



Н.П. МИХАЛЬСКАЯ  
Г.В. АНИКИН  
АНГЛИЙСКИЙ  
РОМАН  
20 ВЕКА

Н.П. МИХАЛЬСКАЯ

Г.В. АНИКИН

АНГЛИЙСКИЙ  
РОМАН  
20 ВЕКА

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



МОСКВА «ВЫСШАЯ ШКОЛА» 1982

**Рецензенты:**

*кафедра зарубежной литературы Горьковского государственного университета; кандидат филологических наук Л. В. Сидорченко*

**Михальская Н. П., Аникин Г. В.**

**М69** Английский роман XX века: Учеб. пособие для филол. специальностей. — М.: Высш. школа, 1982. — 192 с.

30 к.

В пособии рассматриваются некоторые закономерности развития английского романа XX столетия, его особенности. Выделены следующие типологические аспекты: природа эпического в романе XX века, его жанровые разновидности, категория характера, концепция человека. При анализе конкретного литературного материала подчеркиваются достижения реалистического искусства.

М  $\frac{4603020000-019}{001(01)-82}$  133—82

**ББК 83.34 Ан  
8И (Англ)**

© Издательство «Высшая школа», 1982

## ПРЕДИСЛОВИЕ

В настоящем учебном пособии заостряется внимание на вопросах, которые помогут студентам воспринимать литературный процесс не только в информативно-хроникальном плане, но и в его основных закономерностях, диалектической сложности соотношения эстетических явлений. Авторы пособия используют проблемный принцип освещения материала, что отвечает задачам современного преподавания в вузе. Вопросы развития английского романа XX века рассмотрены в пособии с учетом действующих программ по зарубежной литературе новейшего времени и по истории литературы Англии.

Некоторые особенности творчества Уэллса, Голсуорси, О'Кейси, Мердок и других романистов в вузовских учебниках освещены недостаточно. Данная книга восполняет этот пробел. Она не является очерком истории английского романа. Это проблемная работа, посвященная актуальным вопросам развития романа. Основное внимание уделяется аспектам, которые в настоящее время интенсивно изучаются в литературоведении: реалистический роман и борьба литературных направлений, природа эпического в романе XX века, категория характера в эстетике и художественном творчестве писателя, вопрос о концепции человека и творческом методе. При таком подходе неизбежен избирательный принцип: проблема рассматривается на материале, наиболее полно отвечающем теме. Так, вопросы своеобразия эпического стиля трактуются при анализе романов Джойса Кэри, «Саги о Форсайтах» Джона Голсуорси и автобиографической эпопеи Шона О'Кейси; концепция человека в ее связях с проблемами метода и жанра освещается при обращении к творчеству Уэллса и Форстера; проблема характера дана на материале романов Голсуорси и Джойса. Показывая борьбу реализма и модернизма, авторы пособия акцентируют прежде всего достижения реалистического искусства — критического реализма и социалистического реализма.

## ВВЕДЕНИЕ

Драматизм и эпичность современного романа возникают на основе глубокой социальной конфликтности, динамичности и масштабности общественно-политических изменений в XX веке. Адекватность романного жанра характерным особенностям новейшего времени, тенденциям в развитии человека и общества в современную эпоху ярче всего говорит о его жизнеспособности.

Роман представляет целостную картину действительности. В основе его лежит детально обрисованное развитие личных и социальных конфликтов, отношения между героем и обстоятельствами, противоречие между новыми человеческими стремлениями и устаревшими установлениями. Типологическое свойство романа заключается в изображении широкой взаимосвязи личности и истории, индивидуальных действий и общественных событий. Это свойство жанра выступает в исторически конкретных модификациях. В быстро меняющемся мире XX столетия произошли сдвиги и в жанре романа, появилось нечто новое в его структуре. Однако при всех новообразованиях в этом ведущем жанре, при всех его разновидностях качественная определенность романа не исчезла. В романе сочетаются эпическое, драматическое и лирическое начала<sup>1</sup>. Основой структуры этого синтетического жанра является его эпическая сущность; центром структуры становится драматическое начало; лирическое пронизывает это единство эпоса и драмы. Суть романной структуры — это не простое сочетание эпического, драматического и лирического, а диалектическое единство эпоса и драмы. В романе эпическое и драматическое начала соединяются по принципу притяжения и отталкивания. В эпосе сказывается тенденция к безграничному расширению и углублению жизненного содержания; в драме — тенденция к концентрации материала, к сосредоточенности на вершинных моментах, на завершенности определенной темы. Взаимодействие этих двух противоположных тенденций и является диалектическим

---

<sup>1</sup> См.: Днепров В. Черты романа XX века. М.—Л., 1965; Днепров В. Идеи времени и формы времени. Л., 1980.

соединением, образующим новую — романную — структуру. Отдельные начала в романе могут иметь перевес, тем самым образуются многообразные жанровые разновидности. Роман как жанр может быть и без четко выраженного лирического начала, но он не может существовать без эпического и драматического элементов, определяющих структуру целого.

Развитие жанровых разновидностей английского романа XX века, являющихся модификациями эпико-драматической природы романной структуры, имеет определенные типологические черты. Говоря о необходимости типологического изучения литературы, об исследовании проблемы соотношения общего и индивидуального в литературном процессе, М. Б. Храпченко отмечал: «Своеобразие художников слова вовсе не означает, что между ними не существует внутренних связей, что в их произведениях не проявляются общие начала и тенденции. Эти общие начала и тенденции не только существуют, они играют важную роль в литературном процессе, представляя в разных формах. Когда мы говорим, например, о национальной литературе, ее развитии, то имеем в виду как творчество многих крупных и менее значительных писателей, так и ту общность, которая присуща разнообразным литературным явлениям»<sup>1</sup>.

При определении жанровой типологии романа следует помнить о соотношении основных направлений, тенденций в его развитии. Системное рассмотрение разновидностей жанра романа осуществляется в зависимости от художественного метода (роман реалистический, модернистский), от доминирующего поэтического элемента (драматический, лирико-драматический роман, эпический цикл, роман-эпопея), от композиционного принципа («центростремительный», «центробежный», «камерный», «панорамный» роман), от преобладающей образной структуры и типизации (социально-психологический, сатирико-аллегорический, философско-политический роман). Живой литературный процесс создает такую массу отклонений от чистых, устойчивых жанровых структур, возникает такое количество гибридных жанров и про-

---

<sup>1</sup> Храпченко М. Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. М., 1972, с. 241—242.

межуточных жанровых разновидностей, что отнесение произведения к тому или иному жанру может основываться преимущественно на том, какова главная жанрообразующая тенденция.

Л. Н. Толстой так определял главную «задачу» романа как жанра: «Роман имеет задачей, даже внешней задачей, описание целой человеческой жизни или многих человеческих жизней, и потому пишущий роман должен иметь ясное и твердое представление о том, что хорошо и что дурно в жизни...»<sup>1</sup> С точки зрения социально-структурного принципа то, «что хорошо и что дурно» в целой человеческой жизни или многих человеческих жизнях, представляет собой основной конфликт, драматическое ядро романа, взаимоотношения борющихся сторон и столкновение различных мировоззрений и нравственных позиций.

Художественный конфликт в современном английском романе как отражение реальных коллизий все чаще приобретает форму идеологических столкновений, борьбы разных социальных точек зрения. В романе и в образной системе, и в композиции все больше подчеркивается значение идейной борьбы. По своему основному строю роман приобретает ярко выраженный философский характер. «Мы живем в век решающей битвы идей»<sup>2</sup>, — говорит Джеймс Олдридж. «Битва идей» отражает драматизм современности, она стала сутью художественного конфликта в романе.

Как ведущий жанр современной литературы роман оказался в центре борьбы между модернизмом и реализмом. Писатели-модернисты в своем творчестве шли к разрушению романной структуры. Вирджиния Вулф, видная представительница английского модернизма, вынося свой «диагноз» реалистическому роману в статье «Современная проза» (1919)<sup>3</sup>, пришла к выводу о том, что в книгах Уэллса, Беннета и Голсуорси есть «тело», но нет «духа», что эти писатели — «материалисты», они считаются только с «телом», и оно

---

<sup>1</sup> Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. в 90-та т. (Юбилейное изд.). М., 1928—1958, т. 30, с. 18.

<sup>2</sup> Олдридж Дж. Поединок идей. М., 1964, с. 3.

<sup>3</sup> Woolf V. The Common Reader. L., 1948, pp. 185—190.

сделало их своими рабами. «Тело» романа, как тиран, заставляет авторов производить сюжет, любовную фабулу, комическое и трагическое. Сама же Вирджиния Вулф ищет только «духовное» в романе, т. е. мириады ускользающих впечатлений, бесчисленный поток «атомов»-ощущений. Жизнь для нее — это светящийся ореол, полупрозрачный покров, неизвестный неограниченный дух. Поэтому писательница старалась «изгонять» «телесные» признаки романа — фабулу, конфликт, комическое и трагическое.

Драматизм реальной действительности XX века осмысливается модернистами как метафизический хаос, столкновение с которым вызывает у индивида чувство отчаяния и абсурда. Представление о драме современного человека у писателей-модернистов возникает на основе восприятия общества и научного прогресса как жестокой, неумолимой судьбы, как тотальной катастрофы. Английский поэт и литературный критик Стивен Спендер в книге «Борьба модернистов» (1963) декларирует свои модернистские взгляды на позицию современного писателя. Из высказанного Спендером ясно, что модернисты выступают против разума, против прогресса науки. Современная научно-техническая революция расценивается ими как универсальное бедствие; материальный прогресс якобы ведет к духовному краху. Выступая против машинного века, модернисты стремятся при помощи деформированных образов передать ощущение непонятной, таинственной «конечной реальности» бытия. Модернист отображает какие-то извечные ситуации, лежащие за пределами нашей современности, используя, однако, детали современной действительности. Модернизм, пишет Спендер, «обратил вакуум в области культуры в трагедию и сделал утраченные ценности темой искусства»<sup>1</sup>. «Трагедия» для модернистов — форма компенсации утраченных ценностей. «Трагическое» в модернистской литературе возникает из контраста между ощущением хаоса современного индустриального общества и образом идеализированного прошлого. Модернистский роман выдвигает представление о пантрагизме существования человека: в абсурдном мире человек чувствует себя жертвой, брошенной

<sup>1</sup> Spender Stephen. The Struggle of the Modern. L., 1963, p. 254.

на произвол судьбы. Темы модернистского романа сводятся к всеобъемлющему, универсальному страданию, к жестокости и насилию, к субъективной поглощенности страхом смерти, к абсолютному нигилизму перед лицом рокового «ничто». Однако надо сказать, что модернизм в английской литературе после второй мировой войны уже не является столь же влиятельным направлением, как, например, в 20-е годы в Англии или в современной Франции.

Модернистская концепция искусства коренным образом расходится с концепцией реалистического искусства по своему идейному содержанию, по отношению к обществу и человеку, в трактовке жизненных конфликтов. Противоположность двух концепций человека выражается и в противостоянии романа реалистического роману модернистскому, в их противоборстве. Писатели-реалисты представляют бурные, переломные события и общественные сдвиги в качестве социальной драмы. Драматический роман в Англии развивается в основном на путях реалистического искусства<sup>1</sup>. Даже те авторы драматических романов, которые еще не являются реалистами в полном смысле слова, тяготеют в определенной степени к этому художественному методу. Реалистический роман пробивает себе дорогу среди массовой литературы: сенсационных бестселлеров и боевиков, атомных утопий и антикоммунистических детективов, домашнего дамского чтива и фрейдистских психоаналитических писаний.

Основные коллизии эпохи — мировые войны, революции, борьба рабочего класса, отчуждение в капиталистическом обществе — отображаются в реалистическом романе в таких драматических конфликтах, которые обнаруживают сложное сочетание трагического и комического. Общепринятая точка зрения, заключающаяся в том, что в английской литературе превалирует традиция сатиры и юмора, нуждается в некоторых коррективах. В английском реалистическом романе XX века все сильнее сказывается тяготение к драматической и трагедийной структуре, которая сочетается с элементами сатиры. Другое дело, что не всегда намерение создать трагический роман может увенчаться успехом.

<sup>1</sup> См.: Аникин Г. В. Современный английский роман. Свердловск, 1971.

Реалистический роман XX века в Англии включает в себя драматизм, касающийся не только островного бытия Британии, но и общественных сдвигов и перемен во всем мире. Поэтому социальной основой для драматических и трагических конфликтов становится не только и даже подчас не столько собственно английский образ жизни, сколько судьба Британской империи и события во всем мире. Сама Англия, которая, казалось бы, не переживала таких катастрофических потрясений, как страны европейского континента, тоже была вовлечена в бурные события мировой истории XX века (участие в мировых войнах, колониальных войнах; крушение Британской империи).

В английском реалистическом романе нашего столетия обнаруживается своеобразная черта — сочетание трагизма и сатиры. В связи с изображением социально-политических конфликтов буржуазного мира в романе все чаще сказывается оригинальное художественное явление — сочетание трагизма и фарса. Буржуазия не может уже претендовать на трагическое величие. Это соответствует исторической сущности ее как класса, само существование которого давно стало фарсом. Но в современном буржуазном обществе драматична судьба тех, кто бунтует и протестует против капитализма. Поэтому трагическое начало в современном зарубежном романе вполне закономерно. Однако если протест против буржуазного уклада не является отрицанием всей системы капитализма, то и бунт героя не свободен от буржуазного индивидуализма. Трагическое в английском реалистическом романе XX века часто соприкасается с мелодраматическим и может перерасти в карикатурно-трагическое, в трагический фарс и в трагический протекс. Синтез трагедии и фарса обусловлен характером социальной действительности, которая предопределяет способ художественного освоения. Новое явление — трагический фарс — занимает все большее место в английском романе, определяет его эстетическое своеобразие.

Интересные мысли о типологии современного реалистического романа в Англии, о его жанровой классификации высказал английский писатель, социолог и литературовед Реймонд Уильямс в статье «Реализм

и современный роман» (1959)<sup>1</sup>. Он исходит из того, что роман широко изображает отношения индивида и общества. В реалистическом романе уделяется одинаковое внимание как индивиду, так и обществу; таким образом создается целостная картина личных и общественных отношений. Но в современном романе в связи с развитием отчуждения в обществе, в связи с углубляющимся разрывом личного и общественного и превращением индивида и общества в противостоящие абсолюты целостная реалистическая картина взаимоотношений между личностью и обществом нарушена. Отсюда и жанровая дифференциация в современном романе. По мнению Уильямса, в истории английского реалистического романа XX века существуют два основных течения: социальный роман и «персональный» роман (роман о личности, психологический роман). Эта дифференциация обусловлена определенным акцентом на одной из сторон отношения индивида и общества. Подобное отношение личности и общества всегда присутствует в жанре романа, в этом заключается условие его существования. Но в воспроизведении этого отношения наблюдаются определенные разновидности. В социальном романе акцент сделан на обществе, и личность здесь показана только в аспекте жизни общества. В «персональном» романе — на личности, и общество изображается только в аспекте жизни личности. В свою очередь, эти два типа имеют свои подразделения. Социальный роман делится на социально-описательный, документальный (произведения Чарлза Сноу) и социальный роман-формулу (произведения Уильяма Голдинга). Социально-описательный роман изображает общее течение жизни общества, той или иной среды — рабочей, университетской, торговой. Социальный роман-формула представляет общество с точки зрения определенной конструкции, идеи об обществе. «Персональный» роман имеет аналогичные подразделения — персонально-описательный (Эдвард Морган Форстер) и персональный роман-формулу (Грэм Грин). В первом виде описывается обычная жизнь и характер индивида, во втором — человек рассматривается с точки зрения

---

<sup>1</sup> *Williams Raymond. Realism and the Contemporary Novel.* — In: *Williams Raymond. The Long Revolution.* N. Y., 1966.

какой-то формулы, проблемы. Реймонд Уильямс выступает за то, чтобы оба эти течения в современном английском романе — социальное и «персональное» — объединились на основе преодоления кризиса в самом обществе и создания «нового реализма».

Обостренным вниманием к судьбе реалистического романа в Англии отличается и книга английского писателя и критика Малькольма Брэдбери «Возможности. Очерки о состоянии романа» (1973)<sup>1</sup>. В ней состояние английского романа анализируется в связи и в сравнении с американским и французским романом. Брэдбери критикует довольно распространенное в трудах зарубежных литературоведов представление об английском романе XX века как о романе малоинтересном, «провинциальном» по сравнению с романом США и Франции. Буржуазные критики подвергают сомнению ценность английского романа на том основании, что он продолжает реалистические традиции; они считают это устаревшим и ненужным современному читателю. В более выгодном свете критики представляют американскую и французскую литературы, исходя из того, что в этих литературах имеет место эксперимент и модернистские искания в области стиля. Сам Брэдбери отдает предпочтение английскому роману потому, что он по преимуществу реалистичен. Однако Брэдбери непоследователен в своей защите реализма. Правильно говоря о том, что реализм современного английского романа обновляется, что он не повторяет слепо формы романа XIX века, исследователь вместе с тем склонен видеть это обновление в некоем новом синтезе реализма и модернизма. Таким образом он абсолютизирует значение тех произведений, в которых противоречиво сочетаются реалистические и модернистские тенденции, отклоняется от своего верного первоначального тезиса о том, что достоинства английского романа заключаются в его реалистичности, и начинает доказывать, что некоторые английские романисты «поднимаются» до американского «черного юмора» и французского «нового романа».

Английские писатели, занимающие последовательно

---

<sup>1</sup> *Bradbury Malcolm. Possibilities. Essays on the State of the Novel.* Oxf. Univ. Press, 1973.

реалистические позиции в современной литературной борьбе, видят магистральный путь развития английского романа в верности принципам объективного изображения взаимоотношений личности и общества. Чарлз Сноу не раз выступал в печати против модернистского «синдрома» в литературе Запада. В статье «Вызов интеллекту» (1958) Сноу решительно отверг систему «ценностей» модернизма: «отчуждение интеллектуала, эстетику антиромана, отказ от обобщающего интеллекта, ненависть к научно-технической революции, восхваление словесных трюков, стремление уйти от общества»<sup>1</sup>. Эстетике антиромана Ч. Сноу противопоставляет теорию реалистического романа. С точки зрения Сноу, специфика реалистического романа — в способности к особому комплексному художественному исследованию человека и общества в социальном, нравственном, психологическом, интеллектуальном аспектах, которые взаимосвязаны и слиты. Без человеческого характера, по мысли Сноу, нет романа. Великие романисты стремились к постижению тайн человеческой души; они приходили к новым художественным открытиям, зная, что человеческие существа удивительны в их бесконечном своеобразии. Роман — это художественная форма, способная не только показать жизнь, непосредственно проходящую перед глазами, но и передать размышление об этой жизни, мысли о ней.

Пафос статьи Джеймса Олдриджа «Будущее романа» (1965) — в борьбе против субъективистских экспериментов, абсолютизирующих роль ощущений, смакующих пороки и непристойности, идеализирующих темную душу антигероев, и в утверждении реалистического искусства, отображающего социальную действительность. Изолированной личности модернистских произведений Олдридж противопоставляет героя реалистического искусства, который ищет верный путь и проявляет интерес к обществу, а не только к себе. Говорить о будущем романа — значит говорить о будущем человека, считает Олдридж. Он пишет: «Прекрасным воплощением законов диалектики является роман. Хороший роман строится по законам диалектики,

---

<sup>1</sup> Snow C. P. Challenge to the Intellect. — The Times Literary Supplement, 1958, August 15, Books in a Changing World, p. III.

развивается и завершается диалектически. Это — в отношении формы. Если же содержание к тому же пронизано диалектическим пониманием человека в его связях со средой, то в результате возникает произведение, принадлежащее к литературе в высоком смысле слова... Если подходить диалектически, роман всегда одновременно и жив и мертв, ибо он по структуре подобен клетке и непрерывно воссоздает себя, творя новое из старого»<sup>1</sup>. По поводу современного романа Олдридж замечает: «Роман — самая гибкая и восприимчивая к запросам времени форма эпического искусства. Роман непрерывно меняется. Наш современный роман существенно отличен от романа Диккенса, Бальзака или Толстого. Но это вовсе не означает, что роману уже надо петь отходную. В этом жанре еще много неиспользованных возможностей»<sup>2</sup>.

Приведенные высказывания писателей-реалистов обнаруживают определенную систему художественного мышления и достоинство программы духовно здорового направления в литературе.

В типологии английского романа XX века видное место занимает такая жанровая разновидность, как эпический цикл. К этой форме тяготеет «панорамный», «центробежный» роман, в структуре которого эпическое начало не только составляет основу жанра, относящегося к эпическому роду, но и превалирует во всей системе поэтических элементов, подчиняя себе лирическое и драматическое начала.

В англо-американской буржуазной критике оценка романских циклов осуществляется с точки зрения критериев романа Марселя Пруста «В поисках утраченного времени»<sup>3</sup> и в связи с этим утверждается, что английским романам якобы недостает глубины в изображении эмоциональной сферы человеческой жизни<sup>4</sup>; нередко в упрек ставится и то, что в них чувствуется традиция Филдинга, Троллопа, Джордж

---

<sup>1</sup> Олдридж Джеймс. Будущее романа. — Иностранная литература, 1965, № 9, с. 239–240.

<sup>2</sup> Цит. по ст.: Машинский С. Русская литература в британских университетах. — Вопросы литературы, 1968, № 10, с. 198.

<sup>3</sup> Gransden K. W. Thought on Contemporary Fiction. — A Review of English Literature, 1960, April, vol. 1, No. 2, pp. 13, 14.

<sup>4</sup> Phelps G. The Novel Today. — In: The Modern Age. Pelican Guide to English Literature, 1961, vol. 7, p. 482.

Элиот и недостаточно используются современные литературные приемы — экспериментирование над формой и погружение в сферу подсознательного<sup>1</sup>. Романские циклы объявляются «натуралистическими», уступающими по своей выразительности «символическому» роману Джеймса Джойса<sup>2</sup> и даже вообще неполноценными, ибо в них социальное, объективное начало берет верх над субъективно-психологическим и мифическим. Пол Уэст в книге «Современный роман» (1963) подверг критике жанр романного цикла как старомодный. Ему не нравится то, что главное место в структуре романного цикла занимает характер, а не поток сознания. Полноту содержания в этом жанре он сравнивает с каталогом, правдоподобие образов называет искусственной иллюзией, большой объем и широкий охват жизни характеризует как документальность, компиляцию фактов, многословие. В заключение критик делает вывод, что романский цикл — это «механика социальной жизни», тогда как роман-миф — «электроника духовной жизни»; романский цикл — это документальный отчет об обществе, а роман-миф — проникновение в метафизические проблемы с помощью воображений<sup>3</sup>. Пол Уэст пытается опорочить заметное течение в современной английской литературе — развитие жанра эпического цикла, опирающегося на реалистическую традицию, и взять под защиту эстетику модернизма, отброшенную теми писателями, которые связаны с основным направлением в современном литературном процессе стран Запада — направлением реализма.

Эпическая масштабность сказалась прежде всего в распространенных в английской литературе эпических циклах. Жанр эпического цикла отличается целым рядом черт как от драматического романа, так и от романа-эпопеи. Общая для всех трех жанровых модификаций структура эпического повествования в каждой из них приобретает свои особенности. В драматическом романе все действие, как правило, сосредоточивается вокруг какого-то централь-

<sup>1</sup> *Karl F. R. The Contemporary English Novel.* N.Y., 1962, pp. 4—6.

<sup>2</sup> Там же, p. 294.

<sup>3</sup> *West Paul. The Modern Novel.* L., 1963, pp. XII, 12, 43, 46, 47, 50—55, 99, 100, 112—114, 117.

ного события или характера; сюжет имеет начало, середину и конец; завязка, кульминация и развязка выступают отчетливо; сюжетно-композиционное строение близко к драматическому принципу концентрации, стянутости действия, хотя и отличается большей свободой и гибкостью, чем в драме.

В романе-эпопее сюжетобразующим началом становится судьба человеческая, судьба народная, события общенационального и мирового значения. Завязка, кульминация, развязка уже не столь определены, ибо в романе-эпопее воспроизводится ход истории. Драматический принцип стяжения и концентрации проявляется уже не в общем сюжетно-композиционном строении, а в отдельных сценах, отдельных судьбах. Единство многообразных сторон жизни в романе-эпопее определяется изображением важнейших исторических событий, имеющих переломное значение в истории нации, и коренных начал в жизни народа.

Жанр эпического цикла характеризуется своеобразными принципами повествования: цикличностью, панорамностью, многопланностью, хроникальностью. Это оригинальное художественное явление в литературе XX века, восходящее своими истоками к циклам Бальзака и Золя. Жанр эпического цикла основан на особых внешних и внутренних сцеплениях между отдельными входящими в цикл книгами. В литературоведении высказывалось мнение, что циклы романов — это неудавшиеся эпопеи, и их рассматривали как явление второстепенное. То, что отличает эпический цикл от романа-эпопеи, засчитывалось в минус, тогда как роман-эпопея объявлен эталоном художественности. Безусловно, роман-эпопея — высшее достижение реалистического искусства, но ведь сам эпический принцип изображения жизни не признает «табели о рангах», и большое и малое в эпическом произведении изображается как равновеликое в эстетическом плане. Эпический принцип предлагает равенство жанров, хотя в этом равенстве отдается должное тому жанру, который по преимуществу воспроизводит поэтическое, героическое состояние мира. Эпический цикл надо рассматривать не с точки зрения критериев романа-эпопеи, а по его собственным художественным законам. Разные жанры «обслуживают» разные сферы жизни, к тому же жанры возникают на определенной

социальной почве, отражают определенное состояние мира. Эпический цикл по преимуществу воспроизводит обычное прозаическое состояние мира, хотя в определенной мере может отражать и героическое.

Панорамный принцип повествования в эпическом цикле проявляется в разомкнутости сюжета. Романый цикл — это обширное разворачивающееся полотно с серией быстро сменяющихся эпизодов, обзор множества фактов, событий, людей, переплетение многочисленных сюжетных линий, широкий размах в создании общей картины мира. Такое многопланное, многосоставное произведение зарубежные критики определяют обычно как «роман-поток», «роман-фреска». В нем обзреваются различные картины жизни, различные пласты общества. Многопланное повествование содержит в себе полифонию тем и мотивов, многоголосье оценок. Панорамный принцип предполагает большие пространства, хроникальный — большие временные периоды.

Хроникальный принцип состоит в следовании единству исторического движения и судьбы личности. В движении единого сложного сюжета происходит взаимопроникновение сюжета исторического и сюжета личного. Подлинно художественное хроникальное повествование ничего общего не имеет с калейдоскопической пестротой, поверхностной репортажностью, с регистрацией фактов, с моментальными фотографическими снимками, например, мемуарной литературы. Документальность и историческая точность хроники подчиняются общей идее многообразия связей в мире. Повествование в эпическом цикле выходит за пределы традиционных рамок семейной хроники и включает в себя хронику исторических событий, представленную художественно. Конечно, хроникальность проявляется по-разному, она может составлять лишь скрытую канву исторических событий, о которых глухо упоминается, о которых можно только догадываться, но иногда хроникальность выступает на первый план в виде точно фиксированных дат, упоминаний об исторических фактах и лицах. Широта диапазона в хроникальном повествовании требует исключительного художественного внимания к лаконичным частным штрихам, которым сообщается обобщенный смысл.

Диалектика композиционного строения в эпическом цикле состоит в том, что каждый из относительно

самостоятельных его элементов является в то же время частью целого. Отдельные самостоятельные эпизоды связаны многообразными нитями в целостную картину. Единство в эпическом цикле еще менее замкнутое, чем в драматическом романе. Эпический цикл в отличие от романа-эпопеи можно дополнять новыми вставками, присоединять к нему новые романы. Роман-эпопея при всей относительной самостоятельности отдельных глав и частей стремится к целостности своей структуры. Эпический цикл как многосоставное целое может включать не только романы, но и рассказы, созданные по мотивам романов, входящих в цикл; в этих рассказах-«спутниках» повествуется о некоторых не вошедших в романы эпизодах из жизни главных и второстепенных персонажей.

Эпический цикл мог возникнуть и как результат неспособности писателя создать роман-эпопею, но чаще всего эпический цикл создавался как самостоятельный и самобытный жанр. У каждой жанровой разновидности есть свои задачи и возможности. Эпический цикл уступает роману-эпопее в целостности картины общества, в глубине социально-философской концепции, в мере синтеза жанровых черт, но у него есть и преимущество в том, что он универсален, может охватить все многообразие действительности усложнившейся цивилизации и дать хронику общественной жизни за десятки лет, может отразить события, происходящие в разных странах мира. Между эпическим циклом и романом-эпопеей при всем их различии нет непроходимого барьера. Черты эпопейности могут проявляться и в эпическом цикле.

В творчестве многих английских писателей XX века жанр эпического цикла развивается на основе богатой реалистической национальной традиции и приобретает оригинальные художественные формы.

В XX веке обновляется структура эпического повествования<sup>1</sup>. Революционная эпоха усилила в литературе пафос социальных перемен. Историзм эпического искусства сильнее окрашен философскими раздумьями и лирическим настроением. Монументальность становления нового сплетается с ироническим

---

<sup>1</sup> Проблемам современного романа посвящен № 12 журнала «Вопросы литературы» за 1978 год.

отношением к старому, уходящему в прошлое. Эпос все больше проникается «иронией истории». Единство эпоса и иронии обусловлено тем, что в нашу эпоху наряду с героическим состоянием мира существует и прозаическая действительность.

В современном эпическом повествовании усиливается значение драматического и лирического начал. В этом, безусловно, сказалась возрастающая роль личности как активной исторической силы, опирающейся на движение народных масс, осознание человеком XX столетия своего места в мире, своей связи с обществом и народом, своей ответственности за судьбу человечества.

Основные принципы эпического рода сохраняются, хотя эпическое начало изменяется в процессе взаимодействия родов. В современной литературе особенно заметно складываются и развиваются такие формы эпического, как эпический драматизм, эпическая трагедийность, драматизированный эпос, лирический эпос, эпическая документальность, эпическая хроника.

В реалистической литературе XX века развивается дальше такое художественное явление, как эпическая трагедийность, т. е. трагическое не в драматургической форме, а в формах эпического искусства. В эпически-масштабных произведениях неизбежно появляются трагические темы и коллизии. В современном литературном процессе сильна тенденция лиризации эпоса. Эпический рассказ проникается внутренним субъективным движением, свойственным лирике. Авторская задушевность сама становится объектом повествовательного рассказа. Лирическое настроение пронизывает насквозь все эпическое произведение. Эпическая предметность соединяется с субъективным восприятием мира<sup>1</sup>.

Как одно из художественных средств в современной литературе используется субъективное восприятие времени. Дж. Б. Пристли утверждал, что в романе важна не столько временная длительность, сколько формы художественного времени. Он различает три способа передачи ритма времени. Первый способ заключается в изображении ровного течения времени, соответствующего размеренному повествованию. Вто-

---

<sup>1</sup> См.: Днепров В. Чёрты романа XX века.

рой способ наблюдается в драматических романах: время то течет стремительно, то медленно, соответствуя ритму чередования остродраматических сцен. Третий способ состоит в замедленном временном ритме, когда время, необходимое для чтения описанного, более длительно, чем время самого реального действия<sup>1</sup>.

В литературе XX века сознание выразительных возможностей художественного времени особенно возрастает. Эпическое повествование в литературе нашего столетия отличается многообразием форм сочетания и взаимопроникновения «психологического» времени с временем историческим: прием ретроспекции, смена временных ритмов, время как философский лейтмотив, разные приемы «психологизации» времени, синхронизм и диахронизм действия, подвижность пространственно-временных соотношений. Активное использование выразительных возможностей художественного времени способствует обновлению структуры эпического повествования в литературе XX века.

Эксперименты с художественным временем в реалистической литературе зиждутся на необходимой прочной основе причинно-временных связей, тогда как в модернистской литературе эксперимент приводит к «разрушению» времени и, следовательно, к размыванию эпической структуры, характеризующейся движением событий во времени и пространстве. Вирджиния Вулф, автор модернистских романов, писала о художественном времени: «...Время необходимо совершенно отменить, будущее должно как-то цвести прямо из прошлого. Небольшой случайный факт — скажем: упал цветок — уже может содержать в себе все это. Моя теория сводится к тому, что настоящие события на самом деле не существуют, так же как не существует время»<sup>2</sup>. Фрагментарно-ассоциативное строение модернистских произведений связано с субъективистским идеалистическим представлением о времени как о мифологическом времени, находящемся в состоянии покоя или вечного возвращения к одному и тому же, как о бергсоновской «чистой длительности» и т. п.

<sup>1</sup> Priestley J. B. *Man and Time*. L., 1964, pp. 110—115.

<sup>2</sup> Цит. по кн.: *Edel Leon. The Psychological Novel, 1900—1950*. N. Y., 1955, p. 147.

Английский писатель-реалист Э. М. Форстер в статье «Пруст» (1929) противопоставляет концепцию художественного времени у Л. Толстого субъективистской трактовке категории времени у Марселя Пруста. «Толстой представлял время как нечто регулярное, что позволяет развернуть хронику событий. Для Пруста время почти столь же прерывисто как память или эмоция; при такой космогонии легче представить человечество постоянно разлагающимся и никогда не обновляющимся»<sup>1</sup>.

В структуре эпического повествования всегда есть синхронная и диахронная целостность, несовместимая с временным хаосом и неопределенностью границ времени в модернистской литературе. Эпическое повествование соотнесено с идеей линейности и необратимости времени, его движения от прошедшего через настоящее к будущему. Различные приемы художественного времени подчинены именно этой идее, которая связана с типологической характеристикой романа как эпоса нового времени — изображением отношений индивида и времени, личности и истории.

---

<sup>1</sup> Forster E. M. Abinger Harvest. L., 1936, p. 96.

# 1. РЕАЛИСТИЧЕСКИЙ РОМАН И БОРЬБА ЛИТЕРАТУРНЫХ НАПРАВЛЕНИЙ

**Своеобразие творческого метода Э. М. Форстера.** Эдвард Морган Форстер еще при жизни был признан классиком английской литературы. Его роман «Поездка в Индию» (1924) более полувека пользуется всемирным признанием. Интерес к творческому наследию писателя с каждым годом возрастает. Однако единого мнения о художественном методе Форстера в литературоведении до сих пор не существует.

Советские исследователи<sup>1</sup> определяют Форстера как писателя-реалиста, ставя его рядом с Голсуорси и противопоставляя Джойсу, Вулф и Лоуренсу. Д. Г. Жантиева справедливо подчеркивает, что Форстер был «чужд эстетству Блумсбери» и решительно возражал, когда его называли «блумсберийцем»<sup>2</sup>. И все же для столь прямого противопоставления Форстера группе «Блумсбери» и безоговорочного отнесения его творчества к реалистической традиции вряд ли имеется достаточно оснований. Дуализм мировоззрения Форстера, известная двойственность его эстетических позиций<sup>3</sup> не позволяют делать прямолинейные выводы. Полемика Форстера с модернизмом в «Аспектах романа» (1927) не исключает из его эстетической системы положений, связанных с эстетикой Роджера Фрая и других «блумсберийцев».

В зарубежном литературоведении точка зрения на Форстера не является единой. Первой, кто противопоставил Форстера писателям-реалистам, была Вирджиния Вулф. В статье «Мистер Беннет и миссис Браун» (1924) она поставила его имя в один ряд с именами Джойса, Лоуренса и своим собственным, выразив мнение о том, что творчество Форстера явилось реакцией на произведения Уэллса, Голсуорси, Беннета.

Отлучение Форстера от реалистических традиций английской литературы и включение его творчества

<sup>1</sup> См.: История английской литературы. М., 1958, т. 3; Жантиева Д. Г. Английский роман XX века. 1918—1939. М., 1965.

<sup>2</sup> История английской литературы, т. 3, с. 380.

<sup>3</sup> См.: Михальская Н. П. Эстетика Э. М. Форстера. — Уч. зап. МГПИ им. В. И. Ленина, № 365. Проблемы зарубежной литературы. М., 1970.

в русло модернистского искусства новейшего времени в том или ином виде осуществляется в работах многих современных зарубежных исследователей. В трактовке «новой критики» Форстер выступает как один из мифотворцев XX столетия и в этом плане сопоставляется с Джойсом и Т. С. Элиотом. Джордж Томпсон<sup>1</sup> считает основой творчества Форстера «мифическую символику» и объявляет его творцом архетипов. Говоря о «реалистических элементах» в романах Форстера, он видит их функцию не в воспроизведении картины определенной эпохи, а в раскрытии универсального и создании «образа всеобщности». Как систему мистически-религиозных символов истолковывает творчество Форстера Дэнис Годфри<sup>2</sup>.

Критики, признающие интерес Форстера к общественным проблемам, чаще всего усматривают в этом проявление творческого кризиса писателя. Так, для Уилфрида Стоуна обращение Форстера в «Поездке в Индию» к вопросам социального и политического характера означает его смерть как художника. О «Поездке в Индию» У. Стоун писал: «Этот роман был великолепным расцветом, но он был концом, не началом. С ним поэзия прекратилась, — хотя и не абсолютно, — и началась литературная и социальная критика»<sup>3</sup>. У. Стоун определяет Форстера как гуманиста-романтика, как продолжателя «колриджинской традиции», понимающего неизбежность ухода в прошлое «сельской Англии» и «викторианской семьи» и вместе с тем сожалеющего о происходящих в мире переменах.

Иной по своей главной тенденции является работа Нормана Келвина<sup>4</sup>, рассматривающего творчество Форстера в его связях с действительностью. Как одну из основных тем романов Форстера Н. Келвин выделяет тему классовых противоречий и отмечает, что герои Форстера — это люди вполне определенной среды и эпохи. Н. Келвин пишет о «социальном

---

<sup>1</sup> *Thompson G.* The Fiction of E. M. Forster. Detroit, 1967.

<sup>2</sup> *Godfrey D.* E. M. Forster's Other Kingdom. Edinburgh, L., 1968.

<sup>3</sup> *Stone W.* The Cave and the Mountain. A Study of E. M. Forster. Stanford Univ. Press, 1965.

<sup>4</sup> *Kelvin N.* E. M. Forster. Southern Illinois Univ. Press, 1967.

реализме» Форстера, признавая, что важную роль в нем играет символика и «мифический элемент».

Ричард Мартин<sup>1</sup> воспринимает Форстера как писателя переходной эпохи, как приверженца идеалов викторианского общества, жизнестойкость которых подверглась испытанию в условиях социально-экономических перемен начала XX века. Основу конфликтов произведений Форстера Р. Мартин видит в столкновении «двух реальностей»: идеальных представлений о жизни с подлинной действительностью. Признавая, что в романах Форстера социальные проблемы имеют место, он не считает возможным трактовать «Хоуардз-Энд» как роман, раскрывающий драму социальных отношений, а «Поездку в Индию» как антиколониалистское произведение, склоняясь к мнению о том, что внимание Форстера привлекают противоречия между культурой и утилитарностью в недрах буржуазной среды. Плодотворное суждение Р. Мартина о дуализме мировоззрения и эстетических взглядов Форстера не получает в его монографии достаточно полного и философски обоснованного подтверждения. Вместе с тем следует отметить, что Р. Мартин и другие критики (У. Стоун) правы, обращая внимание на своеобразную двупланность произведений Форстера, проявляющуюся в сочетании реальных картин действительности с усложненной системой символов. Справедливы утверждения исследователей о том, что Форстер оказал существенное влияние на писателей XX века. И все же определенного мнения о его позиции в литературном процессе не сложилось. Существенный аспект проблемы связан с выяснением значения для Форстера традиций Д. Мередита и С. Батлера, установлением его связи с Д. Голсуорси, определением его контактов и расхождений с Д. Джойсом, В. Вулф и Д. Г. Лоуренсом.

Д. Мередита и С. Батлера Форстер называл своими учителями. Эти писатели стоят у истоков его творчества. Воздействие каждого из них проявилось в произведениях Форстера, во многом определив характер и направление его художественных поисков.

---

<sup>1</sup> *Martin R. The Love that Failed. Ideal and Reality in the Writings of E. M. Forster. Paris, 1974.*

Большое значение для формирования писателя имело его знакомство с романами Батлера. Не случайно 1903 год — год посмертного опубликования романа Батлера «Путь всякой плоти» — Форстер определил для себя как «год возрождения». Форстер находился тогда в самом начале своего творческого пути, и обращение к Батлеру оказалось существенным для его последующего развития. Творчество Батлера, во-первых, стало для Форстера связующим звеном между английским сатирическим романом прошлого (Свифт, Диккенс, Теккерей) и романом современных ему писателей (Уэллс, Голсуорси), и, во-вторых, оно оказало воздействие на тематику и художественную манеру форстеровских произведений. «Мне нравится, — писал Форстер о сатирико-фантастическом романе Батлера «Едгин», — этот фантастический замысел, это смешение действительного и невозможного, не позволяющее читателю отличить одно от другого, и сам я, когда писал, пытался делать то же самое»<sup>1</sup>.

В романах Батлера Форстера привлекает непримиримость к любым проявлениям фальши, критика нравов английского общества, лицемерной морали буржуазной семьи. В этом плане особое значение для него имел роман «Путь всякой плоти», в котором семейный быт викторианской Англии обрисован в сатирических тонах. «Путь всякой плоти» — один из лучших образцов «романа воспитания» в литературе Англии; и в этом отношении он также оказал воздействие на Форстера, каждый из романов которого представляет вариант «воспитательного романа». Тема путешествия, преобразующего человека, тема «воспитания чувств» является важнейшей в творчестве Форстера, начиная с его первого романа «Куда боятся ступить ангелы» (1905) и кончая «Поездкой в Индию». И даже роман, действие которого происходит только в Англии, Форстер назвал «Самое длинное путешествие» (1907), имея в виду странствования героя по дорогам жизни, поиски им смысла существования, пробуждение его сердца, «путь всякой плоти» к постижению истины.

Серьезной школой мастерства явились для Форстера романы Мередита. В восприятии их Форстером сле-

---

<sup>1</sup> Forster E. M. A Book that Influenced Me. — In: Two Cheers for Democracy. L., 1951, p. 227.

дует выделить два аспекта: первый из них связан со структурой романа, второй — с принципами психологического анализа и пониманием комического.

В развитии английского романа XIX века Джорджу Мередиту принадлежит важная роль. Восприняв традиции «блестящей плеяды» критических реалистов, Мередит обогатил их своими открытиями. Он отказался от панорамного изображения действительности, свойственного романам Диккенса и Теккерея. Новаторство Мередита проявилось в усилении драматизации романа и обогащении сатирической традиции углубляющимся психологическим анализом, постоянным вниманием к внутренним мотивам поведения героев. Свои эстетические позиции и свое понимание комического Мередит определил в «Эссе о комедии и использовании духа комического» (1877). В понимании Мередита непременным условием комического является интеллектуальное осмысление действительности; «дух комического», глубокое знание комических противоречий он предпочитает «открытому», «слышимому» смеху. Комическое начало в романах Мередита, движимое «социальным разумом», побуждает к раздумьям о несовершенстве и недостатках социальной действительности. Раскрывая мотивы, тайные побуждения своих героев, описывая их привычки, передавая манеру их речи, особенности интонации и жестов, Мередит вносит свой вклад в изучение социальной психологии определенной среды и эпохи. Утверждая, что «чувствительность к комическому является шагом вперед в развитии цивилизации», Мередит отстаивал тем самым право писателя на преобразование жизни.

Все это не прошло бесследно для Форстера. Его ученичество у Мередита сказалось в построении романов, в обращении к приемам социально-психологического анализа, в стремлении средствами комического раскрыть социально-значимое, в использовании возможностей «скрытого» и «умного смеха». Романам Форстера свойственна четко продуманная, завершенная композиция, изящная тонкость психологического рисунка, мастерство диалога. Ограничив сферу изображаемой им жизни средними слоями английской буржуазии, Форстер создал великолепные портреты буржуа. Далекий от изображения конфликтов классового характера, он в самой манере осмеяния «солидного

буржуа» сумел передать наступивший кризис его бывшего могущества. Манере Форстера чужды преувеличения, гротеск. Он пишет о людях, глубоко заглядывая в их внутренний мир. Он говорит лаконично о многом. Как и у Мередита, проза Форстера интеллектуальна, в ней обнаруживается тяготение к символике.

Особый интерес представляет вопрос о характере связей творчества Голсуорси и Форстера. Оба писателя вступили в литературу одновременно — в самом начале века. Проблематика их произведений во многом близка. Много общего и в их эстетических программах. Основная тема творчества Голсуорси — тема собственности. Он силен как обличитель лицемерия и эгоизма английской буржуазии, как художник, правильно показавший процесс ее политической и моральной деградации. Конфликты его произведений проистекают из столкновения красоты и искусства с миром собственников, творческого начала — с духом практицизма и выгоды. Форсайтизм несовместим со свободолобием, героизмом и подлинной человечностью. Антагонистами Форсайтов у Голсуорси чаще всего выступают художники.

Как и Голсуорси, Форстер последовательно отстаивает мысль о враждебности буржуазного практицизма и деячества истинной человечности. В основе конфликта многих его произведений лежит столкновение культуры с утилитаризмом. Форстер противопоставляет две категории людей: одни живут в соответствии с нормами буржуазной морали, поступки других определяются влечением сердца, стремлением помочь людям, пренебрежением к выгоде. Писатель верит в человека и стремится содействовать высвобождению заложенных в нем потенциальных возможностей, скованных предрассудками и условностями буржуазной среды.

