказывания-парадоксы ливнем обрушивались на современников, ошеломляя их и «вызывая на поединок с действительностью», в которой все было иначе, «все знали стоимость предметов, но не знали их истинной ценности».

Оскар Уайльд — драматург по сей день остается привлекательным для многих театров мира. Каждая постановка его пьес, которые он называл «современными пьесами гостиных с розовыми абажурами», сопровождалась экстравагантными выходками автора.

Поэзия Уайльда импрессионистична по тематике и технике выполнения. Его поэтические «Впечатления» передают музыку воды, силуэты жниц на фоне темнеющего неба, постепенное угасание луны в желтой газовой дымке, кружево пены штормящего моря, внутреннюю значимость тишины. Уайльд обращался и к русской тематике («Вера, или Нигилисты»), и к итальянской, экспериментировал изысканными стихотворными размерами трубадуров Прованса, бросил вызов родине, написав «Саломею» на французском языке, которую использовал Р. Штраус в качестве либретто для одноименной оперы.

В форме диалогов Уайльд писал эссе — своеобразные светские беседы двух эстетов, пресыщенных образованием и цивилизацией, уставших от жизни или делающих вид, что устали. В одном из них («Упадок лжи») подчеркивается идея превосходства искусства над природой и жизнью, приводящая к заключению о том, что природа вообще подражает искусству.

Девяностые годы, так метко окрашенные в желтый цвет декаданса, стали годами рождения символизма, начала символистского движения в литературе, о котором много и плодотворно писал Артур Саймонз (1865-1945), издатель журнала «Савой», автор критических статей о Блейке и Бодлере, Пейтере и Уайльде. Его сборники «Дни и ночи» (1889) и «Лондонские ночи» (1895) по своей тематике были чисто декадентскими, во многом заимствовали импрессионистическую технику французских поэтов, учеником которых считал себя Саймонз, переводивший с французского. Символизм в Великобритании нельзя рассматривать как чужеродное, завезенное с континента течение конца века. Оно формировалось почти спонтанно, вдохновленное реакцией против узкопонимаемого реализма и натурализма в свете открытий психологии и плодотворного использования функциональности воображения как антипода здравому смыслу.

Крупнейшей фигурой символизма был Уильям Батлер Йейтс (1865-1939), воплотивший в своем творчестве сложные противоречивые искания культуры конца века, сильно усложненные политическими и философскими метаниями, увлечением оккультизмом и сверхъестественным, японским театром Но, кельтской мифологией и фольклором. Сборник «Кельтские сумерки» (1893) дал название ирландскому литературному возрождению, приведшему к созданию национального театра «Аббатство», где была поставлена его пьеса «Графиня Кэтлин» (1892). Йейтс тяготел к поэзии эпической, не случайно Гомер присутствует во многих его произведениях, как прозаических, так и поэтических. Так, он появляется в качестве своеобразного двойника рассказчика в начале и конце сборника эссе «Кельтские сумерки». Мифологические пласты в поэзии Йейтса заслуживают особого внимания. Помимо традиционных кельтских, Йейтс создал впечатляющую собственную мифологию.

Йейтс был тесно связан с национально-освободительным движением, переживал судьбу руководителей этого движения. Обращение к далекому прошлому Ирландии, воспевание современных борцов были для поэта поводом, предлогом для воспитания современного поколения. Национализм Йейтса был обусловлен его страстным желанием сохранить для потомков уникальную культуру и поддерживать в своих соотечественниках гордость за нее. Историзм мышления помогал поэту осмыслить сложные процессы, проходящие в духовной жизни Ирландии. Он создал собственную систему объяснения истории и индивидуальной судьбы, которая явилась источником символизма в его поэзии.

Йейтс размышлял о современном искусстве, которое, по его убеждению, утвердило новое, отличное от викторианской эпохи качество. По его мнению, декаданс был характерной чертой переходного периода от викторианства к XX в., а символизм в поэзии — наиболее ярким его проявлением. Работа Йейтса «Символизм в поэзии» (1900) открывает новые перспективы для поэзии. Хотя теоретические взгляды поэта эклектичны, они были попыткой объединить эстетизм с теорией и практикой английского романтизма, с французским символизмом, английскую поэзию «желтых девяностых» и первые эксперименты Паунда и Т. С. Элиота. Йейтс делит символы на две группы — эмоциональные и интеллектуальные. Последние вызывают только идеи или идеи, смешанные с эмоциями. Познание законов искусства как скрытых законов природы, которые могут стимулировать воображение, составив некое целое, становится частью интеллекта и эмоционального мира человека, — важная мысль трактата Йейтса, объясняющая смысл его образной системы, основанной на символах. В поэзии Йейтса и рифма и ритм играют особую роль, подчеркивая философский смысл противопоставления света и тени, добра и зла, человека и зверя, свободы и несвободы, а также истории и современности, истории и мифа. Например, в стихотворении «Смерть» в начальных строчках — образ умирающего зверя, далее — образ умирающего человека и, наконец, — образ воскресшего Христа, мученическая смерть великих людей, которые становятся бессмертными. Символы перемежаются, воображение и интеллект включаются поэтом на разных уровнях сознания. Словоупотребление «много раз умирал» вызывает аллюзии с шекспировским «Юлием Цезарем» и «Кориоланом». Таким образом, символы Йейтса ведут в глубь сознания, вызывают активность воображения и памяти, помогают раскрыть суггестивность образов, помещенных не в логический, а в ассоциативный ряд.

Дискуссии о новом искусстве, о назначении искусства в период утомительного господства старых идеалов и ценностей были характерной приметой переходного времени от викторианства к XX в.; они проходили всюду — среди писателей, поэтов, музыкантов, художников, актеров и режиссеров, 90-е гг. — это и рождение нового театра, «новой драмы», связанной с именем Ибсена и представленной творчеством Бернарда Шоу. Стремление к синтезу, интеграции разных приемов и смежных искусств, в том числе и музыки (вдохновение современники находили, например, в Вагнере), также отличало переходный период, когда два мира, каждый со своими ценностями и устремлениями, пытались в поединке доказать свое право на существование и господство. В Англии, стране компромиссов и здравого смысла, в этом хаосе мнений, оценок и суждений, в этих броуновских вихрях все же человеку удавалось сохранить свое достоинство и выжить — ему постоянно подсказывались точки опоры и манеры поведения, будь то новая этика, новая религия, новая литература, новая философия, новая наука. Принимая эту подсказку общества, человек шел в XX век с перспективой познания самого себя самого, жаждущего восстановить утраченное равновесие между индивидуальностью и внешним миром. И он уже был хорошо подготовлен к этому процессу годами бурного, стремительного ритма рубежа столетий.

## Литература

Харди Т. Тэсс из рода д'Эрбервиллей.

Уайльд О. Портрет Дориана Грея. Пьесы.

Стивенсон Д. Странная история доктора Джекиля и мистера Хайда.

Конрад Д. Сердце тьмы.

Киплинг Р. Рассказы. Стихотворения.

Урнов М. В. На рубеже веков. Очерки английской литературы (конец XIX — начало XX в.). М., 1970.