Истории становления личности, преодолевающей косность своего окружения, посвящены ранние романы Форстера («Куда боятся ступить ангелы», «Самое длинное путешествие», «Комната с видом», 1908). Герои этих романов обретают себя, начинают понимать людей и жизнь только тогда, когда вырываются за пределы своего круга во время совершаемых ими путешествий. Красота Италии и общение с новыми людьми помогают им понять самих себя

и «свою Англию». Сходные ситуации встречаются и в ранних произведениях Голсуорси, таких, например, как «Спасение Форсайта» и «Остров фарисеев», герои которых, выйдя за пределы привычного им форсайтовского круга, впервые чувствуют себя людьми в настоящем смысле этого слова. И Голсуорси и Форстер раскрывают антигуманность и условность моральных норм викторианской Англии.

В романах «Хоуардз-Энд» (1910) и «Поездка в Индию» писатель ставит вопрос о судьбах Англии, о ее будущем, обращаясь к проблемам общественно-политического характера. Своей проблематикой роман «Хоуардз-Энд» во многом предваряет трилогию Голсуорси «Конец главы». В романе содержится картина жизни английского общества. Поместье Хоуардз-Энд — это образ Англии. Ставится вопрос о том, кто унаследует Хоуардз-Энд, кому будет принадлежать будущее Англии — буржуазным дельцам Уилкоксам или таким людям, как просвещенная и гуманная Маргарет Шлегель. Симпатии Форстера на стороне Маргарет: в культуре и знаниях писатель видит источник естественных и гармоничных отношений между людьми. Он отстаивает ценность человеческой личности, противопоставляя богатство ее внутреннего мира убожеству буржуазной цивилизации. При этом нельзя не отметить, что гуманизм Форстера носит абстрактный характер. Писатель оперирует категориями «добра», «взаимопонимания», «самоотверженности», рассматривая их вне связей и отношений с окружающим миром и не подчиняя определенной программе. Вместе с тем критицизм писателя имеет цель: Форстер выступает с критикой капиталистического общества с общедемократических позиций.

Об общности принципов художественных систем Голсуорси и Форстера позволяет говорить сопоставление литературно-теоретического труда Форстера «Аспекты романа» и программных статей Голсуорси 30-х годов «Литература и жизнь» и «Создание характера в литературе». Голсуорси и Форстер солидарны в своем признании значительными романистами лишь тех писателей, которые обладают даром создания многогранных человеческих характеров.

Для Голсуорси понятие реализма неразрывно связано с категорией характера. Полноценным романом

он считает роман, в котором есть жизненно правдивый характер. Признак истинного романиста Голсуорси видит в умении «уловить и показать взаимосвязь жизни, характера и мышления»<sup>1</sup>. Для него психологизм всегда связан с задачами реалистического изображения действительности. Субъективизму Джойса и Лоуренса он противопоставляет реалистическое мастерство Диккенса и Теккерея, Мопассана и Флобера, Тургенева и Толстого.

Полемику с модернистами по вопросу о принципах изображения человека в произведении искусства ведет и Форстер. В своем понимании функции характера в литературном произведении он следует традициям реалистического искусства. Классическим образцом романа, в котором все определяется характером героя, Форстер считает «Молль Флендерс» Дефо. Силу воздействия этого романа на читателей, создаваемое им ощущение реальности Форстер связывает с жизненной убедительностью характера Молль Флендерс. Она живет в романе, заставляя поверить в достоверность всего происходящего. Примеры ярких и многогранных характеров Форстер находит в романах Филдинга, Диккенса, Теккерея и других писателей-реалистов. Величайшими мастерами раскрытия глубин человеческой личности Форстер называет Толстого и Достоевского. В своем предисловии к «Аспектам романа» он отмечает, что говорить об английском романе без учета опыта русской литературы нельзя. «Никто из английских романистов не является столь великим, как Толстой, — это значит, никто не создал столь всеобъемлющей картины человеческой жизни со стороны семейной и героической. Никто из английских романистов не изучил души человека так глубоко, как Ф. Достоевский»<sup>2</sup>. Форстер называет «Войну и мир» непревзойденным романом. Основными достоинствами творчества Толстого он считает критику буржуазной цивилизации и противопоставление ей простого человека<sup>3</sup>.

Мастерство создания характера является для Форстера основным критерием при оценке творчества писателя. В этом он непосредственно перекликается

---

<sup>1</sup> Голсуорси Джон. Собр. соч. в 16-ти т. М., 1962, т. 16, с. 340.

<sup>2</sup> Forster E. M. Aspects of the Novel. L., 1958, p. 11.

<sup>3</sup> См.: Forster E. M. Two Cheers for Democracy, pp. 213, 224.

с Голсуорси и в этом плане он полемизирует с модернистами, осуждая субъективистский произвол и формализм. Форстер отмечал, что если романист проявляет повышенный интерес к формальной стороне своего творчества, отказывается от создания характера героя и углубляется в анализ своего собственного «я», то его произведения вызывают резкое падение на шкале «эмоционального термометра». В этой связи весьма характерно отношение Форстера к творчеству писателей-эксперименталистов — Джойсу и Вулф.

С Вирджинией Вулф Форстера связывают многие годы знакомства и общие литературные интересы по группе «Блумсбери». Он всегда с интересом следил за творческими поисками Вулф и выступал со статьями о ее романах. Наиболее уязвимой стороной творчества Вулф Форстер считал отказ от создания законченных характеров героев. Об этом он писал в статье «Романы Вирджинии Вулф» (1926), отмечая, что герои романов Вулф «лишены жизни». Форстер ценил мастерство Вулф, признавал его оригинальность, но ясно видел, что «ее импрессионистская техника, подобно кислоте, оказывает разрушительное действие на человеческие существа в ее произведениях»<sup>1</sup>. О том, что Вулф далека от создания живых человеческих характеров, Форстер вновь говорил в 1941 году в лекции, прочитанной в Кембридже в связи со смертью писательницы. Отметив значительные стороны дарования Вулф, Форстер заметил: «Она грезит, делает предположения, шутит, вызывает видения, подмечает детали, но она не создает фабулу и сюжет, и может ли она создавать характеры? В этом заключается для нее суть задачи, суть вопроса... Достигает ли она того, чтобы ее герои жили?»<sup>2</sup>. На этот вопрос Форстер отвечает отрицательно: «Вулф редко могла обрисовать героя таким образом, чтобы он остался в памяти благодаря самому себе». Из всех героев Вулф Форстер считает наиболее жизнеспособными мистера и миссис Рамсей («К маяку»), Рэйчел («Путешествие») и Клариссу («Миссис Деллоуэй»). Все остальные «чертами бессмертия» не наделены. Своеобразие творчества Вулф Форстер определил таким образом: «Оно ни о чем, оно само — нечто».

<sup>1</sup> Цит. по: Stone W. The Cave and the Mountain, p. 372.

<sup>2</sup> Forster E. M. Virginia Woolf. Cambridge, 1942, p. 16.

Решительному осуждению Форстер подверг творчество Джойса. Называя «Улисса» интереснейшим литературным экспериментом, он не принимает существа этого романа. Форстер видит в «Улиссе» «упрощение человеческого характера», стремление показать торжество зла и грязи, справедливо отмечая, что упрощение и односторонность уводят от правды жизни. «Джойс пытается залить вселенную грязью и представить все наши обычаи и идеалы (искусство, религию и особенно общество) как нечто нелепое и омерзительное», — пишет Форстер<sup>1</sup>. В «Аспектах романа» он отметил, что «с помощью своей мифологии Джойс смог создать особый мир и особые характеры»; и все же как художественное произведение «Улисс», с точки зрения Форстера, не состоялся, Форстер не может принять свойственную Джойсу концепцию жизни и человека. Джойс «приведен в ужас и зачарован телом человека: оно представляется ему оскверненным и соприкасающимся со всем, что есть греховного на земле», он хочет добиться успеха, изображая все грубое и низменное. Творчество Джойса не стало для Форстера откровением, в его экспериментах он увидел реальную опасность разрушения романа.

Иным было отношение Форстера к Д. Г. Лоуренсу, которого он считал величайшим романистом своего поколения. Как о провидце и пророке писал он о нем в «Аспектах романа». Форстер протестовал против осуждения романов Лоуренса «высоколобыми» членами группы «Блумсбери» и уже на склоне лет принял участие в защите романа «Любовник леди Чаттерлей» от обвинения в безнравственности.

Форстера и Лоуренса сближает многое, и прежде всего неприятие современной «механической цивилизации», протест против ее антигуманности и противопоставление ей утопической программы «естественных начал» человеческой личности. Перекликаясь по своей проблематике с романами Лоуренса, произведения Форстера предваряют их появление хронологически: его основные рассказы и четыре из пяти романов были опубликованы до того, как в 1913 году увидел свет роман Лоуренса «Сыновья и любовники».

---

<sup>1</sup> Forster E. M. The Book of the Age? James Joyce's «Ulysses». — The New Leader. 1926, March, 12, p. 13.

Творчество Форстера явилось реакцией на антигуманную сущность капиталистической цивилизации. Писателя волнует судьба человека, оказавшегося в тисках условностей буржуазного существования, рутинного которого подавляет искренность чувств и силу страстей. Форстер отстаивает ценность человеческой личности, противопоставляя заложенные в ней от природы возможности убожеству современной цивилизации. В системе морально-этических проблем его романов одно из центральных мест не случайно занимает вопрос о «скованности» и «слепоте» сердца англичанина, воспитанного в соответствии с канонами буржуазного образа жизни. В тот или иной момент каждый из героев Форстера переживает свое «вечное мгновение», то прозрение, которое пробуждает в нем истинного человека. Но путь к обретению своего «я» сложен. В рассказе «Машина останавливается» (1905) Форстер писал: «Естественные чувства и побуждения человека — это благо, и если бы люди следовали им без ложного стыда, на земле было бы гораздо лучше жить».

О том же писал и Лоуренс. Основная тема его произведений — защита человека от обезличивающей и порабащивающей его «механической цивилизации». Как и Форстер, он отстаивает ценность человеческой личности и мечтает о ее возрождении; как и Форстер, передает ощущение внутренней пустоты и холодного безразличия к человеку того мира, в котором живут его герои. А. Коллинз верно отметил: «Форстер и Лоуренс имеют много общего. В их творчестве крушение предвоенного мира становится очевидным»<sup>1</sup>.

Однако в своих исканиях писатели идут разными путями. Форстер апеллирует к разуму и видит источник естественных и гармоничных отношений между людьми в культуре и знаниях. Лоуренс не доверяет интеллекту, он поглощен темой страсти и секса, преувеличивает роль физиологического фактора в жизни людей. «Моя великая религия, — писал он, — заключается в вере в кровь и плоть, в то, что они мудрее, чем интеллект... Разум — это только узда». Лоуренса привлекает не интеллектуально-психологическая, а ма-

---

<sup>1</sup> Collins A. S. English Literature of the Twentieth Century. L., 1962, p. 193.

териально-физиологическая сторона человеческой натуры. Форстер упорно ищет и отстаивает свой положительный идеал: его герои неуклонно движутся к осознанию того, что взаимопонимание между людьми достижимо и это — одна из величайших ценностей жизни. На этом основана его «теория координации». Лоуренс создает в своих романах фрейдистскую схему, затемняющую правду жизни и истинный смысл отношений между людьми. В трактовке интересующих его тем он избегает социального аспекта. Не случайно свое резко отрицательное отношение к Голсуорси Лоуренс обосновывал тем, что, с его точки зрения, ни один из героев «Саги о Форсайтах» не является «подлинно живым человеческим существом, все они — существа социальные». Не случайно также и других современных ему реалистов (Уэллса, Беннета) он называл «скучными писателями» и заявлял о нежелании ориентироваться на своих предшественников. Лоуренса увлекает передача подсознательного и раскрытие стихии темных, не поддающихся разуму инстинктов и страстей. Остальное представляется ему вторичным. Свойственная Лоуренсу концепция человека существенно отличается от форстеровской.

Интересно в этом плане сопоставление романа Форстера «Куда боятся ступить ангелы» с «Пропавшей девушкой» (1920) Лоуренса. И в том и в другом романе события переносятся из Англии в Италию. Героиня Форстера Лилия Хэрритон, воспитанная в буржуазном предместье Лондона Состоне, становится женой итальянца Джино. Этот брак англичанки из обеспеченной «респектабельной» семьи и безродного итальянца воспринимается Хэрритонами как подлинное бедствие. В отличие от людей своего круга, Лилия способна отдаться порыву чувств, и это сближает ее с пылким и непосредственным Джино. Однако замужество не приносит ей счастья. Для обретения подлинной свободы слепой страсти оказывается недостаточно. И поскольку сила эмоций влюбленной Лилии преобладает над скромными возможностями ее разума, а главное, потому, что оказавшись в Италии, она все еще остается пленницей предрассудков Состона, Лилия погибает. Гибнет и ее ребенок. Форстер обосновывает несостоятельность своей героини «неразвитостью» и «невоспитанностью» ее сердца, ограничен-

ностью ее буржуазного окружения. Проблема воспитания чувств решается писателем в традициях реалистической литературы, с учетом воздействия социальной среды на характер и психологию человека. «Прозрения», переживаемые героями Форстера, отнюдь не сразу и далеко не всегда освобождают их от паутины условностей и предрассудков, но постижение истинной ценности жизни всегда происходит в общении с красотой природы в моменты отстранения от косных устоев буржуазного бытия.

Лоуренс иначе, чем Форстер, подходит к разрешению сходной ситуации. Героиня романа «Пропавшая девушка» Альвина Хитин, дочь разорившегося торговца, тяготится своим бесцельным существованием в провинциальном Вудхаузе. Ее попытки начать самостоятельную жизнь, получив медицинское образование, ни к чему не приводят. Жизнь Альвины меняет ее встреча с певцом бродячей труппы итальянцем Цицио. Она покидает отчий дом и вместе с труппой разъезжает по Англии. Грубый и неотесанный Цицио недостоин любви Альвины, однако влечение к нему определяет всю ее жизнь. Альвина отказывается от замужества с доктором Митчеллом, с которым она была обручена, от доставшегося ей с таким трудом места акушерки в больнице и вместе с Цицио уезжает в Италию. Начавшаяся война разлучает их. Альвина остается одна в заброшенном доме затерявшейся в горах итальянской деревушки. Здесь ей предстоит стать матерью ребенка Цицио. Несмотря на пережитые унижения, Альвина чувствует себя бесконечно счастливой. Зов крови, непреодолимая жажда подчинения Цицио оказываются сильнее всего остального. «Может быть, жизнь — это нечто большее, чем разум», — размышляет Альвина. «Она преступила границы мира, — пишет Лоуренс, — и вступила в область того, что ему предшествовало: она приоткрыла завесу над вечностью». Это типично лоуренсовское разрешение вопроса, и в известном смысле в нем кроется элемент полемики с Форстером.

Суждения Форстера о Джойсе и Вулф, его расхождения с Лоуренсом, казалось бы, дают основания для того, чтобы противопоставить его модернистам. Однако художественная система Форстера — и прежде всего его работы по вопросам искусства — включает

ряд положений, не согласующихся с реалистической эстетикой.

Мысль о непознаваемости объективного мира звучит в рассуждениях Форстера о реальной человеческой личности как «вещи в себе» и о романе как «компенсации жизни». Роман, с точки зрения Форстера, является большей реальностью, чем сама жизнь. Только роман способен раскрыть человека во всей полноте. В нем человек воспринимается как нечто более достоверное и правдивое, чем в действительности. *Homo Fictus*<sup>1</sup> оказывается для Форстера более реальным, чем *Homo Sapiens*.

В статье «Искусство ради искусства» (1949) Форстер, непосредственно переключаясь с «блумсберийцами», развивает мысль о том, что произведение искусства, и в том числе роман, есть не что иное, как «заключенная в самой себе сущность, со своей собственной жизнью... живущая по своим внутренним законам. Она может иметь внешнюю форму. По ней мы узнаем ее», но существование ее протекает в сфере, изолированной от окружающего. Отделяя сферу искусства от жизни, Форстер следует за Роджером Фраем, противопоставлявшим искусство и действительность как нечто несовместимое. Об этом же писали Джойс и Вулф.

Достоинство произведения искусства Форстер видит в его «внутренней ценности», не соотносимой с окружающим. Р. Фрай называл эту «внутреннюю ценность» пластичностью; Форстер определяет ее как «форму», «гармонию», «ритм», причем форма трактуется как «своего рода императив», как «внешняя оболочка внутренней гармонии, как видимое свидетельство порядка». Форма и ритм определяют структуру произведения, внутреннюю взаимосвязанность его компонентов, становясь тем самодовлеющим началом, тем императивом, которому подчиняется все остальное.

На мировоззрение, эстетику и этическую теорию Форстера большое влияние оказали труды Дж. Э. Мура, внесшего существенный вклад в развитие неореалистической философии в Англии начала XX века. Основой этого философского течения был объективный идеализм. Как сторонник объективного идеализма Дж. Э.

---

<sup>1</sup> *Homo Fictus* (лат.) — вымышленный герой.

Мур выступил в своей статье «Опровержение идеализма» (1903) и в известном труде «Principia Ethica» (1903). Опровержение идеализма для Мура связано лишь с критикой субъективного идеализма. Не принимая тезиса Беркли «существовать — значит быть воспринимаемым», Мур «провозгласил основной принцип неореалистической философии, теорию «объекта», независимого от сознания и в то же время имманентного ему»<sup>1</sup>. Признавая существование воспринимаемого объекта независимо от сознания, Дж. Э. Мур вместе с тем ищет данный объект «непосредственно в сознании, в ощущении»; тем самым он «становится на позиции интуитивизма, признавая за сознанием таинственную способность «обладать» предметом, так сказать, «в подлиннике»<sup>2</sup>.

Эклектизм Дж. Э. Мура во многом близок философской концепции Форстера, определившей дуализм его эстетики и этики. Дж. Э. Мур и другие философы-неореалисты, по существу, уклонялись от ответа на вопрос о природе реального. В борьбе материализма и идеализма они пытались занять нейтральную позицию, найти некий «третий путь», который отнюдь не уводил их от идеализма. Для философских построений Дж. Э. Мура весьма характерны неопределенные трактовки и уход от прямых ответов на рассматриваемые вопросы.

Воздействие философии неореализма на Форстера необходимо учитывать при анализе двупланной структуры его романов, при раскрытии своеобразия его символики. Величайшими писателями Форстер считал Толстого и Пруста. Свой художественный идеал он видел в слиянии творческих открытий этих двух крупнейших мастеров.

Столкновение противоположных эстетических начал, дуализм мировоззренческих позиций писателя, дисгармоничность действительности, противоречащая его стремлению к «координации», — все это явилось основой переживаемых Форстером в период 30—40-х годов кризисных настроений. «Поездка в Индию» — последний роман, изданный при жизни Форстера. В нем

---

<sup>1</sup> Богомолов А. С. Английская буржуазная философия XX века. М., 1973, с. 131.

<sup>2</sup> Там же, с. 126.

проявилось все лучшее, что свойственно этому большому писателю. Роман имеет непреходящее значение в истории английской литературы новейшего времени. Создание его — закономерный итог идейно-художественных исканий Форстера. Творчество Форстера — сложная и динамичная художественная система, включающая в себя разнородные элементы при явном преобладании реалистического начала.

**Некоторые особенности поэтики романов Д. Г. Лоуренса.** В истории английской культуры взаимодействие литературы и живописи — давняя и устойчивая традиция. В XX веке обращает на себя внимание заметно повысившийся интерес английских писателей к живописи. Пути развития изобразительного искусства вызывают пристальное внимание писателей разных литературных направлений, различных творческих методов — Голсуорси и Уэллса, Олдингтона и Форстера, Джойса и Вулф. Нельзя не заметить, как часто и с какой горячей заинтересованностью рассуждает каждый из них об искусстве живописи. Они пишут об этом и в своих работах литературно-теоретического характера и в своих художественных произведениях. Особенность этих рассуждений и отдельных замечаний состоит в весьма частых сопоставлениях сдвигов и изменений, происходящих в живописи, с изменениями в повествовательном искусстве, с появляющимися в литературе новыми чертами и новыми способами изображения жизни и человека.

Мысль о взаимодействии и взаимопроникновении различных видов искусств в современную эпоху неоднократно высказывалась многими английскими писателями. Характерной особенностью современных искусств Голсуорси считал «стремление каждого искусства вырваться из собственных границ... Роман пытается стать пьесой, а пьеса — романом, тот и другая пытаются работать средствами живописи; музыка тщится стать рассказом; поэзия мечтает быть музыкой; живопись претендует на роль философии. Формы, каноны, правила — все плавится в котле: конец застою!»<sup>1</sup>. В этом процессе Голсуорси видит обнаде-

<sup>1</sup> Голсуорси Джон. Собр. соч. в 16-ти т., т. 16, с. 336.

живающий признак обогащения и обновления искусства: «...только из смятения и перемен и рождается новое благо». С Голсуорси солидарны многие другие писатели. Как «роман-джаз» строит свое произведение «Смерть героя» Ричард Олдингтон. К принципам музыкальной организации материала обращается в своем романе «Контрапункт» Олдос Хаксли. О ритме как об одном из важнейших аспектов романа пишет в своей теоретической работе («Аспекты романа») Э. М. Форстер.

Интерес Дэвида Герберта Лоуренса к живописи в плане ее воздействия на поэтику современного романа связан с общей для литературы новейшего времени интенсивной тенденцией к смелому использованию изобразительных приемов и средств других видов искусств (музыка, живопись, кино). И хотя музыкальность и живописность изображения были известны литературе и искусству романа и в прежние эпохи, в XX веке стремление к синтетичности структуры романа стало явлением не только широко распространенным, но и получившим вполне определенное теоретическое обоснование в литературоведческих трудах и в статьях об искусстве, принадлежащих самим романистам; об этом свидетельствуют выдвигаемые писателями эстетические программы, само существо их эстетических принципов<sup>1</sup>.

Разрабатывая свою теорию романа, Лоуренс обращается к картинам художников конца XIX — начала XX века, находя в их полотнах подтверждение своим рассуждениям о специфике современного искусства. В отличие от Джойса и Вулф, Лоуренса не увлекали формалистические искания. Его связи с реалистическим искусством, особенно на раннем этапе развития, определеннее, а интерес к человеку и стремление всем своим творчеством содействовать обновлению жизни глубоко искренни. Как романист Лоуренс не отказывался от классических форм реалистического повествования, не порывал с ними. Характер его творческой манеры, состоящий в непосредственности, спонтанности в передаче чувств, отличается от изоц-

---

<sup>1</sup> См.: Михальская Н. П. Взаимодействие литературы и живописи в истории культуры Англии. — В сб.: Традиция в истории культуры. М., 1978.

ренности стиля эксперименталистов. Лоуренс писал: «Искусство выполняет две основные функции: оно воспроизводит эмоциональную жизнь, и затем, если у наших чувств достаёт на то смелости, оно становится источником представлений о правде повседневности»<sup>1</sup>.

В романах Лоуренса конкретность видения в воспроизведении реального мира сочетается с обобщениями и символами, претендующими на философскую глубину. Лоуренс привлекает страстным протестом против антигуманности «механической цивилизации» XX века, искренним и постоянным желанием помочь людям освободиться от оков буржуазного лицемерия. Проклиная бездушие современной буржуазной цивилизации, поработившей человека, писатель противопоставляет ей свободу чувств и страстей, ибо только в инстинктивной непосредственности их проявления и заключается, по его мнению, истинная красота и смысл человеческого существования. Для «спасения» человека он предлагает утопическую программу возрождения «естественных начал» человеческой личности. Его не случайно называли пророком и творцом «новой религии».

Настойчивость в этих исканиях отличает Лоуренса от Джойса и Вулф с их пессимизмом и неверием в возможности человека. Лоуренс отстаивает ценность человеческой личности и пытается указать пути ее возрождения. Однако он не верит в возможности разума, не доверяет интеллекту, непомерно преувеличивает роль физиологии в жизни людей. Создаваемая Лоуренсом фрейдистская схема затемняет правду жизни, истинный смысл взаимоотношения людей.

Вместе с тем в исканиях Лоуренса есть много интересного и характерного для английского романа новейшего времени. Стремление к обновлению романа, к обогащению его изобразительных возможностей проявилось в творческом использовании Лоуренсом достижений живописи. В художественной практике Лоуренса большую роль сыграла свойственная ему способность воспринимать жизнь в ярких зрительных образах. Об этой особенности английского романиста пишет критик Кит Олдритт в книге «Зрительное

<sup>1</sup> *Lawrence D. H. Studies in Classic American Literature. L., 1924, p. 297.*

восприятие в творческом воображении Д. Г. Лоуренса» (1971)<sup>1</sup>. Особенности и эволюцию стиля романов Лоуренса К. Олдритт связывает со спецификой творческого воображения писателя, а также с воздействием на него художественных открытий живописцев. К. Олдритт считает, что Лоуренс обогатил английский роман такими чертами, которые только литературная традиция дать не могла. Сходную мысль несколько раньше высказал Джек Линдсей: «Удивительно, что Лоуренс... сумел найти своих предшественников в изобразительном искусстве, в то время как он не смог их найти в литературе»<sup>2</sup>. Открытия Констебля и Тернера в области живописи значили для него много больше, чем произведения английских романистов XIX века; деятельность прерафаэлитов и художников-импрессионистов интересовала ничуть не меньше, чем творчество современных ему писателей. Подобно Блейку и Рёскину, Лоуренс считал живопись тем видом искусства, который с наибольшей полнотой и оперативностью отражает самые существенные сдвиги в жизни общества. Именно потому, разрабатывая свою теорию романа, он столь часто оперирует примерами из истории живописи.

Основную задачу искусства и главную цель романиста Лоуренс видит в передаче эмоциональной жизни человека в ее постоянном движении и переменах, в раскрытии отношений между человеком и окружающим его миром. Лоуренс считает роман одним из действенных средств обновления жизни. Он дает резко отрицательную оценку творчеству Джойса, Пруста, Дороти Ричардсон, воспринимая их произведения как проявление глубокого кризиса современного искусства. Веря, что «роман имеет будущее», Лоуренс в своих литературно-критических статьях 20-х годов стремится наметить пути преодоления этого кризиса. Возрождение романа он видит в слиянии литературы с философией, а также в восприятии романистами опыта мастеров живописи.

В статье «Мораль и роман» (1925) ставится вопрос о специфике искусства и особенностях худо-

---

<sup>1</sup> Aldritt Keith. The Visual Imagination of D. H. Lawrence. Evanston, 1971.

<sup>2</sup> Lindsay Jack. Paintings of D. H. Lawrence. L., 1964, p. 39.

жественного творчества. Выдвигая мысль о том, что основное в искусстве — передача отношений, складывающихся между человеком и миром, говоря об особенностях творческого процесса, Лоуренс обращается к полотнам Ван-Гога, к его «Подсолнуху». Что привлекает Лоуренса в картине французского художника? Чему именно призывает он романистов учиться у Ван-Гога? Создавая свой шедевр, Ван-Гог, по мнению Лоуренса, достиг той цели, которая стоит перед каждым художником и в том числе перед романистом: он сумел передать те отношения, что сложились между ним как человеком и подсолнухом именно в тот момент, когда он его рисовал. Цель художника — в раскрытии отношений человека с окружающим миром. Поскольку эти отношения постоянно меняются, то художник должен стремиться прежде всего к тому, чтобы передать своеобразие их в какой-то определенный момент, который больше уже никогда не повторится. Ван-Гогу удалось это сделать в совершенстве. На полотне запечатлены сложившиеся в определенный момент отношения, передана их мимолетность и вместе с тем их глубина. Создание Ван-Гога всегда будет восприниматься как его открытие: в нем перед нами предстает сама жизнь.

Для Лоуренса жизнь — это бесконечность тех отношений, которые складываются в процессе общения людей друг с другом, в процессе общения человека с природой — с землей и солнцем, с цветами и деревьями, с луной и небом. Умение чувствовать, воспринимать, отвечать на призыв окружающего, ощущать дыхание и трепет вселенной — это и значит жить. «Это и есть наша жизнь и наша вечность: неуловимые, совершенные отношения между мною и окружающей меня вселенной»<sup>1</sup>, — писал Лоуренс. Почувствовать и передать эти отношения — и значит создать произведение искусства.

Однако, говоря о необходимости запечатлеть мимолетность мгновения, Лоуренс не употребляет в своей статье слово «впечатление», он говорит об «отношениях» между художником и тем, что его окружает. Для Лоуренса важна не только фиксация,

---

<sup>1</sup> *Lawrence D. H. Selected Literary Criticism. L., 1960, p. 109.*

но и оценка явления. Обращают на себя внимание его слова о том, что «искусство всегда впереди времени». Уже этим, может быть, и не вполне осознанно Лоуренс определил границу между собой и импрессионистами, не оставаясь, однако, последовательным в ее отстаивании.

В статье «Искусство и мораль» (1925) Лоуренс пишет о Сезанне как о великом реформаторе, утвердившем своим искусством новое видение мира. Сезанн смело выступает против устоявшихся представлений и норм. Он заявляет о своем праве художника по-новому видеть, чувствовать и передавать окружающее. Его полотна необычны, и уже потому они могут вызвать не только удивление, но и неприязнь: натюрморты Сезанна воспринимаются многими как недозволенное вторжение в мир сложившихся представлений и утвердившихся приемов изображения. Картины Сезанна не соответствуют сложившимся вкусам; обыватели склонны объявить их безнравственными. Лоуренс стремится объяснить причину того, почему многие не понимают и не приемлют Сезанна, почему изображенные им яблоки, кувшин и скатерть способны вызвать отрицательную реакцию. Причину этого он видит в самой манере художника, заключающей в себе вызов общепринятым вкусам и не соответствующей обычным представлениям. Людей приучили видеть вещи такими, какими их отражает объектив фотоаппарата. Сезанн взглянул на них по-новому. Как и Ван-Гог, он ввел нас в мир открываемых им новых отношений между человеком и его окружением. Он смело и дерзко разрушил привычное. Новаторство Сезанна привлекает Лоуренса, и он призывает романистов следовать по пути, открытому французским художником.

В своем собственном творчестве Лоуренс стремится к передаче жизни в ее динамике, движении, в ее постоянных изменениях. Однако его представления о жизненности искусства весьма ограничены. Произведением, передающим подлинную жизнь, он считает лишь то, в котором художник с наибольшей полнотой выражает свое «я» и делает основной сферой исследования мир чувств. Подлинную красоту Лоуренс видит в проявлении «первозданных инстинктов» и в установлении контактов между людьми, но не в

области идей, а в сфере чувств. В таком плане Лоуренс и воспринимает Ван-Гога и Сезанна.

Свой первый роман «Белый павлин» (1911) писатель задумал как «роман чувств». В период работы над этим произведением в одном из своих писем Лоуренс заметил: «Чувство следует знать, изучать, анализировать, так же, как анализируют судебные показания». Основное в романе — тонкая передача движения чувств героев, изменений и переливов их настроений. Самые сильные зрительные образы романа связаны с описанием ландшафта. Картины природы напоминают по своему колориту, цветовой гамме пейзажи Констебля, Тернера. В мягкие пастельные тона окрашен лирический рассказ о годах юности героя. Характерно, что героем первого романа Лоуренса является художник Сирил. Передавая эволюцию его взглядов, отношение к жизни и людям, Лоуренс подчеркивает то важное значение, которое имеет для формирования мировоззрения Сирила живопись. Знакомство с новыми явлениями в области живописи меняет характер восприятия Сирилом окружающего. Так, рисунки Обри Бердслея заставляют его по-новому взглянуть на мир и людей. Они оказывают определяющее воздействие на его восприятие женщин, вытесняя жившие прежде в его сознании образы, созданные прерафаэлитами. В «Белом павлине» впервые в творчестве Лоуренса ставится вопрос о природе видения и способности восприятия окружающего. В дальнейшем эта проблема будет всегда привлекать его внимание.

К. Олдритт отметил, что с годами, по мере того, как менялось зрительное восприятие самого Лоуренса, иной становилась и система зрительной образности его романов. Если в «Белом павлине» наиболее сильное впечатление производят картины природы, то в «Сыновьях и любовниках» впечатляющими являются прежде всего образы самих героев. В этом романе есть блестящие описания шахтерского поселка, где происходит действие начальных глав, однако главное в создаваемой писателем картине связано с характерами и переживаниями действующих лиц. На первом плане — Гертруда и Поль Морел. Лоуренса интересует прежде всего история сложных взаимоотношений сына и матери, весь комплекс их

переживаний и чувств, осложненный болезненными наслоениями. Правдивые и мастерски выполненные зарисовки жизни и быта обитателей шахтерского поселка, содержащиеся в романе факты биографического характера — явления второго плана.

Героем романа «Сыновья и любовники» вновь является художник. В романе раскрывается процесс становления Поля Морела-художника. В его эволюции Лоуренс намечает такие этапы, как близость к традициям прерафаэлитизма, обращение к принципам реалистической живописи и, наконец, увлечение экспрессионизмом. Это движение в развитии художника Лоуренс связывает с углублением и совершенствованием его восприятия окружающего, с обогащением его жизненного опыта.

Принцип изображения жизни в ее динамике и постоянном развитии получил наиболее полное выражение в романах «Радуга» (1915) и «Влюбленные женщины» (1920). Вместе с тем в этих произведениях в сильной степени проявилась и свойственная Лоуренсу ограниченность. В «Радуге» и «Влюбленных женщинах» панорама изображаемого, по сравнению с предшествующими романами расширяется, и именно поток, движение жизни акцентируется прежде всего. Наибольшее впечатление производят сменяющие друг друга картины жизни четырех поколений семьи Бренгуэнов, отражающие отчасти те сдвиги, которые происходят в английском обществе на протяжении семидесяти лет. Однако манера повествования и принципы изобразительности в этих романах существенным образом меняются. Работая над «Радугой», Лоуренс писал Э. Гарнетту о том, что этот роман «очень сильно отличается от «Сыновей и любовников»: он написан совсем другим языком». В творчестве Лоуренса происходит процесс, который можно определить, как «размывание», исчезновение крупных человеческих характеров. Лоуренс и сам отмечал, что теперь его больше всего интересует физиологический аспект поведения и поступков героев. Тщательный анализ чувств, характерный для творчества Лоуренса-романиста раннего периода, сменяется теперь интересами иного плана. Писателя привлекает материально-физиологическая сторона человеческой натуры, в ней он видит целый мир, сложный и неизве-

данный, не подчиненный разуму. «Радуга» обозначила в творческом развитии Лоуренса разрыв с реализмом, роман «Влюбленные женщины» этот разрыв закрепил. Разработка и утверждение иных принципов показа действительности в творчестве Лоуренса совпадают с его возросшим интересом к модернистским течениям в изобразительном искусстве. Это получило отражение и в литературных произведениях Лоуренса и в его живописных работах.

**Концепция человека в романах Герберта Уэллса.** Уэллс вошел в литературу как мастер научной фантастики и создатель жанра социально-фантастического романа новейшего времени. Широкую известность завоевали его романы «Машина времени» (1895), «Остров доктора Моро» (1896), «Человек-невидимка» (1897), «Война миров» (1898), «Когда спящий проснется» (1899), «Первые люди на Луне» (1901), «Война в воздухе» (1908) и др.

Однако только этой романной формой творчество Уэллса не исчерпывается. Параллельно с научно-фантастическими романами он создает романы социально-бытовые — «Колеса фортуны» (1896), «Любовь и мистер Люишем» (1900), «Киппс» (1905), «Тоно-Бенге» (1909), «Анна-Вероника» (1909), «История мистера Полли» (1910), «Жена сэра Айзека Хармана» (1914) и др.

В той и другой группе романов Уэллс обращался к проблемам современности и строил проекцию в будущее. И в научно-фантастических и в бытовых романах отразились представления писателя о личности человека в его настоящем и будущем, понимание характера связей человека с окружающим миром. Но если в своей фантастике Уэллс обращался к области неизведанного и создавал образы людей, смело вторгающихся в тайны науки и стремящихся к новым открытиям, то в романах социально-бытового характера он писал о повседневной действительности и обычных людях. И только при сопоставлении этих двух линий в творчестве писателя, а вернее, при рассмотрении их в единстве можно понять, какими путями шел Уэллс к разрешению проблемы характера, каким образом объединял он

в своих героях общее и частное, универсальное и конкретное.

В свое время Ральф Фокс обратил внимание на одно существенное замечание, сделанное Уэллсом в его автобиографии: «...всестороннее изучение характера, — пишет Уэллс, — занятие для зрелого ума, философское занятие. Период созревания, общего знакомства с миром у меня так затянулся и разросся, что интерес к человеческому преобладает над всем прочим только в последние годы. Сначала мне было необходимо создать рамку, в которой протекает жизнь человека, и только после этого я мог обратиться к проблемам, встающим перед отдельной личностью»<sup>1</sup>.

Эпоху своей писательской зрелости Уэллс соотносит с пробудившимся в нем интересом к «наблюдению над характерами». В научно-фантастических романах Уэллса речь идет о возможностях науки и о людях науки, но их нельзя назвать романами характеров. Однако нельзя и не заметить, что некоторые аспекты, связанные со своеобразием развития личности ученого в буржуазном обществе, привлекали внимание писателя: одиночество человека, предоставленного самому себе, и порабощение его сознания индивидуализмом. Романы Уэллса помогают понять причины этих явлений. Особый интерес в этом плане представляет роман «Человек-невидимка», в котором рассказана трагическая история ученого. Роман построен в плане переплетения фантастического и реального. Вымысел в нем сочетается с четко воспроизведенными бытовыми деталями.

На разных этапах творчества писателя взаимодействие и взаимопроникновение двух начал проявляется в разной форме и в различной степени. Но только в некоторых романах, написанных до первой мировой войны, смелость вымысла и достоверность реальности, сливаясь друг с другом, достигают органического единства. Помимо «Человека-невидимки» это происходит в романе «Тоно-Бенге», в котором создан образ человека, отдавшего себя науке и благодаря бескорыстному служению ей сумевшего выр-

---

<sup>1</sup> Фокс Р. Роман и народ. М., 1960, с. 96—97. См. также: Wells H. G. Experiment in Autobiography. N. Y., 1934, p. 422.

ваться из цепких лап мещанских предрассудков и болота обывательского благополучия.

«Человек-невидимка» и «Тоно-Бенге» синтезируют в себе основные начала творчества Уэллса на раннем этапе его развития. В этих романах скрещиваются два главных русла, по которым развивается творчество писателя. В них соединяются особенности научно-фантастического и социально-бытового романа.

Постепенно в творчестве Уэллса происходит процесс перерастания научно-фантастического романа в роман социально-политический и бытового романа — в социально-психологический. Результаты этого процесса сказались в лучших произведениях писателя 20—30-х годов — «Мистер Блетсуорси на острове Рэмпол» (1928) и «Бэлпингтон Блэпский» (1933), а также в романе «Необходима осторожность» (1941). Подобная эволюция жанра, сопровождающаяся взаимопроникновением социально-бытового и научно-фантастического элементов («Мистер Блетсуорси на острове Рэмпол») и вытеснением фантастики углубленным социально-психологическим анализом («Бэлпингтон Блэпский»), связана со свойственной Уэллсу концепцией человеческой личности, своеобразие которой может быть определено словом «динамическая». Во всей совокупности своих произведений Уэллс рассматривает человека в его движении от прошлого и настоящего к будущему, в процессе его становления и развития, он анализирует настоящее положение вещей и проецирует контуры будущего<sup>1</sup>.

В довоенных романах эти контуры «людей будущего», или «новых людей», как назовет их впоследствии сам писатель в романе «Отец Кристины Альберты» (1925), отчетливо вырисовываются в образах Анны-Вероники («Анна-Вероника»), Джорджа Пондерво («Тоно-Бенге»), леди Харман («Жена сэра Айзека Хармана»), Изабел и Маргарет («Новый Макиавелли», 1911). Характерная черта этих людей — нежелание мириться с установленным порядком вещей, жажда активного действия, осмысленного существования, стремление к переменам и готовность посвятить свою

---

<sup>1</sup> См.: Михальская Н. П. Некоторые вопросы теории романа в ранних статьях и переписке Герберта Уэллса. — В сб.: Эстетические позиции и творческий метод писателя. М., 1972.

жизнь прокладыванию путей в будущее. «Неужели мы живем только для того, чтобы наряжаться и играть, есть и тратить деньги?.. Так много нужно сделать для мира, так много люди должны были бы сделать», — говорит героиня «Нового Макиавелли». Стремление к переменам живет в душе Анны-Вероники, о светлом будущем мечтает Джордж Пондерво. Уэллс стремится пробудить в людях присущую им жажду действия и преобразования. Он верит, что в любом человеке таится «страсть социального строительства», разбудить которую он и пытается.

В понимании Уэллса человек таит в себе как бы две сущности: он велик и значителен по заложенным в нем возможностям, но условия жизни часто делают его незначительным и мелким. В соответствии с этим Уэллс создает два типа человеческого характера, пишет о двух видах человеческой личности — о тех, в ком живет дух протеста и поиска, и о тех, в ком одерживает верх стремление к обывательскому благополучию и покою. В Джордже Пондерво и Киппсе это выражено наиболее полно.

Работу мысли и жажду действия Уэллс противопоставляет пассивному подчинению обстоятельствам. В романе-трактате «Новый Макиавелли» обращает на себя внимание характерное для Уэллса сопоставление двух противоположных типов мировосприятия, присущих гражданину и обывателю. «...Настоящая подкладка нашей ссоры заключалась, как мне кажется, в том антагонизме, который лежит в корне всех человеческих отношений, в антагонизме между идеями и существующим порядком вещей, то есть между идеями и произволом. Мир, который я ненавижу, есть мир произвола; цель, ради которой я и люди моих взглядов существуют, есть прежде всего борьба с этим миром, для того чтобы докучать ему, разложить его и перестроить его. Мы ко всему подходим с вопросом, не даем покоя всему тому, что не может дать на наши вопросы ясного объяснения, потому что мы крепко верим в то, что в нашем ощущении окружающего беспорядка кроется возможность лучшего порядка»<sup>1</sup>. Таких людей Уэллс противопоставляет тем, «которые принимают все за чис-

<sup>1</sup> Уэллс Г. Новый Макиавелли. Л., 1926, с. 88.

тую монету, терпеть не могут спрашивать и анализировать, боятся перемены и противятся ей, восстают против эксперимента и презируют науку».

Об особенностях восприятия человека Уэллсом очень точно пишет Ю. Кагарлицкий: «Человек, поскольку это касается его повседневного быта, по-прежнему живет в «ньютоновском» мире. Но как представитель современного знания, он уже осваивает «эйнштейновский» мир. В каждом индивидууме заключена частица «отвлеченного» человека. Но он является вместе с тем конкретной человеческой личностью со своим местом в социальной борьбе, своим представлением о справедливости, своей совестью, своими заботами. Уэллс стремился к искусству, которое передало бы все эти сложные представления о мире и человеку. И потому, что эта задача оказалась безмерно трудна, он метался из крайности в крайность, пробовал, экспериментировал, разрушал созданное»<sup>1</sup>.

О своеобразии подхода Уэллса к раскрытию структуры человеческой личности можно составить представление из рассуждений самого писателя, содержащихся в романе «Мир Вильямса Клиссольда» (1926). Уэллс считает, что для того, чтобы дать полное представление о человеке, нужно сначала показать его в его отношении ко вселенной, потом к истории, и только после этого — к другим людям и ко всему человечеству.

Эти положения помогают понять основные аспекты изучения человека Уэллсом: человек и вселенная, человек и история, человек и его социальное окружение, человек в его отношении к другим людям и к самому себе. Каждый из аспектов требовал определенной жанровой формы воплощения. С этим связано обращение писателя к таким различным видам романа, как научно-фантастический и социально-бытовой. Но только этими формами Уэллс не удовлетворяется. Он создает романы-трактаты («Новый Макиавелли»; «Бог — невидимый король», 1917; «Душа епископа», 1917; «Неугасимый огонь», 1919, и др.), разрабатывает форму утопического романа, пишет труды по истории («Краткий очерк истории», 1920;

---

<sup>1</sup> Кагарлицкий Ю. Герберт Уэллс. М., 1963, с. 275.

«Краткая история мира», 1922), создает популярные учебники и свое жизнеописание («Опыт автобиографии», 1934), являющееся интересным документом эпохи, обращается к форме психологического романа («Тайники сердца», 1922, «Отец Кристины Альберты»).

Многообразные формы создаваемых Уэллсом произведений сочетают традиции социального реалистического романа предшествующих десятилетий с принципами научного анализа мира и человека, утверждающимися в современную писателю эпоху. Уэллс обогатил английский роман актуальными проблемами, сделав идею и разум его основными движущими силами. Интеллект современника, движение его мысли, возможности разума привлекают особое внимание писателя. Полемизируя с модернистами, утверждающими абсурдность бытия и невозможность познания человека, Уэллс доказывает безграничные возможности человеческого разума, выражает свою веру в совершенствование человека, мечтает о преобразовании мира. Он верит в науку и противопоставляет иррационализму и мистике ясность мысли и научно обоснованную определенность суждений. Эволюция жанра романа и своеобразие разрешения проблемы характера отражают содержание и направление его поисков. Многие произведения Уэллса стали важнейшими художественными документами эпохи. Таков его антивоенный роман «Мистер Бритлинг пьет чашу до дна» (1916), который он назвал «историей своего сознания» и который предвещает появление многих других английских романов о первой мировой войне; книга «Россия во мгле» (1920), в которой наряду с реформистскими заблуждениями подчеркивается мысль о закономерности и неизбежности краха самодержавия в России; антифашистские произведения 30-х годов (роман-предупреждение «Самовластие мистера Парэма», 1930; повесть сатирико-аллегорического звучания «Игрок в крокет», 1936; киносценарий «Облик грядущего», 1935; сатирико-биографический роман «Необходима осторожность»).

Среди произведений, написанных Уэллсом в послевоенный период, существенный интерес представляет его «Опыт автобиографии». Значение этой книги не исчерпывается богатством биографических сведений. В ней отразились характерные черты мировосприя-

тия и умонастроения английской интеллигенции на рубеже веков. Вместе с тем сам Уэллс назвал свою биографию одним из видов романа современности. Данное замечание заслуживает внимания. Уэллс подчеркивал, что ведущая тенденция в развитии романа наших дней заключается в его превращении в роман-биографию, в котором документальность соединяется с элементами художественного повествования. В связи с этим интересно проследить, каким образом развивает Уэллс в «Опыте автобиографии» свои взгляды на особенности романа новейшего времени и свою концепцию человека, а также и то, каким образом изображает он самого себя, потому что в данном случае автор «Опыта автобиографии» предстает перед нами не только как писатель Герберт Уэллс, но и как герой вполне определенного типа романа.

Во вводной главе к «Опыту автобиографии» Уэллс пишет о тех качествах человека, которые он считает необходимыми для своего современника. В их числе он называет прежде всего активное отношение к жизни и стремление к ее преобразованию. Он пишет о необходимости для каждого сознательного человека вести жизнь действительную, не ограниченную повседневными занятиями бытового характера и сугубо личными душевными переживаниями, ибо для современного человека такого рода существование означает деградацию. «То, что когда-то было всей жизнью, стало в значительной степени только фоном жизни. Люди могут спросить теперь о том, что показалось бы необычным пятьсот лет назад. Они могут сказать: «Да, ты зарабатываешь на жизнь, содержишь семью, ты любишь и ненавидишь, но что делаешь?»<sup>1</sup>. Именно этот вопрос Уэллс и ставит перед своими современниками. Критику существующего он связывает с устремленностью в будущее. «Я показал, что человеческая жизнь, какой мы ее знаем, это лишь сырой материал для той жизни, которой она могла бы быть». Уэллс делает важный вывод: счастье людей зависит от них самих, от их энергии, от их желаний и готовности его достигнуть. Уэллс не развивает эту мысль, но формулирует ее весьма определенно. Призыв к действию был важен.

---

<sup>1</sup> Wells H. G. Experiment in Autobiography, p. 2.

Свою биографию, свой рассказ о человеке современной эпохи Уэллс строит как углубленный психологический анализ личности в ее связях со средой. Его интересует человек в развитии, процесс формирования личности. «Опыт автобиографии» становится рассказом о связи «разума и мира». Уэллс верен традициям социального реалистического романа, решительно выступает против свойственного модернистам отрыва человека от его социальной среды. Понимает Уэллс и всю глубину опасности индивидуализма, пропитавшего сознание людей буржуазного общества. В нем видит он причину их разобщенности и одиночества. Уэллс пишет и об опасности субъективизма, который ведет к гиперболизации личных переживаний и переоценке своего «я».

Все это, вместе взятое, делает понятным характер замечаний Уэллса о творчестве Вулф, Пруста и Лоуренса. Произведения Вулф не интересовали Уэллса. Их тщательная художественная отделка, экспериментальные искания писательницы оставляли его равнодушным. Не разделял он и увлечения многих своих современников Марселем Прустом. С присущей ему категоричностью Уэллс утверждал, что Пруст для него гораздо менее интересен, чем какой-нибудь каталог или газета, содержащие точную информацию и достоверные жизненные факты. Подобного рода замечания связаны со стремлением Уэллса насытить роман актуальными проблемами действительности. Безразличие к ним, по его мнению, нельзя было оправдать мастерством и оригинальностью формы.

Несколько менее прямолинейным было отношение Уэллса к Д. Г. Лоуренсу. Оба писателя придавали большое значение проблеме взаимоотношения мужчины и женщины в современном обществе. Творчество Лоуренса интересовало Уэллса. Однако в отличие от Лоуренса, окружавшего любовь ореолом мистической тайны и изображавшего человека послушным велению «голоса крови», Уэллс связывал вопрос о характере личных взаимоотношений между людьми с условиями их жизни, воспитанием, привитыми определенной средой взглядами. Среди английских романистов XX века Уэллс был первым, кто писал о взаимоотношении полов столь откровенно и прямо. Его романы «Любовь и мистер

Люишем», «В дни кометы» (1906) и «Анна-Вероника» вышли раньше, чем «Сыновья и любовники» (1913) Лоуренса. Роман «Анна-Вероника» вызвал бурную реакцию со стороны читателей и критиков; он был изъят из библиотек, а его автор объявлен проповедником «свободной любви» и безнравственности. Однако о характере взаимоотношений между людьми нового века Уэллс писал, избегая эротизма. Свобода чувства неотделима для него от свободы личности, и тема любви в его романах связана с проблемами общественного характера. Достижение близости между людьми писатель видит не только в их обоюдном влечении, но и в общности интересов и взглядов. «Если бы я был Д. Г. Лоуренсом, отбросившим в сторону фиговый листок, меня бы и то не могли считать более безнравственным, чем это сделали», — писал Уэллс. В «Опыте автобиографии», противопоставляя себя Лоуренсу, он отмечал: «Одержимость страстным желанием преобладала в творчестве Д. Г. Лоуренса над всем остальным. Я же никогда не мог придавать ей такого значения». Для Уэллса важнейшей проблемой всегда оставалась проблема взаимоотношения человека с обществом; необходимым условием существования романа он всегда считал его связь с жизнью. Свою конечную цель Уэллс видел в том, чтобы помочь людям изменить условия их существования. Об этом он писал в своем эстетическом манифесте «Современный роман» (1911).

Важнейшей задачей романиста Уэллс считает правдивое и всестороннее изображение личности современника, анализ структуры его характера. Существенный интерес для понимания трактовки проблемы личности в творчестве Уэллса имеют его статьи: «Предисловие к первому русскому собранию сочинений (изд. «Шиповник»)» (1908); «Предисловие к книге Джорджа Мийка «Джордж Мийк — санитар на водах»» (1910); «Предисловие к сборнику «Семь знаменитых романов»» (1934); «О Честертоне и Беллоке» (1914).

В «Предисловиях» 1908 и 1934 годов Уэллс поясняет причину своего обращения к научной фантастике. Работу над созданием научно-фантастических романов и социологических этюдов он рассматривает как необходимый этап на пути к созданию романов о современном человеке. «Прежде чем описывать

жизнь тех или других личностей, мне понадобилось самому для себя, так сказать, для своего собственного назидания изучить те условия общественной жизни, в которых мы плаваем, как рыба в воде»<sup>1</sup>. Так появились «Предвидения» (1901) и «Современная утопия» (1905). В них Уэллс стремился рассмотреть мир как «некую развивающуюся систему»; он хотел предугадать его будущее и определить место, которое будет принадлежать в нем человеку. О неограниченных возможностях человеческого разума писал он в своих научно-фантастических романах. Его интересовал вопрос о последствиях научных открытий и изобретений. Однако эту форму своей деятельности Уэллс рассматривал только как подготовительный этап к созданию реалистического романа о современной действительности. «Я надеюсь, — заметил он в 1908 году, — после всех приготовлений засесть наконец за писание бытовых романов и отдаться этой работе на много лет». «Чем дальше, тем фантастичнее и ярче кажется мне реальная действительность», — говорил Уэллс. С годами его все больше интересуют «индивидуальные переживания» отдельных личностей. Фантастический элемент занимает в его романах все меньше места, меняется и его функция в повествовании.

Человек в романах Уэллса всегда соотнесен с большим миром. В разные периоды своего творчества писатель акцентирует различные аспекты этого мира. В научной фантастике разных лет силен элемент необычного. Уэллс владеет тайной художественной иллюзии. Он подчиняет ей читателя и заставляет его поверить в фантазию. Это удается ему и потому, что он движется в своих исканиях по пути, пролагаемому наукой. Но и в «Машине времени», и в «Воине миров», и в «Человеке-невидимке» Уэллс стремится к тому, чтобы сделать свое повествование «реальным и человеческим». «Интерес во всех историях подобного типа поддерживается не самой выдумкой, а нефантастическими элементами. Эти истории обращены к чувствам читателя точно так же, как и романы, «пробуждающие сострадание». Фантастический элемент — о необычных ли частностях идет речь или о необычном мире —

<sup>1</sup> Уэллс Г. Собр. соч. в 15-ти т. М., 1964, т. 14, с. 297—298.

используется только для того, чтобы оттенить и усилить обычное наше чувство удивления, страха или смущения. Сама по себе фантастическая находка — ничто, и когда за этот род литературы берутся неумелые писатели, не понимающие этого главного принципа, у них получается нечто невообразимо глупое и экстравагантное. Всякий может придумать людей наизнанку, антигравитацию или миры вроде гантелей. Интерес возникает, когда все это переводится на язык повседневности и все прочие чудеса начисто отменяются. Тогда рассказ становится человеческим»<sup>1</sup>.

Иллюзия правдоподобия основана в романах Уэллса на том, что, «наблюдая чувства и поведение человека под новым углом зрения», он берет воспроизводимые им подробности из повседневной действительности. Конечной целью предпринятого им исследования является человек и его «индивидуальные переживания». Но Уэллс никогда не замыкается в «границах индивидуального опыта». Потому так близок ему Свифт, который подвергает критике не только человеческие недостатки, но и общественные институты. «Мое давнее, глубокое и не остывающее с годами восхищение Свифтом можно заметить... на каждом шагу; оно особенно сказалось в моей склонности обсуждать в романах современные политические и социальные проблемы». Интерес к обсуждению такого рода проблем был присущ Уэллсу всегда. С годами он все более и более усиливался, что проявилось в произведениях писателя конца 20-х — 30-х годов. В них фантастика подчиняется задачам изображения характерных явлений современности, уступает место реальной действительности, настолько противоречащей принципам гуманности, что уже в силу этого она воспринимается как нечто необычное и ужасное.

В статье «О Честертоне и Беллоке» Уэллс пишет: «...я хочу больше всего на свете, чтобы народ жил при социализме... Мы ратуем за счастливую жизнь для всех без исключения, за то, чтобы все люди были здоровыми и обеспеченными, чтобы они были свободны и наслаждались своей деятельностью в обществе, чтобы они шли по жизни, как дети, со-

---

<sup>1</sup> Уэллс Г. Собр. соч. в 15-ти т., т. 14, с. 350.

бирающие в поле цветы... И я согласен с Честертонном, что главное в жизни — отдавать всего себя, отдавать все свои силы ближнему из любви и чувства товарищества»<sup>1</sup>. Исследование современного общества Уэллс предпринимает ради человека и его будущего. Судьба отдельного конкретного человека интересовала и волновала его не в меньшей мере, чем судьба мира и человечества. Он считал, что неуклонного прогресса человечества можно добиться, «создав условия для самого полного и свободного развития отдельной человеческой личности».

Как полемика с модернистской концепцией человека воспринимается статья Уэллса «Приключение человечества» (1914). Это гимн человеку и возможностям его разума, звучащий как протест против неверия в человека и попыток доказать его бессилие. Статья Уэллса написана в то время, когда Джойс приступил к работе над «Улиссом», Лоуренс в создаваемой им «Радуге» (1915) утверждал всепобеждающую силу заложенных в человеке инстинктов, Вулф начинала свой путь в литературе, обдумывая роман «Путешествие» (1915). В это самое время — в канун первой мировой войны — Уэллс пишет о человеке как творце и созидателе, говорит о его неуклонном движении вперед в овладении тайнами вселенной. Человек «овладел скипетром мира» и не хочет смириться со своей судьбой; «человек противостоит обстоятельствам», и «невозможно себе представить той силы, которая обуздала бы размах его энергии». Всеми достижениями человек обязан своему разуму. Уэллс верит в познаваемость мира и раскрытие еще существующих тайн считает лишь делом времени. «И все это движение вперед, совершающееся с большей и большей скоростью, происходило благодаря росту и интенсификации человеческого интеллекта, благодаря его совершенствованию посредством развития речи и письменности. Все это произошло наперекор сильнейшим инстинктам, делающим человека самым воинственным из всех существ и более, чем все они, стремящимся к разрушению, происходило, несмотря на все попытки природы мстить человеку за его бунтарство, за его поход против заведенных

<sup>1</sup> Уэллс Г. Собр. соч. в 15-ти т., т. 14, с. 334—335.

ею порядков, и насылать на него время от времени невиданные болезни и едва ли не поголовный мор. Движение вперед явилось последовательным и необходимым следствием первого неясного проблеска целенаправленной мысли, проявившейся во мгле животного существования человека»<sup>1</sup>.

Уэллс не идеализирует человека и жизнь, но он верит в их совершенствование, рассматривает в движении и постоянном изменении. Человек пробуждается и намечает свой путь в будущее. Ему еще предстоит проделать грандиозную работу по объединению миллионов разобщенных индивидов в единый человеческий коллектив. Покорение нашей планеты Уэллс называет лишь «ранним утром существования человечества». Он верит, что пройдет время и человек «достигнет других планет и заставит служить себе великий источник тепла и света — солнце. Он прикажет своему разуму разрешать загадки своих собственных внутренних противоречий, обуздывать ревность и другие пагубные страсти»<sup>2</sup>. Таким представляется Уэллс Человека — «хозяина своей планеты, несущейся к неизмеримым судьбам сквозь звездную тишину космического пространства». Таковы были взгляды Уэллса на задачи романа и его концепция человека в довоенный период творчества.

В годы первой мировой войны и в начале 20-х годов Уэллс переживает творческий кризис. Его отношение к войне было противоречивым. Он встретил ее книгой «Война против войны» (1914), в которой объявил империалистическую войну народной и выразил надежду, что она покончит со всеми войнами. Однако в той же книге Уэллс писал, что война способствует разжиганию шовинистических настроений и уродует человека. Уэллс метался. Он был непоследователен: то поддерживал пацифистов, то осуждал их («Война и будущее», 1917). Идея революции страшила его. Атеист и противник официальной церкви, Уэллс обращается в эти годы к религии, видя в ней ту основу, на которой, по его мнению, может быть осуществлено объединение человечества. Он вступает в период богоискательства,

---

<sup>1</sup> Уэллс Г. Собр. соч. в 15-ти т., т. 14, с. 363.

<sup>2</sup> Там же, с. 365.

развивает реакционные богостроительские теории. Появляются его романы-трактаты, посвященные проблемам перевоспитания людей и усовершенствования человечества путем обращения к религии («Бог — невидимый король», «Душа епископа», «Джон и Питер», 1918, «Неугасимый огонь»).

Поворот в сознании Уэллса, связавшего свою творческую судьбу с открытиями науки, был явлением и неожиданным и вместе с тем в какой-то степени закономерным. Он был обоснован мировоззрением писателя. Его критика буржуазного общества была остра, но уже с самого начала своего творческого пути он высказывал отрицательное отношение к идее революционных преобразований, не верил в возможности народа и роль морального перевоспитания человека отводил религии. Об этом свидетельствуют его роман «Когда спящий проснется» и трактат «Предвидения», в которых построение общества будущего он связал с идеями христианского социализма и пытался соединить науку с существующими религиозными учениями. Основу и научных и религиозных теорий Уэллс усматривает в закономерной разумности всего существующего.

Будучи непоследовательным в своих утверждениях, Уэллс часто опровергал то, что доказывал. Именно в годы войны, потребовавшей определенных суждений и решительных действий, дали себя знать наиболее слабые и уязвимые стороны его взглядов. Проявлялись они и в послевоенных произведениях писателя: мечты о преобразовании мира соединялись с реформистскими иллюзиями, вера в возможности разума — с неверием в народные массы и революцию, вера в социализм — с неспособностью отказаться от идеи эволюционного пути изменения существующих порядков.

Заблуждения Уэллса и его план создания мировой республики силами либерализма, о котором он писал в романе «Мир Вильяма Клиссольда» и который изложил более подробно в «Открытом заговоре» (1928) и «Опыте автобиографии», подверглись острой критике и осуждению в статье Ральфа Фокса «Открытый заговорщик» (1934). Писатель-коммунист подчеркнул отрыв Уэллса от народа и тщетность

его упований на содействие образованных буржуазных предпринимателей.

Творчество Уэллса несет на себе печать его заблуждений, однако все наиболее значительное и ценное, что в нем содержится, связано не с ними, а с присущей художнику способностью включаться в происходящее и его искренним стремлением помочь людям. Своим основным принципам изображения мира и человека Уэллс не изменял и вместе с тем неустанно искал новые пути в искусстве.

Истоки многих послевоенных произведений Уэллса заключены в романе «Мистер Бритлинг пьет чашу до дна». Сам писатель назвал эту книгу историей своего сознания. Один из современных ему критиков увидел в ней нечто большее: мудрый и проникновенный анализ уроков, которые пришлось пережить в годы войны Британии<sup>1</sup>. Высокую оценку роману Уэллса дал А. М. Горький: «Несомненно, это лучшая, наиболее смелая, правдивая и гуманная книга, написанная в Европе во время этой проклятой войны! Я уверен, что впоследствии, когда мы станем снова более человечными, Англия будет гордиться тем, что первый голос протеста, да еще такого энергичного протеста, против жестокостей войны раздался в Англии»<sup>2</sup>.

В «Мистере Бритлинге» поставлена тема, которая займет важное место в последующем творчестве Уэллса — человек и война, ответственность каждого за происходящие в мире события. Книга носит автобиографический характер, но Уэллс писал не только о себе, но об эволюции сознания многих своих современников, стремился раскрыть связь «одного сознания» с процессами, происходящими в «недрах английской жизни», воздействие исторической эпохи на личный опыт. В «Мистере Бритлинге» появилось и новое — концентрация внимания на внутренней жизни героя. Уэллс подчеркивал, что для него важно то, «как в мозгу Бритлинга накапливаются, собираются, развиваются мысли и впечатления, склады-

---

<sup>1</sup> См.: *Raknem I. H. G. Wells and his Critics*. Oslo, 1962, p. 239.

<sup>2</sup> Переписка А. М. Горького с зарубежными литераторами. М., 1960, с. 63.

ваются в какую-то систему, реагируя друг на друга, выливаясь в обобщения и умозаключения».

В английской литературе этот роман был первым, в котором поставлена тема «потерянного поколения». Она звучит в связи с историей сына Бритлинга — Хью, ушедшего на фронт почти мальчиком. В его фронтовых письмах к отцу, сочетающих задушевную искренность тона с беспощадной правдивостью в изображении жестокостей войны, ощущается зрелая мысль человека, отягощенного жизненным опытом. Хью пишет о том, как война губит людей. Убивают и Хью. Погибает на фронте живший в доме Бритлингов гувернер-немец Генрих. Убиты миллионы других. Близка к помешательству секретарша Бритлинга Летт, получившая известие о том, что ее муж пропал без вести. Война вырвала из жизни целое поколение, о котором Бритлинг думает как о поколении, «лучшем, чем то, которому принадлежал он сам».

В «Мистере Бритлинге» при описании войны стираются грани между фантастическим и реальным. «Мир, потрясаемый катаклизмами, не нуждается в фантазиях о будущих катаклизмах»<sup>1</sup>, — эти слова Уэллса, относящиеся к 1934 году, объясняют многое в характере его творчества военных и послевоенных лет. Начиная с романа «Мистер Бритлинг пьет чашу до дна», мысль: реальная действительность настолько ужасна и противоречит принципам гуманности, что воспринимается людьми как кошмарное видение, — развивается во многих произведениях писателя («Мистер Блетсуорси на острове Рэмпол», «Самовластие мистера Парэма», «Игрок в крокет»). В «Мистере Бритлинге» происходящее в дни войны сопоставляется с фантастическими повестями Ж. Верна. Описывая налет вражеской авиации на курортное местечко близ Ипсвича, одной из жертв которого становится тетушка Уильшир, Уэллс пишет: «За пять минут до налета тетя Уильшир сидела в гостиной пансиона и раскладывала пасьянс... Пять минут спустя она была массой окровавленных ран и растерзанных костей, полной ужаса, страданий и мучений... Все это было похоже на страницу из какой-нибудь фан-

<sup>1</sup> Цит. по: *Вопр. литературы*, 1963, № 9, с. 176.

гастической повести Жюль Верна: мирный покой городка, люди, укладывающиеся в постели, тихие, молчаливые улочки, тихое звездное небо, а затем в течение десяти минут грохот орудий и разрывающихся снарядов, треск разбиваемых стекол, затем пожар там, пожар тут, детский голос, кричащий от ужаса и боли, испуганные люди, бегущие назад и вперед с фонарями... и снова тихое, пустое звездное небо». Наблюдая это, мистер Бритлинг впервые взглянул в лицо войне и ощутил нереальность происходящего, прекрасно понимая вместе с тем, что все это происходит в действительности.

Война изменяет взгляды Бритлинга. Однако конечные результаты, к которым в процессе своих размышлений приходит герой романа, отражают ошибочность позиций и уязвимые стороны взглядов Уэллса. Бритлинг приходит к выводу, что, в сущности, в войне не виноват никто, ее породило несовершенство человечества.

В критике не раз высказывалась мысль о том, что Уэллс не преуспел в изображении внутреннего мира человека, что в его романах идей духовная жизнь героев осталась нераскрытой. При этом Уэллсу обычно противопоставляют писателей-модернистов, обратившихся к психоанализу и передаче потока сознания. Творчество Уэллса 20—30-х годов в зарубежном литературоведении чаще всего трактуется как упадок и деградация художественных возможностей писателя, а его социально-политические романы в противоположность экспериментальным исканиям Джойса и Вулф определяются как анахронизм. Норвежский литературовед И. Ракнем в своей богатой фактическим материалом книге «Д. Г. Уэллс и его критики», приводя многочисленные высказывания по этому поводу<sup>1</sup>, справедливо замечает, что Уэллс шел иными путями в изображении человека и его внутреннего мира, чем мастера психоанализа. Его исходные позиции и цели были другими.

Уэллс считал, что специфика XX столетия, динамика и напряженность современной жизни требовали от писателя нового подхода к их изображению. Первоочередную задачу романиста наших дней Уэллс

<sup>1</sup> См.: *Raknem I. H. G. Wells and his Critics.*

видит в изображении перемен в сознании человека под влиянием происходящих в мире событий. Он требует внимания к общественно-политическим проблемам эпохи, стремится приобщить к их восприятию и оценке героев своих произведений и своих читателей. Он хочет сделать современников участниками ведущихся в его романах разговоров и споров, хочет помочь им свернуть с проторенной дороги общепринятых суждений. Это порождает особую форму романа, которая может быть определена как роман-дискуссия, роман-диспут. Сам автор включается в происходящую на страницах его произведений борьбу идей и мнений. При этом Уэллс понимает свое чрезмерное пристрастие к развернутым диалогам и монологам, но они необходимы ему и потому оправданы. Неотъемлемую особенность романов Уэллса составляет публицистический элемент. Он называет себя журналистом и видит смысл своей деятельности в поисках ответов на вопросы, выдвигаемые повседневной действительностью. Все это отнюдь не означает отсутствия интереса к психологии героя и изучению его характера.

«Уэллс подходит к внутренней жизни человека с точки зрения психологов своего времени», — замечает И. Ракнем. С трудами современных ему психологов Уэллс начал знакомиться еще будучи студентом. Уже тогда ему были известны работы Хэвлока Эллиса, ставшего впоследствии первым популяризатором теории Фрейда в Англии, и «Принципы психологии» Уильяма Джемса. Во времена молодости Уэллса психология как самостоятельная наука еще не существовала; студентов знакомили с ней как с одной из составных частей других наук — философии, физиологии, психиатрии и биологии, что имело и свои положительные стороны, помогая рассматривать человека как нечто единое и цельное. Однако в практике психологического исследования описание еще явно преобладало над анализом. У. Джемс определял психологию как «описание и объяснение состояний сознания как таковых», задачу психологии видел в анализе непрерывно чередующихся и изменяющихся состояний сознания. Английский психолог Р. Вудворт подчеркивает, однако, что и сам У. Джемс, и другие психологи начала XX века в гораздо большей

степени «изучали поступки человека, чем состояние его сознания», обращали больше внимания «на его поведение, чем на сознание»<sup>1</sup>. Выдвигаемый ими принцип «анализа и синтеза» в процессе изучения сознания далеко не всегда реализовался на практике.

Уэллса интересовало прежде всего то, каким образом умственная жизнь человека проявляется в его поступках, в поведении. Он анализировал не столько самый процесс сознания, сколько его причины и следствия, определяющие действия человека. Объектом рассмотрения писателя чаще всего становилась взаимосвязь «состояния сознания» человека и его поведения, их взаимообусловленность. Такой подход свидетельствует не о слабости Уэллса, а о своеобразии его творчества. Он не отрывает происходящие в сознании его героев процессы не только от внешней формы их проявления в действиях, но и от окружающей среды. Герои романов Уэллса ищут свое место в жизни. Уэллс не безразличен к их внутренней жизни, сколь бы примитивной она ни была: и у Хупдрайвера («Колеса фортуны») и у Киппса («Киппс») он фиксирует основные вехи ее развития, но делает это скорее извне, чем изнутри. Он оценивает ее со своей точки зрения, не стремясь к изображению мельчайших изменений настроений и еле заметных колебаний сознания своих героев. Он не изменяет этому принципу и в тех случаях, когда изображает людей, интеллект и духовная жизнь которых гораздо более интересны и значительны, чем у Киппса или мистера Полли («История мистера Полли»). Еще в «Колесах фортуны», упоминая о «волшебном зеркале сознания мистера Хупдрайвера», он замечает, что на «драму изнутри», т. е. на то, какой она представляется самому герою, он бросил лишь беглый взгляд, ибо его интересует другое — ответ на вопросы, задаваемые Хупдрайвером: «Что же я такое, на самом деле? И кем бы я мог быть?» А для того, чтобы ответить на них, Уэллсу необходимо раскрыть воздействие окружения Хупдрайвера на формирование его личности. И. Ракнем справедливо отмечает, что Уэллса, как и других

---

<sup>1</sup> Woodworth R. S. Contemporary Schools of Psychology. L., 1945, p. 9.

писателей-«эдвардианцев», привлекал «реальный. видимый мир с его учреждениями, классами, злоупотреблениями, с его наукой и верой в прогресс».

В 20-е годы Уэллс отдал дань увлечению психоанализом. Это проявилось в его романах «Тайники сердца» и «Отец Кристины Альберты». Но в них же присутствуют и элементы пародии на психоаналитический метод исследования. Как и богоискательские трактаты, эти романы относятся к наиболее слабым произведениям Уэллса. Написаны они в период переживаемого писателем кризиса. В контексте творчества Уэллса эти произведения убеждают в несовместимости приемов психоанализа с реалистическим методом его творчества.

В «Тайниках сердца» Уэллс обосновывает мысль о сложности человеческой природы, не укладывающейся в рамки фрейдистской схемы. Герой романа — преуспевающий бизнесмен Ричмонд Харди — является на прием к врачу-психоаналитику Мартино, жалуясь на «умственную и физическую усталость». Он ждет эффективной помощи. Мартино предлагает своему пациенту длительный отдых и несколько сеансов психоанализа. Во время бесед в непринужденной обстановке врач берется выявить подавляемые пациентом мысли и желания, освободив тем самым его психику от их гнетущего действия. Устами Мартино с присущей ему научной добросовестностью Уэллс излагает основные принципы психоаналитического метода лечения. Как верный последователь Фрейда, Мартино исследует поведение своего пациента, ориентируясь на его «либидо», истолковывая каждый поступок как проявление полового инстинкта. Однако сам Харди не может припомнить никаких особых страхов или чудовищных видений, которые бы мучили его в детстве; он не помнит, чтобы ему приходилось подавлять проявление «эдипова комплекса». Его воспитание было нормальным, он рос здоровым, веселым ребенком. Он и теперь испытывает постоянную потребность общения с людьми, ему свойствен дух товарищества. Харди не может согласиться с теориями Мартино.

Герой Уэллса вступает в полемику с фрейдизмом. Он утверждает, что повышенный интерес к вопросам секса связан с недостаточной ясностью представлений

об этой стороне жизни, с научной неосведомленностью. Стремясь подтвердить свои мысли, он ссылается на роман Джойса «Портрет художника в юности», не без оснований считая, что большей частью своих мучительных сомнений юный герой этого романа обязан атмосфере иезуитского колледжа, разжигавшей нездоровую экзальтацию у воспитанников и способствующей их изоляции от окружающей жизни.

Переключаясь с Джойсом, Уэллс вводит в роман сцену с купальщицей, однако значение ее для своего героя истолковывает иначе, чем это делает автор «Портрета художника в юности». Для Стивена Дедалуса встреча с купающейся девушкой была моментом прозрения, «эпифанией». Благодаря ей он приобщился к красоте, почувствовал в себе пробуждение художника. Но это не освободило его от плена одиночества, не вызвало любви к жизни и желания понять ее. Для героя Уэллса все выглядит проще, но вместе с тем не менее значительно. Когда юный Ричмонд Харди увидел на морском берегу молодую девушку, одетую в облегающий ее стройное тело купальный костюм, она показалась ему прекрасной богиней, о встрече с которой он так долго мечтал. Легкая, уверенная, она пробегает мимо него, и даже отпечатки ее ног на песке кажутся ему прекрасными. В это мгновение он понял: люди могут быть столь же прекрасны, как боги. Девушка становится для него символом красоты и женственности, а проснувшееся в нем чувство он всю жизнь будет считать подлинной любовью. Харди навсегда запомнил, как солнце играло на ее влажной шее, на ее щеке, когда она пробегала мимо него. Вспыхнувшее чувство пробудило в нем интерес к людям, жизненную энергию и ощущение полноты жизни. Встреча с купальщицей озаряет жизнь Харди, хотя обрести счастье и гармонию, о которых он мечтал, ему не удастся. Жизнь оказывается много сложнее, чем это предусмотрено теорией доктора Мартино; фрейдистская концепция жизни и личности чрезмерно узка и не может передать все сложности человеческого характера.

Одной из форм реализации уэллсовской теории социально значимого романа в середине 20-х годов стал роман «Мир Вильяма Клиссольда». Уэллс пред-

ложил вниманию читателей произведение не совсем обычное, объединяющее черты трактата, научного исследования и художественного повествования. В подзаголовке писатель определяет свое произведение как «роман под новым углом зрения»; во вступлении к нему он пишет: «Эта книга с ее рассуждениями на религиозные, исторические, экономические и социологические темы, с ее порывами настроения и сомнения... предлагается как роман, как цельный роман и только роман, как история жизненных приключений одного человека, взятого в его целом — с его телом, душою и интеллектом»<sup>1</sup>.

Написанный от первого лица, в свободной форме жизнеописания героя, этот роман включает его рассуждения и мысли по самым различным вопросам. Клиссольд раздумывает о смысле и назначении жизни, о социальном устройстве общества, об истории человечества и перспективах его будущего; в его сознании вырисовывается картина возникновения и развития жизни на земле, он размышляет об особенностях «интеллекта грядущих времен», о новейших открытиях астрономии и физики, о теории Эйнштейна и световых явлениях, о проблемах религии и современных психологических теориях; мысли о науке занимают его не в меньшей степени, чем воспоминания о любовных увлечениях. «В этой книге уделено много места рассуждениям, — замечает Уэллс. — Не утрачивает ли она при этом форму романа? Но встретиться и иметь дело с новой идеей, — разве в этом меньше жизни, чем в отношениях с новым любовником? Разве герои наших английских и американских романов должны и впредь быть так же очищены от всяких мыслей, как кролик от потрохов?».

«Мир Вильяма Клиссольда» — это роман идей, отражающий мировосприятие его автора, хотя сам Уэллс решительно возражал против попыток поставить знак равенства между ним и его героем. Вместе с тем писатель признавал, что взгляды Клиссольда «порою весьма близко сходятся с личными взглядами автора романа», что «его точка зрения родственна точке зрения мистера Уэллса». В «Мире Вильяма Клиссольда» он излагает «кредо и цели», к которым

---

<sup>1</sup> Уэллс Г. Мир Вильяма Клиссольда. М. — Л., 1928, с. XIII.

обратится вскоре в своем «Опыте автобиографии». И в той и в другой книге отчетливо проявились идейные заблуждения Уэллса. Противник революции и классовой борьбы, он связывает свои представления об обществе будущего с деятельностью и властью научно-технической интеллигенции. Предприимчивого, образованного и преуспевшего дельца Уэллс стремится изобразить представителем Человечества; в нем раскрывает он те черты, которые кажутся ему наиболее ценными в человеке: силу разума и воли и то, что несколько расплывчато определяется как «готовность служить виду».

В «Мире Вильяма Клиссольда», как и в других романах Уэллса начала и середины 20-х годов, наблюдается отрыв идеи от ее образного воплощения, что связано с недостаточным вниманием к задачам индивидуализации. Художественные просчеты вытекают из стремления писателя создать образы положительных героев, опираясь на ошибочные представления о путях и способах преобразования общества. Как обличитель и критик существующих порядков Уэллс сильнее.

Начиная с конца 20-х годов, творчество Уэллса вступает в период нового подъема. Свидетельством этого явился сатирический роман «Мистер Блетсуорси на острове Рэмпол». В 30-е годы Уэллс занял антифашистскую позицию, и его творчество служит задачам борьбы с силами реакции. Писатель тяготеет к форме социально-политического романа. В романе «Бэлпингтон Блэпский» в полной мере проявилось его мастерство создания характера.

«Приключения, позы, сдвиги, столкновения и катастрофа в современном мозгу» — таков подзаголовок романа. Уэллс соотносит явления реальной действительности с характером их преломления в сознании человека, всецело сосредоточенного на эгоистических интересах своего «я». Он исследует корни эгоцентризма. Если подойти к этому в более широком плане — писатель прослеживает истоки фашистской идеологии, усматривая их в вырождении буржуазного общества. Уэллс отказывается от использования гротеска, заостренных сатирических образов. Он строит свой роман в плане углубленного социально-психологического исследования. Это — «история сознания» образованного,

интеллектуально развитого мещанина. Как и «Верно-подданный» Г. Манна, «Бэлпингтон Блэпский» — один из вариантов «воспитательного романа». Однако и в том и в другом произведении речь идет не о становлении и развитии личности, а о ее разрушении и деградации в условиях усиливающейся реакционности буржуазного общества.

Процесс формирования личности своего героя Уэллс прослеживает, начиная с дней его детства. В романе тщательно воспроизводится обстановка, в которой протекают первые годы жизни Бэлпингтона Блэпского, подробно рассказывается о его родителях, его воспитании, интересах и увлечениях. История превращения мечтательного мальчика, юного художника, стремившегося передать в своих этюдах эффект розовой дымки на воде и мягкий свет летних сумерек, в оголтелого солдафона, помышляющего о новой войне, составляет содержание романа. Капитан Бэлпингтон — законченный эгоист и эгоцентрик — ради утверждения своей ничтожной личности становится «опорой» и защитником сил реакции. Его путь — это путь вполне продуманного отказа от человеческого достоинства, путь приспособления к обстоятельствам. Подобно герою манновского романа Дидриху Геслингу, который «продает своего Шиллера» и подобострастно ползает в грязной луже перед кайзером, демонстрируя свое верноподданничество, Бэлпингтон топчет ногами картину с изображением прекрасной Дельфийской Сивиллы, с чьим образом для него связаны воспоминания о юношеской любви, утраченной красоте и потерянной чести.

Уэллс исследует «позы», принимаемые Бэлпингтоном на определенных этапах его развития, проникает в истоки его эгоцентризма, считая одной из причин катастрофы героя его нежелание и неумение видеть мир таким, каков он есть, произвольное, субъективное толкование явлений действительности. Среди причин, приведших к «катастрофе в современном мозгу», Уэллс выделяет две: отсутствие продуманной системы воспитания и влияние декадентского искусства.

В романе не названо имя Джойса, но воздействие его на Бэлпингтона столь же очевидно, сколь и влияние других эксперименталистов. Наряду со словечком «ценности» Бэлпингтон употребляет

термин «озарение», и Уэллс вновь включает в свой роман сцену с купальщицей. В образе прекрасной купальщицы перед Бэлпингтоном предстает Маргарет Брокстед. Это она приобщает героя романа к красоте. Но в отличие от Джойса, который помещает сцену с купальщицей в один из последних эпизодов «Портрета художника в юности» и, делая ее кульминацией своего повествования, завершает ею становление Дедалуса-художника, Уэллс относит «эпифанию» Бэлпингтона ко дням его ранней молодости, когда возможность восприятия прекрасного еще не была им утрачена, а сцене с Маргарет не придает особого значения. Вся дальнейшая история Бэлпингтона связана с очевидной деградацией его личности. Жизнь и красота ускользают от него, никакие «прозрения» уже невозможны, подлинная жизнь и любовь для него недоступны.

Антагонистами Бэлпингтона в романе выступают профессор биологии Брокстед и его дети — Тедди и Маргарет, воспринявшие завет своего отца: «Смотрите действительности в лицо». С их образами Уэллс связывает свое представление о настоящих людях, вооруженных научными знаниями, активными в своих поисках истины и путей преобразования общества. Бэлпингтона раздражает «пытливость Тедди, который с жестким упрямством придерживался фактов и реальных возможностей». Ему непонятна настойчивость Маргарет, стремящейся стать врачом и добиться права голоса. Все это кажется ему пустым и ничемным. Устами Тедди Уэллс излагает свои взгляды на жизнь, на будущее общества, на пути преобразования мира. Положительный идеал писателя ограничен его реформистскими заблуждениями, верой в «избранных» представителей буржуазной интеллигенции, которые без помощи народа смогут создать «разумное государство на разумных основах», осуществив этим самым «истинную человеческую революцию».

Сила и значение романа «Бэлпингтон Блэпский» заключается в актуальности звучания этого произведения в контексте литературного процесса новейшего времени, в мастерстве обрисовки главного героя. Роман подтверждает необоснованность суждений об Уэллсе как о писателе, который ради романа идей

отказался от создания правдивых и жизненно убедительных характеров. В лучших произведениях писателя оба эти начала слиты воедино. Происходит «аналитический процесс исследования внутреннего мира личности, и именно он служит основой для социальных обобщений»<sup>1</sup>.

Художественная система Герберта Уэллса включает в себя произведения, посвященные важным проблемам эпохи, произведения, многообразные по своей структуре. Богатство структурных форм отражает динамику идейно-художественных исканий писателя.

**Проблема характера в эстетике Джойса и Голсуорси.** В литературной жизни Англии начала 20-х годов произошло два знаменательных события: в мае 1922 года была полностью опубликована первая трилогия форсайтского цикла Джона Голсуорси — «Сага о Форсайтах»; за три месяца до этого, в феврале того же года, появился роман Джеймса Джойса «Улисс», изданный в Париже. Считать эти два события простым совпадением никак нельзя: каждое из них явилось выражением характерных тенденций эпохи.

Монументальный цикл романов Голсуорси, отразивший закономерности исторического развития Англии, синтезировал в себе особенности метода критического реализма. Тяготеющий к обобщениям универсального характера «Улисс» Джойса стал своего рода «энциклопедией модернизма», в которой отчетливо обозначились и его взлет и его крушение. Идя каждый своим путем и отнюдь не стремясь к соперничеству, Голсуорси и Джойс как бы вели между собой непрекращающуюся полемику. Выражением ее оказались появившиеся в одно и то же время «Сага» и «Улисс», продемонстрировавшие возможности реалистического и модернистского искусства на исходе первой четверти XX столетия.

Противоположность эстетических программ, различие творческих методов Голсуорси и Джойса очевидны. Они определяются различием свойственных этим писателям концепций действительности и человека.

<sup>1</sup> Жантиева Д. Г. Человек и политика (Клим Самгин и Теодор Бэлпингтон). — В сб.: Советская литература и мировой литературный процесс. Изображение человека. М., 1972, с. 343.

Вопрос о принципах изображения человека в искусстве привлекал внимание всех английских писателей. В теоретических дискуссиях по данной проблеме приняли участие Уэллс, Форстер, Лоуренс, Вулф, Олдингтон, Пристли и многие другие романисты. В этих спорах отразился свойственный каждому из них взгляд на человека, отношение к такому понятию, как категория характера. В русле протекавших дискуссий происходило развитие не только художественного творчества, но и литературно-критической деятельности Голсуорси и Джойса<sup>1</sup>.

На рубеже веков Джеймс Джойс выступил с рядом статей: «Драма и жизнь» (1900), «Новая драма Ибсена» (1901), «День толпы» (1901), «Катилина» (1903), «Оскар Уайльд: поэт Саломеи» (1909), «Борьба Бернарда Шоу с цензором» (1909), в которых драматическое искусство истолковывалось как проявление «вечных законов», определяющих существование человека вне зависимости от места и времени. Непременное условие драмы — передача вечно существующих надежд, желаний, ненависти. Проблема человеческого характера не имеет первостепенного значения для Джойса; по его мнению, истинная драма может развиваться и без наличия в ней жизненно правдивых характеров. Эта мысль была высказана в статье «Драма и жизнь». Разрыв с реализмом определился уже в этой ранней работе Джойса, в дальнейшем он углублялся. Джойс считал, что художник имеет дело с вечным и неизменным, и потому все то индивидуальное, что свойственно человеческой личности и обусловлено средой и эпохой, он относил к сфере, недостойной внимания. Все это казалось ему случайным и мелким, конкретный человеческий характер его не интересовал. В связи с этим Джойс приносил искусство Шекспира, вынося его за пределы высшей сферы художественной деятельности, каковой он называл искусство драмы. О пьесах Шекспира он говорил: «Это далеко от настоящей драмы, это литература в диалогах»<sup>2</sup>. Шекспира и его последователей он

<sup>1</sup> О художественном творчестве Джеймса Джойса и Джона Голсуорси см. в кн.: *Михальская Н. П.* Пути развития английского романа 1920—1930-х годов. Утрата и поиски героя. М., 1966, с. 31—63, 149—165.

<sup>2</sup> *Joyce James.* The Critical Writings. Ed. by Elsworth Mason and Richard Ellman. N. Y., 1959, p. 39.

называет разрушителями драмы, хотя и не отказывает им в мастерстве и «театральном инстинкте».

Свое понимание драматического Джойс связывает со стремлением к наиболее всеобъемлющим формам изображения бытия. Именно в этом плане и раскрывается смысл его исходного тезиса о связи драмы с жизнью. Драма возникает вместе с жизнью на земле и сопутствует ей. Джойс сравнивает заложенное в самой жизни драматическое начало с витающим вокруг людей невидимым духом, проникающим в глубины их существа, неясно ими осознаваемым, но остающимся непостижимым. Драма зарождается спонтанно, находя наиболее раннее выражение в древних мифах.

Писателя, склонного рассматривать жизнь в ее конкретных проявлениях, обусловленных определенными социально-историческими причинами, Джойс относит к разряду служителей «литературы», а не искусства в подлинном смысле этого слова. О Бернарде Шоу он говорит, как о «прирожденном проповеднике», а его пьесы считает недраматичными. Характерно, что вопроса о жанровых особенностях драмы Джойс не касается. Под драмой как видом искусства он имеет в виду не только то, что написано для театра. По его мнению, драма не может быть ограничена сценой. В статье «Драма и жизнь» он относит к области драмы все виды искусства, которые связаны с изображением «взаимодействия страстей», извечно существующих неизменных свойств человеческой природы. Драмой, то есть высшей формой искусства, может стать любое произведение, вне зависимости от его жанра, но при условии передачи взаимодействия страстей. Как «драматические произведения» будут задуманы впоследствии и «Улисс» и «Поминки по Финнегану» (1939), в действительности же далеко стоящие от подлинного драматизма.

О подходе молодого Джойса к проблеме характера можно судить на основании его высказываний об Ибсене, содержащихся в статье «Новая драма Ибсена» и в письме к норвежскому драматургу (1901). Джойс ценит смелость и прямоту Ибсена, его умение постигать смысл жизненных явлений и бескомпромиссность в их истолковании, его нежелание считаться с установленными в искусстве канонами. Вместе с тем в письме Джойса к Ибсену есть фраза, которая не может не

обратить на себя внимание: «Ваша борьба вдохновляет меня, не видимая материальная борьба, но та, которую вы вели и выиграли в своем сознании»<sup>1</sup>. Джойс воспринимает писателя как человека, ведущего напряженную борьбу с окружающим прежде всего в глубинах своего сознания, и сокровенные тайны этой борьбы — пусть даже они и не проявляются вовне — заключают в себе, с точки зрения Джойса, особую притягательную силу. В этом замечании в какой-то степени уже проявилась тенденция рассматривать художника как стоящую над толпой избранную личность, отстаивающую свое право замкнуться в сфере искусства, отгородившись от окружающего мира.

Более определенно это сказалось в статье «Новая драма Ибсена», появившейся в связи с опубликованием пьесы «Когда мы, мертвые, пробуждаемся». Эту драму Джойс считал лучшей у Ибсена, но ее социальный аспект, общественное звучание ее темы — осуждение изоляции художника от жизни — от него ускользают. Джойса увлекает символическая интерпретация поступков и слов ибсеновских героев, его покоряет сила психологического мастерства Ибсена, проявляющаяся в аналитическом методе исследования духовной жизни героев, и, главное, свойственное драматургу умение концентрировать всю жизнь человека в отдельных мгновениях бытия, способность передать многое в малом. Джойс и сам будет стремиться к этому — от «моментов прозрения» в рассказах сборника «Дублинцы» (1914) до универсализации мельчайших деталей бытия в «Улиссе».

В драматургии Ибсена Джойс акцентирует в первую очередь то, что соответствует его субъективным вкусам и взглядам на задачи искусства. Он считает, что конфликты ибсеновских пьес почти не зависят от тех, кто в них участвует. Таким образом, он явно недооценивает человеческий характер и его роль в драматическом произведении. Д. Г. Жантиева верно писала о том, что Джойс «предъявляет пониженные требования к людям, склонен рассматривать их как пассивные жертвы жестокой жизни»<sup>2</sup>. Индивидуализм ибсеновского героя не осуждается Джойсом, и драма «Когда

<sup>1</sup> Letters of James Joyce. Ed. by Stuart Gilbert. N. Y., 1957, p. 52.

<sup>2</sup> Жантиева Д. Г. Английский роман XX века. 1918—1939, с. 17.

мы, мертвые, пробуждаемся» воспринимается им как утверждение за художником права на него.

Джойсу близки взгляды на искусство, которые излагает герой драмы Гауптмана «Михаэль Крамер»: «Искусство рождается только в уединении! Все глубокое, настоящее, сильное, самобытное рождается только в одиночестве. Настоящий художник всегда отшельник»<sup>1</sup>. Художник Крамер воспринимает смерть как откровение и нисходящее на человека прозрение. Он приходит к мысли о бессилии человека перед жизнью. Все это близко Джойсу.

В статье «День толпы» Джойс дает ответ на вопрос о характере взаимоотношения художника и общества. Он утверждает необходимость изоляции художника от общества, провозглашая его право порвать со своим народом и родиной.

Свои эстетические взгляды Джойс высказывает также в записных книжках 1903—1904 годов, в первоначальном варианте рукописи романа о художнике, известной под названием «Стивен-герой» (1904), и как вполне определенную систему он излагает их в заключительной части романа «Портрет художника в юности» (1916).

В записных книжках Джойс развивает мысль о несовместимости моральных категорий с эстетическими. Конечную цель искусства он видит в доставляемом им эстетическом наслаждении, не связывая понимание прекрасного с эстетическими идеалами. Джойс считает, что искусство будто бы по самой природе своей не может быть ни моральным, ни аморальным, оно несовместимо с нравственностью и развивается по своим собственным законам. Он заявляет, что искусство пробуждает в людях статические эмоции, зачаровывает их, приводя в состояние покоя — «эстетического стазиса», являющегося конечной целью искусства. Всякая попытка нарушить этот покой и пробудить в человеке желание действовать расценивается Джойсом как отход от законов прекрасного.

Джойс нередко говорит о том, что «искусство есть основное выражение жизни». Однако эта формула получила противоречивое толкование в его эстетических высказываниях. Проблему связи искусства с жизнью Джойс подменяет рассуждениями о близости красоты

<sup>1</sup> Гауптман Г. Пьесы. М., 1959, т. 2, с. 104.

и истины, а также понятием «эпифании». Слово «эпифания» используется Джойсом для обозначения моментов духовного прозрения в жизни человека, такого «откровения», которое позволяет проникнуть в глубочайшие тайны бытия. В «Стивене-герое» Джойс отметил, что под «эпифанией» подразумевается «внезапное раскрытие душевного состояния, проявляющееся непосредственно в речи, жесте...»; дело писателя запечатлеть эти «эпифании» с большой тщательностью, ибо они мимолетны. «Эпифании» переданы по-разному в стихах Джойса, в его рассказах, в романе «Портрет художника в юности», но всякий раз они становятся «моментами прозрения».

Основные положения эстетики Джойса были сформулированы им еще до того, как он начал работать над окончательным вариантом романа «Портрет художника в юности», и тем более задолго до того, как он непосредственно приступил к работе над «Улиссом». И поэтому трудно согласиться с мнением о том, что творчество раннего Джойса связано с реализмом, и лишь с появлением «Улисса» эти связи порываются<sup>1</sup>; дальнейших уточнений требует концентрация смены методов в творческой эволюции писателя (реализм, натурализм, символизм). Как вполне справедливо замечает Т. Л. Мотылева, противопоставление раннего Джойса Джойсу — автору «Улисса» оправдано лишь частично, ибо уже исходная позиция его творчества заключала в себе предпосылки для определенного пути его дальнейшего развития, «...именно эта позиция влекла талантливого и одинокого художника на путь формалистических экспериментов»<sup>2</sup>.

Особых оснований для резкого противопоставления раннего и последующего этапов творчества Джойса нет. Творческий путь художника обнаруживает устойчивую систему модернистских принципов. Уже в самом начале своей творческой деятельности Джойс выступил против реалистической эстетики, поэтому вряд ли правомерно относить его к реалистам, пусть даже и с оговоркой о непоследовательности. Если и есть какое-то противо-

<sup>1</sup> См.: *Жантеева Д. Г.* Английский роман XX века. 1918—1939.

<sup>2</sup> *Мотылева Т.* В спорах о романе. — *Новый мир*, 1963, № 11, с. 210.

речие между высказываниями Джойса по вопросам эстетики и принципами его художественной прозы, то оно незначительно. В целом его творчество основано на единых модернистских принципах, которые в чем-то, конечно, менялись, но при этом сохраняли свою суть — противостояние реализму. Это сказалось и в трактовке категории характера в его статьях и в принципах изображения человека в его произведениях.

Эстетические позиции и художественная система Джона Голсуорси принципиально отличны от джойсовских. Иной является его концепция жизни и человека, с иных позиций подходит он к истолкованию категории характера в своих теоретических статьях. Коренное различие особенно очевидно там, где создатели «Улисса» и «Саги о Форсайтах», казалось бы, затрагивают сходные проблемы. Можно усмотреть известную аналогию между буржуа Леопольдом Блумом и собственником Сомсом Форсайтом. Можно увидеть и нечто перекликающееся в расстановке центральных героев романов Джойса и Голсуорси: и в том и другом произведении буржуа показан в столкновении с художником (Блум и Дедалус, Сомс и Босини, Сомс и молодой Джолион). Но на фоне этого общего лишь сильнее выступают глубокие различия идейно-эстетических позиций. Джойс стремится представить Блума как воплощение универсальной изменности, якобы свойственной человеческой натуре вообще. Голсуорси, изображая человеческое начало в Сомсе, вместе с тем представляет его как типичного собственника Форсайта. Не случайно еще Д. Г. Лоуренс в качестве характерной особенности Голсуорси отметил его склонность изображать своих героев прежде всего как «существа социальные», хотя и осуждал реализм Голсуорси.

Голсуорси был последовательным сторонником реалистического метода в искусстве и убежденным противником модернизма. Основным фокусом, отразившим существо его полемики с модернистами, был свойственный ему взгляд на человека и принципы изображения его в произведении искусства. В статье «Литература и жизнь» (1930) Голсуорси писал: «На вопрос, ради чего мы отдаемся искусству, есть только один верный ответ: ради большего блага и величия человека»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Голсуорси Джон. Собр. соч. в 16-ти т., т. 16, с. 451.

Свое представление о задачах романиста он выразил в статье «Силуэты шести писателей» (1925). «Используя в качестве материала для своего искусства подлинную жизнь, великий романист светом своих произведений может ускорить развитие человеческого общества и придать морали своего времени тот или иной оттенок. Ему не обязательно быть сознательным учителем или сознательным мятежником. Ему достаточно широко видеть, глубоко чувствовать и суметь из пережитого и перечувствованного лепить то, что будет жить своей, новой значительной жизнью»<sup>1</sup>. Свое кредо писателя Голсуорси сформулировал в следующих словах: «Человеческое мне дороже всех богатств мира». Вопросы о судьбах людей в современном обществе Голсуорси всегда придавал большое значение. Характер разрешения его связан с особенностями мировоззренческих позиций писателя, которым свойственны противоречия: сочувствие угнетенным, критика буржуазных порядков сочетаются с боязнью революции и иллюзорными надеждами на преобразование общества путем реформ. Буржуазно-демократические идеалы сковывали возможности писателя, но он всегда служил искусству «больших общечеловеческих и социальных проблем», всегда с уважением и любовью относился к человеку.

Д. Г. Жантиева верно отмечала, что впервые постигать то, что называют «ощущением характера», Голсуорси стал «в процессе работы над романом «Джослин» (1898)<sup>2</sup>, то есть в самом начале своего творческого пути. Интересные замечания о принципах изображения человека в художественном произведении содержат литературно-критические статьи Голсуорси: «Аллегория о писателе» (1909), «Туманные мысли об искусстве» (1911), «Силуэты шести писателей», «Еще четыре силуэта писателей» (1928), «Литература и жизнь», «Создание характера в литературе» (1931) и др. Анализ их позволяет судить о тех принципах, которых придерживался писатель, создавая свои романы.

Цель реалистического искусства Голсуорси видит в познании жизни, в объяснении ее явлений и в критическом отношении к изображаемому. Образцом для

---

<sup>1</sup> Голсуорси Джон. Собр. соч. в 16-ти т., т. 16, с. 410.

<sup>2</sup> Жантиева Д. Г. Джон Голсуорси. Предисловие к Собр. соч. в 16-ти т., т. 1, с. 5.

него являются Шекспир и Диккенс, Теккерей и Мопассан, Тургенев и Толстой. Полемизируя с О. Уайльдом, Голсуорси противопоставляет пониманию искусства как «прекрасной лжи» свой взгляд на его цели, которые он видит в правдивом изображении жизни человека.

Непременным признаком истинного романиста Голсуорси считал мастерство создания характера. По его мнению, характер — это первооснова романа, залог его жизнеспособности. Главную задачу романиста он видел в том, чтобы «уловить и показать взаимосвязь жизни, характера и мышления». Выдвигаемый им принцип раскрытия характера в непосредственной связи с жизнью противостоял свойственному писателям модернистской ориентации отрыву человека от условий его существования.

Категории характера принадлежит основное место в системе эстетических взглядов Голсуорси. Из нее исходит он в своем определении реалистического творчества, считая условием реалистического произведения создание полноценного человеческого характера, в котором преломляется жизнь и который становится средством ее истолкования. Цель реалиста — показать человеческие типы и ход человеческой жизни. Характер для Голсуорси — центр и основная движущая сила произведения. «Лучший сюжет — это человек», — замечает он. «Хороший сюжет — это крепкое здание, медленно вырастающее из воздействия обстоятельств на характеры, а характеров на обстоятельства в окружающей атмосфере идеи». Эти мысли Голсуорси высказал в своей ранней статье «Несколько трюизмов по поводу драматургии» (1909). Впоследствии он не раз вернется к ним в более поздних работах о романистах. Он отметит, что сюжет произведения вырастает из особенностей характера героя («поступки персонажей соответствуют их характерам»); искажая характеры в угоду сюжету или нравованию, писатель «поступается самым главным — верностью жизни». Система характеров в литературном произведении определяется его замыслом, писатель «окружает персонажей и события кольцом основной идеи, которую он стремится выразить; а загнав их в это кольцо, он предоставляет им жить самостоятельной жизнью».

Назначение реалистического искусства Голсуорси видит в том, чтобы «улавливать и собирать в единый

фокус мысли и чувства людей, относящиеся к разным областям жизни». Таким «единым фокусом» в романе и становится характер. Голсуорси подчеркивает, что романист ищет свои темы в главном русле современной жизни; он «пытается растолковать читателям знакомую им действительность»; творимые им характеры выражают направление его поисков и содержание замысла произведения. О создании характера Голсуорси пишет как о «главной задаче и главной движущей силе романиста». О мастерстве писателя Голсуорси судит по его способности создавать самобытные, жизненно правдивые образы: «Жизненность характеров — это ключ к долговечности всякой биографии, пьесы или романа».

С этих позиций Голсуорси оценивает творчество писателей прошлого и настоящего. В Диккенсе он видит величайшего романиста Англии прежде всего потому, что Диккенс «запечатлел в памяти людей такие яркие и разнообразные представления о человеческой природе, каких не встретишь ни у кого из западных романистов»; «Диккенс удивительно тонко понимал человеческую натуру и человеческие характеры», ему свойственно «понимание основных типов человеческого характера». По романам Диккенса «даже сейчас можно понять Англию лучше, чем по любым другим литературным произведениям».

Высоко ценя Диккенса, Голсуорси вместе с тем отмечал, что «школа Диккенса» представляется ему пройденным этапом после великого вклада в изображение жизни и человека, сделанного Мопассаном и Флобером, Толстым и Чеховым. Мастерство этих писателей проявилось в создании характеров многосторонних и сложных, в глубоком анализе психологии человека.

Примером высшего мастерства в изображении человека для Голсуорси всегда была русская литература. Русских реалистов — Тургенева, Толстого, Чехова — он ставит особенно высоко. Голсуорси определяет русскую литературу, как «самую мощную животворную струю в море современной литературы». Он восхищается способностью русских писателей «глубоко окунаться в море опыта и переживаний, самозабвенно и страстно предаваться поискам правды».

Великим достоинством русских писателей Голсуорси

считает умение раскрывать душу своего народа. Судьбы героев они изображают в тесной связи с русской действительностью, проникая в самую сущность жизни и переживаний людей. Они не упускают из виду ту истину, «что жизнь человека, какой бы она ни казалась эфемерной в наш век быстрого движения, на самом деле привязана к глубоким и своеобразным корням». Для английского писателя было очевидным, что глубина, тонкость и убедительность психологического анализа в романах русских реалистов становились возможными благодаря проникновению в сущность социальных явлений.

Голсуорси определяет красоту, как «выражение того, что есть лучшего в человеке»<sup>1</sup>. Наиболее совершенную реализацию подобного понимания он видит в русской литературе. Поиски красоты для Голсуорси всегда связаны с поисками правды и утверждением определенных нравственных критериев. Искусство и этика воспринимаются им в их единстве. Такая позиция отличается от той, какую занимает в данном вопросе Джойс. Для Голсуорси миссия писателя заключается в том, «чтобы, создавая характеры, заставлять людей думать и чувствовать». Герои книг должны помогать людям разбираться в окружающем и в самих себе. Создавая определенный характер, писатель «способствует органическому росту нравственных критериев». Роман перестает существовать, если из него исчезает человеческий характер. Но именно этот процесс «исчезновения человека» и приходится наблюдать в творчестве писателей-модернистов. Голсуорси выступает против стремления подменить живого человека условной схемой. «За последние годы,— пишет он в статье «Создание характера в литературе»,— наметилась тенденция отказаться в романе от индивидуализации... Объектом любви или ненависти писателя стал вид в целом, а не отдельные особи этого вида. Это очень интересный эксперимент — особенно для тех, кто его ставит. Он пользуется известным успехом. Однако есть веские причины, почему забота об интересной манере письма, словесная игра, воспроизведение «трепета» жизни или даже такое вот тонкое изображение обобщенной человеческой души никогда пол-

---

<sup>1</sup> Голсуорси использует в данном случае определение Родена.

ностью не заменяют создания индивидуальных характеров, как главной задачи и главной движущей силы романиста»<sup>1</sup>. Причину того, почему эксперименты этого плана не смогут заменить создание индивидуального характера в литературе, Голсуорси усматривает в самой природе искусства, неразрывно связанного с этическими принципами.

Наиболее эффективный путь воздействия на читателя Голсуорси видел не в поучениях, не в морализировании, а в способах изображения жизни, в принципах обрисовки характера. Призыв не навязывать своего мнения, а, правдиво изображая жизнь, убеждать читателя, воздействуя на его сознание той «иллюзией реальной жизни», которую создает художник, весьма характерен для Голсуорси. В статье «Несколько трюизмов по поводу драматургии» он подчеркивал мысль о том, что нравоучение, которое писатель хочет преподнести читателю, заключено в самом отборе и расположении жизненного материала. Он считал необходимым для романиста «добросовестно изобразить людей и то, что с ними происходит, так, чтобы они сами выводили... нравоучения, вытекающие из их естественных поступков».

Голсуорси оставляет за романистом право обращаться к самым разнообразным формам, так как «широкий мир всегда будет требовать новых форм», и «не по форме, а по цели и настроенности своего творчества» писатель «будет отнесен к тому или иному течению». Он не отрицает эксперимента в искусстве, но считает его целесообразным лишь при условии, если «эксперимента требует сама тема»; поиски новых путей в искусстве представляются ему плодотворными в том случае, если они не лишают его жизненности. Голсуорси не боялся нового, не был консерватором, каким его пытаются представить современные английские и американские критики, но он выступал с решительным и безоговорочным осуждением формализма, ведущего к разрушению романа, к исчезновению из него человеческих характеров. Магистральной линией искусства для Голсуорси был реализм. В статье «Искусство и война» (1915) он прямо заявил, что ему не по пути с теми, кто порывает с реализмом. Писа-

---

<sup>1</sup> Голсуорси Джон. Собр. соч. в 16-ти т., т. 16, с. 470—471.

тель отмечал уязвимость позиции тех художников, которые отказывались видеть в искусстве средство объединения людей. Он рассматривал модернизм как нечто преходящее и противопоставлял ему вечно живое и неуклонно развивающееся искусство жизненной правды. Именно в нем воплощалось для Голсуорси «основное течение прогресса», его «естественный темп». Он утверждал, что чем крупнее художник, тем ближе он стоит к этому главному направлению в развитии искусства, тем теснее он связан с принципами реалистической эстетики.

Голсуорси выступает против всего вычурного, надуманного, сенсационного. Для него важно, чтобы кругозор художника был широк, чтобы воображение его следовало правде, чувства были горячи, и тогда его искусство затронет сердца, и он не будет отвлекаться «соображениями о натурализме, мистицизме, кубизме и прочих измах».

В своей «философии характера» Голсуорси исходит из убеждения: «человек в самой основе своей соприкасается со всем, что живет, и испытывает на себе его воздействие». Человек для Голсуорси — в высшей степени интересное и сложное существо, отражающее в своем сознании и подсознании многообразие окружающего мира. Воздействий на человека со стороны природы и общества так бесконечно много, что «каждый человек представляется... полным до краев сосудом подсознательного опыта, тайным складом воздействий, зрительных, слуховых, обонятельных и вкусовых впечатлений, воспринятых как непосредственно, так и из вторых рук... Каждую минуту, да что там, каждую секунду что-то новое прибавляется к нашему опыту, уже лежащему на складе и готовому к употреблению»<sup>1</sup>. Сознание художника — это своего рода фильтр, пропускающий через себя «лаву его опыта», контролирующей его подсознание. Для Голсуорси творческий процесс связан с воспроизведением реальной действительности. Талант художника он определяет как способность придавать жизненному опыту форму литературных персонажей.

Простейшей формой создания характера Голсуорси считает воспроизведение биографической основы жизни

---

<sup>1</sup> Голсуорси Джон. Собр. соч. в 16-ти т., т. 16, с. 458.

определенной личности. Признавая познавательную ценность биографического жанра, Голсуорси вместе с тем полагает, что «костяк фактов» в документальном повествовании сковывает воображение художника, поэтому удачные художественные биографии очень редки.

Интересны рассуждения Голсуорси о специфических особенностях жанра романа и драмы с точки зрения функции характера. Первоосновой пьесы он считает сюжет, а непременным условием романа — характер. Драматург вынужден ориентироваться на законы жанра и требования сцены, ему приходится помнить о том, что каждый из созданных им персонажей будет сыгран актером, который и придаст ему определенную индивидуальность. Сцена побуждает писателя к созданию более обобщенных характеров, к выделению лишь определенных граней человеческой натуры (ревность Отелло, сильная воля и неразборчивость в средствах леди Макбет и т. д.). Если же драматург создает персонаж с очень яркой индивидуальной окраской, подобный тому, каким является, например, Фальстаф, то этим самым, по мнению Голсуорси, он нарушает законы жанра и тяготеет к форме романа. Голсуорси говорит о Шекспире как о писателе, имевшем «задатки великого романиста в эпоху, когда роман еще не родился».

От установления определенных художественных норм Голсуорси воздерживался. Для него очевидно, что «единого правила нет». Вместе с тем он убежден, что в романе все зависит от характера и ему подчиняется. Для Голсуорси тайна долговечности характера состоит в заключенной в нем животворной искре, в свойственном ему «дыхании жизни».

Статьи Голсуорси с полным правом могут быть названы манифестами реализма в литературе Англии XX века. В трактовке категории характера в эстетических системах Джойса и Голсуорси со всей очевидностью проявилось различие их творческих принципов, сказались разные направления в развитии английского романа.

## II. ЖАНР ЭПИЧЕСКОГО ЦИКЛА В АНГЛИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА

**Жанровое своеобразие «Саги о Форсайтах» Джона Голсуорси.** Среди произведений английской литературы, относящихся к жанру эпического цикла<sup>1</sup>, особое место занимает «Сага о Форсайтах» Джона Голсуорси. Жанровое своеобразие «Саги» не только в том, что Голсуорси вышел здесь за рамки традиционного в английской литературе семейного романа или семейной хроники и создал произведение, охватившее судьбу класса и всей страны на протяжении сорока лет, но также и в том, что типологические особенности жанра эпического цикла в нем проявляются по-новому: иной принцип циклизации, чем это было ранее в литературе, иной характер панорамности, хроникальности и многопланности. Важное значение этого эпического цикла определяется также тем, что в нем, как, пожалуй, ни в каком другом произведении английской литературы того времени, обнаружилось эпические черты. Жанровые особенности романа-эпопеи проявились в «Саге» на основе глубокого, масштабного отображения смены эпох, судьбы класса буржуазии. В связи с этим в ней неизбежно затрагивается и положение народа в Англии, хотя этой теме писатель не уделил большого внимания из-за определенной ограниченности своих общественно-политических взглядов. Черты эпичности проявляются и как результат развития лучших реалистических традиций национальной литературы и влияния эпических произведений русских писателей.

Сложность проблематики и оригинальность формы «Саги» становились поводом для литературоведческой полемики (например, между Д. Г. Жантисовой и А. В. Чичериным). Вызывающими спор оказались такие вопросы: эволюция реализма в «Саге о Форсайтах», эволюция образа Сомса, жанровое своеобразие.

Образ Сомса претерпевает эволюцию. Об этом говорит и сам Голсуорси: «Было замечено, что читатели, по мере того как они бредут вперед по соленым водам Саги, все больше проникаются жалостью к Сомсу и воображают, будто это идет вразрез

---

<sup>1</sup> О жанре эпического цикла см.: *Аникин Г. В.* Английский роман 60-х годов. М., 1974.

с замыслом автора. Отнюдь нет. Автор и сам жалеет Сомса, трагедия которого — очень простая, но непоправимая трагедия человека, не внушающего любви и при том недостаточно толстокожего для того, чтобы это обстоятельство не дошло до его сознания»<sup>1</sup>.

Характер Сомса, вначале обрисованный в сатирических красках, со временем становится характером драматическим. Но эта эволюция отнюдь не является следствием отхода от критического реализма. Дело в том, что писатель как раз должен был показать эволюцию характера, если он действительно реалист. Ведь действие в романе протекает в течение сорока лет, а за сорок лет человек подвержен переменам, тем более в эпоху резких социальных сдвигов. Когда положение английского буржуазного общества было устойчиво, Сомс выступал как столп общества, как хозяин жизни, как собственник, высокомерно вззирающий на мир. При этом невольно напрашивался сатирический способ типизации в обрисовке самодовольного представителя верхушки среднего класса в Англии. Но когда после первой мировой войны и Октябрьской революции обнаружился кризис буржуазной Англии, Сомс, естественно, озабоченный этим, пытается предотвратить углубление кризиса. На первый план выступает в образе Сомса драматическое начало, которое не отменяет полностью сатирического элемента, но отодвигает его на задний план. Драматические переживания Сомса при виде разложения прежних устоев совпадают с озабоченностью самого Голсуорси, вызванной судьбой Англии в послевоенный период. Голсуорси, не принимавший революционного пути преобразования общества, не мог не сочувствовать драматическому душевному состоянию Сомса.

Сомс глубоко переживает свои жизненные драмы, обусловленные тем, что собственность, которую он полагал единственной опорой в жизни, вступает в непримиримый конфликт с красотой как в пределах общества, так и в душе отдельного человека. Сильное, неувядающее чувство к Ирен, любовь к Флер — это тоже красота, красота в душе самого Сомса, не дающая ему покоя, ибо красота и собственность непримиримы.

---

<sup>1</sup> Голсуорси Джон. Собр. соч. в 16-ти т., т. 1, с. 35.

Сомс скорее драматический характер, нежели трагический. Он не может в полной мере стать трагической фигурой (хотя нотки трагизма, безусловно, есть в этом образе и во всем романном цикле, потому что Сомс как собственник не может быть выдающейся человеческой индивидуальностью). В нем респектабельность вместо благородства, джентльменство вместо душевного огня, стоицизм вместо героизма, чувство классового самосохранения вместо беззаветной преданности человечеству.

Если Сомс и в самом деле в какой-то мере трагичен в последних книгах, то говорить можно скорее о трагедии возмездия. В «Собственнике» Сомс был виновником трагедии Босини, теперь он сам в соответствии с «иронией истории» оказывается в трагическом положении. Идея трагического возмездия занимала творческое воображение писателя, недаром одно из предполагаемых названий романа «Сдается в наем» — «Немезида».

Сомс — главный персонаж современного эпического произведения, названного сагой в ироническом смысле. Ирония по отношению к герою явно снижает трагический пафос. К тому же Сомс — это и герой «Современной комедии». По существу, он — не трагический, а драматический персонаж, оказавшийся в трагикомическом положении. Голсуорси писал: «Живучесть прошлого — одно из тех трагикомических благ, которые отрицает всякий новый век, когда он выходит на арену и с безграничной самонадеянностью претендует на полную новизну»<sup>1</sup>.

Драматический аспект в трактовке образа Сомса объясняется также убеждением автора в том, что форсайтовские черты свойственны не только английской буржуазии, но и человеческой природе вообще. Так, писатель говорит, что в древние времена собственность играла такую же роль, как в XIX и начале XX века, и в будущем тоже, по его мнению, сохранится инстинкт собственности. По словам Голсуорси, «все, что есть в человеческой природе от Сомса, неизменно и тревожно восстает против угрозы распада, нависшей над владениями собственничества». «В человеческой природе, как бы ни менялось ее обличье, есть и всегда

---

<sup>1</sup> Голсуорси Джон. Собр. соч. в 16-ти т., т. 1, с. 34.

будет очень много от Форсайта, а он, в конце концов, еще далеко не худшее из животных»<sup>1</sup>.

Сомс не может быть одним и тем же в «Саге о Форсайтах» и в «Современной комедии». Поэтика контрастирующих названий подчеркивает контрастность содержания той и другой трилогии. Первая трилогия была сагой о довольно устойчивом бытии викторианской Англии, вторая — комедией современного поколения, то есть поколения 20-х годов, когда все оказалось зыбким и неопределенным. На фоне торжественной саги о викторианской Англии выступали отрицательные черты Сомса, обрисованные иронически и сатирически; на фоне комедии послевоенной действительности Сомс предстает как драматическая фигура. Характер Сомса многогранен, сложен; относительное благополучие бытия оттеняет в нем дурные черты; неблагополучие общества подчеркивает какие-то более привлекательные свойства. Такого рода трактовка находится в соответствии с авторскими представлениями о движении в жизни и о художественности образа: чувство прекрасного вызывается сменяющимся ритмом, ритмом прилива и отлива, подъема и падения. Это симметричное балансирование подчеркнуто и в авторском сопоставлении двух разных эпох, изображенных в контрастирующих трилогиях.

Контраст здесь понимается не в плане того анализа трилогий, при котором они противопоставляются на основании идеи о якобы постепенном отходе Голсуорси от критического реализма. Имеется в виду контраст как способ эстетического освоения разных эпох. Сам Голсуорси говорил, что в 1920 году «положение Англии стало чересчур расплывчатым и безысходным, точно так же, как в 80-х годах оно было чересчур застывшим и прочным»<sup>2</sup>. Контраст между эпохами передан в художественном плане как смена колорита, тона, ритма повествования.

Изменение в способе изображения Сомса можно объяснить также и тем, что по мере проникновения в психологию персонажа автор использует новые художественные средства, высвечивает новые эстетические грани сложного образа. Типизируя вначале социально-

---

<sup>1</sup> Голсуорси Джон. Собр. соч. в 16-ти т., т. 1, с. 34.

<sup>2</sup> Там же.

характерное в Сомсе, Голсуорси обращается к сатирическим тонам, раскрывая впоследствии более детально его индивидуальный облик, писатель подчеркивает драматические стороны характера. Такой динамичный способ раскрытия натуры Сомса находится в полном соответствии с реалистическим принципом изображения героя в его связях с социальной средой. Когда Сомс предстал во взаимосвязях с чересчур застывшей и прочной средой викторианского общества, в нем обнаруживалась статичность, свойственная сатирическим образам. Оказавшись впоследствии связанным с другой, чересчур аморфной, хаотической и подвижной средой 20-х годов, он раскрылся с иной стороны — как характер динамичный, сложный, многогранный.

Эстетическое своеобразие обрисовки Сомса определяется авторским пониманием связи характера и среды, авторской концепцией развития в природе и обществе. Голсуорси придерживался идеи детерминизма, но считал, что детерминизм не отменяет индивидуальных волевых действий<sup>1</sup>. Он полагал, что природе и обществу свойственны противоречия и конфликты. В таком видении жизни во всех ее противоборствующих сторонах заключалась сильная сторона мировоззрения Голсуорси; слабость его мировоззренческих позиций сказалась в желании примирить противоречия. Голсуорси писал: «Я представляю себе вселенную, как место вечного конфликта между противоположными принципами, между светом и тьмой, жизнью и смертью, приливом и отливом...» И далее: «В области морали, в духовной сфере — такое же состояние вечного конфликта; через это состояние человеческий разум движется к таинственной гармонии, которая приведет к примирению конфликта».

И все-таки жизненные процессы он в основном рассматривал как движение через столкновение различных сил. Голсуорси утверждал, что в своих произведениях он изображает «процесс развития человеческого духа, который сталкивается с фарисейством, чувством собственности, нетерпимостью и ложью, стоящими на пути установления взаимной симпатии между людьми»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> См.: *Galsworthy John. Glimpses and Reflections. L., 1937, p. 110.*

<sup>2</sup> Цит. по: *Reynolds M. E. Memories of John Galsworthy. L., 1936, p. 79.*

В письме к Ральфу Моттраму от 8 мая 1908 года Голсуорси говорит о том, что время несобратимо: «Ни о чем не надо жалеть, надо идти вперед... Жизнь — это не что иное, как переход от одной формы к другой, и в этом изменении любой возраст играет свою особую роль... Что касается свободы воли и детерминизма, очевидно, что и то и другое имеет место...»

Голсуорси сознавал коренные социальные перемены в современном мире, видел революционный характер изменений, но он питал иллюзии относительно реформистского способа разрешения конфликтов и считал, что Англии, например, несмотря на все пороки ее общественной системы, несмотря на кризис в ее социально-политической жизни, удастся выстоять. Эти иллюзии явно противоречили основной идее «Саги» — идее обреченности буржуазного общества. Но и в «Саге» сказались те противоречия, которые свойственны были мировоззрению писателя.

Голсуорси писал: «Мир изменился настолько, что в Англии, например, условия жизни стали почти совсем иными, чем пятьдесят лет назад. Англия, как и многие другие страны, можно сказать, встала с ног на голову... Она еще не понимает, до какой степени изменились условия. Думаю, что понадобится десять или пятнадцать лет, чтобы обрести прочную основу в этом течении. Но она найдет ее непременно. Наш климат не изменился, не изменился и наш темперамент»<sup>1</sup>.

В 1919 году Голсуорси говорил о том, что существовавшая в странах Запада «социальная и политическая система определенно еще не оправдала слова «эволюционирующая система», поскольку неравенство между очень богатыми и очень бедными продолжает (как и до сих пор) расти. Никакую систему нельзя назвать действительно эволюционирующей, если она вызывает против себя такой огромный подъем революционного недовольства»<sup>2</sup>. Указывая на социальные противоречия в современной Англии, Голсуорси тем не менее субъективно считал, что страна не находится в состоянии полного упадка. В феврале 1929 года он писал: «Я не верю, что Англия когда-либо придет к полному

<sup>1</sup> *Galsworthy John. Glimpses and Reflections, p. 105.*

<sup>2</sup> *Galsworthy John. Addresses in America. N. Y., 1919, p. 99.*

упадку. Европа определенно находится в данный момент в состоянии упадка, но мы должны найти путь, который приведет нас к дальнейшему прогрессу»<sup>1</sup>.

Голсуорси считал, что в жизни действуют два принципа: «принцип единства» и «принцип разнообразия». Сочетание их лежит в основе поэтики романа Голсуорси. То, что Голсуорси говорил о жанре романа, вполне соответствует его творческой практике. «Эстетическая ценность романа состоит в бесконечном разнообразии, в гибкости и широте». «Роман дает откровение в самом потаенном, полном и утонченном виде, откровение, которое привлекает к себе внимание, побуждает к размышлению, откровение, которое впитывается всеми фибрами души. Я считаю, что роман — самый сильный воспитатель, сильнее даже пьесы, потому что он впитывается нашей совестью более медленно, скрыто и полно, он меняет ход суждений в уме человека до того еще, как человек осознает, что это изменение уже происходит...» В письме к М. Рейнольдс от 26 ноября 1930 года Голсуорси писал: «Романы имеют смысл только как воплощение человеческого характера».

В работе над романом «Собственник» писателя как раз привлекала больше всего проблема характера. В письме к Эдварду Гарнету он сообщает, что его интересовало «крайнее несоответствие английского характера и христианской религии»<sup>2</sup>.

Эпика «Саги о Форсайтах» определяется прежде всего принципом историзма, изображением истории класса буржуазии в Англии. В этом, казалось бы, традиционном по стилю произведении наблюдается гибкость в использовании художественного времени, характерная именно для литературы XX века. Особенность художественного времени во всем цикле определяется социальным временем, а оно осознается как зависящее от ритма жизни класса буржуазии в разные периоды его истории. Время действия первой трилогии («Сага») — 1886—1920 годы; время действия второй трилогии («Современная комедия») — 1922—1926 го-

<sup>1</sup> *Galsworthy John. Glimpses and Reflections, p. 41.*

<sup>2</sup> *Marrot H. V. The Life and Letters of John Galsworthy. L., 1935, p. 174.*

ды<sup>1</sup>. В «Саге» взят длительный отрезок времени — тридцать пять лет; в «Современной комедии» — только пять лет. Этот разный временной ритм определяется социальными причинами. Между первой и второй трилогиями — исторический рубеж, не вошедший непосредственно в сюжет «Саги» — первая мировая война и Октябрьская революция. Этот рубеж незримо присутствует в художественной ткани произведения, определяя судьбу и психологию английской буржуазии. Если до войны и во время войны положение британского «среднего» класса было еще прочным, несмотря на симптомы упадка, то после мировой войны, в 20-е годы, положение английской буржуазии становится неустойчивым; вторая трилогия не случайно завершается эпизодами всеобщей забастовки в стране в 1926 году, забастовки, которая воспринимается героями произведения как предвестница будущих революционных перемен в самой Англии. Итак, художественное время непосредственно связано с социальным историческим временем бытия определенного класса: историческое время буржуазии казалось значительным, размеренным, вечным в своем движении до войны и в период войны и неустойчивым, быстро уходящим, ускользающим в послевоенный период.

В «Саге о Форсайтах», как и в ряде других эпических циклов XX века, человек изображается в ходе истории, на фоне эпохальных изменений. Ральф Фокс определил «Сагу» как «обширную историю буржуазной семьи», как «историю Форсайтов», являющуюся «верным изображением класса буржуазии»<sup>2</sup>. В эпическом произведении есть тенденция воспроизводить в художественной структуре общественную структуру. Эпический характер произведения состоит в том, что в многочисленных индивидуальных частных судьбах раскрывается процесс исторического движения класса, нации, страны.

Голсуорси уже в период работы над «Собственником» думал о создании цикла романов. Правда, в тот период он представлял этот цикл абсолютно

---

<sup>1</sup> См.: *Cunliffe J. M. English Literature in the Twentieth Century*. N. Y., 1967, p. 172.

<sup>2</sup> *Fox Ralph. A Writer in Arms*. Ed. by John Lehmann, T. A. Jackson, C. Day Lewis. N. Y., 1937, p. 226.

не так, как впоследствии, через четырнадцать лет, когда приступил к реализации замысла форсайтовского цикла. В письме к Эдварду Гарнету Голсуорси спрашивает: «Стоит ли после названия «Собственник» дать примерно такой подзаголовок: национальная этика I, или христианская этика I, или Повести о христианах I, — одним словом, наметить серию вокруг этой центральной идеи?». Вторую книгу, следующую за «Собственником», он хотел назвать «Данайцы» и третью — «Медное устье».

В окончательном виде форсайтовский цикл включает в себя шесть романов и четыре новеллы-интерлюдии. «Сага о Форсайтах» состоит из трех романов: «Собственник» (1906), «В петле» (1920), «Сдается в наем» (1921) и двух интерлюдий: «Последнее лето Форсайта» (1918), «Пробуждение» (1920). «Современная комедия» также состоит из трех романов: «Белая обезьяна» (1924), «Серебряная ложка» (1926), «Лебединая песнь» (1928) и двух интерлюдий: «Идиллия» (1927), «Встречи» (1927). Вся эта группа романов и новелл связана единством темы, которую М. Горький определил как «процесс распада семьи и государства» — процесс вымирания и крушения несокрушимых Форсайтов, мастерски изображенный Джоном Голсуорси...»<sup>1</sup>.

В предисловии к «Саге» Голсуорси пытался определить жанровое своеобразие своего произведения. Во всяком случае, он верно указал на его эпичность, на то, что было в нем сродни древнему эпосу — саге в собственном смысле слова. Писатель сознает различие между древним и современным эпосом, говорит об иронии, которая отличает современное эпическое повествование; тем не менее он настаивает на том, что его «Сага» действительно родственна древней саге. «Против слова «Сага» можно возражать на том основании, что в нем заключено понятие героизма, а героического на этих страницах мало. Но оно употреблено с подобающей случаю иронией; а кроме того, эта длинная повесть, хоть в ней и говорится о веке процветания и о людях в сюртуках и турнюрах, не лишена страстной борьбы враждебных друг другу сил. Несмотря на гигантский рост и кровожадность, кото-

<sup>1</sup> Горький М. Собр. соч. в 30-ти т. М., 1953, т. 25, с. 163.

рыми наделяет предание героев древних саг, они по своим собственническим инстинктам были очень сродни Форсайтам и так же беззащитны против набегов красоты и страсти, как Суизин, Сомс и даже молодой Джолион. И хотя в нашем представлении эти героини никогда не бывших времен сильно выделяются среди своего окружения — вещь неприемлемая для Форсайта времен Виктории, — мы можем с уверенностью предположить, что родовой инстинкт и тогда был главной движущей силой и что семья, домашний очаг и собственность играли такую же роль, какую играют сейчас...»<sup>1</sup>

Т. Л. Мотылева определяла «Сагу о Форсайтах» как «большой повествовательный цикл», а не как роман-эпопею. «Территория» социальной и национальной жизни, охватываемая «Сагой», конечно, меньше, чем в «Войне и мире». Меньше именно потому, что быт, борьба и чаяния народных масс, роль народа в истории страны во многом недоступны сознанию английского художника и получают лишь очень слабое, косвенное отражение в его большом эпическом цикле. В силу этого «Сага о Форсайтах», несмотря на большой объем, несмотря на обилие персонажей и многолетнюю (гораздо более длительную, чем у Толстого в «Войне и мире») протяженность действия, все же не является эпопеей в подлинном смысле слова: интерес частной жизни слишком явно преобладает в ней над проблематикой общественной и национальной. Однако социально-историческая тема, конечно, присутствует в «Саге» — и не только присутствует, но и во многом определяет ее художественное своеобразие. Через историю одной семьи просвечивает и осмысливается автором процесс важнейшего национального и даже международного значения: упадок английского капитализма»<sup>2</sup>.

Д. Г. Жантиева выступала против определения цикла о Форсайтах как романа-эпопеи, полемизируя в этом вопросе с А. В. Чичериным. Д. Г. Жантиева писала: «...автор хроники не обнаруживает «понимания своего народа в целом». Роль, которую он отводит народу, нельзя назвать и «вспомогательной», как это

<sup>1</sup> *Голсуорси Джон*. Собр. соч. в 16-ти т., т. 1, с. 33.

<sup>2</sup> *Мотылева Т.* О мировом значении Л. Н. Толстого. М., 1957, с. 527.

делает А. В. Чичерин. Точка зрения на народ как на движущую силу истории вообще чужда Голсуорси. Именно этим объясняются противоречия цикла. Ценность его в том, что эти противоречия не затемнили мысли автора об упадке класса Форсайтов»<sup>1</sup>.

М. И. Воропанова, автор монографии о творчестве Голсуорси, не считает «Сагу о Форсайтах» безоговорочно романом-эпопеей, она отмечает лишь некоторые черты, сближающие «Сагу» с романом-эпопеей. По мнению М. И. Воропановой, «идея народная» «не стала проникающей идеей форсайтовской хроники. И все-таки некоторые черты, приближающие форсайтовский цикл к типу романа-эпопеи, позволяющие рассматривать его как *опыт* создания такого романа, в нем можно усмотреть. Одной из таких черт является в этом цикле его глубокий историзм». «Он проявляется... в проникающем форсайтовский цикл ощущении движения времени, ощущении меняющегося мира». «Другой такой чертой — при всех необходимых оговорках — является то обстоятельство, что Голсуорси не был все же в этом цикле совершенно чужд «идее народной». «Подспудно, глухо, как негромкий, но властный аккомпанемент, тема угнетенных масс... звучит и в обеих трилогиях о Форсайтах»<sup>2</sup>.

Определяющая специфику жанра романа-эпопеи народная тема, по мнению А. В. Чичерина, присутствует в «Саге», хотя «в «Саге о Форсайтах» и в «Современной комедии» народу отводится не главная, а вспомогательная роль...»<sup>3</sup>. А. В. Чичерин указал на то, что между классическим романом-эпопеей «Война и мир» и форсайтовским циклом нет полного жанрового сходства: «...форсайтовский цикл, — пишет А. В. Чичерин, — может быть назван романом-эпопеей в несколько ином смысле, чем «Война и мир» или «Разгром». В том смысле, что это произведение большого масштаба, истинной темой которого является *история* буржуазной Англии в период все более обостряющегося кризиса, главной проблемой — *будущее*

<sup>1</sup> Жантиева Д. Г. Английский роман XX века. 1918 — 1939, с. 201.

<sup>2</sup> Воропанова М. И. Джон Голсуорси. Очерк жизни и творчества. Красноярск, 1968, с. 397, 398, 399, 400.

<sup>3</sup> Чичерин А. В. Возникновение романа-эпопеи. М., 1958, с. 25.

английского народа»<sup>1</sup>. Многие эпизоды «Саги», по словам А. В. Чичерина, «постоянно пересекаются с горькой правдой о жизни обездоленного народа». А. В. Чичерин говорит о том, что «вопрос о положении рабочего класса в Англии занимает некоторое место в «Современной комедии», начиная с первой ее части».

В статье «Цельность форсайтовского цикла» А. В. Чичерин отметил в «Саге о Форсайтах» самое строгое, самое полное сюжетное, образное, идейное единство: «Это части единого, неразрывно и отлично слаженного целого»<sup>2</sup>. В «Саге» — постоянная тема; центральный персонаж и образ семьи проходят от начала и до конца. Это «одно цельное произведение в шести частях, цикл романов, сливающихся в один роман. Этот один роман выходит из рамок обычного социально-психологического романа, захватывает смену поколений, четыре десятилетия из истории Англии, повествует о деградации господствующего класса в его отношении к судьбам народных масс, показывает развитие основных образов в их жизненном движении и сложном взаимоотношении с многообразной социальной средой. Такого рода роман и есть роман-эпопея»<sup>3</sup>.

А. М. Гаврилюк утверждает в своей книге: «...историческое время... присутствует в трилогиях о Форсайтах», и это «дает право отнести форсайтовский цикл к жанру романа-эпопеи»; «Голсуорси расширяет традиционный жанр семейной хроники до жанра романа-эпопеи, вписав жизнь одной семьи в историю Англии конца XIX — начала XX века»<sup>4</sup>.

В «Саге о Форсайтах» совпадают, совмещаются две жанровые категории — эпический цикл и роман-эпопея. Но даже и здесь эти жанровые категории не тождественны. В этом произведении обнаруживаются такие черты эпического цикла, которые совсем не обязательны для романа-эпопеи. Появление дополнительных «интерлюдий», новелл и романов в форсай-

<sup>1</sup> Чичерин А. В. Возникновение романа-эпопеи, с. 322.

<sup>2</sup> Чичерин А. В. Идеи и стиль. О природе поэтического слова. М., 1968, с. 354.

<sup>3</sup> Там же, с. 356.

<sup>4</sup> Гаврилюк А. М. Стиль форсайтовского цикла Джона Голсуорси. Львов, 1977, с. 156—157, 161.

товском цикле А. В. Чичерин объясняет следующим образом: «Постоянное нарастание, расширение темы характерно для романа-эпопеи»<sup>1</sup>. Но это свойство характерно как раз для эпического цикла, а не для романа-эпопеи. И в романе-эпопее изображение потока жизни не имеет законченности, тем не менее в его сюжете есть завершенность, цельность, определяемая исчерпывающим раскрытием вершинных событий национально-исторического значения, в то время как эпический цикл может быть дополнен и продолжен новыми картинами жизни, новыми фактами, новыми событиями в жизни героев, то есть материалом, который необязательно связан с переломными событиями общенациональной важности.

А. В. Чичерин пишет, что «роман-эпопея заводит при себе особый жанр... дополняющих новелл, тесно связанных с основным строем образов и сюжета». «Интерлюдии», «На форсайтской бирже» и «Последняя глава» — характерные для «незавершенности» романа-эпопее дополнительные звенья, не нарушающие, а подтверждающие цельность основного ядра»<sup>2</sup>. Однако «дополняющие» новеллы и романы подтверждают совсем другое: то, что перед нами закон циклизации в его чистом виде. «Основное ядро» произведений на форсайтскую тему (две трилогии) действительно отличается цельностью, но «дополняющие» произведения, рассказы и романы-спутники говорят о том, что Голсуорси создал большой эпический цикл, систему произведений, центром притяжения которых является «Сага о Форсайтах» (две трилогии) как роман-эпопея. Таким образом, в истории литературы возникает эпический цикл, своеобразие которого состоит в том, что в качестве центрального произведения, «основного ядра» он имеет роман-эпопею. Но и в самом этом «цельном основном ядре» действует закон цикличности, несмотря на единый сюжет, связанный с семьей Форсайтов и образом Сомса, со смертью которого и завершается «Сага». Есть явные черты обособленности у интерлюдий, которые следуют за отдельными романами «Саги», и они же обуславливают рамки романов,

---

<sup>1</sup> Чичерин А. В. Идеи и стиль. О природе поэтического слова, с. 357.

<sup>2</sup> Там же, с. 359.

входящих в нее; интерлюдия становится границей между романами. Интерлюдии как бы «прослаивают» трилогию, отделяя один роман от другого и в то же время являясь «мостиком» между ними.

Чередование романов и интерлюдий в «Саге» также подчинено законам цикличности. После социально насыщенной картины борьбы в обществе и семье Форсайтов, картины, изображенной в романе, следует интерлюдия, рассказывающая о первоосновах бытия, указывающая миру собственников на то, что в человеческой жизни есть такие неповторимые радостные и печальные минуты, которые говорят о высоком значении жизни, о красоте человека и красоте природы, о полноценной духовной жизни: последние мгновения жизни («Последнее лето Форсайта»), искренняя радость открытия красоты бытия («Пробуждение»), зарождение поэтического чувства любви («Идиллия»), трепетность мимолетных встреч («Встречи»). Интерлюдии — своеобразная жанровая форма воплощения гуманистического идеала писателя в пределах цикла произведений. Роман и интерлюдия чередуются также по принципу художественного контраста. Они дополняют друг друга, противостоят друг другу, связаны по принципу «сближения-отталкивания». И это в духе той художественной идеи балансирования и ритмического повторения разных сторон жизни, которой придерживался Голсуорси. «Движение по спирали в пределах цикла: подъем и падение, прилив и отлив... Цикл и этот вечный ритм или балансирование — это единственные символы, которые может принять человеческий разум и человеческое чувство»<sup>1</sup>. Все это для Голсуорси является также свойством художественного видения.

Голсуорси развивает тему Форсайтов в нескольких жанровых формах — в рассказе, драме и романе. Форсайты появляются в рассказе «Спасение Форсайта» (1901), в сборнике рассказов «На Форсайтской бирже» (1930), куда вошли: «Зыбучие пески времени, 1821—1860», «Тимоти на волосок от гибели, 1851», «Роман тети Джули, 1855», «Собака у Тимоти, 1878», «Гондекутер, 1880», «Крик павлина, 1883», «Форсайт четверкой, 1890», «Сомс и Англия, 1914—1918» и др. Был опубликован также сборник рассказов под названием

<sup>1</sup> *Galsworthy John. Glimpses and Reflections*, p. 281.

«Форсайты, Пендайсы и другие» (1935). В драме «Цивилизованные» (1901) изображался конфликт в семье Джорджа Форсайта, возникший как следствие собственных отношений. Эта пьеса уже содержала в зародыше тему романа «Собственник»<sup>1</sup>.

Трилогия «Конец главы» включает романы: «Девушка-друг» (1931), «Цветущая пустыня» (1932), «Через реку» (1933). В ней на новом материале — жизни английской аристократии — продолжена тема «Саги о Форсайтах» — тема социального кризиса буржуазного общества. В этой трилогии фигурируют некоторые персонажи из «Современной комедии» — Уилфрид Дезерт, Лоуренс Монт, Майкл, Флер, хотя никто из них не становится главным в новом произведении. Трилогия «Конец главы» служит существенным дополнением к форсайтовскому циклу. Сам факт преемственности между трилогиями о Форсайтах и «Концом главы» свидетельствует о цикличности как характерном качестве жанровой природы форсайтовской серии. Последняя трилогия включается в общую панораму изображения английского общества, она очень существенно дополняет социальную картину: в системе трех трилогий оказывается уже не только история крупной буржуазии в Англии (клан Форсайтов), но и история английской аристократии, судьба дворянства, находящегося на государственной службе (клан Черрелов).

Наряду с новыми формами циклизации в «Саге о Форсайтах» также своеобразно проявляется принцип панорамного изображения действительности. Такой широкой панорамы еще не было в истории английского романа. В предшествующих «Саге» эпических циклах, созданных английскими писателями, действие происходило в пределах Англии. Голсуорси переносит место действия и в Америку, и в Южную Африку. Он показывает историю рода Форсайтов и историю Англии за сорок лет, в период смены эпох. В связи с этим по-новому проявляется и принцип хроникальности. Приводимые автором даты семейной хроники Форсайтов приурочиваются к исторической хронологии. Основные исторические факты эпохи служат ориентиром в определении основных этапов семейной хроники. Оригинально проявляется и многопланность цикла.

---

<sup>1</sup> См.: Дьяконова Н. Джон Голсуорси. Л. — М., 1960, с. 16.

Несколько сюжетных линий, большое количество действующих лиц здесь более тесно связаны, нежели у предшественников Голсуорси, авторов эпических циклов. Писатель воссоздает историю клана Форсайтов, но в пределах этого семейства он показывает сложные и многообразные отношения многих действующих лиц. Д. Г. Жантиева писала: «В рукописи романа «В петле» Голсуорси воспроизвел родословное дерево Форсайтов (оно служит приложением к «Сага о Форсайтах»), где все члены этой семьи предстают как реально существующие люди...»<sup>1</sup>

Изображение форсайтовского клана создает впечатление, что автор воспроизводит жизнь всей крупной буржуазии в Англии, показывает судьбу целого класса<sup>2</sup>. Но Голсуорси выходит и за пределы клана Форсайтов, он включает в цикл и такой материал, который дает представление о положении народа в Англии.

«Сага о Форсайтах»<sup>3</sup> — произведение, основанное на совершенном сочетании принципа многообразия и принципа единства, на мастерской взаимосвязи внешней и внутренней структуры, произведение, дающее разностороннюю картину жизни английского общества в период смены эпох, произведение, отличающееся необычайной эстетической многогранностью, — явилась оригинальным образцом жанра эпического цикла, в котором отчетливо проступают особенности и жанра романа-эпопеи.

**Эпический стиль трилогии Джойса Кэри.** В современной английской литературе форма трилогии в наиболее совершенном виде представлена в творчестве писателя-реалиста Джойса Кэри. Трилогия как единство относительно самостоятельных и вместе с тем взаимосвязанных романов является особой разновидностью жанра эпического цикла. Для трилогии Джойса Кэри характерна большая определенность композиционного плана,

---

<sup>1</sup> Жантиева Д. Г. Английский роман XX века. 1918—1938, с. 198.

<sup>2</sup> См.: Тугушева М. П. Джон Голсуорси. Жизнь и творчество. М., 1973; Дубашинский И. А. «Сага о Форсайтах» Джона Голсуорси. М., 1979.

<sup>3</sup> В данном случае как название для двух трилогий — «Сага о Форсайтах» и «Современная комедия».

четкость ритмического рисунка в повествовании, соотнесенность между персонажами отдельных книг.

Панорамный и хроникальный принцип в романах Кэри во многом обусловлен его взглядами на историю. Писатель считал, что «реальность — это процесс, развивающийся во времени...»; «мы — часть этого процесса; у нас есть реальное прошлое, реальное настоящее, и мы ждем будущего, которое становится реальным с каждым мгновением»<sup>1</sup>. Джойс Кэри постоянно имел в виду исторические изменения, столкновения прошлого и настоящего, «продолжающуюся революцию». Гуманистические убеждения Кэри определяются его общедемократической позицией, но писатель видел и революционные изменения в XX веке. Так, он говорил: «Мы живем в постоянной борьбе, в вечном созидании, которые вызывают бесконечную революцию в политике и идеях...»<sup>2</sup> «Повседневный конфликт, происходящий в мире, — это битва идей»<sup>3</sup>. Кэри наблюдал за национально-освободительным движением народов мира и был убежден в неизбежном торжестве борцов за свободу.

В книге «Искусство и реальность» (1958) Кэри высказал такие мысли об истории: «История никогда не повторяет себя и всегда выдвигает новые и неожиданные события, но при тех же константах человеческой и материальной природы»<sup>4</sup>. Он говорил о том, что человек рождается в обществе, в котором одновременно существуют как постоянные семейные отношения, природные человеческие страсти, так и меняющиеся национальные и социальные установления. Связь личности и истории для Кэри несомненна, но тем не менее он склонен считать, что личность живет стихийно, спонтанно, как бы параллельно истории. И для тех, кто живет простой, естественной жизнью, история мало значит. Только человек, занятый политикой, должен всегда считаться с историей, так как в этом случае судьба его зависит непосредственно от всех изменений политического климата. Но такую тесную связь с историей буржуазного общества Кэри рассматривает подчас как отход от естественной природы человека.

<sup>1</sup> *Cary Joyce. Power in Men. Seattle, 1963, p. 258.*

<sup>2</sup> *Cary Joyce. Art and Reality. Cambridge, 1958, p. 8.*

<sup>3</sup> *Cary Joyce. Power in Men, p. 223.*

<sup>4</sup> *Cary Joyce. Art and Reality, p. 142.*

В своих эстетических воззрениях Кэри постоянно обнаруживает приверженность реализму. Его эстетические взгляды формировались на основе освоения творческого наследия Л. Толстого, Ф. Достоевского, Томаса Гарди, Джозефа Конрада. В книге «Искусство и реальность» он писал: «Художник, писатель или композитор всегда исходят в своем творчестве из жизненного опыта, и это дает им возможность открывать новое». И далее он утверждал: «Все произведения искусства, все идеи о жизни, все философские системы... должны... проверяться объективной реальностью».

Кэри выражал решительное несогласие с теми критиками, которые объявляли его экзистенциалистом. Он говорил: «Французы считают меня экзистенциалистом в духе Сартра, но я не экзистенциалист. Идея человеческого одиночества оказала на меня влияние, но я верю также в цельность характеров, в цельность чувств, в симпатии, которые сближают людей; я верю в бескорыстную любовь и прекрасное. Экзистенциализм, лишенный добрых чувств, — бессмыслица: он старается атомизировать мир, который на самом деле отличается единством. Экзистенциализм несет лишь разрушение и поражение»<sup>1</sup>.

Кэри связывает искусство с общественной жизнью. Хотя и непоследовательно и с некоторыми оговорками, но он признает связь лучших произведений искусства с революционной действительностью. По его мнению, развитие в искусстве определяется не просто сменой форм и стилей, а «революцией в идеологии, появлением новой темы». Искусство выдвигает идеи, которые в значительной своей части становятся идеями, зовущими к действию.

Ориентируясь на искусство критического реализма, Кэри высоко ценит тех писателей, которые в своих произведениях создавали целостный мир, охватывающий обширный материал сложных событий реальности: Он считает, что «Война и мир» Толстого «по-прежнему остается одним из великих творений искусства»<sup>2</sup>. Кэри ссылается на «Войну и мир» как на пример «серьез-

---

<sup>1</sup> *Writers at Work. The Paris Review. Interviews.* Ed. by Malcolm Cowley. N. Y., 1958, pp. 57—58.

<sup>2</sup> *Cary Joyce. On the Function of the Novelist.* — *New York Times Book Review*, 1949, October 30, p. 1.

ного стремления постичь умом и чувством огромную область человеческого действия и бесчеловечной судьбы»<sup>1</sup>. Он обращает внимание на идею провидения в «Войне и мире», но при этом отмечает, что Толстой своими суждениями нравственного содержания вмешивался в то, что, по его мнению, было определено провидением. С восхищением говорит Кэри о романе «Анна Каренина»: «Это шедевр, блестящее по форме произведение, одно из лучших произведений, когда-либо созданных. Каждый факт или событие, каждый характер — все движет сюжет и углубляет значение целого. Идея этого произведения выражена с огромной художественной силой»<sup>2</sup>. Высоко оценил Кэри форму повествования от первого лица в повести Толстого «Крейцера соната», считая, что в этом произведении эстетическое сливается с этическим. Кэри писал: «Морально-этические идеи повести переданы устами героя-рассказчика и кажутся вполне соответствующими и его характеру, и ситуации, в которой он оказался. Идеи слились с самой формой повествования от первого лица. Форма этой повести определяет и отношение к высказанным здесь идеям»<sup>3</sup>.

В книге «Искусство и реальность» Кэри выразил восхищение реализмом романа Достоевского «Братья Карамазовы». Особенно его поразила в этом романе книга пятая «Pro и contra», где, как он отмечает, истина, высказанная Иваном Карамазовым, оказалась сильнее и убедительнее субъективных идей, вложенных в уста Алеши и старца Зосимы. Кэри делает вывод: истина в романе Достоевского одержала верх над религиозной идеей; Достоевский противоречив, но он никогда не путает позиции своих персонажей. Каждый аргумент, каждая точка зрения даны с большой ясностью и силой.

Великими писателями Кэри считал тех, кто ставил в своих произведениях нравственные вопросы, — Л. Толстого, Диккенса, Гарди, Конрада. Роман, по его мнению, должен выяснять причины поступков человека и указывать на то, к чему ведут те или иные действия — к счастью или несчастью. В книге «Искусство

<sup>1</sup> Цит. по кн.: *Bloom Robert. The Indeterminate World: A Study of the Novels of Joyce Cary.* Philadelphia, 1962, p. 16.

<sup>2</sup> *Cary Joyce. Art and Reality*, p. 108.

<sup>3</sup> Там же, pp. 109—110.

и реальность» Кэри утверждает: «Все романы, от первого до последнего, имеют дело с нравственными проблемами». «Открытие истины в романе — это, по существу, открытие нравственной истины. Это выяснение морального значения реальных событий». Кэри ценил в романе «правду характеров и правду в развитии нравственной идеи». «Говорят, что романисты не должны проповедовать идеи своими произведениями. Это неверно. Любой серьезный художник проповедует, поскольку совершенно убежден в той истине, которую видит, и пишет для того, чтобы сообщить людям эту истину». «Все компоненты романа — характеры, сюжет, описания должны давать знание о мире, о мире романиста, в котором человеческие характеры, как он их понимает, сами создают свою судьбу как моральные существа».

Кэри считал, что в романе должно быть «концептуальное чувство» и «формальная концепция». Особые проблемы и функции романа можно понять, только исходя из целого. «Без объединяющей идеи книга не может иметь формы». «Истина, которая сообщается в романе, находится в прямом отношении к форме выражения».

В этой же книге Кэри изложил свое понимание стиля. Стиль зависит от темы, которая определяет ритм фразы, ее звучание. «Характер стиля — в настроении всей книги». «Стиль... охватывает все в произведении. Это форма... это комплекс приемов». Стиль писателя — «это форма, но это также и содержание». «Автор, пишущий книгу, задумывается над тем, как слова, имеющие уже свое содержание, должны в произведении передать другой, более широкий смысл, который должен стать новым содержанием. Писатель, по существу, соотносит два вида содержательности — содержательность форм, которые он использует, и содержательность, которую с помощью своего воображения он хочет передать в произведении. Формы, использованные в произведении, имеют двойной смысл: то, что заключено в них как в отдельных символах, предложениях, образующих страницы книги, и то, что возникает как результат единства, как эффект целого».

Вершиной творчества Джойса Кэри явились две трилогии. Первую трилогию о Саре Манди составляют романы «Сама себе удивляюсь» (1941), «Путем пи-

лигрима» (1942), «Из первых рук» (1944); вторая трилогия о Честере Ниммо состоит из романов «Из любви к ближнему» (1952), «Никто, как бог» (1953), «Без чести» (1955)<sup>1</sup>. Трилогия Кэри как целое — это единство оригинальных составных частей, отдельных романов, каждый из которых имеет свои стилистические особенности. Неповторимая стилевая манера писателя сказалась уже в первой трилогии.

Роман «Сама себе удивляюсь» представляет собой исповедь Сары Манди, приговоренной к тюремному заключению. Она рассказывает о своей жизни, чтобы опровергнуть утверждение судьи, будто бы у нее нет никакой морали. Своими внешне безупречными поступками, крутыми переменами в судьбе, ведущими к «преступлению», манерой рассказа о своей жизни Сара Манди напоминает героев плутовских романов.

В предисловии к роману автор писал о том, что его героиня «живет в своем женском мире», и она видит других героев «с точки зрения своей жизни и своей судьбы, поэтому в своем рассказе она воспроизводит их историю и историю времени как часть своей жизненной истории»<sup>2</sup>. Хотя роман «Сама себе удивляюсь» охватывает большой период (сорок лет) в жизни героини, автор не старается насытить повествование событиями и фактами. Он обращает внимание в первую очередь на ее душевное состояние в тот или иной кризисный момент в ее жизни. Отбор событий и психологических состояний героини определяется тем, что самому повествователю известно заранее, к чему все это приведет и каков итог ее жизни. Повествование в романе «Сама себе удивляюсь» передает стилистические особенности записей мемуарного характера. Воспоминания о прошлом избирательны, они отвечают тому представлению о жизни персонажа, которое сложилось у него самого к моменту работы над мемуарами. Сара Манди пишет о своей жизни для того, чтобы о ней знали люди. Она не боится людского суда, она совершала ошибки, но не по дурному умыслу, и ей нечего утаивать.

---

<sup>1</sup> См.: Аникин Г. В. Трилогия Джойса Кэри о Честере Ниммо. — В кн.: Вопросы зарубежной литературы и искусства. Сб. 3. Свердловск, 1974.

<sup>2</sup> *Cary Joyce. Herself Surprised. L., 1960, p. 7.*

Рассказчица детально и тонко анализирует свои переживания. Особенно сильны сцены, где изображено оскорбленное нравственное чувство Сары, когда она плачет после первой ссоры с Джимсоном и после того, как он бросил ее. В повествование включены внутренние монологи: Сара Манди вспоминает, о чем она думала в тот или иной момент своей жизни. В романе звучит голос этой простой женщины, в каждом слове, в каждой фразе просвечивает ее характер. Искренний и непосредственный рассказ говорит о ее глубоких чувствах, ее доброте и преданности, бескорыстии и чуткости, смелости и гордости, простосердечии и уме. Ее душа светится любовью к людям, недаром у нее столько друзей, которые выручали ее в трудную минуту.

Художественная сила романа — в обрисовке женского характера, в том, как раскрыты чувства и мысли человека, любящего жизнь, не впадающего в отчаяние в трудные минуты, умеющего ценить то немногое, что дает ему жизнь. Несчастливая судьба героини изображается в романе не как драма или трагический эпизод, а как история жизни простой женщины во враждебном мире. Оказавшись в семье Мэтью, простая деревенская девушка сразу почувствовала странные моральные правила и предрассудки господ и не могла принять взгляды другого класса. Классовые предрассудки, характерные для английского общества, составляют социальную тему романа. Город Брэднолл долго не признавал Сару и Мэтью, считая их брак мезальянсом. Из Сары Манди не получилось леди, она оставалась такой, какой была. Ее дочери относились к ней, как к служанке, они стыдились матери, и Сара поняла, что они принадлежат к другому, чуждому ей классу.

Для Сары Манди смысл жизни в семье, поэтому в своем рассказе она в основном останавливается на том, что касается устройства семейного очага. Она инстинктивно и вечно стремится к счастью семейной жизни, к своему гнездышку, где она может заботиться о близких. Манди любит дом, в котором живет, она словно срастается с ним. Но Вудвью, дом Мэтью, первый и последний в ее жизни дом, продают за долги. Потом она жила у чужих людей, но и тогда привыкала

к месту и тяжело переживала необходимость покинуть его.

В рассказ о личной жизни Сары Манди, женщины далекой от общественных и интеллектуальных интересов, неожиданно врывается история. В романе передана атмосфера беспечности предвоенных лет: «Мы жили в славе и в роскоши». Сара особенно чутко воспринимает перемены в нравственном климате эпохи. Она замечает новые манеры у послевоенной молодежи, фиксирует перемены в Брэднолле: появились новые заводы, город стал противным местом, и так было повсюду, и это невозможно было остановить; реки были скрыты в трубах, парки вырубались, исчезали деревни.

Движение сюжета в романе определяется и сменой поколений. В рассказе Сары Манди большое место отведено молодым родственникам Томаса Уилчера — Роберту и Бланш. Бланш Лофтус, завладевшая имением Толбрук, где Сара служила у Томаса Уилчера, постаралась избавиться от неугодной ей служанки, на которой Уилчер хотел жениться. Бланш обвинила ее в воровстве. Арестованная Сара беспокоилась только о том, как бы заплатить за учение Томаса, сына Джимсона. Поэтому она приняла предложение журналиста написать для газет историю своей жизни, чтобы получить деньги и заплатить за учение.

Джойс Кэри в предисловии к роману «Сама себе удивляюсь» писал: «Центром плана был характер; три ведущих персонажа во взаимоотношениях или конфликте друг с другом, с другими персонажами или с самим временем. Книги должны были быть пропитаны человеческим характером». В центре романа — образ Сары Манди. Книга действительно «пропитана характером» этой героини. Но через восприятие Сары даны и другие персонажи — Уилчер и Джимсон. Уилчер предстает в ее рассказе человеком сухим и педантичным, религиозным и развратным, скупым и бездеятельным. Но и в этом человеке Сара, сама добрая сердцем, хочет видеть хорошие качества.

Наиболее выразителен образ талантливого художника Галли Джимсона. Этот персонаж окажется в центре внимания в романе «Из первых рук». Но уже в начальной книге трилогии он занимает видное место. По замыслу автора, Сара должна быть ведущей фи-

гурой и в первой книге и во всей трилогии, но по силе идейно-художественного звучания образ Галли Джимсона имеет не меньшее значение и даже претендует на центральное место.

Встреча с художником Джимсоном была решающей в жизни Сары. Джимсон одинок, у него нет средств к существованию, он живет в нищете. В романе сказано: «Вина английской демократии в том, что никто не заботится об искусстве и культуре». Ловкие дельцы наживались на продаже картин Джимсона, а он оставался без денег и вообще не хотел делать деньги из своего искусства. Джимсон не ждет вдохновения, он упорно продолжает свою работу, бросая смелый вызов судьбе. «Вдохновение — это только знание своего ремесла и умение делать работу». «Я — художник, рабочий, ремесленник... Я — рабочий-художник», — говорит Джимсон. Обыватели уничтожали не понравившиеся им картины Джимсона, а он не хотел бороться с обществом, считая борьбу напрасной тратой сил. «Мое дело — рисовать, а не бороться, и если я стану бороться, я не смогу рисовать», — заявляет он. Это отделение искусства от борьбы — проявление индивидуалистического отношения героя к жизни.

Вначале Сара была счастлива с Джимсоном. Они наслаждались каждым мгновением, каждым ясным днем, радовались каждому смеющемуся лицу. Лирической параллелью к душевному состоянию героини является образ моря. «Даже спокойное море в жаркий день искрится. Солнечные блики мерцают на его глади. А когда поднимаются волны, тогда море похоже на бальный зал, где люди кружатся в танце». Тема моря в романе означает стихию свободной жизни. И Сара чувствовала себя счастливой у моря. Но образ моря постепенно окрашивается минорными тонами. Счастье с Джимсоном было недолговечно: «Волны набегали подчас внезапно, сверкая брызгами... и пытались бежать дальше, но достигали только определенного места, разбивались в траурном шуме и откатывались назад со вздохом. Мне было грустно видеть эти напрасные усилия и думать, что так происходит всегда; утешало только то, что волны всегда будут». Сара любила Джимсона, но никогда не могла забыть его припадков озлобления, его

жестокости. Она объясняла его грубость тем, что суровая жизнь доводила его до безумия.

По авторскому замыслу, Сара Манди — бескорыстная женщина, никогда не страдающая амбицией, не думающая о себе. Она очень естественна и поступает так, как подсказывает ей чувство. Ее поступки не всегда осознанны, она скорее действует импульсивно, из любви к ближнему, чувствуя необходимость помочь человеку. И все это неизбежно приводит ее к конфликту с социальными установлениями буржуазного общества. Сара страдает от своей доброты, становится зависимой от других людей, которые пытаются поработить ее волю, подчинить ее своим интересам.

В том же предисловии Кэри писал: «Это первая часть трилогии, которая задумана, как изображение трех характеров, не только представленных самостоятельно, но и в восприятии друг друга. Цель была дать характер как бы в трех измерениях, чтобы достичь глубины и силы. Один персонаж должен говорить в каждой из книг и показывать другие два персонажа так, как он их видит. Сара видит себя (в первой книге) жертвой непонятных происшествий и своего доброго сердца».

Начальные слова романа «Путем пилигрима» связывают его с предыдущей книгой: сообщается о том, что Сара Манди была заключена в тюрьму, а Томас Уилчер увезен родственниками в Толбрук, где за ним следили, как за сумасшедшим. Уилчер с этого времени начинает вести дневник. Если в книге «Сама себе удивляюсь» повествование носит «мемуарный» характер, то в книге «Путем пилигрима» манера повествования близка к стилю дневниковых записей.

Форма повествования от первого лица в дневнике не идентична «я» мемуарного произведения. В дневнике нет той дистанции между временем записи событий и действительным их свершением. Дневниковая запись по времени почти совпадает с фиксируемыми происшествиями. Конечно, здесь тоже есть отбор фактов, но уже не такой рациональный, как в мемуарной записи. Дневник закрепляет более непосредственные впечатления в данный момент, когда «я» не ведает, что из этого получится в будущем.

Форма повествования зависит и от характера повествователя. В отличие от Сары Манди Томас Уилчер не способен вынести свои впечатления, свои записи на чей-либо суд; он пишет дневник, который не рассчитан на читателя, пишет для себя.

Однако Джойс Кэри не дает буквального и скрупулезного воспроизведения дневниковых записей. Томас Уилчер говорит, что он ведет дневник, а повествование представляет собою скорее изображение хода мышления и реакции на события, которые Уилчер должен зафиксировать в дневнике. В романе запечатлен как бы процесс обдумывания того материала, который Уилчер начнет вот-вот записывать. А в процессе обдумывания сиюминутных явлений он вспоминает и прошлое. Повествование в романе представляет собой ассоциативные сцепления фактов настоящего и прошлого. Но это не поток сознания в полном смысле слова, так как в ходе мыслей рассказчика есть определенная упорядоченность, целенаправленность. Таким образом, повествование в романе «Путем пилигрима» строится не только в форме мнимого дневника, но и в форме ассоциативных воспоминаний. Такая манера повествования очень тесно связана с характером героя и придает «семейной хронике» оригинальное качество.

«Семейная хроника» Уилчеров дана не в хронологической последовательности. В повествовании все время переплетаются два плана — прошлое и настоящее. В романе изображена не смена поколений, а взаимодействие их, как бы одновременно рассказано о жизни разных поколений. Жизнь Томаса Уилчера и судьба его племянницы Энн изображаются параллельно. Накануне второй мировой войны Уилчер вспоминает канун первой мировой войны. Весь роман строится как параллель между тем, что происходит в Толбруке в преддверии 30-х годов XX века, и тем, что происходило там же в конце XIX века. Так события пятидесятилетней или пятнадцатилетней давности монтируются в сцены современной жизни.

Центром повествования является история наследственного имения Уилчеров — Толбрука. Образ поместья Толбрук имеет символический смысл. Автор думает о судьбе Англии: кто будет жить и управлять в Толбруке, то есть в Англии. «Толбрук, казалось,

покачивался, как корабль... Хуже меня нет моряка, но я чувствую себя, как в море, как будто сама Англия плыла по волнам, превращая свою историю в путешествие по вечному морю...»<sup>1</sup> «Кто же на этот раз поднял якорь Англии и направил ее по волнам неизведанных океанов Запада?»

«Старый Толбрук был воплощенной историей», все в усадьбе напоминало «историческое развитие человечества», «надежды и заботы всех поколений, которые сеяли вместе с Беовульфом, пахали вместе с Петром-пахарем и жали вместе с Коббетом». «Казалось, Толбрук стал сам пилигримом и отправился в путешествие», — говорит Уилчер.

Повествование в романе отличается сложностью композиции, лирико-интеллектуальным стилем, аналитичностью выводов и обобщений, связанных с ходом истории и судьбой поколений.

Главный герой книги Томас Уилчер мало говорит о себе, он озабочен семейными проблемами, хотя сам холостяк; его беспокоит судьба рода Уилчеров. Смысл его жизни — сохранение Толбрука, фамильного имени, и устройство судеб своих близких. Перед читателем проходит вся жизнь (с детских лет и до смерти) многих персонажей (Люси, Билл, Эдвард, Джон). История их жизни окрашена личным отношением к ним Уилчера, который глубоко переживает все перипетии в судьбе своих близких. Повествование из хроникального часто превращается в лирическое. Лиризм в изображении семейных отношений сочетается с эпическим тоном рассказа об исторических и социальных переменах. «Путем пилигрима» — наиболее масштабная книга трилогии, она охватывает историю одной семьи на фоне английской истории за пятидесятилетний период. Но автор избегает сухой хроникальности. Он высвечивает в памяти повествователя наиболее драматические и лирические эпизоды из разных периодов жизни разных персонажей.

Семья Уилчеров — это английское общество в миниатюре: она имеет и своего политического деятеля (Эдвард), и своего военного (Билл), и своего юриста (Томас), и своего сектанта (Люси), и своего

---

<sup>1</sup> Cary Joyce. *To Be a Pilgrim*. Harmondsworth, 1957, p. 119.

врача (Энн), и своего бизнесмена (Джон), и своего рабочего (Роберт).

Принцип многопланности реализовался в романе «Путем пилигрима» более эффективно, чем в других произведениях Кэри. Здесь показана жизнь братьев Томаса Уилчера — Уильяма и Эдварда, жизнь его сестры Люси, а также их детей — Роберта, сына Люси, и Энн, дочери Эдварда.

Роман «Путем пилигрима» более «социологичен», чем две другие книги трилогии. Образованный рассказчик, Уилчер выступает и как летописец своего семейного рода, и как историк английского общества. В этом романе намечена тема политической борьбы, политической карьеры. Это — история жизни Эдварда, связанного с либеральной партией, ставшего министром, но затем отброшенного с политической арены в ходе развивающихся событий. В связи с образом Эдварда автор высказывает ряд мыслей о политике, об истории, о революции. Эдвард намеревался написать политический роман, в котором хотел «изобразить политическую жизнь так, как Толстой изобразил войну, — показать, какая это неразбериха и путаница, и доказать, что политика всегда останется таким делом, в котором растрачивается энергия хороших людей, и эти люди гибнут по воле случая или от пули». Конечно, эти слова примечательны не столько интерпретацией наследия Толстого, сколько обращением к нему как к авторитету и преклонением перед гением русской и мировой литературы.

Герои романа «Путем пилигрима» чувствуют, что они живут «в век революций и героических событий». Эдвард говорит: «Интересно увидеть, как революции совершаются в действительности... Революция — это словно горнило, в котором выплавляется новое общество; в огне вдруг все начинает плавиться, даже то, что находится в отдалении от пламени. И даже вещи, которые не предназначались для переплавки в тигле, — идеи, установления, законы, политические партии, — тоже начинают терять свою прочность».

Но автор показал, что это ощущение революционности века, это внимание к революционным изменениям обусловлено у Эдварда и Томаса не сочувствием к революции, а страхом перед нею, страхом, который испытывает буржуазия. К тому же в

этом романе слово «революция» часто употребляется в духе английской буржуазно-либеральной традиции, то есть нередко означает перемены реформистского характера.

Томас Уилчер — представитель либеральной протестантской культуры, которая уходит в прошлое. Он думает о смысле жизни, его волнует вопрос: возможно ли человеческое счастье. Он решил начать жизнь, полную самых смелых приключений. «Но его идеальное приключение так и не состоялось». Уилчер сознает, что человек должен все время обновляться, все время создавать что-то новое. Пилигрим должен каждую ночь спать под новыми небесами, иначе водоворот жизни отбросит его назад. Выражение «путем пилигрима» кажется Уилчеру передающим суть психологии англичанина, представляется ключом к английскому характеру. «Когда Чосер писал о пилигримах в Англии, тогда каждый человек знал, где он находится и куда он идет. А теперь все смешалось, и людям некуда идти...» Уилчер видит свою жизненную неудачу в том, что он сам не смог стать скитальцем со свободной душой. Его сковывала собственность, не дававшая ему счастья. Уилчер говорит: «Я сдался, потому что не могу бороться, и теперь мне кажется, что не перемены, а поток жизни поднял меня и понес с собой».

С каждым годом в имении Толбрук, как и в Англии вообще, все сильнее проявляются симптомы упадка. Один за другим умирают обитатели Толбрука. Здесь умерли отец и мать Уилчера, здесь скончался Эдвард, умирает Эми, гибнет Джон, сюда приехала умирать Люси. Так уходит в прошлое старая Англия.

Тема «воскресения» связана в романе с образом сельскохозяйственного рабочего Роберта. По мнению автора, деятельность рабочего является ключом к жизни. Рабочий Роберт является «пилигримом», человеком-творцом, идущим навстречу новому в жизни, он «не разрушил Толбрук, он его снова приобщил к истории».

Последняя книга трилогии — роман «Из первых рук» — представляет собой изображение эпизодов из жизни художника Галли Джимсона, рассказанных им самим. Джимсон меньше, чем другие персонажи

трилогии, думает о старом. Здесь нет длинных экскурсов в прошлое, нет пространных воспоминаний о прожитой жизни. Джимсон целиком захвачен непосредственным бытием и своим творчеством.

Роман «Из первых рук» объективно рассказывает о социальных причинах трагедии художника в буржуазном обществе. Никто не думает о Джимсоне, никто не заботится о нем, страдающем от нищеты и болезни, не имеющем своего дома. «В этом мире не добьешься справедливости. Ее здесь нет», — говорит Джимсон. Он иронизирует над свободой художника в буржуазном обществе: «Падший человек. Никто за ним не смотрит. Бедный подонок свободен, свободный и полноправный гражданин. Падение в свободу»<sup>1</sup>.

Джимсон не хочет приспособливаться к современной западной демократии, к буржуазной бюрократической системе. Он ищет нового, но на пути к новому в жизни и искусстве сталкивается с буржуазной властью. Такова судьба многих художников на Западе. Джимсон — творец, он берет истину «из первых рук», но его жизнь трагична, так как социальные порядки враждебны творческому началу. Творца преследуют, и он погибает, хотя и одерживает нравственную победу. Преданный Джимсону мальчишка по прозвищу Носатик говорит: «Мы, британцы, — закоренелые филистеры, мы не достойны того, чтобы великие художники рождались среди нас». Общество не признает Джимсона, но перед его искусством преклоняется школьник Носатик, который мечтает сделаться художником. Джимсон предостерегает мальчика от опасности стать изгоем общества, человеком, которого третируют, но мальчик верен своей мечте.

Сам Джимсон воспринимает трагедию художника в буржуазном обществе в комическом плане. Повествование в романе носит комический характер. Но это комизм трагического свойства. В предисловии к роману автор сравнивает положение талантливого художника в буржуазном обществе с состоянием солдата на фронте: перед атакой человек вдруг начинает шутить. Джимсон против своей воли все время находится накануне «атаки» и знает, что на ничейной земле может попасть под град пуль и

---

<sup>1</sup> Кэри Джойс. Из первых рук. Л., 1971, с. 224.

умереть как неизвестный солдат. «Он шутит над жизнью, потому что не смеет отнестись к ней серьезно. Он боится, что если он не будет смеяться, он потеряет равновесие».

Картины Джимсона находятся в лучших галереях Англии, на них наживаются миллионеры. Эти картины были, по существу, украдены у Джимсона, ими завладел миллионер Хиксон. А у самого художника нет денег даже на краски и кисти. Джимсон расценивает это как комизм бытия: ему, гениальному художнику, не дают работать, «это может вызвать улыбку даже у гробовщика». Галли Джимсон оригинален, как пикаро в трагических обстоятельствах, как комический тип с трагической судьбой. Он сознает реальность зла, но сам не представляет себе его социальной сущности, его протест проявляется в комически-нелепом шантажировании Хиксона, а комические эскапады служат защитным заслоном от страшной действительности.

Несмотря на свои беды, Джимсон чувствует себя оптимистом и умеет радоваться жизни. Он дружен с простыми людьми — с сапожником Планти, увлекавшимся философией, с буфетчицей Коукер, которая помогает Джимсону, с почтальоном Ольером, который любит рассуждать о Рёскине.

В связи с образом одержимого художника Джимсона опять возникает тема пилигрима, тема человека, ищущего смысла жизни. В предшествующих романах это было «путешествие» в сфере повседневности (Сара Манди) или социальной истории (Томас Уилчер), в третьей книге — это путешествие в сфере духа, в области творчества.

Джимсон не удовлетворен созерцательным отношением к бытию. «Созерцание — это еще не дело. Созерцание, в сущности, ничего не дает». «Созерцание — это внешнее, свобода — это как раз внутренняя сущность этого «внешнего». Творческая деятельность состоит в том, чтобы раскрывать внутреннюю суть вещей. «Великое искусство — это выражение сути вещей, простых и сильных чувств, которые всегда господствуют в жизни и всегда удивляют своей неожиданностью», — пишет Кэри в предисловии к роману «Из первых рук».

Джимсон — художник эпического плана. Он создает огромные полотна, воплощая в них современные

идеи. Он противопоставляет свое эпическое творчество лирическому искусству Писарро, утверждая: «Что ни говори, но эпос значительней и глубже лирики».

В романе воспроизводится психология творчества. Где бы ни был Джимсон, что бы он ни делал, с кем бы ни общался, он все время думает о своей картине, о ее композиции, о новом цвете. Джимсон любит красота природы и думает о том, как средствами живописи передать ее. Стилиевые особенности повествования соответствуют своеобразному мышлению художника. Короткие, энергичные фразы отличаются живописной образностью. Предложение может состоять из одного сравнения или одного определения или перечисления существительных, фиксирующих мимолетные впечатления. Предложения могут быть связаны не логически, а ассоциативно, игрой фантазии художника: «Я шел по берегу Темзы. Утро осеннего дня. Солнце в тумане. Как апельсин в рыбной лавке. Все яркое внизу. Отлив, мутная вода, соломенная труха, косточки цыпленка, грязь и мазут, грязь, грязь. Как гадюка, плавающая в снятом молоке. Старый змей, символ природы и любви».

Система сравнений зависит от характера персонажа, связана с его индивидуальностью, его образом жизни. Сара Манди сравнивала природу с предметами деревенского и домашнего обихода, Джимсон сравнивает все как живописец, замечая прежде всего краски и оттенки цвета. Неистощимый запас предметов для сравнения определяется художническим видением, безграничной способностью различать в природе все новые соотношения красок, новые световые нюансы: «Вода в Темзе во время отлива светлая, как эль в бутылке. Множество пузырьков на воде, и каждый пузырек сверкает своим собственным электрическим светом». Писательница Памела Хэнсфорд Джонсон назвала роман «Из первых рук» «самым проникновенным в английской литературе художественным анализом сознания живописца»<sup>1</sup>.

В конце романа Джимсон работает над картиной «Сотворение мира». Он нашел пустой гараж, при-

<sup>1</sup> Цит. по: Bloom Robert. The Indeterminate World: A Study of the Novels of Joyce Cary, p. 101.

мыкавший к старой часовне, и начал писать картину на стене. Джимсон сознает, что ему не дадут закончить картину, тем не менее он с энтузиазмом работает над ней. Ему помогает Носатик и его друзья, а он командует, будто адмирал на борту корабля. Художник достиг, наконец, славы. К нему в гараж идут «лорды» заказывать портреты. «Лорды» ждут внизу, пока Джимсон примет их. Между тем городские власти разрушают часовню, и стена гаража обрушивается, когда Джимсон пишет на ней свою картину. Джимсон погибает, получив смертельную травму во время обвала стены. Это происходит в 1940 году, и дата приводится не случайно. В конце романа говорится о начале второй мировой войны, о том, как фашисты бомбили города Европы. Незадолго до смерти Джимсон подумал о том, что во время бомбежки могут погибнуть произведения искусства. Последняя сцена в романе «Из первых рук» представляет собой, по словам автора, «катастрофу в духе греческой трагедии».

Значительное место в романе занимает образ Сары Манди. Здесь ее характер осмысливается несколько иначе, уже с точки зрения Джимсона. В романе говорится также о дальнейшей судьбе Сары. Ее образ — воплощенное женское начало, торжество материнства, женской ласки, женской заботы и любви. Джимсон говорит о Саре: она познала грех, но тем не менее удивляется сама себе и живет в невинности, все ее существо полно жизни. Свое жестокое обращение с нею художник объясняет тем, что он должен был остановить ее, когда она хотела подчинить его творческий дух своему влиянию, ограничить его творческую свободу своими женскими и семейными интересами. Джимсон обессмертил Сару, запечатлев ее облик в своих картинах, но он же был и невольным виновником ее гибели. Сара стала жертвой его индивидуализма и анархизма; индивидуалист непреднамеренно, но неизбежно губит то, что вызывало его восхищение. О противоречиях в характере Джимсона Джойс Кэри писал в «Предварительных заметках», относящихся к роману «Из первых рук»: «Он ненавидел буржуазию... но, по правде говоря, сам он никогда не мог избавиться от буржуазности».

Кэри придавал большое значение цельности произведения искусства. В книге «Искусство и реальность» он писал: «Все сцены и характеры, все события в книге должны способствовать общему эффекту, подчиняться смыслу целого. Книга должна создавать ощущение реального мира с реальными характерами. Иначе она не вызовет отклика в душе читателя, не затронет его чувств». Предмет особого внимания романиста — это целостность формы, эмоциональное единство всей книги. «Все эти отдельные страницы и главы, как такты в симфонии, не имеют полного значения, пока неизвестно целое. Они, так сказать, ждут своего места в рамках целого, пока в конце, с завершением последнего такта, последней главы, они вдруг не займут свое место. Словом, отдельные приемы не выявляют всего своего содержания до тех пор, пока работа не завершена. Произведение как целое богаче своих частей и, в сущности, отлично от них».

Хотя каждый из романов трилогии относительно самостоятелен, тем не менее он входит в цикл произведений и подчиняется законам художественного единства всей трилогии. Есть определенная взаимосвязь и соотношение между характерами и приемами повествования. Всюду выдерживается принцип контрапункта. В судьбах трех главных персонажей раскрывается конфликт человека с социальными установлениями. Жизнь Сары Манди — это постоянное противоречие между естественной моралью женщины и моральным кодексом общества; история Томаса Уилчера — это противоречие между традиционными консервативными представлениями об устоях общества и новым, что появляется в жизни; судьба Галли Джимсона — это столкновение художника с косными социальными порядками буржуазного общества. В трилогии показана творческая личность, неизбежно вступающая в конфликт с законами несправедливого общества. Личность свободна в своем сознании, в своем стремлении к творчеству, к созиданию, но на ее пути стоит буржуазный мир, и личность чувствует свою несвободу. Отсюда настойчиво, вновь и вновь повторяется образ тюрьмы. Сара Манди попадает в тюрьму в конце романа «Сама себе удивля-

юсь», Галли Джимсон выходит из тюрьмы в начале романа «Из первых рук».

Одним из условий художественного единства трилогии является соотнесенность сюжетов отдельных романов. Сюжеты выстраиваются в единую линию хронологического движения. Каждая из книг образует новый период в жизни героев, хотя в повествовании и есть отступления от строгой временной последовательности, и временной промежуток раздвигается за счет экскурсов в прошлое. Во втором романе сцены, имеющие место в настоящем, постоянно идут вперемежку со сценами прошлого. Но в целом основное действие романа «Путем пилигрима» хронологически продолжает действие романа «Сама себе удивляюсь», а третий роман — «Из первых рук» в свою очередь продолжает время действия второго. Таким образом, все три книги в хронологическом плане продолжают одна другую и создают впечатление сложной панорамы действия, развивающегося во времени.

Трилогия Джойса Кэри — это триптих, центральной частью которого является роман «Путем пилигрима»; первый и третий романы составляют боковые «створки» триптиха. Повторяющийся в повествовании и системе образов тройной ритм соответствует структуре трилогии. Кэри говорил о том, что в трилогии он хотел достичь того, чего еще не было сделано в жанре романа, а именно «дать истории глубину тройного измерения, не в сравнении происшествий, а в соотнесенном порядке изменений».

В каждом из романов трилогии рассказ о прошлом ведется в момент, когда герой достиг какого-то перелома в своей жизни, когда он старается подвести ей итог. Но читатель на основе всей трилогии узнает об отдельном герое больше, чем этот герой сам о себе рассказывает в своей «части». В каждом из романов воспроизводится позиция одного из трех рассказчиков. Позиция автора заключается в том, чтобы соотнести эти три разные позиции рассказчиков и создать объективную картину. Однопланное изображение в отдельном романе становится «стереоскопическим» в трилогии как единстве романов. Разные «субъективные» свидетельства, сопоставленные

и совмещенные в сознании читателя, открывают объективный смысл изображаемого.

Джойса Кэри волновала судьба человеческой цивилизации, проблема взаимоотношения реальности и личности, обладающей творческим сознанием. В каждом из романов трилогии центральный персонаж показан на фоне общественного кризиса и меняющихся социальных ценностей, в разных сферах жизни общества — нравственной, политической, художественной. Романы Кэри — это романы характеров, связанных так или иначе с ходом исторического времени. Хотя писатель не делает слишком сильного упора на историю, тем не менее он никогда не упускает ее из виду. Эпическое время в его произведениях в конечном итоге моделирует время историческое. За образами трех главных персонажей трилогии стоит жизнь Англии первой половины XX века. В своих романах Кэри изображает не исторические события, а историю жизни своих героев, судьба которых обусловлена историей общества. Исторические реалии входят в романы лишь в той степени, в какой главный персонаж данной книги причастен к историческим событиям. Более ощутима история в книге «Путем пилигрима», в книгах о Саре Манди и Галли Джимсоне доносятся лишь глухие отзвуки исторических событий.

Несмотря на большой временной период, охваченный в романах Джойса Кэри, несмотря на перемены в социальном положении человека, характеры его почти не меняются. Кэри был убежден, что меняется история, а человек остается с теми же константами его душевного мира. Человеческая природа в самом деле меняется много медленнее, чем социальные отношения, наука и общество. Однако Кэри переносит фактор медленных изменений биологической природы человека на его характер, на его социальную суть, не замечая того, что человек как общественный индивид развивается вместе с развитием общества. Существенной ограниченностью и слабостью в эпической сущности романов Кэри является отсутствие полной связи характера человека и истории. Конечно, художник видит зависимость человеческой судьбы от исторических перемен, в этом как раз и состоит эпическая основа его романов. Но поскольку

человеческий характер, согласно Кэри, почти постоянен, постольку обходится важная проблема современной литературы: воздействие человека на исторические обстоятельства, активное участие его в историческом процессе. В этом слабая сторона реализма Джойса Кэри.

Оригинальной чертой реалистического письма Кэри является яркое сочетание непосредственного воспроизведения сознания персонажей с интеллектуализацией повествования, с аналитическим характером самих форм рассказа о внутренней жизни героев. Уже в начале некоторых романов сообщается о цели и намерении повествования, оно таким образом актуализируется, становится целенаправленным и включает в себя систему аргументов, доводов и доказательств, неотделимых от художественных картин. Обычно Кэри не разворачивает той или иной драматической сцены, устами персонажа он сообщает лишь об ее основных контурах и о том, что думал герой, что он чувствовал в условиях определенной драматической ситуации.

Хотя повествование строится от лица героя, все-таки авторская воля, его почерк сказываются в намеренной иронической структуре трилогии: герой хочет сказать одно, но в его изложении факты нередко предстают в ином свете. «Я» рассказчика не только повествует об известных ему событиях и людях, но раскрывает свое сознание, свою психологию. Повествователь, говорящий от первого лица, стоит в центре действия. Каждый из романов рассказан одним лицом, но в каждом следующем романе трилогии появляется новый повествователь и новое главное действующее лицо. Создается определенный угол зрения, фокус повествования, открывающий правду жизни через жизненный опыт рассказчика, который сам участвует в событиях.

В романах Уильяма Фолкнера об одних и тех же событиях и характерах рассказано различными персонажами с разной психологией и разными взглядами на жизнь. В романах Кэри события рассказаны одним лицом, а в пределах трилогии разные действующие лица повествуют не об общих событиях (ибо события в каждом из романов трилогии разные), а об общих главных персонажах, которых столько же, сколько частей трилогии.

Повествователь преподносит события ретроспективно. В конце своей жизни герой излагает свою биографию. Это своеобразный итог жизни; факты и события сопровождаются аналитическими обобщениями морально-этического характера. Автобиографическое обозрение охватывает большой временной период. Эпическое время позволяет герою-повествователю рассказать о своей жизни с большой полнотой. Рассказчик придерживается в основном хронологической последовательности, но может забежать вперед и сослаться на факты, которые произошли позднее, а затем снова обращаться к предшествующим фактам. Он дает оценки своим прошлым действиям с точки зрения последующего нравственного опыта. В этом отношении герой выступает одновременно как бы в двух планах — старым и молодым. В повествовании фигурирует как бы одно действующее лицо, но в двух ипостасях.

Повествование от первого лица в каждом из романов трилогии индивидуализировано в соответствии с характером рассказчика. У каждого рассказчика свой стиль. Речь Сары искренняя, с элементами морализирования; речь Уилчера аналитическая, психологизированная; речь Джимсона — это устный рассказ, он как бы диктует свои мемуары, его стиль хаотичен, близок подчас к потоку сознания, повествование строится из фраз, очень непосредственных и часто вольных в синтаксическом отношении. Джойс Кэри выражал удовольствие, когда ему говорили, что роман «Из первых рук» производит впечатление импровизации. Автор около шести лет работал над ним, несколько раз перерабатывал его, чтобы скрыть «конструкцию», чтобы читателю все казалось естественно вытекающим из самого повествования<sup>1</sup>.

Трилогия, созданная Джойсом Кэри, отличается оригинальностью сюжетно-композиционной структуры, своеобразием стиля эпического повествования, неповторимым характером реалистического видения.

---

<sup>1</sup> См.: *Larsen G. L. The Dark Descent. Social Change and Moral Responsibility in the Novels of Joyce Cary. L., 1965, p. 95.*

**Автобиографическая эпопея Шона О'Кейси.** Автобиографические книги Шона О'Кейси явились самым значительным эпопейным произведением англо-ирландской литературы. Эпопея О'Кейси — подлинно народное произведение во всех своих идейно-художественных компонентах. Изображая исторические события и судьбу главного героя, писатель всегда на первый план ставит жизнь и борьбу народа Ирландии.

Советский исследователь А. П. Саруханян называет книги О'Кейси монументальным эпическим произведением, написанным в жанре художественной автобиографии, и развивает мысль о том, что «...в английской литературе XX в. наблюдается процесс сближения двух жанров — автобиографии и романа»<sup>1</sup>.

Автобиографические книги О'Кейси являются единым по замыслу произведением, однако все-таки это и цикл романов, поскольку существует известная самостоятельность каждой из шести книг.

Писатель обращается к историческим истокам национально-освободительного движения, вводит в художественное повествование имена многих национальных героев и упоминает важнейшие исторические события, характеризующие борьбу ирландского народа против британского владычества. Главный персонаж серии Джонни Кессиди (имя героя в первых книгах) — Шон О'Кейси (имя героя в последних книгах) тесно связан с национально-освободительным движением. Главная тема всех шести книг — борьба. О'Кейси отображает борьбу Ирландии как представитель социалистического искусства. Автобиографическая эпопея явилась выдающимся произведением социалистического реализма в литературе капиталистических стран. Большое значение социалистического мировоззрения, симпатий к Советскому Союзу в создании автобиографической эпопеи О'Кейси было отмечено революционным поэтом Хью Макдиармидом: «Победа социализма в Советском Союзе была источником оптимизма О'Кейси. Даже тогда, когда он передает горечь временных неудач и поражений, описывает угнетение и нищету ирландских рабочих, он всегда вызывает в читателе уверенность в силе рабочих и

<sup>1</sup> Саруханян А. П. Творчество Шона О'Кейси. М., 1965, с. 126.

дает читателю возможность ясно увидеть конечный успех борьбы за свободу»<sup>1</sup>.

Книги О'Кейси, составляющие автобиографическую эпопею и одновременно эпический цикл, оригинальны по своей художественной форме, по жанровым особенностям. Литературоведы высказывали разные мнения по поводу жанровой природы этого произведения. Что это? Мемуары, биография, роман? Для того чтобы подойти к вопросу о жанровой природе произведений О'Кейси, необходимо установить различия между названными жанрами. В автобиографии речь идет в основном о жизни одного человека; все персонажи в композиционном плане подчинены образу центрального героя; с его точки зрения оцениваются все события. Мемуары более объективны; в них охватывается более широкий материал. В современной литературе Англии чаще всего наблюдается соединение автобиографии с мемуарами. Таким образом сочетается более активная роль повествователя автобиографического произведения с большей объективностью и широтой охвата материала, присущим мемуарному жанру. Для современной литературы характерно также и то, что этот мемуарно-автобиографический жанр становится художественным. Ральф Фокс писал: «Всегда будет иметь место удивительный парадокс: реального человека, человека, который на самом деле жил, труднее всего изобразить правдиво, как бы щедро ни привлекался биографический материал. Биография становится художественным вымыслом, когда в ней стараются представить всю правду»<sup>2</sup>.

Исследователь жанра автобиографии в английской литературе Уэйн Шумейкер отметил закономерную тенденцию в литературном развитии: сближение романа и автобиографии. Роман становится более личным и автобиографическим, а в автобиографии используется поэтика романа. Различие, однако, сохраняется. В автобиографии настаивается на подлинности рассказа о жизни автора; романист же всегда отрицает тождество между собой и своим героем, изображенным на основе автобиографического материала.

---

<sup>1</sup> *MacDiarmid Hugh (Christopher Murray Grieve)*. *The Company I've Kept*. L., 1966, p. 167.

<sup>2</sup> *Fox Ralph*. *A Writer in Arms*, p. 239.

Романист создает вымышленные характеры и ситуации; пишущий автобиографию воссоздает реальную историю своей жизни<sup>1</sup>. В автобиографии важно обращение к памяти, к воспоминанию, воспроизводящему точные, верные факты жизни и черты человеческого характера. Для романа необходим прежде всего художественный вымысел. В автобиографии, как и в историческом труде, события излагаются в хронологической последовательности; в жизни героя отбирается только то, что имеет исторический смысл. Произведение автобиографического характера всегда единственное в творчестве писателя, ибо он не может дважды рассказать о своей жизни. В автобиографии нельзя поведать обо всем. Поэтому часто очень кратко излагается содержание нескольких лет жизни героя, автор то подробно останавливается на отдельных эпизодах, то бегло характеризует целые периоды своей жизни. Отсюда повествование в автобиографии имеет точки соприкосновения с историческим трудом и с романом.

Шумейкер считает, что в автобиографии не должно быть метафорического стиля и художественных сравнений. Однако автобиографическое произведение О'Кейси не отвечает этому требованию, это большей частью художественное повествование, отличающееся яркой метафоричностью. Шумейкер выдвигает также и такую мысль: автобиография не должна содержать материалы писем, газет, дневников. Но в книгах О'Кейси (в последних двух) цитируются письма и газеты. Таким образом и в этом отношении жанр «чистой» автобиографии не выдержан.

Хью Макдиармид назвал произведение О'Кейси удивительным и волнующим: «В шести книгах он использует весь арсенал чувств человеческих — ненависть, любовь, печаль, смех — в их неразрывном соединении, то есть такими, какими они бывают в жизни. Какая яркая история его жизни! Семьдесят лет борьбы»<sup>2</sup>. Автобиографическая эпопея охватывает более семидесяти лет жизни героя (1880—1953).

---

<sup>1</sup> См.: *Shumaker Wayne. English Autobiography. Its Emergence, Materials and Form.* Berkeley and Los Angeles, 1954, pp. 110—111.

<sup>2</sup> *MacDiarmid Hugh (Christopher Murray Grieve). The Company I've Kept*, p. 166.

Каждый из первых пяти романов соответственно отображает очередное десятилетие жизни автора. Шестая книга освещает последний период в двадцать лет. В автобиографическом повествовании всегда сочетаются два временных плана: время описываемого периода и время, когда автор описывает этот период. Время описываемого периода в эпопее О'Кейси ставится во взаимосвязь с временем всей жизни автора и может оцениваться не только с точки зрения предшествующего ему периода, но и с точки зрения последующих периодов. Эпопейное единство всех шести книг основано на отображении единого процесса исторического развития Ирландии за семьдесят лет, на изображении жизненного пути центрального героя.

Автобиографический образ объективирован и характеризуется с определенной дистанции. Автор не захотел сковывать себя повествованием от первого лица. Позиция всеведения в повествовании от третьего лица создает бóльшую свободу для охвата действительности, для художественной фантазии. В повествовании не только передается восприятие жизни главным героем, но высказываются замечания, суждения, обобщения со стороны всеведущего автора.

Эпопея О'Кейси — это одновременно и эпический цикл, куда входят и романы, и лирико-публицистические книги. Жанровое различие отдельных книг дает основание говорить об автобиографической эпопее О'Кейси как об эпическом цикле. В данном случае жанр эпического цикла совмещается с жанром эпопеи (но не романа-эпопеи) и является таким образом ее вариантом. Повествование в первых книгах представляет собой единство драматических сцен, лирических отступлений, несобственно-прямой речи, переходящей в публицистику. Здесь совершенно отсутствует историко-хроникальный способ изложения или философско-социологическое рассуждение. Но в последних книгах усиливаются элементы мемуарной прозы: припоминание конкретных фактов и черт, привлечение документов. От лирико-драматических сцен первых двух книг автор переходит к панорамному обозрению ирландской и английской действительности в последующих книгах. Сменяющиеся друг друга эпизоды сопровождаются пространным комментарием от лица

героя, который непосредственно выражает свои эмоции по поводу обозреваемых событий своей жизни.

Уже начальная большая фраза романа «Я стучусь в дверь» (1939) является эпическим зачином, в котором судьба человека, только что появившегося в мире, ставится в связь с жизнью общества, с эпохой. Сложная структура самой фразы-периода как бы подчеркивает сложность и многообразие того мира, в котором появляется человек. В этой длинной фразе сопряжено малое и великое, смешное и серьезное. В развернутом, обширном периоде, в котором каждое звено начинается словом «где», говорится и о марширующих солдатах в красных мундирах с желтой грудью, и о поэте Теннисоне, который «посылал своих картонных королей и воинов и неприступных дев по путям и перепутьям»<sup>1</sup>, и т. д.

Так создается характеристика сложного мира, в котором появился новый человек. Автор сразу, в первых же предложениях, вводит читателя в социально-культурную атмосферу эпохи. Затем с оттенком юмора говорится о младенце, который старается утвердиться в этом сложном мире. Дальше рассказано о событиях, случившихся до рождения Джона Кессиди, о болезни и смерти другого малыша, которого тоже звали Джоном. Это дано как воспоминание матери, но от лица повествователя. В трагическую сцену смерти Джона включается тема национально-освободительного движения, говорится об ирландском политическом деятеле Парнелле. Мать едет домой с мертвым ребенком на руках, а навстречу идет колонна демонстрантов, провожающих Парнелла в Ротонду с музыкой и флагами — он там будет произносить речь в защиту гомруля. Смерть младенца ставится в связь с положением Ирландии (ведь Джон умер из-за плохих жизненных условий) и с необходимостью национально-освободительной борьбы.

Таким образом, в этой сцене устанавливается определенный стиль эпического повествования, характерный для цикла романов Шона О'Кейси: в сценах личной жизни героя обязательно будет звучать общественно-политический мотив. Уже в первом романе, посвященном детству Джона Кессиди, автор обращается

---

<sup>1</sup> *О'Кейси Шон. Я стучусь в дверь. На пороге. М., 1957, с. 26.*

к теме героической национально-освободительной борьбы Ирландии. Органическое соединение психологического и исторического анализа, изображение переживаний ребенка на фоне общественной обстановки — оригинальная черта реализма этой книги. Это как раз то новое, что О'Кейси внес в искусство эпического повествования в Англии, в жанр эпического цикла, в жанр биографического романа и романа воспитания. О'Кейси показал мальчика из бедной ирландской семьи вбирающим в свое сознание явления, связанные с национально-освободительным движением. Герой романа Джон Кессиди постепенно осмысливает характер борьбы, происходящей в обществе. В сцене, когда мать везет Джонни к главному врачу, снова возникает тема национально-освободительной борьбы в Ирландии. Образ кондуктора конки символизирует народ Ирландии. Кондуктор напевает песню: «Но берегитесь — как и встарь, ирландский меч остер». И в последующих романах О'Кейси будет появляться этот образ как выразитель народного мнения.

Сцены личной жизни главного героя одновременно являются и картинами жизни ирландского народа. В романе есть и массовые народные сцены, воссозданные с большим художественным мастерством. В главе «Алое и зеленое», в день торжества в честь королевы Виктории, Джонни с матерью едут на конке в центр города посмотреть иллюминацию. Снова появляется образ ирландца-кондуктора, который говорит о том, что огни иллюминации зажгли для того, чтобы бахвалиться и глумиться над прахом погибших ирландских патриотов. Затем идет массовая сцена столкновения народа с полицией, сцена, в которой выделены такие сквозные символические образы: песня, зазвучавшая боевым напевом, зеленое знамя, колокол. Джонни впервые увидел, как пролилась кровь патриотов. Полицейский «обрушил длинную дубину на голову знаменосца, и тот упал и остался лежать посреди мостовой, скрытый складками зеленого знамени».

Последние главы первой книги посвящены двум взаимосвязанным темам — воспитанию Джонни и национально-освободительному движению Ирландии. Джонни стоит на пороге большой жизни и общественной борьбы. Период его детства завершается сценой, в которой он становится свидетелем столкновения

ирландских патриотов с полицией, сценой протеста против британского владычества.

В эпическом цикле О'Кейси жизнь центрального героя раскрывается с момента его появления на свет. Во всех других циклах в современной английской литературе повествование начинается с момента, когда герой уже на пороге юности и вот-вот окончит школу (циклы Энтони Поуэлла, Дорис Лессинг, Чарлза Сноу). Дело в том, что интеллектуализация прозы в зарубежной литературе XX века обуславливала и определенные аспекты в изображении жизни героя. Интерес к работе зрелого сознания, сложившегося интеллекта приводил к тому, что писатели обходили ранний период жизни героя, его детство и отрочество. В противовес этой установившейся традиции О'Кейси обращается в первом романе к детству героя, изображает его жизнь с рождения и до двенадцатилетнего возраста. Писатель открывал новое — мир чувств простого человека. Поэтому ему важно было проследить, как формируется его эмоциональный облик с детских лет. О'Кейси осваивал новые сферы действительности, изображал нового героя. Отсюда важно было рассказать о всей его жизни. К тому же осознанная связь повествования с народным эпосом диктовала необходимость говорить о коренных проблемах бытия — о рождении и смерти, о радости и горе, о труде и мечтах человека.

В романе «Я стучусь в дверь» как произведении социалистического реализма автор с самого начала обращается к героической теме, теме отважных людей, вступающих в конфликт с буржуазным обществом. Главный персонаж Джон Кессиди уже с детских лет отличается чертами героического характера. «Сердце у него храброе», — говорит его мать. Джонни прошел через суровые испытания. В его сознании под влиянием рассказов окружающих возникают образы героических борцов за свободу Ирландии.

В прозе О'Кейси ощутимо его мастерство драматурга. Жизнь дублинского школьника раскрывается в острых драматических ситуациях. Черты драматургической структуры проявляются в том, что в романе мало действующих лиц и действие связано в основном с одним местом — домом, где живёт главный герой. О'Кейси увлечен диалогом, насыщенным разнообраз-

ной лексикой, выразительно звучащим словом. Он воспроизводит характерные особенности речи ирландских рабочих, включая в диалог яркие идиомы и фразеологизмы.

Стиль Шона О'Кейси отличается необыкновенным богатством, яркостью и свежестью красок, сочетанием, казалось бы, разнородных тональностей и приемов. Многослойный поток авторской речи вбирает в себя и лирический пафос, и аллегорию снов и сказочных образов, и песню, и пародию. В стиле О'Кейси патетика и риторика сочетаются с сатирической острой обличительных сцен.

Своеобразие лиризма писателя состоит в том, что поток ярких, бурных, непосредственных эмоций всегда целенаправлен, всегда подчинен единой большой страсти героя и автора — стремлению бороться за свободу человека, за свободу народа. Лирические эмоции, пафосные чувства соответствуют героико-романтическому характеру главного персонажа.

Драматические сцены перемежаются или заканчиваются ритмизированной лирической прозой или даже стихами. Глава «Бал в замке» написана в основном белым стихом и носит сатирический характер. В парадную обстановку бала врывается отрывок песни о борьбе против Англии за честь Ирландии. В главу «Бедный папа» также включены стихи на тему борьбы ирландцев против англичан.

Трагический лиризм передан и в повествовательном стиле. Это повторы целых больших фраз с небольшими вариациями. Несколько раз в главе о болезни отца повторяется, возникая время от времени, одна и та же фраза: «... поникнув перед тем, о чем все думали, но никто никогда не говорил». Это печальный лейтмотив, лирический повтор, создающий грустное настроение всей главы.

Повествование в романе «Я стучусь в дверь» воспроизводит поток сознания главного героя Джонни Кессиди. В потоке мыслей Джонни слышны не только голоса священника, матери, сестры Эллы, но звучит и его собственный голос, выражающий думы об Ирландии.

В воскресной школе заставляют жевать жвачку из Библии и молитвенника. Читают Библию, а Джонни в это время в своем воображении пред-

ставляет героические сражения и битвы. В потоке сознания и отрывки из Библии, и картины воображаемых сражений, и сцена свидания в парке объединяются иронической интонацией. В поток сознания Джонни врываются разные голоса в форме косвенной и прямой речи, данной без кавычек, обрывки детских шуточных стихов. Один голос исподволь сменяется другим; иногда голоса соединены механически.

Функции «потока сознания» в прозе Шона О'Кейси коренным образом отличаются от модернистской абсолютизации этого приема у Джеймса Джойса. О'Кейси обращается к потоку сознания как к одному из средств, призванных создать реалистический образ героя и действительности.

На страницах романа возникают живописные, скульптурные образы. С присущей ему удивительной наблюдательностью О'Кейси отмечает и характерные черты одежды, и позу, и движения персонажа. Уже в детстве Джонни очень тонко воспринимает различные оттенки цвета в природе. Он любит голубым небом, красными цветами, белыми ромашками, зеленой травой. В своих мечтаниях мальчик представляет волшебный мир, полный красок. «Небо здесь было гораздо синее синевы синекрапчатых бабочек, и по нему плыли белые облака — плыли так низко, что самые нижние золотились отсветами нарциссов». Так, в мечтах Джонни раскрывается романтическая настроенность его души, жажда прекрасной светлой жизни, стремление к благородному, возвышенному идеалу.

В центре романа «На пороге» (1942) — духовное развитие Джонни Кессиди, формирование его как борца, труженика и художника. Впервые в английской литературе дан столь многогранный образ личности, которая раскрывается не только в личных переживаниях, не только с точки зрения осознания самой себя и мира, но и в общественно-политической и трудовой деятельности. В этом произведении социалистического реализма новый герой — рабочий — представлен в труде и борьбе.

Участие в героической борьбе ирландского народа выявило в характере Джонни выдающиеся качества, обогатило его громадным жизненным опытом и

верным пониманием перспективы общественного развития. Большое влияние на Джонни оказал кондуктор Айамон О'Фаррел. Этот образ символизирует народ Ирландии. О'Фаррел появился еще в предшествующей книге; в романе «На пороге» он становится близким знакомым Джонни, приносит ему книги патриотического содержания и побуждает его к изучению ирландского языка. О'Фаррел называет Джонни ирландским именем Шон.

Джонни принимает участие в массовой антиправительственной демонстрации во время англо-бурской войны. Сцена демонстрации и столкновения с полицией центральная в этом романе. Она близка по своему характеру той сцене из книги «Я стучусь в дверь», в которой Джонни впервые увидел, как льется кровь патриотов Ирландии. Сцена демонстрации дана в объективном повествовании, но как бы через восприятие Джонни. Все показано в динамике, в стремительном ритме, в быстрой смене движений, деталей, событий. Вырисовывается многопланная живая драматическая сцена, в которой глаз Джонни выхватывает и крупное и мелкое. Глава поражает пластичностью образов. Джонни не только наблюдает за столкновением демонстрантов с полицией, но и сам решительно действует.

Пройдя через ряд испытаний, Джонни «решил, что будет сильным, не склонится ни перед кем, не покорится»<sup>1</sup>. Впоследствии он уже выступает как оратор, с великим жаром говорит о попранных правах несчастной родины. Джонни начинает борьбу против реакционеров в самой Ирландии. Так, он выступает против оранжистов. Изображение действий Джонни сопровождается обрисовкой его сознания. В главе под названием «Битва на реке Бойн» Джонни воображает себя участником исторической битвы, в которой выступает на стороне ирландцев. В фантастическое описание сражения врываются фарсовые сцены и гротескные образы.

Начало трудовой деятельности героя, первые дни работы в торговой фирме описаны иронически, в высоком библейском стиле, как первые дни творения. Ирония возникает оттого, что труд не приносит

<sup>1</sup> О'Кейси Шон. Я стучусь в дверь. На пороге, с. 369.

Джонни радости. Его рабочий день долг и утомителен. Джонни проникся ненавистью к магазину и его хозяевам. «Библейская жизнь» рабочего паренька далеко не райская, и библейские фразы звучат все суровей по мере обострения конфликта между Джонни и торговой фирмой. Постепенно юноша начинает чувствовать свое превосходство над предпринимателями. Он видит, что в нравственном и умственном отношении он выше их, а потому и сильнее их. Джонни не желал выносить тяжелых условий труда и унижений и потому не мог долго удержаться ни в магазине, ни в газетной фирме. Так он стал «инспектором общественных зданий», т. е. безработным.

Джонни уже многое узнал в жизни, в книгах он нашел мудрость и красоту. Его речь теперь льется свободно, с блеском. В конце романа сказано, что Джонни пришел к выводу: наступило время, когда он должен не только любоваться прекрасными и яркими произведениями, созданными другими, но и сам начать творческую работу, создавать новое из своей собственной жизни — создавать художественные произведения.

Во многих эпических циклах английских авторов главный герой становится писателем: Дженкинс в «Музыке времени» Энтони Поуэлла, Марта Квест в «Детях насилия» Дорис Лессинг, Льюис Элиот в цикле «Чужие и братья» Чарлза Сноу. Но ни в одном из этих произведений не прослеживается процесс становления художника, писателя. Дженкинс, Марта Квест, Льюис Элиот стали писателями как-то случайно и довольно неожиданно. Авторы просто сообщают об их решении обратиться к писательской работе. В цикле Шона О'Кейси видно, как обостряется и развивается эстетический вкус Джонни, как у него возникает тяга к искусству, какую радость и какое духовное богатство оно приносит человеку.

В романе воспроизводится внутренний мир художника, раскрывается психология творчества. Интерес к живописи способствовал становлению художественного мышления Джонни. Изучение пейзажной живописи известных художников помогло ему открыть «очарование красок и линий в окружающем мире». Джонни «начал возводить волшебную обитель мечты из этих красок и линий, нерукотворную обитель,

вечно пребывающую в его воображении...». В этом романе в связи с характеристикой обостренного художественного восприятия мира главным героем большое место по сравнению с первым романом занимает пейзаж. Романтизированный красочный пейзаж передает любовь героя к жизни, его оптимизм, чувство прекрасного и стремление всю красоту мира дать людям.

В центре романа Шона О'Кейси «Барабаны под окном» (1945) два исторических события — классовая борьба в Дублине 1913 года и «пасхальное» восстание в Дублине в 1916 году<sup>1</sup>. На то и другое событие откликнулся В. И. Ленин в своих работах «Классовая война в Дублине» (1913) и «Итоги дискуссии о самоопределении» (1916). Нарастание революционных событий подчеркнуто в романе О'Кейси символическим образом «барабанов войны». Барабаны слышны под окнами домов ирландских рабочих. Их гром, призывающий к борьбе, раздаётся в первых рядах борцов за свободную Ирландию. «Бой барабанов звучит эхом в маленьких домах, сообщая им гордую страсть в поисках меча»<sup>2</sup>. Через весь роман проходит также образ «меча света» — символ революционного подъема в Ирландии.

Роман «Барабаны под окном» строится как изображение пути идейного развития главного героя Шона Кессиди в связи с развитием революционного движения в Ирландии. В начале этой книги Шон показан увлеченным деятельностью националистической Гэльской лиги. Но по мере развития освободительного движения он убеждается в узости националистической программы лиги, в отрыве шинфейнеров от трудового народа. Во второй половине романа Шон уже предстает сознательным пролетарием, который видит силу в пролетарской солидарности, в сплоченности рабочих. В революционном, освободительном движении Шон Кессиди находит действительно реальную силу, которая способна привести к освобождению народа, — рабочий класс. По мере

<sup>1</sup> См.: Аникин Г. В. Героическое начало в романе Шона О'Кейси «Барабаны под окном». — В кн.: Вопросы зарубежной литературы и искусства. Сб. 2. Свердловск, 1972.

<sup>2</sup> O'Casey Sean. Drums under the Windows. N. Y., 1950, p. 40.

обретения этой новой позиции Шон разочаровывается в буржуазных националистах Ирландии, боявшихся развертывания общенародного и пролетарского движения.

Протест ирландского народа против британского господства выражен в следующей сцене. Шон и Милли находятся на улице, под дождем, около ворот фирмы Хаттона, изготавливающей роскошные экипажи для знати. Над воротами возвышаются скульптуры животных, символизирующих величие Англии, — лев и единорог. Протестующая против несправедливости Милли бросает в них бутылку. Она говорит о том, что ирландцы Ольстера будут непременно сражаться. Милли выражает ненависть к тем, кто ущемляет интересы ирландского народа. Образ Милли сопоставляется с фольклорным образом Кэтлин, дочери Холиэна. Этот образ в романе «Барабаны под окном» выступает в качестве патриотического символа родины, Ирландии, ирландского народа. В связи с образом Милли автор говорит: «Она любит Кэтлин, дочь Холиэна, по-своему, бесшабашно. В некотором роде, она и есть Кэтлин, дочь Холиэна, Кэтлин с пламенем, вырывающимся из ее глаз, опущенных долу».

В романе «Барабаны под окном» автор раскрыл мелкобуржуазный характер действий многих участников освободительного движения. Мелкобуржуазные предрассудки сказались в том, что целый ряд участников движения решил не прибегать к силе и энергии рабочих, которые на самом деле смогли бы оказать настоящую помощь национальной борьбе. Руководители движения избегали всего, что способствовало вовлечению широких народных масс в национальное движение. Этой буржуазной позиции противопоставлена в романе позиция необходимости развертывания широкой массовой политической борьбы. Молодой человек, эпизодический герой этого романа Донал О'Мурачандха говорит: «Заставлять Ирландию быть вне политики, значит заставлять ее отказаться от жизни. Сегодня единственная политика Ирландии состоит в том, чтобы выразить враждебность к Англии как словом, так и ударом кулака».

О'Кейси создает обобщенный сатирический образ буржуазного националиста, обозначая его только примелькавшимися и нарочито повторяющимися деталями

костюма (фраки и цилиндры). Мегафорический образ безликого националиста обрисован путем карикатурного подчеркивания стандартной респектабельной внешности: вместо личности фигурирует костюм.

В работах В. И. Ленина содержится развернутая характеристика не только национально-освободительного движения ирландского народа против английского владычества, но и характеристика классовой борьбы в Ирландии, борьбы между националистической ирландской буржуазией и ирландским пролетариатом. В статье «Классовая война в Дублине» В. И. Ленин пишет о том, что классовая борьба в этом городе в 1913 году «...обострилась до классовой войны. Полиция прямо-таки бешенствует, пьяные полицейские избивают мирных рабочих, врываются в дома, истязают стариков, женщин и детей... Все выдающиеся рабочие вожди арестованы»<sup>1</sup>. В той же статье В. И. Ленин говорит о полицейских расправах, о жертвах среди рабочих.

В романе «Барабаны под окном» изображена забастовка трамвайных рабочих, столкновение докеров с полицией. В описании этих событий постоянно появляется образ рабочего с рассеченной саблей челюстью. Рассказано также о похоронах убитого полицией рабочего.

Сюжет романа строится как нарастание революционного движения и ожидание настоящего вождя, Прометея революции. Уже в патетическом начале романа предвосхищается появление настоящего борца за свободу Ирландии. Мысль писателя здесь забегаёт вперед, опережая последовательное изложение событий, ибо он знает того, кто был истинным борцом. Автор постоянно намечает перспективу, устремляется к будущему и с точки зрения будущего оценивает сегодняшнее положение дел. Никто из известных национальных деятелей — ни Джеймс Конноли, ни Уильям Батлер Йетс, ни Патрик Пирс — не мог стать Прометеем ирландской революции. Никто, кроме Джима Ларкина, не мог зажечь пламя в душе народа Ирландии.

В уже упоминавшейся статье Ленин обратил внимание и на руководителей ирландского пролетариата.

---

<sup>1</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 23, с. 400.

Секретарь союза ирландских транспортных рабочих Джеймс Ларкин охарактеризован В. И. Лениным как «галантливый вождь», «обладающий замечательным ораторским талантом, человек кипучей ирландской энергии...»<sup>1</sup>.

В романе О'Кейси есть специальная глава, посвященная Прометею революции Джиму Ларкину. О нем автор пишет в стиле величавой эпической поэмы или библейской легенды. Джим Ларкин призывал народ Ирландии к борьбе. Шон вступил в союз рабочих. Так он вышел из-под зеленого знамени Гэльской лиги и встал под красное знамя рабочего движения. Он слушал речи Ларкина, в которых тот обращался к народу, к массам. И народ Ирландии откликнулся на его речи.

Шон О'Кейси затрагивает тему интернациональной солидарности рабочих. Английские рабочие прислали в Ирландию корабль с продуктами в помощь бастующим ирландским рабочим. Джим Ларкин участвует в разгрузке этого корабля в порту. Английские рабочие берут к себе в дом голодающих ирландских детей на время забастовки в Ирландии.

В работе «Итоги дискуссии о самоопределении», в разделе «Ирландское восстание 1916 года» В. И. Ленин характеризует его как «геройское восстание наиболее подвижной и интеллигентной части некоторых классов угнетенной нации против угнетателей»<sup>2</sup>. Ленин указал на причины трагедии ирландского восстания 1916 года: «Несчастье ирландцев в том, что они восстали несвоевременно, — когда европейское восстание пролетариата *еще* не созрело. Капитализм не устроен так гармонично, чтобы различные источники восстания сами собой сливались сразу, без неудач и поражений»<sup>3</sup>. Но несчастье и трагедия восстания в конце концов не проходят безрезультатно. В неудачах и поражениях участники революционного движения приобретают опыт борьбы, набирают новые силы для победного выступления.

В романе О'Кейси показывает, как идет подготовка к восстанию. Шон становится активным

<sup>1</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 23, с. 401.

<sup>2</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 30, с. 56. А,

<sup>3</sup> Там же.

участником национального движения, помогает в организации гражданской армии, тесно связанной с рабочим движением. Он заседает в комитете и в центральном штабе подготовки восстания. С горечью Шон замечает, что деятельность этих органов была наивной, что они не представляли себе по-настоящему характер будущего восстания. Им казалось, что это будет нечто вроде обычного столкновения с полицией. На заседаниях центрального штаба, к сожалению, не обсуждались практические и реальные меры подготовки к революционному выступлению. Это выводило Шона из себя, он не мог согласиться с таким отношением к революции, когда восстание оказывалось только проявлением романтических мечтаний и романтического экстаза. Шон представлял себе революцию как серьезную классовую борьбу, а не как мишуру с блестками, цветными шарами и красочными лентами. Шон О'Кейси соединял идею национально-освободительной борьбы с идеей борьбы социальной<sup>1</sup>.

В романе передана обстановка ожидания «пасхального» восстания 1916 года, затем обрисованы обстоятельства хода восстания. С одной стороны, оно дано в восприятии старого, семидесятилетнего, обывательски настроенного человека, который рассказывает о событиях предвзято, не понимая их роли и значения. Но, с другой стороны, восстание показано и в восприятии революционно настроенного Шона, который верно оценивает события. Это помогает осветить сложную обстановку восстания с разных сторон и воспроизвести неодинаковое отношение к нему у представителей различных классов.

Шон радуется тому, что народ забыл поповские рассказы о смертном грехе, который ляжет на тех, кто нарушит законы частной собственности, и брал все, в чем он нуждался, своими руками. Шон приветствует революционное насилие, которое необходимо в условиях классовой борьбы. Впоследствии, когда народ придет к власти, главная забота будет о труде, о строительстве новой жизни.

---

<sup>1</sup> См.: *Costello Peter. The Heart Grown Brutal. The Irish Revolution in Literature, from Parnell to the Death of Yeats. 1891–1939.* Тётowa, N. Y., 1978.

В обстановке социальной революции Шон Кессиди стал читать «Манифест Коммунистической партии» с его великим призывом: «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» «И среди всех этих криков, и смятения и несчастий вокруг он услышал гром новых барабанов, зов новых труб и звук шагов миллионов людей, идущих вперед».

В последних главах романа автор передает атмосферу трагической неотвратимости поражения восстания. Повествователь постоянно забегают вперед в характеристике лидеров восстания, говорит об их близкой трагической гибели. Герои освещены здесь светом трагического финала. И в авторских лирических отступлениях появляется торжественно-печальная интонация прощания с ними. Роман «Барабаны под окном» завершается трагической сценой расстрела восставших. Автор утверждает, что храбрость он видит только в тех, кого тогда расстреливали. Расстрелян Пирс, расстрелян Конноли, арестованных увозят в тюрьмы Англии. Закон наместника торжествует, но герои восстания считают, что они вновь одержали моральную победу над Великобританией.

Писатель снова обращается к фольклорному образу Кэтлин, дочери Холиэна, символу Ирландии. «Теперь Кэтлин, дочь Холиэна, идет уверенно, на ее гордом лице волнение; она слышит ропот людей. Ее возлюбленные собираются вокруг нее. Так все переменялось, все решительно переменялось: родилась грозная красота».

Книга О'Кейси заканчивается мыслью о бессмертии ирландского народа, идеей утверждения героических идеалов борьбы, оптимистическим решением трагедии. Проза О'Кейси становится высокой трагической поэзией. Патриотическая, героическая, политическая тема раскрывается в лирическом плане, в повествование внесены страсть, субъективные эмоции, заинтересованность непосредственного участника событий.

«Барабаны под окном» основаны на мемуарном материале, но они решительно отличаются от информативной прозы мемуарных документов. Этой книге свойственны черты романной структуры. Важное место занимают здесь вымышленные художественные сцены, повествованию присущи особенности образной автор-

ской речи романического произведения. Юмор и сатира, реальность и фантастика, фарс и трагедия, лирика и драматизм — все это соединяется в целостном художественном сплаве. От изображения событий автор свободно переходит к размышлениям, обобщениям, к лирическим излияниям, публицистическим отступлениям. В эпическое повествование включаются фольклорные мотивы. Герой ирландского фольклора Кухулин в романтических мечтах Шона сражается со злом. Далее описаны празднества в честь подвигов Кухулина, излагается сага о нем.

Авторская речь часто становится похожей на поэзию не только красочностью образов, субъективным настроением и ритмичностью, но и рифмой. О'Кейси рифмует отдельные фразы прозаического текста, его речь насыщена метафорами и сравнениями. Названия глав метафоричны, афористичны и символичны, что соответствует романтически приподнятой, поэтической интонации книги. Прямая речь героев часто непосредственно включена в авторскую речь, дана без кавычек. Проза О'Кейси характеризуется обилием перечислений, массой однородных членов предложения, множеством риторических вопросов.

Эпопея Шона О'Кейси — это поток, вбирающий в себя всю жизнь, все бытие Ирландии, ее историю, культуру, политику, искусство. От этого и эмоциональный язык повествования насыщен пестрой лексикой, содержит целую гамму интонаций. Этот поток несет с собой не только пестроту, но и мощь жизни. «Ирландия была больше похожа на калейдоскоп: каждый раз она принимала новый вид». Писатель показывает все новые и новые узоры ирландского «калейдоскопа». Идея национального движения как мощного потока соответствует и характер эпического повествования. Одна из глав названа «Гэльстрим» по аналогии с Гольфстримом. Этот роман не является в целом потоком сознания или потоком ощущений; здесь дано реалистическое изображение социально-политической и национальной жизни. Широкое художественное повествование включает в себя драматические сцены, публицистику, хронику и репортаж.

Роман отличается глубокой народностью, в нем изображена жизнь народа и его героическая борьба

за свободу и справедливость; главный герой — человек из народа; авторская позиция состоит в защите интересов народа; стиль романа связан с духовной и эмоциональной стороной жизни народа; в образную систему романа органически входят фольклорные мотивы.

Действительность в романе изображена в революционном развитии. Верность исторической правде в картине национального движения, нарисованной писателем, подтверждается соответствием тому анализу развития революционных событий в Ирландии, который дал В. И. Ленин в ряде своих статей. Роман «Барабаны под окном», повествующий о революционном движении Ирландии, — это центральная книга автобиографической эпопеи О'Кейси, выдающееся произведение социалистического реализма в зарубежной литературе.

В книге «Прощай, Ирландия» (1949) происходят существенные изменения во внутренней структуре произведения по сравнению с предшествующими книгами. Здесь мемуарный элемент начинает преобладать над романским, хотя черты романной поэтики сохраняются. Усиление признаков мемуарного жанра прежде всего сказывается в том, что герой эпопеи Джон Кессиди становится Шоном О'Кейси. Автор строит это произведение как явное воспоминание о своей жизни. Мемуарный элемент проявился в книге сильнее всего в отображении литературной жизни Ирландии. Глава о драматурге А. Грегори дана уже не в романической форме, а в духе мемуарной литературы; рассказывается о роли А. Грегори в ирландском национальном движении. Есть здесь воспоминания и об Уильяме Батлере Йетсе.

Действие в книге «Прощай, Ирландия» происходит в 20-е годы. Однако автор избегает называть даты. Хотя романная структура потеснена художественно-мемуарным повествованием, хронологической конкретизации по-прежнему мало. В книге много философско-публицистического и очеркового материала. Писатель обращается к документам. Но несмотря на включение в книгу нехудожественных элементов, в целом она написана как художественная проза. Здесь, как и в стиле предшествующих произведений, хотя и с меньшей силой, проявляются лирико-романти-

ческие, сатирико-юмористические и трагические интонации. Социально-историческое содержание раскрывается в ряде глав романического характера. Есть сцена политического содержания, она несколько условна и является скорее сатирическим допущением. Это сцена переговоров между ирландским буржуазным политическим деятелем Де Валера и британским премьер-министром Ллойд Джорджем.

Фольклорный образ Кэтлин, символизирующий Ирландию, претерпевает эволюцию в контексте новых исторических условий, изображенных в книге. Королева Кэтлин, дочь Холизна, стала старой каргой. В Ирландии 20-х годов господствует теократический режим, поддерживаемый Ватиканом. Генерал-губернатором Ирландии назначен националист Тим Хили. Автор говорит о нем с презрением. Национальная борьба в результате предательства националистов превратилась в торжество мещанства. Изображается гражданская война 1922—1923 годов в Ирландии, борьба между католиками и протестантами. Теперь борьбу в Ирландии Шон О'Кейси расценивает с точки зрения тех перемен в мире, которые произошли в результате создания Советского государства. Подходя с этим новым социально-историческим критерием к оценке ирландских событий 20-х годов, писатель делает вывод о том, что национальное движение Ирландии в этот период в отличие от «пасхального» восстания 1916 года лишается народного характера и подлинного героизма. В национальном движении торжествуют буржуазные националисты, которые идут на сговор с британским правительством и вводят жестокие репрессивные меры по отношению к подлинным патриотам-республиканцам и рабочему классу Ирландии. Правительство Ирландии расстреливает тех, кто несогласен с его политикой.

В главе «Товарищи» нарисована выразительная сцена преследования и убийства безоружного республиканца Кэвина Лейнхина. Его расстреливает человек, с которым Кэвин раньше вместе сражался против полицейских. Теперь Мик Клонерви стал полковником и не желает помнить прежних друзей и прежнюю борьбу. Этой сцене жестокого преследования и убийства человека его бывшим приятелем противопоставляется выделенное курсивом описание естественной

природной жизни: селезень, преследующий утку, движим инстинктом жизни, а не смерти. В обществе между людьми воцаряется смерть; в природе торжествует жизнь.

В книге «Прощай, Ирландия» рассказывается дальнейшая история жизни главного героя. Шон вступает в социалистическую партию Ирландии и становится секретарем комитета, борющегося за освобождение Джима Ларкина из тюрьмы.

Шон бывает в бедных кварталах Дублина, видит страшную нищету простых людей, живущих в трущобах, и с гневом думает о причинах такого положения.

С большим интересом Шон относится к фактам, характеризующим жизнь в Советском Союзе. Он получает письма и фотографии из Страны Советов и, когда смотрит на эти фотографии, ему кажется, что он сам находится среди рабочих и красноармейцев. Одна из глав книги заканчивается стихотворением в прозе, посвященным Красной Звезде. Красная Звезда — символ победившего социализма, символ будущего торжества всех рабочих мира. Красная Звезда — это «вечерняя звезда, но это также и яркая, светлая утренняя звезда»<sup>1</sup>.

В книге «Прощай, Ирландия» освещается начало писательского пути Шона О'Кейси. Он публикует брошюру «История Ирландской гражданской армии» и создает свои первые пьесы. Творческий путь Шона-драматурга начинается во время гражданской войны. Теперь его активность проявляется прежде всего в творчестве. Он создает сатирические пьесы о современной ему Ирландии. В книге приводятся отрывки из критических статей о пьесах О'Кейси.

В печати Шона травили за прогрессивные взгляды, за то что он не примыкал к буржуазным литературным группировкам. Во время тяжелых жизненных испытаний Шон клянется быть верным своей человеческой цельности, своему творческому призванию, верным социалистическому идеалу. Он всегда будет революционером-пролетарием, верящим в идеи коммунизма.

<sup>1</sup> *O'Casey Sean. Inishfallen, Fare Thee Well. L., 1949, p. 171.*

Травля со стороны прессы, враждебное отношение дублинских театральнх кругов к прогрессивным пьесам Шона заставили его принять решение покинуть Ирландию и поселиться в Англии. Книга кончается главой под названием «Прощай, Ирландия», в которой рассказывается о том, как Шон навсегда уезжает из Ирландии. Он знает, что будет чувствовать себя в меньшей степени изгнанником на чужбине, нежели на родине, где он оказался изолированным от общественной и литературной жизни.

В книге «Роза и корона» (1952) еще большее место, чем в предшествующих книгах, занимает публицистический элемент. Яркая эмоциональная публицистика здесь является выражением дум героя и автора. Если о «Гамлете» Шон О'Кейси говорит как о «биографии шекспировских мыслей»<sup>1</sup>, то о его эпопее можно сказать, что это «биография мысли Шона О'Кейси». В книге даны социально-политические обобщения о буржуазной действительности Англии и Америки.

Шон уехал в Лондон вовсе не путем, усыпанным розами. Из окна вагона он видел грязные дома, он знал, что люди в этих домах живут в такой же нужде и бедности, как и в Дублине. В сатирическом плане изображает О'Кейси представителей беспечных светских кругов Лондона. Они ведут искусственную, фальшивую жизнь, противоречащую подлинно человеческой жизни, и тем самым лишают себя естественной, здоровой радости и веселья. Рассказчик делает и более широкие обобщения: английская буржуазия и аристократия жили в роскоши за счет эксплуатации рабочих и ограбления колоний. И чтобы сохранить все, чем они владеют, английские капиталисты готовы сделать несчастным весь мир. Шон видит признаки вырождения и умирания мира богатых, их власть приближается к концу, представители капитала утрачивают мужество, в их душах поселяется страх. «Роза и корона» — название таверны, но автор использует его для метафорического обозначения всего большого консервативного «здания» британской империи: «корона разбита и роза увядает».

В книге «Роза и корона» дана целая галерея сатирических образов политических деятелей Англии —

---

<sup>1</sup> *O'Casey Sean. Rose and Crown. L., 1952, p. 38.*

премьер-министров Болдуина, Макдональда и других. Политика как консерваторов, так и лейбористов проводилась только в интересах буржуазии. Автор говорит, что лейбористы «надели на себя одежду консерваторов», а лейбористский премьер-министр Макдональд предал дело рабочего класса и стал слугой капиталистов, которые «временно впустили его в свою гостиную, чтоб он мог восхищаться ее великолепием». О всеобщей стачке 1926 года говорится как о борьбе двух наций — бедных и богатых. Ход ее убедил Шона в том, что только рабочие смогут коренным образом изменить социальный строй в Англии.

Шон О'Кейси указывает на империалистический характер английского и американского капитализма: «Пока жажда прибылей одурманивает сознание людей, будет существовать опасность войны». «Английский магнат грабит столь же ловко, как и американский магнат. Свободное предпринимательство ведет к войнам и является причиной нищеты и болезней». В США Шон увидел тысячи бедных и несчастных людей, Нью-Йорк сравнивается им с дантовым адом.

Все, что автор говорит об английском и американском буржуазном обществе, вызвано неприятием империализма и защитой интересов рабочего класса, борющегося за социализм. Шон надеется на мужество и героизм рабочих, представителей «клана фабрик и доков». Суть всех социально-исторических событий показана им в свете коммунистического идеала. Шон отвечает на вопрос Йетса, что такое коммунизм, о котором столько говорят и на который возлагают надежды, за утверждение которого борются. По словам Шона, идея коммунизма появилась тогда, когда началась борьба угнетенных против угнетателей. В настоящем, говорит Шон, движение за коммунизм охватило большую часть мира. Символом коммунизма стала Красная Звезда. В этой книге, как и в предыдущей, Красная Звезда на башне Московского Кремля — это яркий образ, означающий веру в Советский Союз, в идеи коммунизма. Москва для Шона — символ света, который освещает всем людям земли путь к власти народа.

Явно документальный характер носит повествование о литературной жизни Лондона, о писательской деятельности Шона. О'Кейси приводит высказывания Йетса

об искусстве, цитирует письма Йетса и Бернарда Шоу. В книге вспоминается встреча с Гербертом Уэллсом, который навестил Шона и пригласил его поехать в Оксфорд посмотреть выступление актеров, дан выразительный портрет Уэллса, говорится о значении его творчества.

В ходе повествования-воспоминания рассказчик возвращается назад, к более раннему периоду. В 1926 году Шон встретил актрису Эйлин Кэри, ставшую впоследствии его женой. Шон почувствовал в этой девушке человека, обладающего мужеством и решимостью, способного бороться с жизненными трудностями. Он восхищается нравственным обликом Эйлин, ее умом и красотой.

Книга «Роза и корона» содержит ряд сцен, построенных в соответствии с поэтикой романа, но в целом жанровая специфика ее определяется документально точными воспоминаниями о прошлом. Книга носит характер художественных мемуаров.

Драматические сцены в книге «Закат и вечерняя звезда» (1954) чаще всего не имеют самостоятельного значения, они лишь повод для публицистических рассуждений. Мемуарный, документально-автобиографический характер этого произведения подтверждается и тем, что здесь Шон О'Кейси сообщает, как он начал писать свою первую автобиографическую книгу «Я стучусь в дверь»<sup>1</sup>. Он рассказывает о ее замысле, о том, что произошло с ним в жизни, о своих мрачных и светлых думах.

И в этой лирико-публицистической, документальной книге О'Кейси создает яркие художественные образы. Хью Макдиармид, высоко оценивший художественную силу последней книги автобиографической эпопеи, писал о мастерстве типизации в произведениях О'Кейси: «Шон О'Кейси был почти слепой, однако это не мешало ему быть безупречным в воспроизведении характерных деталей одежды, позы и поведения человека, который предстает перед нами, как живой»<sup>2</sup>.

В книге «Закат и вечерняя звезда» довольно часто

---

<sup>1</sup> *O'Casey Sean. Sunset and Evening Star. L., 1954. p. 46.*

<sup>2</sup> *MacDiarmid Hugh (Christopher Murray Grieve). The Company I've Kept, p. 166.*

встречается диалог, однако он не является средством оформления драматической сцены и не несет функции драматизации сюжета. Диалог здесь представляет собой один из приемов художественного выражения ораторской публицистической речи. В рассказе о посещении Кембриджа приводится блестящий диалог между Шоном и кембриджским профессором. Шон говорит, что университетские профессора в Англии, как правило, придерживались консервативных взглядов и отстаивали не культуру и знание, а богатство и привилегии. Кембриджские профессора отгородились от народа старыми университетскими стенами, а Шон осознает себя представителем миллионов простых людей — по воспитанию, взглядам на жизнь и опыту — и гордится этим.

В лирико-публицистической форме О'Кейси рассказывает о событиях предвоенных, военных и послевоенных лет. Повествование о судьбе Европы и всего мира перемежается рассказом о семейной жизни Шона, о его писательской работе.

С публицистической страстностью О'Кейси высказывает свои антифашистские убеждения. В книге выражено возмущение действиями английских фашистов, возглавляемых Мосли. Нарисована также сатирическая сцена мюнхенского сговора, в которой Чемберлен соглашается с гитлеровской оккупацией Судетской области.

О второй мировой войне рассказано в форме художественно-аналитического повествования. Об англичанах этого времени автор говорит обобщенно, употребляя имена известных литературных персонажей: Пиквик, Уэллер, Пруфрок. Много людей погибло во время бомбежки английских городов, здесь умерли многие Тесс, много девушек с голубыми глазами, много фермеров Оуков, много сержантов, подобных Трою.

Авторская речь в описании отступления английских войск из Дюнкерка выдержана в тревожных тонах, в строгих ритмах марша, которые сопровождаются циклическим течением лихорадочной мысли о том, как добраться до берега. В эту взволнованную авторскую речь включены голоса солдатской массы, отрывистые эмоциональные фразы.

Шон О'Кейси проклиняет военных преступников, Гитлера и его приспешников: «Пусть погибнут все, кто когда-либо захочет развязать войну». Поражение гитлеровцев под Сталинградом расценивается как важнейшее историческое событие. О'Кейси особо отмечает, что опасность вторжения нацистов в Англию была устранена благодаря тому, что на востоке Советская Армия вела героическую борьбу.

Как художник эпического склада Шон О'Кейси обычно обращается к таким большим проблемам, как жизнь и смерть. В книге «Закат и вечерняя звезда» мотивы жизни и смерти подчеркнута взаимосвязаны. Постоянный оптимистический мотив характерен для автобиографических книг писателя: сколько бы ни было бед и несчастий, страданий и гибели, жизнь всегда совершает свое победное шествие вперед, жизнь спешит, она не останавливается ни на мгновенье, ей некогда оплакивать погибших.

Образ «заката солнца» и «вечерней звезды», образ «сумерек» символизируют последние годы большой жизни Шона, цельного и сильного человека, который благодаря своему мужеству, целеустремленности, негибшему характеру стал борцом за свободу своей родины и выдающимся писателем, прокладывающим новые пути в англо-ирландской литературе. Солнце уже скрылось за горизонтом, и видна стала только вечерняя звезда. Шон должен навсегда покинуть дом жизни. Осталось еще одно мгновенье, чтобы успеть выпить на прощание. «Интерлюдия жизни, хотя и странная, все-таки была прекрасной и волнующей». При свете вечерней звезды Шон в последний раз долго смотрит назад, в глубь времени своей жизни. Стоя у двери дома, покидая его навсегда, Шон думает о новом поколении. «Шон рад, что он что-то сделал для этого нового поколения. Молодежь осваивалась в том доме, который покидали старики; выбрасывая старый хлам, внося свежее и новое, молодежь преображает этот дом». Выходя из дома жизни, Шон пьет за здоровье своих детей, за счастье нового поколения. «Он пьет во славу жизни, какой она была, какой она будет — ура!»

Пафос этой последней книги — пафос неизбежных и стремительных перемен в жизни. Это — книга о смене поколений, о том, как уходящее поколение привет-

ствуется новое, которому принадлежит будущее. Книга оптимистична, как и все книги этого цикла, в ней выражена мысль: ничто значительное не уходит бесследно из жизни, достоинства прожившего свою жизнь поколения являются отправным пунктом для достойной жизни и борьбы следующего поколения.

### III. К ПРОБЛЕМЕ ФИЛОСОФСКО-ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО РОМАНА

**Типологические черты романов Айрис Мердок 70-х годов.** В романах 70-х годов Айрис Мердок ставит этические проблемы, которые решает в полемическом плане. Философское и моральное содержание ее книг направлено против абстрактных концепций экзистенциализма и лингвистической философии. Основные ситуации ее романов<sup>1</sup> отличаются помимо жизненной достоверности еще и направленностью против ряда идеалистических представлений о человеке и его свободном выборе, хотя и сама писательница не избежала идеализма и эклектики в своих философских взглядах. Мердок отвергает экзистенциализм как ложную философию, отрицающую разум, историю, объективную реальность. Экзистенциализм и лингвистическая философия изгоняли мораль и нравственную оценку из сферы философского размышления. Мердок выступает против эгоцентризма и безответственности, против авантюризма и волюнтаризма личности.

Отстаивая законы «нравственного мира», подчеркивая значение любви и добра в жизни человека, Мердок соотносит свои этические представления с платоновскими и христианскими. Но в ее этических концепциях главной все-таки остается эмпирико-сенсуалистская традиция английской философской мысли. Мердок заявляет, что философия должна перейти от абстракций к признанию простых и очевидных фактов. В утверждении житейской позиции и точки зрения здравого смысла сказывается присущая англичанам недооценка теоретических абстракций. Мердок считает, что моральная сущность явлений может быть определена только на основе конкретной ситуации.

Истинное решение искусством вопросов морали Мердок связывает с реализмом, хотя в своих романах она развивает как реалистические, так и романтические традиции и часто характеры и сюжетные ситуации строит в духе романтического искусства. С точки зрения Мердок, авторитет морали — это авторитет

---

<sup>1</sup> О творчестве Айрис Мердок 50—60-х годов см. главу «Философско-психологический роман Айрис Мердок» в кн.: *Ашкин Г. В. Современный английский роман.*

истины, реальности; реализм — это нравственное достижение, ибо истинное видение способствует правильному поведению человека. Таким образом реализм создает великое искусство. В статье «Превосходство идеи добра над другими понятиями» (1967) Мердок так определяет реализм: «Реализм великого художника — это не фотографический реализм, это главным образом сочувствие и справедливость»<sup>1</sup>.

Структура ряда романов Мердок 70-х годов основана на проблеме морального выбора, истолкованного принципиально иначе, чем в экзистенциалистской и лингвистической философии. По мнению Мердок, концепция личности в философии экзистенциализма и в лингвистической философии, по существу, едина: личность отождествляется с волей, осуществляющей пустой выбор, не имеющий ничего общего с моральными представлениями; действие, согласованное с таким волевым усилием, объявляется проявлением свободы. Такой пустой выбор не зависит от разума, свобода отождествляется с пустым внешним движением. Подвергая сомнению эту концепцию, Мердок выдвигает такой аргумент: если личность в момент выбора отдалена от всего мира, в состоянии ли она действительно осуществлять какой-либо выбор и может ли личность отождествлять себя с бессмысленной волей? Мердок не принимает идею абсолютной свободы, так же как и идею абсолютного детерминизма (фатализма). Она рассматривает человека в связи с реальными условиями бытия, и, по ее мнению, выбор можно осуществить лишь в том случае, если человек связан с окружающим миром, проявляет к нему внимание и способен видеть, то есть может различать моральные ценности и предпринимать моральное действие. У французского философа-идеалиста Симоны Вейль Мердок заимствовала понятие «внимание» для выражения идеи справедливого, исполненного любви отношения к реальности индивидуальной ситуации. В этом она видит суть моральной активности. Само внимание к окружающему миру постоянно, незаметно и неизбежно формирует представления человека о моральных ценностях, поэтому в момент выбора человек, естественно, реагирует в моральном плане, ибо способ-

---

<sup>1</sup> *Murdoch Iris. The Sovereignty of Good. L., 1970. p. 87.*

ность к такому выбору уже давно подготавливалась исподволь благодаря вниманию. Свобода при этом означает постоянное нравственное отношение к миру — к людям и действительности, борьбе и прогрессу. Свобода основывается на знании, которое связано с добром. Нравственная личность честно познает трудные обстоятельства, терпеливо изучает препятствия на ее жизненном пути.

Концепция личности неотделима от моральных представлений. К сфере морали Мердок относит и психологию. Человек должен считаться с реальными условиями, с окружением, он реагирует на внешний мир, берет из него идеи и представления, которые становятся и его собственными, частными взглядами. Таким образом, человек является частью истории, его индивидуальная жизнь несет в себе историю. Такая «историческая личность» обладает способностью к определению моральных ценностей. Мердок рассматривает моральные категории в связи с идеей прогресса, идеей совершенства. Писательница осуждает созерцательную позицию, считая, что человек должен активно стремиться к добру.

Проблема выбора в современном мире, полном страшных и роковых «случайностей», ставится в романе Мердок «Человек случайностей» (1971). Герой романа юный американец Людвиг Леферьер, преподаватель античной истории и литературы, отказывается от участия в агрессивной войне, которую Соединенные Штаты вели против Вьетнама. Людвиг не был пацифистом, он признавал справедливые войны, но войну, начатую США против Вьетнама, он считал несправедливой, агрессивной, ибо американские политики нарушили международные соглашения и территориальную неприкосновенность суверенной страны. Людвиг делает выбор не по усилию пустой воли, а по убеждению, согласно присущей ему морали. Для него несомненен факт, что он никогда не будет участвовать в грязной войне против Вьетнама; здесь его решение, его выбор тверды и окончательны. Его сомнения и колебания связаны с иным: принять ли на себя все последствия этого выбора или нет. Моральный выбор — не единичный, мгновенный акт. Человек поступает нравственно не только в момент данного решающего выбора, он морален во всей своей жизни, во всех

своих поступках. Основной выбор влечет за собой последствия, и нужен еще не один выбор. Перед героем открылось два пути. Первый — жить в Англии, вдали от преследований со стороны американских властей, жить в покое, любви, богатстве, заниматься любимым делом в Оксфордском университете. Но сделанный ранее выбор — отказ от участия в американской агрессии против Вьетнама — диктует герою более важное нравственное решение, определяет выбор другого пути — поехать в Америку, где он неизбежно станет жертвой преследований, но при этом станет навсегда и борцом против социального зла. Родители призывали Людвиг вернуться в США, покаяться перед властями и воспользоваться некоторыми юридическими уловками, чтобы избавиться от тюрьмы. Но герой возвращается в Америку не в надежде на то, что законы его не коснутся, что с помощью близких ему удастся избежать преследований; он возвращается с тем, чтобы вступить в конфликт с истеблишментом, и это навсегда определит характер его жизни, которая будет связана с борьбой против несправедливости. В этом состояла «идея совершенства» в его жизни.

Оставшись в Англии, Людвиг мог бы жениться на богатой англичанке Грейси Тисборн. Но богатству он предпочел путь мучений и борьбы в Америке. Людвиг волновали «великие вопросы» — жизнь по совести и справедливости, согласно достоинству и чувству долга. Людвиг считает себя ученым, а не политиком, он хочет спокойно преподавать в Оксфорде, совершенствовать свой талант. Но он уже сделал выбор, принял решение, которое объективно имело политическое значение, — он бросил вызов американским властям.

Роман Мердок «Человек случайностей» занимает заметное место среди целого ряда английских романов, посвященных взаимоотношениям американцев и англичан в современном мире, соотношению английской и американской культур, таких, например, как «Толстый англичанин» (1963) Кингсли Эмиса, «Ночь и тишина, кто здесь? Американская комедия» (1963) Памелы Хенсфорд Джонсон, «Пока есть силы» (1963), «Неоткрытая страна» (1968) Джулиана Митчелла, «Дочь профессора» (1971) Пирса Пола Рида. В романе «Человек случайностей» указанная проблема ставится наиболее остро и имеет политический смысл: Мердок

осудила США за развязывание агрессивной войны против вьетнамского народа. «Американская тема» в этом романе сопровождается критической нотой: в Америке жизнь ужасна и опасна; явно с осуждением говорится о «длинной руке американской власти»<sup>1</sup>, об «американизме», обнаруживающем античеловечные черты.

Каждый заметный персонаж Айрис Мердок имеет своего двойника, близкого или далекого. Часто изображение такого двойника подчеркивает в главном персонаже его существенные черты. Проблема морального выбора рассматривается в романе в связи с судьбой Людвига и его друга по Гарвардскому университету англичанина Гарта Гибсона Грея. Для Людвигу важно было знать, правильно ли он поступает, по совести ли действует, морально ли его решение, истинен ли его выбор, а Гарт считает, что добродетель — это иллюзия и в общем ничто в жизни не имеет значения. Гарт тоже прошел через какие-то жизненные испытания и перед ним тоже вставал вопрос о выборе пути. Он отказался от занятий философией, вернулся в Англию, узнал жизнь бедноты Ист-Энда. Гарт даже способен был совершать человеческие поступки. Но в отличие от Людвигу он пошел на компромисс с буржуазным обществом. Если Людвиг порвал с Грейси Тисборн и ее укладом жизни, то Гарт стал мужем Грейси, обладателем ее богатств.

В связи с образом Гарта затрагивается вопрос о том, каким должно быть отношение человека к страшному миру современного западного общества. Гарт вспоминал, как на улице Нью-Йорка, ночью, он увидел ужасную сцену: двое бандитов убивали негра. Гарт испугался и не решился броситься на помощь, он прошел мимо. И Гарт не чувствовал за собой вины. В этом состоит его отличие от Людвигу, который считает себя ответственным за все происходящее вокруг.

В романе «Человек случайностей» Мердок передала атмосферу жестокости, царящую в английском обществе. Жестоки отношения между самыми близкими людьми — мужем и женой (Остин Гибсон Грей, Дорина), между братьями (Остин, Мэтью). Атмосфера недоверия, подозрительности, садизма влечет за собой страшные

---

<sup>1</sup> *Murdoch Iris. An Accidental Man. L., 1971, p. 74.*

случайности (попытки самоубийства Митци Рикардо, Шарлотты), гибель людей (смерть Дорины, Розалинды). В романе проводится разделение общества на богатых и бедных, счастливых и несчастных, благополучных и отверженных. В обрисовке судеб персонажей социальная мотивировка занимает важное место, хотя и не всегда последовательно выдерживается.

Мердок объективно показала, каков на самом деле «социализм» лейбористской Англии. Идеал «обыкновенной жизни» в «обществе всеобщего благоденствия» в действительности оборачивается самодовольным, обывательским образом жизни, основанным на своекорыстных, частнособственнических интересах. Отпечаток викторианского собственнического уклада несет на себе семейство Тисборнов. Грейси Тисборн, получившая большое наследство, не хочет делиться им со своей родней; она забирает дом, в котором жила ее тетка Шарлотта, и та вынуждена искать себе жилье у чужих людей.

Критическая оценка собственнического уклада осуществляется с точки зрения гуманистических представлений о важности мечты и счастья в человеческой жизни. «Человек о чем-то должен мечтать»; «Спокойствие духа, отсутствие тревоги и страха — вот что составляет счастье». Эти слова высказаны в романе не всегда теми людьми, которые достойны мечты и счастья, однако объективное значение этих слов в идейном смысле произведения очень существенно.

В этом романе Мердок впервые в своем творчестве очень остро поставила вопрос о жестокости буржуазного общества по отношению к детям. Здесь продолжается традиция Диккенса и Достоевского, которые высказали боль за положение детей в капиталистическом мире. Девочка Розалинда Манкли живет в обстановке семейных скандалов, которые повергают ее в ужас, в конце концов она погибает — ее сбивает машина на улице.

Социальное освещение всех этих кошмаров современной жизни на Западе, и особенно привыкания человека ко все более ужасному, подчас сопровождается в романе представлением о «метафизическом пандемонизме». Остин Гибсон Грей чувствовал, что «за видимым миром... скрывалась другая и более ужасная реальность». Писательница считает, что «кошмарные

случайности» вообще присущи жизни и поэтому они не являются трагическими. Изображение роковых «случаев» в романе «Человек случайностей» в основном перекликается с теми мыслями о случайности и необходимости, о жизни и смерти, о добре и зле, о трагическом и комическом, которые Мердок изложила в ряде своих статей. Вот некоторые из них, касающиеся проблемы «случайности» в жизни человека: «Можно сказать, что Случай — это в действительности... самое сильное напоминание о смерти»; «Искусство изображает нравственность в ее истинном облачении — в окружении смерти и случайности»<sup>1</sup>.

Мердок считает, что роман как повествовательный жанр основывается на изображении случайностей, а случайности, по ее мнению, комичны, а не трагичны. События в романе «Человек случайностей» в большей мере именно случайности, тем не менее в них нет ничего комического. Непосредственное изображение жизни корректирует или даже опровергает «метафизические» рассуждения о случайности в человеческом бытии. Реальные случайности, представленные в художественных сценах романа, — это проявление безумного страшного мира. Значительная часть «случайностей», «несчастных случаев» мотивируется вполне точно и убедительно как результат злой воли дурных людей и как следствие общего социального уклада жизни. «Несчастные случаи», происходящие в связи с вмешательством Остина Гибсона Грея, — это, по существу, проявление его жестокой, преступной сущности. Остин виновен в гибели своей первой жены Бетти, в смерти второй жены Дорины, в гибели Розалинды, в болезни ее отчима, но он трусливо скрывает свою вину, выдавая происшедшее за несчастные случаи. Именно Остин, «человек случайностей», воплощает в себе зло современного буржуазного общества. Один из персонажей романа говорит о нем: «Остин похож на всех нас, только в нем сильнее проявляется наша суть». Эта социальная суть раскрывается довольно прямо и резко в романтизированном образе «демонического» героя, «злодея» в облике белокурого красавца, любимца женщин. Недостатком в обрисовке этого образа является непоследовательность мотивировок его поступков. С одной сторо-

---

<sup>1</sup> *Murdoch Iris. The Sovereignty of Good*, pp. 99, 88.

ны, показана его ненависть к богатым, с другой стороны, в нем аккумулируется зло буржуазного общества и раскрывается суть личности в «государстве всеобщего благоденствия».

В основной своей части роман является эпистолярным произведением. Большую роль в его композиции играют письма, и в этом сказывается развитие особенностей одной из разновидностей английского классического романа. Герои романа переписываются друг с другом (душевная борьба Людвига Леферьера в связи с проблемой выбора раскрывается главным образом в его переписке с родителями), информируют друг друга о событиях, убеждают в чем-то друг друга, но, по существу, никто никого не понимает. Письма — внешне респектабельное общение на бумаге — заменяют личные искренние отношения. Сатирическое значение имеет монтаж из писем, отличающихся пустотой и бессодержательностью. В романе сильно также и драматическое начало, выразившееся в остроумных диалогах, которые представляют собой зачастую идейно-философские споры, а также в тех чисто драматургических главах, где многоголосье служит сатирическим целям. Например, в конце романа дана сцена, в которой звучат реплики безымянных людей, переданы пересуды, сплетни, насмешки, составляющие «общественное мнение» «государства всеобщего благоденствия».

Если роман «Человек случайностей» был по преимуществу романом эпистолярным, то роман «Черный принц» (1973)<sup>1</sup> — это вариация традиционной повествовательной формы — мистификации с «найденной рукописью», формы, распространенной в просветительской и романтической литературе XVIII—XIX веков, но в данном случае приближенной уже к форме, характерной для века XX, — к «роману о романе». «Черный принц» — это стилизация под рукопись одного из персонажей — писателя Брэдли Пирсона. Рукопись публикуется после его смерти и сопровождается предисловием и послесловием его друга, издателя Локсия и четырьмя «постскриптумами». Рассказанная в романе «Черный принц» история является «криком правды, раздавшимся как обвинение равнодушному миру»<sup>2</sup>. Чтобы выска-

<sup>1</sup> *Murdoch Iris*. Черный принц. М., 1977.

<sup>2</sup> *Murdoch Iris*. The Black Prince. L., 1973, p. IX.

зать правду, нужно сознание того, что кто-то верит в тебя и поддерживает. Локсий, друг Брэдли Пирсона, морально помог ему довести свой рассказ до конца. Локсий представил миру эту рукопись и дал ей свою оценку.

Роман «Черный принц» в определенной мере метафоричен. Само название многозначно: оно ассоциируется и с образом Гамлета как великим символом подлинного искусства, и с безумной, но возвышенной страстью — «черным эросом», и с платоновским толкованием аполлоновского начала как сочетания любви и творческого озарения. Мердок считает, что метафора — это «фундаментальная форма нашего понимания условий жизни»<sup>1</sup>. Метафоры, по глубокому убеждению писательницы, обладают моральным смыслом, они дают представление о достойном идеале, указывают на необходимость занимать ту или иную позицию, освещают путь к достижению добра.

Повествование в романе «Черный принц» строится от первого лица. Повествователь Брэдли Пирсон размышляет о том, как ему развернуть свой рассказ, о ком и о чем поведать миру. Пирсон рассказывает о прошлом, когда ему было пятьдесят восемь лет, но он воспроизводит картины прошлого так, как будто бы они имеют место в настоящем, в данный момент. Пирсон — писатель, а значит отчасти и психолог, и философ, знаток человеческих судеб. Он склонен к медитации, к интеллектуальным рассуждениям, к афористической речи философского и психологического содержания. Острая фабула сопровождается размышлениями о жизни и искусстве. В «Предисловии» Пирсона утверждается эстетическая позиция художественной правды. Искусство основывается на правде и мудром понимании жизни, на раскрытии таинственной сути человеческих достоинств, на изображении поступков. Пирсон был серьезным писателем, стремившимся искать истину, поэтому в условиях жестокого и несправедливого общества он и не стал преуспевающим автором. Он никогда не хотел нравиться за счет ущемления правды, никогда не поступался правдой, красотой и моральной чистотой, искренностью самовыражения.

---

<sup>1</sup> *Murdoch Iris. The Sovereignty of Good*, p. 77.

Пирсон утверждал: «Моя книга — это книга об искусстве». И далее давал определение жанра романа, основанного на ироническом восприятии ужасной жизни: «Роман — комическая форма... Однако верно и то, что жизнь ужасна... Из этого противоречия возникает ирония, опасное, но необходимое средство... наше тактическое чувство пропорции в выборе форм воплощения красоты. Красота там, где правда находит соответствующую форму»<sup>1</sup>. Пирсон настаивает на том, что вся рассказанная им история состоит из парадоксов. Персонажей романа он называет «актерами драмы», «актерами трагедии». Он задумывается над философским вопросом об абсурдности случая. Но если в романе «Человек случайностей» Мердок отрицала трагический смысл «страшных случайностей», то теперь она склонна назвать драматические случайности в жизненной истории Брэдли Пирсона трагическими.

Как писатель Пирсон стремится передать неповторимость человеческой индивидуальности. Именно в этом он видит смысл творческих усилий. В связи с этим понятна ироническая трактовка образа психоаналитика Фрэнсиса Марло, который пытался неповторимую историю человеческой жизни непременно объяснить «теоретически», обязательно увидеть в ней «символический» смысл, подвести под какие-то банальные общие категории. По мнению Пирсона, а также и Айрис Мердок, жизнь человека бесконечно сложна и многообразна, и ее нельзя втиснуть в плоские формулы, отсекая уникальные проявления личности. Душу человека нельзя объяснить наукообразными терминами. Духовный мир Микеланджело невозможно представить графически, только зеркало настоящего искусства способно правдиво показать человека.

В романе «Черный принц» прежде всего раскрывается человеческая индивидуальность Пирсона. Он служил налоговым инспектором, ибо не мог прожить литературным трудом. Этот одинокий, внешне ничем не примечательный человек жил тем не менее напряженной духовной жизнью. Скованный заурядностью повседневного бытия, Пирсон мечтал о том, чтобы быть свободным и посвятить все свое время творческому труду. Он был требователен к себе, уничтожал

---

<sup>1</sup> *Murdoch Iris. The Black Prince*, p. 55.

неудачные страницы романа, стремясь к совершенству. Идеалом для него является борьба за свободу и за утверждение творческих начал жизни. «Истинная политика состоит в том, чтобы избавить людей от слез и в том, чтобы вести нескончаемую борьбу за свободу. Без свободы нет ни искусства, ни правды. Я преклоняюсь перед великими художниками и перед людьми, которые говорят тиранам «нет». Но в жизни все еще много слез, их много и в рассказанной истории.

Тирания и в этом романе связывается прежде всего с «американизмом», в данном случае с бывшей женой Пирсона Кристиан, которая стала американкой. В течение пяти лет Пирсон был «жертвой» Кристиан, испортившей ему жизнь. Благодаря преданности своему искусству, противостоящему тирании, он сумел отринуть власть Кристиан и избавиться от ее агрессивной воли. Кристиан — «демоническая» женщина, жестокая разрушительница. Она признается, что в Америке «делала деньги», и теперь с капиталом второго мужа, уже покойного Эвендейла, она прибывает в Англию, чтобы расширить сферу своего бизнеса. При этом Кристиан претендует на интеллектуализм. Разумеется, ее увлечение дзэн-буддизмом и писанием коротких рассказов выглядит пародией на духовность.

Истинная духовность была свойственна Брэдли Пирсону, для которого искусство — дело всей жизни. Пирсон мечтал о тишине, хотел выбраться из шумного Лондона, поселиться в уединенном месте на берегу моря и писать. Но он сознавал, что для того, чтобы написать нечто великое, тишины недостаточно, писатель должен пройти через жизненные испытания. Снова и снова Пирсон укладывает свои вещи, чтобы ехать к морю, где его ждет творческий труд, и каждый раз что-то задерживает его. Житейская суета встала на пути творческих замыслов писателя, запутанные человеческие отношения враждебны творческим раздумьям, «случайности» выбивают его из колеи, постепенно вовлекают в жестокий круговорот современной реальности западного мира, заставляют пройти через испытания. Все взаимосвязано, малейшие поступки и действия могут иметь решающие последствия в будущем. Изолированных мгновений нет, они включены в цепь причинно-следственных связей.

По иронии судьбы Пирсон известен не своими немногочисленными произведениями, а своей жизненной историей. Ее-то он и передал в своей последней рукописи — романе, основанном на реальной «драматической истории». В романе изображена только кульминация его жизни, рассказана правда о драматических событиях, раскрыто ощущение чуда, невидимого постороннему глазу.

Сюжет романа представляет собой любовную историю, но она является выражением «творческих исканий человека, его борьбы, его стремлений к мудрости и правде». Благодаря любви к Джулиан Баффин и связанному с этим «испытанию» Пирсон написал свой роман. Тема любви Пирсона и Джулиан сопровождается мотивом Гамлета, символизирующим единение искусства и любви, страсти и трагедии. Когда-то Джулиан играла Гамлета в школьном спектакле, теперь она появляется перед Пирсоном в костюме Гамлета, но с крестом, который носят хиппи, — таков современный контекст гамлетовского мотива. Но Пирсон стремится восстановить истинный смысл образа Гамлета. «Гамлет» — необычное произведение, — говорит он, — ибо это великое литературное произведение, герой которого близок любому читателю». Не случайно в разговоре Пирсона и Джулиан о Шекспире цитируются слова из «Гамлета»: «Как прекрасен человек...» В романе остроумно высмеивается фрейдистское истолкование «Гамлета», характерное для многих схоластических штудий, появляющихся на Западе. Пирсон не признает фрейдизма, считая, что эта «теория» ничего не объясняет в психике человека.

Во время разговора о «Гамлете» Пирсон почувствовал, что он влюбился в Джулиан. Ему казалось, что всю свою жизнь он прожил ради появления этой любви. Пирсон не был ослеплен любовью: он видел невежество, черствость, заурядность Джулиан, но любил ее, и все в мире было для него теперь связано с этой любовью. Он был счастлив, он узнал, что такое настоящая любовь. Ему теперь казалось, что все искания и мечты великих художников были просто стремлением к великой человеческой любви. Искусство и любовь слились для него воедино. Пирсон стал другим человеком, по-новому воспринимающим мир. Он избавился от страха; пережив жизненное «испы-

тание», он может теперь кое-что понять в жизни и объяснить. Полюбив Джулиан, Пирсон чувствует себя способным создать настоящее художественное произведение. Наконец он вместе с Джулиан едет к морю, куда раньше мечтал попасть, чтобы самозабвенно заняться творческим трудом.

Для Пирсона любовь предстала космической не только по своей вдохновенной силе, но и по своей тревоге. Пирсон в отчаянии от предчувствия, что все кончится несчастьем. Во время их встречи на берегу моря чудо любви сталкивается с роковой случайностью, ворвавшейся в счастливое уединение героев. Весть о смерти сестры Пирсона Присциллы, а также вмешательство отца и матери Джулиан, не одобрявших этой любви, положили конец счастливым минутам в жизни Пирсона. Джулиан оставляет его и уезжает во Францию.

В сюжете романа важное место занимают отношения двух писателей — Пирсона и Баффина. Они считаются приятелями, но критическое восприятие друг друга разобщает их. Настоящий писатель Пирсон противопоставляет преуспевающему ремесленнику Арнольду Баффину, представляющему «массовую культуру». Баффин и его жена Рейчел враждебно относятся к любви Пирсона и Джулиан, считая, что он преследует их дочь как грязный старый сластолюбец. Но Пирсон хотел защитить свою любовь от преследований со стороны Арнольда и Рейчел, тем более что он знал: они не имели морального права осуждать его, ибо сами как раз и оскверняли святыню любви. Арнольд изменял Рейчел, а Рейчел, домогавшаяся любви Пирсона, ревновала его к своей дочери. Узнав о любви своего мужа к Кристиан, Рейчел была в ярости, она прониклась ненавистью и к мужу, и к Пирсону, открывшему ей эту тайну. Убив Арнольда, Рейчел вызвала Пирсона на место убийства, где его схватила полиция и обвинила в преступлении. Пирсона в суде представили такой гротескной фигурой, каковой он никогда не был. Таково отчуждение человека; его, настоящего, словно нет, а есть какое-то вымышленное, нереальное существо. Живой человек должен, оказывается, страдать оттого, что кто-то выдумал его, кто-то представил его не таким, каков он есть. На судебном процессе никто не хотел допустить мысли, что он невиновен. Рейчел

присутствовала на суде: настоящий убийца не боится за себя и появляется открыто. Она уверена, что ей ничто не грозит; если Пирсон попал в руки судей, то ему уже не доказать, что он не виноват. Пирсон не захотел доказывать свою невиновность, обвиняя другого человека, другие же не останавливаются ни перед чем, чтобы обвинить его.

Власти навязали невиновному Пирсону «новый образ жизни» — тюрьму, заставили его пройти через «испытание», только это было не то испытание, которого он жаждал как стимула для своей творческой работы.

Очень значительны по своему смыслу и выразительности четыре «постскриптума» в финале произведения. Их парадоксальный характер с удивительной силой оттеняет мотив отчуждения человека и виновность тех, кто создает это отчуждение. Никто из четырех авторов «постскриптумов» не способен понять Пирсона. Все они говорят как будто бы о какой-то совершенно другой персоне; и другого, непонятого им человека они могут запросто обвинить в убийстве, не утруждая себя заботой об истине и справедливости. Они собственно уже уничтожают человека, представляя его не таким, каков он есть на самом деле. Но парадокс и убийственная ирония заключаются в том, что авторы «постскриптумов» невольно сами себя разоблачают: ведь каждый из них судит о характере «убийцы», т. е. о Пирсоне, по самому себе, видит в нем только то, что доступно его разумению, — свои эгоистические страстишки, которые как раз и были чужды Пирсону, враждебны ему и могли только быть силами, извне направленными против него и погубившими его. Пирсона понимает только один человек — его друг и издатель его книги Локсий.

В романах 70-х годов, особенно в романе «Святая и нечестивая машина любви» (1974), Мердок заостряет тему отчуждения, показывая, как существующий порядок вещей в буржуазном мире отчуждает человеческую личность от ее человеческой сущности, превращает ее в машину, а ее чувства — в нечто механическое, в «эгоцентрическую механическую энергию». Но проблема отчужденной личности нередко рассматривается писательницей в довольно отвлеченном плане. Она считает, что люди от природы себялюбивы, их пси-

хика в определенном отношении похожа на механизм. Психический «механизм» боится встречи с живой реальностью, несовместимой с механистичностью, и поэтому ищет утешения в самовозвеличении или в теологических вымыслах. Эгоистическое начало было подчеркнуто и у героя романа «Черный принц» Брэдли Пирсона: самозабвенно полюбив Джулиан, он вместе с тем ничего не хотел знать о переживаниях и муках своей сестры Присциллы и по сути явился вместе с другими виновником ее гибели. Присцилла покончила с собой из-за равнодушия близких ей людей.

«Механизм» эгоистического сознания демонстрируется и в романе «Святая и нечестивая машина любви». В нем довольно объективно показано, что любовь у представителей «среднего класса» Англии перестала быть искренним, глубоким, человеческим чувством. Если в ряде романов Мердок 60-х годов любовь трактовалась в платоновском духе, как путь к добру, то в «Святой и нечестивой машине любви» на смену этой идее пришла другая, не столь отвлеченная, более непосредственно связанная с реальной действительностью: любовь в современных социальных условиях господства стандартизированного бытия «среднего класса» утрачивает связи с добром, и потому лишается своего духовного, платонического начала; она превращается в нечто механическое, в проявление физиологических и психических импульсов, повторяющихся с однообразием функционирования машины. Любовь становится «нечестивой» и даже «святая» любовь не всегда может полностью оторваться от «нечестивой» любви. В романе сказывается отчасти влияние «массовой культуры» (сцены, связанные с похождениями Констанс Пинн и Кики Сент-Луа), но основной смысл его заключается в осуждении современного буржуазного брака, который зиждется на корыстных интересах, на жестокой морали, на равнодушии между людьми. Драматические и жестокие отношения в буржуазной семье названы в романе «войной». В таких условиях человеческая любовь обычно становится деспотичной и «механической».

Хотя любовь является главной темой романа, но Мердок далека от привычной фрейдистской схемы, характерной для многих романов в литературе Запада. Писательница считает фрейдистский психоанализ пута-

ной, ошибочной теорией. «Представление об «идеальном психоанализе» ошибочно», — замечает Мердок в статье «Идея совершенства» (1964).

Образ Блеза Гейвиндера в романе «Святая и нечестивая машина любви» является своего рода пародией на фрейдистское представление о личности. Ирония состоит в том, что, будучи психоаналитиком, лечившим людей от преследующих их комплексов, Блез Гейвиндер сам не способен излечить себя от комплекса раздвоенной психики, избавиться от неразберихи в собственной жизни. Его психоаналитические сеансы были шарлатанством, и его любовь не была настоящим чувством. Любовь Блеза стала источником самых больших ошибок и причиной деградации его личности. Желание Блеза стать настоящим врачом не сбылось, вся его жизнь свелась к чувственности, которая превратилась в «машину любви», уничтожающую в нем все духовное.

В течение многих лет Блез скрывал от своей жены Хэрриет и сына Дэвида, что у него есть другая семья — Эмили Макхью и их сын Лука. Жизнь Блеза основана на все разъедающей лжи. Ведя двойную жизнь, ставшую для него рутиной, он не мог быть внимательным и добрым ни к одной из двух семей, ни к одному из своих сыновей.

Когда долгое время ничего не подозревавшая Хэрриет узнает наконец об измене мужа и о существовании другой семьи, она мужественно воспринимает ситуацию и полна сочувствия и понимания. Но за всем этим все-таки скрывался «кошмар двойной жизни»<sup>1</sup>. «Машина любви» продолжала действовать, отношения Блеза и Эмили не прекратились после того, как о них стало известно Хэрриет. «Доброта» Хэрриет по сути прикрывала ложную ситуацию, когда люди не могли не лгать друг другу. Она думала, что контролирует положение, но в действительности оказалась жертвой обмана. Когда Блез решил оставить Хэрриет, она поняла, что ее «власть» над ним кончилась, и это лишило ее сил и мужества. В отчаянии и гнев Хэрриет покидает свой дом; она никому не нужна. Блез больше устраивает «нечестивая» любовь

---

<sup>1</sup> Murdoch Iris. The Sacred and Profane Love Machine. L., 1974, p. 171.

Эмили, нежели «святая» любовь Хэрриет, и он втайне желает, чтобы Хэрриет умерла. Того же хочет и Эмили. Их тайное желание реализуется: Хэрриет погибает в аэропорту во время перестрелки террористов с полицией, прикрывая собой Луку, ребенка своей соперницы, которого она полюбила. Все это подчеркивает мысль: преступно и убийственно равнодушие к судьбе другого человека, тем более чудовищно желать ему смерти. Хотя Эмили и Блез на самом деле не убивали Хэрриет и не могли этого сделать, но их отношение к ней подтолкнуло ее к гибели.

Существенную часть содержания романа составляет трагическая судьба ребенка — восьмилетнего Луки, страдающего, как и Розалинда в романе «Человек случайностей», от невнимания и черствости родителей и жестокости общества. Появляющийся на первых страницах книги забитый, угрюмый, молчаливый мальчик, наблюдающий втайне и со стороны за не известной ему благополучной жизнью в доме его отца, является символом жестокого положения детей в том обществе, где царят эгоизм, цинизм, обман.

«Машина любви», столь драматически действующая в жизни Блеза, Хэрриет и Эмили, захватывает также и жизнь их соседа писателя Монтэгу Смолла (Монти). Адепт «массовой культуры», писатель Монти, создавший серию детективных романов о Мило Фейне, пользующихся популярностью у «среднего класса», — своеобразный идеолог «машины любви», ее изобретатель и жертва. Испытывая постоянное недовольство своей жизнью с капризной, раздражительной и злой актрисой Софи, Монти ищет компенсации в писании романов. Он придумывает удачливого персонажа Мило Фейна, который является его вторым «я». Мило Фейн — такой же, как и Монти, разочарованный, скептический человек, но в отличие от него наслаждающийся своими приключениями. Блез тоже имеет свое второе «я» — придуманного для него Магнуса Боулза, о котором он рассуждает как о реальной личности, вводя в заблуждение Хэрриет. «Визиты» Блеза к несуществующему Магнусу Боулзу были ширмой, оправданием длительного отсутствия Блеза, проводившего время с Эмили. Выдумав Магнуса Боулза, Монти способствовал развитию отношений между Блезом и Эмили, а «умертив» его, он побудил Хэрриет к бегству из дома, тем самым

приблизив ее гибель. Таково воздействие циничного писателя Монти. Этот представитель «массовой культуры» — один из вариантов того типа, который был представлен в романе «Черный принц» Арнольдом Баффином.

«Неполная жизнь в полуреальном мире»<sup>1</sup> — такова по сути тема романа Мердок «Дитя слова» (1975). Это, как и «Черный принц», тоже своего рода «роман о романе». Главы называются днями недели — «Понедельник», «Вторник» и т. д. Главный герой Хилери Берд изо дня в день повествует о драматических событиях, происшедших в течение нескольких дней в Лондоне, погрузившемся в темноту из-за забастовки рабочих электростанций. В повседневной жизни раскрываются несчастные судьбы и отмечаются непоправимые ошибки, разрушающие счастье людей. Одиночество Хилери, бесперспективность его жизни подчеркнуты его тягой к замкнутому кругу лондонского метро. Хилери часто ездит по кольцевой линии среди бездомных, одиноких, отчаявшихся людей. Свой роман он даже хотел назвать в соответствии со своим мироощущением — «Записки подпольного человека» или «Внутренний круг».

Сюжет романа включает историю прошлой жизни Хилери. Этот экскурс в прошлое — центральная часть произведения. Хилери не хотелось вспоминать о том, что когда-то произошло в его жизни, но прошлое преследует его как кошмар, и чтобы как-то облегчить свою душу от навязчивых мыслей, он даже вынужден рассказать о прошлом своему единственному подчиненному по службе Артуру Фишу.

Детство Хилери провел в сиротском приюте, где он страдал от голода, побоев и равнодушия. Его постоянно мучило сознание несправедливого отношения к нему. В его поступках проявились разрушительные склонности. Вероятно, он стал бы изгоем общества, преступником, но его спасла любовь сестры Кристал и внимание учителя Османда, пробудившего в нем интерес к изучению языков. Любовь к слову преобразила Хилери, он стал другим человеком. «Я сотворен не людьми, а словом. Я — дитя слова», — говорит он. У Хилери появилось стремление к правде и справед-

---

<sup>1</sup> *Murdoch Iris. A Word Child. L., 1975, p. 88.*

ливости. Благодаря своим академическим успехам он думал вырваться из бедности и дать свободу и счастье себе и Кристал. Хилери учился и преподавал в Оксфордском университете. Но карьера ученого не состоялась. Произошло катастрофическое событие, и Хилери должен был навсегда покинуть Оксфорд. Погибла от несчастного случая женщина, которую он любил. Тяжелые переживания героя усугублялись чувством вины, так как он пытался увести Энн, разлучить ее с мужем Гуннаром, своим коллегой.

Вот уже в течение двадцати лет Хилери служит в правительственном учреждении Уайтхолла мелким чиновником, находясь почти в самом низу пирамиды власти. В его подчинении находится лишь один человек — Артур Фиш, влюбленный в его сестру Кристал.

Хилери преисполнен гнева и ненависти к тому обществу, в котором живет: «Я ненавижу людей из-за своей сломанной судьбы, из-за несчастливой доли моей матери и сестры. У меня было космическое постоянное и яростное сознание того, что я был обречен на положение жертвы. Особенно трудно преодолеть недовольство, вызванное сознанием несправедливости. Я был так одинок. Безмерно горькое, несчастное детство... Как до сих пор люди мало задумываются над этим. Вероятно, никакое несчастье взрослых нельзя сравнить с отчаянием ребенка».

Хилери — одаренный лингвист, знает множество языков, верит в слово. Эта абсолютная вера в самодовлеющее слово становится его образом жизни. Его слово начинает превращаться в «механическое манипулирование чувствами» людей.

Еще в статье «Идея совершенства» Мердок писала о «пустых словах, моральных терминах, соответствующих пустоте воли», «если пустой выбор не произойдет, не нужно будет и пустого слова». Мердок стремится вернуть словам их истинный смысл, привести их в соответствие с реальными вещами.

В романе «Дитя слова» писательница, по существу, показала несостоятельность категорий лингвистической аналитической философии. Лингвистикой нужно заниматься как профессией, как делом, нужным людям, а не превращать ее в философию бытия. Необыкновенно способный лингвист Хилери отказывается от лингвистики как дела и пытается строить свою жизнь

и жизнь близких — сестры Кристал, возлюбленной Томасины, приятеля Артура Фиша — по некой словесной схеме, лингвистической формуле, вкладывая в нее универсальную семантику бытия. В результате такой «интерполяции» связь вещей нарушена. Реальность мстит за навязанную ей схему, и в жизни героя и тех, кто его окружает, наступает кризис, происходит крах прежних искусственных представлений. Придав абсолютное значение словам: «История — это бойня, человеческая жизнь — тоже бойня», — Хилери причиняет страдания и другим людям и самому себе. Страдание даже становится чем-то механическим: люди уже не всегда страдают по воле Хилери, но и независимо от его воли те, кто соприкасается с ним, начинают страдать.

В статье «О «боге» и о «добре» (1969) Мердок выступила против культа страдания: «Идея страдания вносит смятение в сознание человека...» «Обычно нравственное совершенствование сопровождается страданием, но страдания лишь сопутствуют новому развитию личности и ни в коем случае не являются самоцелью»<sup>1</sup>. Герой романа Хилери осуждается писательницей за то, что он предался стихии страдания, да и сам он раскаивается в своем «демонизме». Хилери — человек с надломленной психикой, неуравновешенный, эгоистический. Навязчивое размышление о несчастном прошлом рассматривается в романе как болезненное проявление психики, как нарушение норм обыкновенной жизни, как фактор, изолирующий человека от других людей. Хилери размышляет о прошлом и о том, возможны ли перемены в жизни: «Конечно, прошлого не переделаешь, но в настоящем должна быть глубокая перемена». Но «глубокой перемены» почему-то не наступает, и в этом также вина и Хилери: он оказался неспособен начать иную жизнь. «Отсутствие перемен портит жизнь, лишает ее радости». Однако Хилери все-таки не оставил мысли о перемене, о возможности выйти на свет. Все герои романа находятся в мучительном ожидании перемен — таких перемен, которые бы привели к счастью.

Но прошлое тяготеет над людьми. «Случайные» ошибки прошлого не проходят бесследно, через многие годы сказываются последствия. Хилери в общем раз-

<sup>1</sup> *Murdoch Iris. The Sovereignty of Good*, p. 68.

рушил семейное счастье Гуннара. Хотя Гуннар преуспел по службе, став министром, но беды преследовали его: сын Тристрам кончил жизнь самоубийством, его самого мучили кошмарные воспоминания о прошлом. Гуннар все годы следил за жизнью Хилери. Так, обыкновенный, несчастный, не имеющий успеха в обществе человек вдруг оказался фигурой, терзающей сознание крупного политического деятеля. Чтобы избавиться от одолевающего его чувства мести, Гуннар обращался к психоаналитику и к священнику. Через двадцать лет Гуннар стал вдруг начальником учреждения, в котором служил Хилери. События начали развиваться по новому кругу, но с прежней «логикой».

В представлении второй жены Гуннара, леди Китти, Хилери был своего рода мифологическим существом, каким-то привидением, преследующим ее семью. Китти хочет, чтобы ее муж избавился от жуткого воспоминания о гибели Энн и от мстительного комплекса. Она старается примирить Гуннара и Хилери. Начинается новая опасная игра страстей. Китти проявляет интерес к загадочному Хилери, ее влечет к нему пробудившееся чувство; и он тоже влюбляется в нее. Хилери не может без презрения относиться к высшему свету, к таким, как леди Китти, но в то же время хочет видиться с нею. Китти предлагает Хилери помощь — Гуннар мог бы улучшить его жизнь, изменить его служебное положение, но Хилери отказывается от этого. Он отвергает и ее предложение вступить с нею в тайную связь. Хилери не способен обманывать Гуннара во второй раз. Узнав о встрече Хилери с Китти, Гуннар вмешивается, желая отомстить ему, но месть приводит к роковой «случайности» — к гибели Китти. Во время столкновения Гуннара и Хилери на берегу Темзы Китти упала в реку, ее вытащили из ледяной воды, но она умерла. Китти в общем погибла оттого, что вмешалась в прошлую историю, вызвав «демонов» зла и мести, оттого, что как бы сама поставила себя в положение Энн и тем самым обрекла себя на трагический конец.

Сумятице и неразберихе человеческих отношений, жестокости и страданию противопоставлена в романе идея добра. Носителем ее выступают Кристал и Артур Фиш. Разочарованность в жизни, поглощенность собственным страданием воспринимаются ими как тру-

сость, как глупость. Они убеждены, что люди в своих отношениях должны исходить из чувства доброты, должны переменить свою жизнь, начать жить по-новому, выполнять человеческий долг, который состоит в том, чтобы делать добро. В финальной сцене романа эта желаемая идея находит воплощение. Роман завершается как традиционная в Англии рождественская сказка. Накануне рождества Кристал выходит замуж за Артура Фиша, а любящая Хилери актриса Томасина вновь встречается с ним и намерена выйти за него замуж. Этот оптимистический финал несколько стилизован, ибо и сама форма повествования здесь — это стилизация под «роман», создаваемый Хилери. Но в этой стилизации сказывается ирония над наивным убеждением героев романа, что идея добра сама по себе все разрешит в жестоком мире, ирония над благодушной концовкой «рождественской сказки».

Вопросу об отношении разных людей к страшному миру буржуазного общества посвящен роман Мердок «Генри и Катон» (1976). Это произведение о молодых людях, которые стремятся обрести свой взгляд на бытие современного Запада. Здесь возникает вопрос об отношении к Америке, к частной собственности, к религии, к терроризму, определяется моральное кредо честного и доброго человека, старающегося противостоять хоть как-то давлению жестокого общества.

«Генри и Катон» — это повествование о двух друзьях, пути которых оказались разными. Генри преподает историю искусства в американском колледже, Катон становится католическим священником. Оба имеют дело с молодежью, обучают ее, но результаты их духовного воздействия невелики. Молодежь испорчена жизнью в страшном мире насилия и страха. В детстве Генри Маршалсон чувствовал себя несчастным, его унижали в семье, с тех пор он враждебно относится к своим родным. Впоследствии он покинул ненавистную ему Англию и поселился в США, где в течение девяти лет преподавал в колледже. В Америке Генри дружил только с семьей Фишеров, увлекавшихся «сексуальной революцией», находился под ее влиянием. Однако живя столько лет в этой стране, Генри чувствует себя иностранцем, изгнанником. Он ненавидит американский капитализм, хотя и не выражает свое отношение к нему в столь резких формах, как его мать Герда, а Герда

«ненавидела Америку, которая казалась ей незрелой, безобразной, вульгарной, устрашающей и пустой страшной»<sup>1</sup>. После гибели брата Александра в автомобильной катастрофе Генри летит в Англию, чтобы вступить в права наследника фамильного поместья. Английское имение Маршалсонов, где жила Герда, перешло в руки «американца» Генри. Поместье Холл, символ вечных британских устоев, оказалось вдруг в «чужих» руках, и Герде пришлось довольствоваться ролью зависимого человека в доме, который был ей родным. Ситуации этого романа, касающиеся, казалось бы, личных судеб и отношений героев, в действительности имеют более глубокий, символический смысл, соответствующий реальному положению современной Англии. Герда воспринимает приезд Генри как вторжение американца в английскую жизнь, а утрату имения — как переход английского достояния в руки американского собственника. Эти представления Герды перекликаются с действительными тенденциями в современных отношениях между США и Англией.

Однако «полуамериканец» Генри не собирается владеть английской собственностью. Представитель молодого поколения бунтарей, он выступает против частной собственности, воспринимая ее как большую мрачную стену, которую намерен взорвать. Жизнь, основанная на частной собственности, кажется ему ужасной, непригодной для счастья. Генри не хочет жертвовать своей свободой ради вещей, он хочет продать все, что досталось ему в наследство. Генри говорит: «Этот образ жизни должен отойти в прошлое. Пока есть на свете бедные люди, не имеющие своего крова, я не могу владеть этой собственностью, всеми этими деньгами. Я намерен раздать их». Но мать Генри Герда использовала все свое влияние, чтобы не лишиться окончательно родного гнезда. Она решительно противостоит решению Генри и думает женить его на англичанке Колетт Форбс, чтобы он навсегда остался в Англии и жил бы в поместье Холл.

Планы завладеть имением и удержать Генри в Англии были не только у Герды, но и у Стефании Уайтхауз, которую Генри случайно встретил в лондонской квартире покойного брата. Отношения ме-

<sup>1</sup> *Murdoch Iris. Henry and Cato. L., 1976, p. 234.*

жду Генри и Стефанией описаны в духе «массовой литературы». Стефания выдает себя за любовницу Александра Маршалсона, хотя была лишь уборщицей в его квартире. Встретившись с Генри, она становится его любовницей, хочет выйти за него замуж, чтобы стать владелицей имения Холл.

В отношениях со Стефанией Генри принял на себя роль спасителя: он хочет спасти бывшую проститутку, сделать из нее приличную даму, которая могла бы стать его женой. Но Стефания не желает, чтобы ее «спасали», ей нужна роскошная жизнь и она постепенно начинает диктовать Генри свои условия.

В своих стараниях завладеть имением Герда оказалась сильнее Стефании. Она убедила ее оставить Генри, предложив ей деньги. Тайные действия Герды увенчались успехом. Генри женится на Колетт Форбс и остается в Англии. Имение не продано, Генри не может отказаться от собственности, у него нет внутренних сил сделать это. Недаром Катон говорит ему: «Ты приехал сюда как турист, чтобы созерцать руины». Генри чувствует, что никогда не достигнет своих духовных целей, что он смирился с образом жизни посредственного человека, попал в капкан личного благополучия и отказался от благородного стремления помогать бедным, бездомным людям. Генри, очевидно, станет похож на своего брата Александра, не задумывавшегося над большими вопросами бытия.

С образом Катона связан вопрос о месте религии в современном западном мире. В этом романе Мердок развивает свои мысли о боге и религиозной вере, высказанные ею в статьях и в некоторых предшествующих романах. Вопрос о религии ставится писательницей в связи с проблемами морали и этики, ибо этические идеи влияют на общество и на простого человека и будут влиять и в будущем. Мердок считает, что врагом истинной морали является ложная мечтательность, пустые фантазии, ведущие лишь к самовозвеличению личности. Такие фантазии часто мешают ясному размышлению о реальном мире. Добрый человек должен быть реалистом: знать окружающий мир и знать о жизни людей, об их стремлениях.

Добродетели взаимосвязаны, утверждает Мердок, и вера в единство морального мира имеет психологическое значение. Единство сущего — в идее добра,

представляющего все вещи в их истинном виде. Но добро трансцендентно, с точки зрения Мердок; без трансцендентного начала нет морали. Бывает трансцендентность ложная: это солипсизм. Но есть трансцендентность истинная. Она связана с «совершенством», «определенностью». «Совершенство» и «необходимое существование» — взаимосвязанные понятия. С помощью «внимания» можно постигать «совершенство». Категория «внимания» идеалистична в интерпретации Мердок, ибо «единственным совершенным, трансцендентным, невидимым, но по необходимости реальным объектом внимания»<sup>1</sup> она считает бога. По мнению Мердок, «бог» — это идея «добра», которое представляется ей трансцендентным началом истинной морали. Писательница обращается к платоновскому толкованию добра. Она считает, что «традиционное христианское суеверие совместимо с любым поведением человека — дурным и хорошим». Идея трансцендентного личного бога утрачивает свое значение; она устарела и должна, с точки зрения Мердок, отойти в прошлое. «Нет бога в традиционном смысле слова», «бога нет и влияние религии быстро ослабевает», «образ Добра как трансцендентного магнетического центра кажется мне наименее поддающимся разлагающему влиянию и наиболее реалистическим образом, необходимым для наших размышлений над моральной жизнью». Мердок говорит о необходимости все воспринимать и все оценивать в свете добра.

В духе этих представлений о «боге» и «дobre» Мердок подвергает осуждению традиционное христианство и показывает в своих романах объективный процесс упадка религиозной веры у современного человека. В романе «Человек случайностей» была затронута тема ослабевающего влияния христианства: один из персонажей этого романа Мэвис пришла к убеждению, что бога больше нет, и прониклась ненавистью к религиозной вере.

Один из героев романа «Генри и Катон» Катон Форбс уже три года служит священником в районе лондонских трущоб в Ист-Энде. Он видит нищих и неграмотных людей, существующих в цивилизован-

---

<sup>1</sup> *Murdoch Iris. The Sovereignty of Good*, p. 55.

ном обществе, стремится облегчить их отчаянное положение.

Катон получил образование историка, но потом обратился к религии, поверив в то, что Христос — воплощение добра. Отец Катона Джон Форбс считал решение сына стать священником безумием, возмущался, боролся за него, но напрасно. Катон наслаждался своим влиянием проповедника, которому исповедуются. Но постепенно он разочаровывается в своей пастве и в своем призвании священника. Катон обращался к людям со словами любви, но ответной любви не было. В жизни людей он увидел торжество порока и отчаяния. Были сферы жизни, где «божественная любовь» не имела никакого значения и никакого результата. Катон начал отходить от церкви, ему теперь стало ясно, что бога нет, вера его исчезла, он почувствовал себя шарлатаном, человеком, занимающим ложную позицию. Помогая бедным, Катону приходилось работать вместе с атеистами, которые производили на него сильное впечатление.

Жестоким испытанием для Форбса явились отношения с юношей Джозефом Беккетом — Красавчиком Джо, который по-анархистски бунтовал против общества. Красавчик Джо верил в насилие, в то, что людьми правит страх. Катон обнаружил у юноши револьвер и, желая устранить возможное насилие, выбросил его в Темзу. Но Красавчик Джо тем не менее совершает насильственные действия, направляет их против своего духовного пастыря. Красавчик Джо похищает Катона, запирает в заброшенном бомбоубежище, заставляет его написать письмо друзьям с просьбой о выкупе, об удовлетворении требований мафии, с которой Красавчик Джо якобы связан (в действительности же он все это проделывал в одиночку). Катону удалось вырваться из заточения и, убив Красавчика Джо, спасти сестру Колетт от насилия. Прежде Катон думал, что своим влиянием священника он добьется того, что Красавчик Джо станет хорошим человеком. Но надежды на спасение словом божьим оказались иллюзорными. Христианская любовь Катона вначале обернулась извращенным чувством, а затем и убийством. Катон приходит к выводу, что он утратил веру и стал похожим на своего отца-атеиста.

В первой же сцене романа слышно тревожное за-

вывание сирены, «похожее на голос самой ночи». С самого начала возникает тема страха, в котором живут герои этого произведения. В обществе существует «машина страха», человек, попадая в нее, живет в отчаянии. Тираны правят с помощью страха, который внушается людям; напуганный человек покоряется властям. Но писательница хочет сказать, что могущество «машины страха» основано только на том, что люди покорны и послушны, сами подчиняются террору. Человек не должен быть добровольной жертвой, не должен рабски подчиняться террористическому режиму. В ситуации с похищением Катона мальчишка смог запугать сильных людей, которые поверили в его могущество и подчинились ему, дрожа от страха. Но в конце концов, преодолев трусость и оцепенение, вызванные этим чувством, Катон и Генри находят выход из опасного положения, избавляются от шантажа и террора.

И в мирное время возникают ситуации, напоминающие ситуации военных лет: Катон, запертый в бомбоубежище, читает на стенах надписи, сделанные теми, кто находился здесь в годы второй мировой войны. Катон пришел к мысли, что он должен совершить побег подобно солдату, попавшему в плен.

Проблематика, заключенная в сюжетных линиях Генри и Катона, раскрывается также и в связи с двумя соотнесенными образами представителей старшего поколения — поэта Люциуса Лэма и историка Джона Форбса, ведущих друг с другом идейные споры о современном бытии, о смысле жизни, о морали. Джон Форбс ненавидит религию, которая убивает свободу, мысль, честность. Он верит в «добрую жизнь», в «способность быть добрым человеком» и в «способность говорить правду», в скромную, простую мирную жизнь, ту уд, помощь людям и борьбу против лжи и тирании. Эти черты в какой-то мере воплощаются в Колетт Форбс. Именно она оказалась самой мужественной в опасной ситуации, возникшей в связи с похищением Катона. Она пошла по вызову Красавчика Джо, стремясь спасти жизнь брата, и она, нарушив требование Джо никому не сообщать о похищении, дала знать близким о случившемся. Мердок хочет сказать своим романом, что спасти человека может не вера в бога, не филантропия, а мужество, преодолевающее

страх и ужас, царящие в обществе. Своей верой в добро как путь спасения мира писательница наделяет Джона Форбса и его дочь Колетт: идея добра и мужество в конце концов торжествуют. Жизнь состоит из разных миров, разных «реальностей», несовместимых между собой, но важно жить в мире, важно избежать войны: «Мир лучше, чем война».

Философско-психологическим размышлением о жизни современного человека на Западе явился роман Мердок «Море, море» (1978). Роман написан от первого лица — от лица его главного героя, английского актера и режиссера Чарлза Эрруоби. Уйдя на пенсию в возрасте шестидесяти лет, он пишет автобиографический роман в форме мемуаров и дневников. В этом романе-воспоминании о прошлом много блестящих диалогов, вполне соответствующих мышлению театрального режиссера. Сам Чарлз называет свою автобиографию философским дневником, в котором раздумья о событиях в его собственной жизни выливаются в размышления о жизни современного мира. Повествователь сознательно намерен раскрывать «свою философию», свое «мировоззрение» в связи с описаниями природы, изображением моря. В этой книге воспроизводится и сам процесс написания этого романа. Таким образом, это один из вариантов «романа о романе», жанровой разновидности, использованной уже в «Черном принце» и в «Дитя слова».

Роман «Море, море» делится на две части: «Предысторию» и «Историю». К «Предыстории» относится довольно лаконичный рассказ о жизни творческой личности, об успехах Чарлза Эрруоби и его славе. Чарлз родился в бедной семье в Стратфорде-на-Эйвоне. Его демократические убеждения и увлечение Шекспиром стали особенностью его личности. Он пишет: «Конечно, я обязан всей моей жизнью Шекспиру»<sup>1</sup>. Чарлз увлекся драматургией и театральным искусством после того, как увидел в детстве пьесы Шекспира в Шекспировском Мемориальном театре и затем прочел трагедии и комедии гениального английского драматурга. С благодарностью вспоминал Чарлз своего школьного учителя Макдауэлла, обратившего его внимание на Шекспира. Впоследствии

<sup>1</sup> *Murdoch Iris. The Sea, the Sea. L., 1978, p. 27.*

Чарлз ставил пьесы Шекспира и играл в них перед шахтерами. Лучшей его ролью была роль Просперо. Чарлз был одержим театром и необычайно много работал. Его спектакли были яркими, динамичными, эффектными, он испытывал детскую радость от волшебства театральной постановки.

Чарлз ставил также пьесы, написанные им самим. Актеры, работавшие вместе с Эрроуби, помнят и любят его.

В романе приводятся размышления героя о театральном искусстве. Театр близок к поэзии, ибо актеры непосредственно обращаются к зрителям, ближе всех стоят к ним. Талантливый актер обладает магическим воздействием на зрителя. «В театре живут надеждами и разочарованиями, и в его циклическом движении раскрывается в более ярком виде цикличность обычной жизни мира». В работе над пьесой очень важно ориентироваться на какого-то талантливого актера, представляя себе то, как он будет играть роль. В сценической постановке необходимо уделять большое внимание движениям, жестам, ибо и в драматическом спектакле должна быть своя хореография. Новатор в искусстве, Чарлз выступал за продолжение реалистических традиций, был против формалистических трюков, против вульгарности и лживости коммерческого театра. Не случайно на Бродвее он потерпел неудачу.

Мир театра накладывает отпечаток на привычки и вкусы героя, во многом определяет его психологию и поведение. В романе как будто реализуется изречение: «Весь мир — театр». Но прожив большую и яркую жизнь, полную труда и страстей, Чарлз все-таки испытывает неудовлетворенность. Не осуществилась его мечта о великой любви, о личном счастье. Чарлз одинок, у него нет ни жены, ни детей. На всю жизнь он сохранил воспоминание о своей юношеской любви к Хартли (Мери Хартли Смит), которая не захотела выйти за него замуж — ее пугал непонятный ей мир художественных исканий Чарлза. Их чистая и возвышенная любовь была разрушена страхом перед будущим. Импульсивное ошибочное решение Хартли подрывало веру в добро и счастье. Своим неверным поступком Хартли причинила боль и страдание и себе и Чарлзу. С горечью Чарлз пишет о нереализованных возможностях в жизни человека.

Новая встреча с Хартли через сорок лет после их расставания составляет основную часть романа «Море, море» — «Историю». Оставив театр, Чарлз купил старый дом на берегу моря, мечтая об уединении и о работе над своим автобиографическим романом-воспоминанием. В деревне, находящейся поблизости, он вновь увидел Хартли. Это был кризисный эпизод в его жизни, суть его «истории», и этот эпизод и связанные с ним переживания и его последствия станут кульминационными в той книге, которую создает Чарлз. Любовь к Хартли, попытки вернуть ее, вырвать из той среды, в которой она жила, глубокие страдания, вызванные тем, что она не хочет быть с ним, мучительные размышления об их отношениях, сомнения в том, что он делает, — все это составляет содержание «Истории».

Чарлз пытается разрушить несчастный брак Хартли с бывшим солдатом Фитчем; он даже держит ее в своем доме, думая, что она, наконец, решится остаться с ним. Но Хартли не хочет отказаться от горькой и безрадостной жизни, к которой привыкла, и не может принять непонятого ей мира Чарлза Эрроуби. Чарлз и сам чувствует, что он поступает жестоко, навязывая Хартли свою волю и вмешиваясь в ее жизнь. Случайная трагическая гибель приемного сына Хартли Тайтеса, утонувшего в море, заставила Чарлза отказаться от рискованных и безнадежных попыток вернуть ее. Пройдя через трагические испытания, Чарлз подобно шекспировским героям приходит к прозрению: опасно пробуждать демонов в душе человека, вмешиваясь в его жизнь, навязывая ему свои представления; недопустимо манипулировать судьбами людей, заставляя их играть какую-то чуждую им роль. Реальный мир несовместим с субъективными фантазиями; упорное нежелание считаться с этим приводит к трагедии. В конце романа показано, как Чарлз отказывается от уединенного существования и вновь проявляет интерес к жизни общества.

В романе «Море, море» Мердок, продолжая традиции Эдварда Моргана Форстера («Поездка в Индию», 1924) и Сомерсета Моэма («На острие ножа», 1944), стремится передать мироощущение человека Востока, закрепленное в индийской философии. В образе двоюродного брата Чарлза Джеймса Эрроуби духовное,

нравственное начало перекликается с индуистскими представлениями о высшем, сверхличном долге человека, о достоинстве перед лицом судьбы («дхарма»), о растворении личного начала в духовной гармонии бытия.

Джеймс был военным, долгое время служил на Востоке, но главное в нем не это. Он крупный ученый-ориенталист, проникшийся идеями индуистской философии. В Джеймсе подчеркнута мудрость поэта, знающего жизнь и людей. Именно он разгадал суть кризиса в «истории» Чарлза Эрроуби и, приехав к нему, сумел предотвратить роковые последствия поступков ослепленного страстью Чарлза. Он спас ему жизнь и помог сохранить дружеские отношения со многими людьми.

Еще ни в одном из предшествующих романов Мердок пейзаж не играл такой значительной роли в композиции, как в романе «Море, море». Море описано в разное время дня, при разной погоде. Но морской пейзаж имеет здесь многогранное символическое значение. Морская стихия — это как бы жизнь с ее добром и злом. Море может погубить человека, не сознающего опасности, но оно может дать ощущение радости и свободы, если люди разумны.

Обратившись к структуре философско-психологического романа, посвященного нравственным проблемам бытия, Мердок выступила против «кристаллического» и против «журналистского» романа. В статье «Против сухости» (1961) она так определяет сущность этих разновидностей современного западного романа: «кристаллический» роман — это квазиаллегория человеческого существования, в этом романе нет настоящих характеров; «журналистский» роман — бесформенное квазидокументальное произведение, прямолинейно рассказывающее какую-нибудь историю, случившуюся с бледными шаблонными характерами. Подобного рода «сухие» мифы и истории, по мнению Мердок, возникают на основе абстрактного подхода к жизни, обедняющего представление о внутреннем мире человека. Мердок считает, что роман должен быть избавлен от «сухости», должен повествовать о сложной нравственной жизни человека, о загадочности человеческой индивидуальности, должен говорить о необыкновенной ценности неповторимой человеческой личности. Писа-

тельница выступает против романа-мифа, романа-притчи, представляющих человека абстрактно; она отстаивает концепцию философско-психологического романа, восстанавливающего ощущение полноты и сложности человеческой жизни.

Мердок ставит своих героев в драматические ситуации, в которых раскрываются их подчас романтические страсти, их стремление к духовным ценностям. По своему художественному методу романы Мердок представляют собой сложное сочетание романтических и реалистических элементов. Романтическое начало проявляется в отношении героя к обстоятельствам, в мироощущении, в колорите ряда сцен. Реалистическое начало сказывается в анализе психологии героев, в раскрытии психологических ситуаций, в отдельных социальных характеристиках.

Злободневные политические проблемы современности в романах Мердок чаще всего либо упоминаются вскользь (трагические события в Ольстере в романе «Море, море»), либо находятся «за кадром» (агрессивная война США против Вьетнама в романе «Человек случайностей»), а в сюжетном развитии раскрываются проблемы нравственные и психологические. Писательница, несомненно, обладает «чувством истории», но она далека от изображения социально-политических конфликтов и хода исторического времени, однако социальное начало безусловно проявляется в постановке нравственно-психологических вопросов. В романах Мердок бесспорно есть отдельные трагические ситуации и трагический колорит, но в целом писательница не склонна изображать драматические коллизии как трагические. Герои ее романов не стоят лицом к лицу с неразрешимыми противоречиями, не включены в социальную борьбу и не ощущают себя активными участниками исторического процесса; они живут в мире личных сложных и драматических отношений со своими друзьями и врагами, в этих отношениях много печального, но также и много трагикомического.

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

Поэтому вряд ли правильно видеть в романах Мердок иллюстрацию экзистенциалистских идей, как это утверждалось в критике, если даже отзвуки этих идей несомненны в некоторых романах писательницы.

В структуре романов Мердок есть известная симметрия в отношениях персонажей, повторяющихся ситуациях, т. е. то, что характерно для драматического жанра. В драматически заостренных сценах, в блестящих диалогах писательница передает необычное в повседневной жизни, странное, таинственное и неожиданное в человеческих характерах. Видение мира определяется душевным волнением, но вместе с тем и не лишено иронии. Многие необычные ситуации — это игра воображения, причудливая фантазия автора, раскрывающая волшебство жизни. Ирония становится способом включения подчеркнута эксцентричных элементов в контекст реальных событий. Лирическое начало в романах Мердок связано с темой любви и дружбы. Лиризм чаще всего носит горький привкус, ибо герои испытывают чувство одиночества и отчаяния. Жанровое своеобразие романов Мердок определяется сплавом черт философского и плутовского романов, комедии интриги и лирической повести.

Романная структура отличается парадоксальным, причудливым сочетанием ярких человеческих характеров с напряженной, стремительно развивающейся фабулой. Соотношение между характером и фабулой было различным в творчестве Мердок 50—60-х годов: в одних романах преобладал интерес к характерам, в других — интерес к фабуле. В 70-е годы наступает большее равновесие между характерами и фабулой.

Конфликты в романах Мердок носят морально-психологический характер. Внешняя событийная сюжетная линия подчеркивает внутренний конфликт героя, вызванный хаосом бытия, несчастным детством, атмосферой страха, муками совести, сознанием вины за преступные мысли и действия. Каждый из романов Мердок имеет свою кульминационную сцену — эпизод, в котором тот или иной герой оказывается в опасном положении и ему угрожает гибель. Этот кульминационный момент свидетельствует о том, что в жизни бывают такие случайности, которые могут возникнуть в любое время и человек должен быть морально готов к испытанию. В опасной ситуации проверяются

нравственные основы личности. Нередко сюжетные ситуации в романах Мердок строятся на неотвратимой повторяемости одних и тех же явлений в человеческом существовании. Эти повторяющиеся ситуации подчеркивают роковые несчастья в жизни ряда персонажей или крушение беспочвенных иллюзий. Писательница хочет сказать, что никакие схемы, намерения не в состоянии изменить стихийного, неподвластного человеку течения жизни. Но человек, по мысли Мердок, способен противостоять злему року благодаря своему мужеству, своей бескорыстной любви и стремлению к добру. Мердок утверждает необходимость достойного нравственного идеала. Несмотря на противоречия в морально-этической основе ее романов, она не стирает различий между добром и злом, а, наоборот, считает, что каждый человек должен ясно сознавать значение моральных ценностей и делать правильный выбор. По мнению писательницы, для природы человека естественно быть эгоистичным, но при этом человек может обрести подлинную человечность и свободу только тогда, когда будет любить других людей, когда будет нести им добро. Мердок ставит вопрос об ответственности людей за свои поступки, ибо необдуманные действия могут привести к непредвиденным страшным последствиям.

В романах Мердок 70-х годов жизнеподобие нигде не нарушается, но писательница вовсе не стремится к воспроизведению быта, и поэтому неверно утверждать, что в этих произведениях сказывается склонность к бытописанию. В романах есть умело подобранные бытовые детали и штрихи, но они неотделимы от социально-психологической характеристики персонажа и даже подчас приобретают некий символический оттенок. Нередко достоверные детали скомпонованы так, что в них как бы присутствуют в скрытой форме мотивы легенд и сказаний. Это придает многозначную выразительность образам. Философско-психологический роман Мердок метафоричен.

Книги Мердок отличаются великолепным повествовательным стилем, неистощимой фантазией в компоновке фабульных ситуаций, остроумием и блеском диалогов, тонкими психологическими мотивировками. И хотя нельзя безоговорочно назвать ее романы реалистическими, в них тем не менее очевидно стрем-

ление в современных условиях продолжить реалистические традиции Джейн Остин и Чарльза Диккенса. Творчески плодотворное в книгах Мердок связано с романтическим и реалистическим началами, которые безусловно берут верх над элементами модернизма и массовой беллетристики. Художественная проза Мердок — чрезвычайно заметное явление в английской литературе, а типологические черты ее романов характеризуют и особенности развития современного английского романа, и некоторые существенные тенденции литературы стран Запада в XX веке.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Выделение некоторых типологических аспектов английского романа XX века позволяет в концентрированном виде изложить важные вопросы современного литературоведения, касающиеся жанровой специфики романа XX века, его основных модификаций, соотношения различных художественных методов в романном творчестве, соотношения жанровых разновидностей романа. При рассмотрении характерных явлений романного творчества XX столетия выбраны репрезентативные имена, известные писательские фигуры, представляющие английскую литературу. Национальные особенности эпического повествования в английской литературе проявляются и в тех типологических чертах, которые в немалой степени свойственны зарубежному роману вообще. Это новое проявление категории художественного времени, своеобразие художественной целостности, новые разновидности романной формы: эпический цикл, роман-эссе, «роман о романе», роман-диалог и т. д.

В типологии развития английского романа важно как социальное начало у Г. Уэллса и Дж. Голсуорси, так и этические критерии у Дж. Кэри и А. Мердок. Все это определяет и обрисовку характеров, и приемы сюжетосложения.

Творчество значительных английских писателей-реалистов вбирает в себя художественные открытия великих русских писателей-гуманистов Л. Толстого и Ф. Достоевского. В этом плане интересны и высказывания английских писателей об этих гигантах русской литературы, например пока еще не известные у нас высказывания Джойса Кэри, характеризующие отношение писателя к классическому русскому роману — к роману Л. Толстого и Ф. Достоевского.

В английской литературе XX века видное место занимает англо-ирландский писатель Шон О'Кейси. Как представитель литературы социалистического реализма он поставил в своей эпопее острые социально-политические вопросы, которые необычайно актуально звучат в наши дни, когда происходит столь напряженная борьба в Ольстере, и ирландский народ как и прежде борется за свою национальную независимость.

Текущая литература не случайно представлена в книге творчеством Айрис Мердок 70-х годов. Эта писательница в настоящее время является самым талантливым мастером слова в английской литературе, и осмысление ее творчества многое дает для понимания судеб зарубежного романа наших дней.

Безусловно, заслуживают внимания и Грэм Грин, и Чарлз Перси Сноу, но о них в нашей критике уже высказано много интересных и глубоких мыслей. И все-таки в заключении необходимо хотя бы кратко определить их место в современной английской литературе.

Заблуждения и ошибочные заявления Грэма Грина не перечеркивают большого идейно-художественного значения его лучших романов, в которых объективно показано, что буржуазная цивилизация Запада скатилась к варварству и бесчеловечности. Драматические характеры и сцены в его романах достигают часто трагической силы благодаря остроте нравственно-психологических конфликтов. Грин изображает социально-политическую сущность буржуазного мира в виде трагического фарса, вскрывающего гнилость этого мира, который представляет, однако, опасность для человека. Оригинальность романов Грина — «Тихий американец» (1955), «Наш человек в Гаване» (1958), «Комедианты» (1966), «Почетный консул» (1973), «Человеческий фактор» (1978), «Доктор Фишер из Женевы, или Смертоносный банкет» (1980) — в сочетании трагического и сатирического начал, в подчеркивании порывов к героическому в обстановке трагического фарса. Героическое возникает в рамках трагического фарса в связи с утверждением человеческого достоинства и борьбой против социального зла; героическое начало неизбежно пробивается вопреки угрозам гротескного буржуазного мира, обнаруживая его внутреннюю несостоятельность.

Значительная роль Чарлза Сноу в истории английской литературы XX века определяется прежде всего тем, что в нем совместился талант писателя с призванием ученого и общественного деятеля. В эпическом цикле Сноу «Чужие и братья» (1940—1970) воспроизводятся его непосредственные впечатления от ученой среды и от правительственных сфер. Своим творчеством Сноу являет пример единения гуманитария и ученого-естественника эпохи научно-технической револю-

ции, пример приобщения искусства к современным научным представлениям и понятиям.

Сноу видел плодотворность сближения искусства и политики и считал необходимым включение политических тем в современный роман. При этом он сознавал, что раскрытие политической проблематики должно происходить в рамках эстетических представлений, на основе творческого воображения. В ряде его романов освещается тема политической активности общества.

Сноу начал свою писательскую деятельность с детективного романа «Смерть под парусом» (1932) и завершил творческий путь романом «Слой лака» (1979), в котором детективный сюжет играет немаловажную роль. Мысль о преступности буржуазного образа жизни свойственна и тому и другому произведению, но в последнем романе сказывается уже большой опыт постижения социальной природы современного капиталистического мира, определивший более выразительный показ противоречия между парадным обликом и отвратительной сущностью этого общества.

Сноу отстаивал и развивал принципы реалистического искусства не только в своих романах, но и в многочисленных литературно-критических выступлениях на страницах различных английских и американских газет и журналов. Ряд статей был опубликован и в советской печати. Писатель подчеркивал взаимосвязь социального романа и реалистического изображения жизни. Он резко выступал против формалистического экспериментаторства в литературе, против Джеймса Джойса и Вирджинии Вулф. Сноу считает реалистический роман замечательной формой искусства, ибо она как всегда привлекает людей интересным сюжетом, занимательностью, мудростью жизненного содержания, открытием тайн душевного мира, знакомством с жизнью общества. Великие реалистические романы учат жизни. Писатель-реалист истолковывает и оценивает действительные социальные обстоятельства, в которых раскрывается подлинный характер человека.

Мастер современного романа Энтони Поуэлл наследует реалистические начала английской художественной прозы — характерологию и психологизм. Вместе с тем его творчество развивается в русле англий-

ской национальной традиции комического повествования, так же как и творчество Ивлина Во, Памелы Хенсфорд Джонсон. Сатирическая тенденция в романах Поуэлла не столь резко выделяется, как у Ивлина Во. При всей остроте ряда сатирических сцен в его творчестве он в целом обнаруживает склонность к комическому, ироническому стилю, не всегда достигающему сатирического эффекта. В отличие от И. Во, Г. Грина, Поуэлл не проявляет никакого интереса к религиозным мотивам в поведении человека. Он изображает не «муки веры», вступающей в противоречие с жестокой реальностью, а обычный образ жизни буржуазно-аристократических и артистических кругов, находящихся в состоянии полного социального и нравственного упадка.

Поуэлл создал самый большой романный цикл в истории английской литературы — «Танец под музыку времени» (1951—1975), отличающийся масштабностью охвата действительности. Поуэлл обрисовал большой период в жизни буржуазно-аристократических слоев общества и художественной интеллигенции Англии — период в пятьдесят лет, начиная с 20-х годов и кончая 70-ми годами XX века. В этом крупном произведении послевоенной английской литературы свыше двухсот сюжетных и внесюжетных персонажей. Цикл романов «Танец под музыку времени» состоит из двенадцати книг, которые делятся автором на четыре трилогии, т. е. как бы на четыре части симфонии. Важнейшую роль в структуре цикла играет категория художественного времени. Время у Поуэлла — объективное, но психологически окрашенное; время «психологическое» и время историческое соотнесены в этом реалистическом произведении.

Продолжая традицию Диккенса, Поуэлл создал большое число комических персонажей, в которых юмористически представлено чудачество и в карикатурной форме — социальные пороки. Писатель нередко особо указывает на комедийный способ характеристики персонажей. Их движения сравниваются с широкими жестами пантомимы, будто они комедианты, шуты. В них акцентируется нечто гротескное, фарсовое, подчеркивается сходство с манекенами, марионетками, комическими масками.

В романах цикла «Танец под музыку времени»

повествование замедленное, сюжет разворачивается неторопливо и раскрывается не в непосредственном показе, а в рассказах и свидетельствах очевидцев, в иронически окрашенной медитации, но сама жизнь развивается стремительно, все больше обнаруживая обреченность верхов буржуазно-аристократического общества; констатируется появление каких-то новых сил, которые пока не поняты и не приняты рассказчиком Николасом Дженкинсом.

Сильнее всего идея обреченности английской аристократической и буржуазной элиты выражена в романе «Временные короли» (1973), где царит атмосфера надвигающейся катастрофы. Главная тема романа «Слушая тайны гармонии» (1975) связана с критикой контркультуры, получившей распространение в ряде капиталистических стран в 60—70-е годы.

Тема власти роднит романы Поуэлла с романами Чарлза Сноу. Оба писателя уловили характерную черту современного английского общества — дальнейшую бюрократизацию управления при внутреннем бессилии удержать прежние позиции. У Сноу эта тема раскрывается в социологическом аспекте, у Поуэлла — в психологическом (образ Уидмерпула). Но есть и еще одно важное различие в трактовке темы власти. Сноу, изображая зло бюрократического правления, все-таки надеется на то, что здравый подход к власти может дать положительные результаты и в недрах буржуазного общества. Поуэлл объективно показал, что деятельность буржуазной администрации обнаруживает признаки полного социально-нравственного упадка, что власть имущие правят как «временные короли». Цикл «Танец под музыку времени» относится к традиции реалистического комического романа в Англии; юмор и сатира Поуэлла подмечают социальные несообразности буржуазного мира.

В философско-сатирических романах Джеймса Грэма Болларда ставятся острые проблемы, касающиеся бытия современного капиталистического общества. В символично-аллегорических произведениях писатель воплощает свои идеи о жанре «конденсированного романа». Его герои оказываются в крайне напряженных ситуациях. Автор наблюдает за их поведением, чтобы сделать вывод о том, насколько они готовы для будущей жизни. Страшные явления экологического кри-

зиса изображены в романе «Засуха» (1965). В романе «Бетонный остров» (1974) Боллард яростно осуждает индивидуализм и отчуждение человека, гневно обличает мир насилия и жестокости. Условность в этом романе — это гиперболизированное изображение в общем вполне вероятной ситуации. Гиперболизированная символика характерна для образной системы романа Болларда «Небоскреб» (1975). Стратификация в пределах высокого жилого дома оказалась далекой от благополучия. Между жильцами разных этажей и различного имущественного положения разгорается непримиримая вражда. В обнаруживающихся и усиливающихся звериных инстинктах проявился жестокий индивидуалистический закон капиталистической конкуренции. Этот роман разрушает миф буржуазных социологов о том, что будто бы современное западное капиталистическое общество становится однородным по своей социальной структуре и деление на классы исчезает.

Лучшими произведениями современной фантастики в Англии являются романы Артура Кларка, поражающие смелостью своих предсказаний относительно будущего проникновения человека в космические пространства. Кларк считает, что фантастика необходима, так как она является дальней разведкой нового, осуществляемой людьми, живущими в обществе, основанном на научных знаниях. В этом виде творчества возвеличивается человеческая способность к воображению и дерзанию. В своих романах об освоении космоса Кларк приводит астрономические факты, касающиеся планет солнечной системы. Научные сведения сообщает повествователь или один из персонажей. Среди этих персонажей есть ученый, который произносит речь на научную тему или объясняет какие-то явления природы своим слушателям. Диалог имеет отношение к загадочной серьезной научной проблеме, но при этом отличается живостью и остроумием.

В научно-фантастическом романе Кларка «Космическая одиссея 2001 года» (1968) кристаллизуются новые формы эпического. Сопоставление с «Одиссеей» не случайно. Мотив путешествия, странствия был характерен для эпических жанров. Традиционный английский литературный мотив «большой дороги» в романе Кларка трансформируется в тему грандиозного

космического путешествия. Приключенческое начало, связанное с космическим полетом, в романах Кларка сочетается с драматическим социальным конфликтом. В романе «Свидание с Рамой» (1973) герои проявляют смелость не только в самом космическом полете, но и в борьбе с реакционными силами, намеревавшимися осуществить ядерный взрыв в космосе. В романе показан конфликт между добром и злом; человек определяет свою позицию в этом конфликте, ибо человечество должно сберечь чистую совесть.

Социальная тема развивается и в романе Кларка «Имперская земля» (1976). Простой и мужественный обитатель Титана представлен своеобразным Кандидом XVIII века, глазами которого показана «имперская земля» — Соединенные Штаты Америки. Герой с осуждением смотрит на американскую цивилизацию, сохранившую капиталистические порядки. Научно-технический прогресс в этой стране приводит к тому, что земля стала опасным местом для человека. Американцы одержимы манией величия, они претендуют на то, чтобы быть историческими личностями, но сами уже не способны создавать историю; они держатся только благодаря своей колонизаторской власти. В США по-прежнему существуют бедность, болезни; там все еще обращают внимание на цвет кожи; там господствует моральное разложение. Осужденной американской цивилизации противопоставляется в романе дальнейшее развитие научной мысли человечества, освоение космоса.

Кларк как убежденный сторонник технического прогресса с большой симпатией обрисовывает деятельность ученых, инженеров, космонавтов. В романе «Фонтаны рая» (1979) писатель отметил в облике главного героя-инженера нечто, напоминающее поэта-романтика или пианиста-виртуоза. Мосты, которые он строил на земле и в космосе, великолепны, как радуга. Через весь роман проходит символическая тема моста, означающая единение, содружество, солидарность между людьми, живущими на земле и в космосе. О космосе Кларк пишет поэтически. Он воспекает подвиги людей, победу их разума, любителю космическими пейзажами, в описании которых явно использует свои впечатления от рисунков космонавта А. Леонова и художника-фантаста А. Соколова.

Космическую эру в жизни человечества Кларк назвал новой эпохой Ренессанса. Помыслы о космосе перестраивают культуру жителей земли, путь к звездам необходим человечеству не только как материальный, но и как духовный фактор. Кларк высказывает мысль, что у людей космического века бурно проявится способность к воображению — к созданию фантастики, мифов. Их эстетические представления будут меняться, у них возникнет убеждение в том, что «гигантское — это прекрасно». Люди космической эры будут глубоко чувствовать красоту монументальных форм. Освоение бесконечных далей космического пространства, безусловно, с новой силой пробудит дух романтических приключений и новаторских исканий. Появятся новые формы выражения чувств у людей, осваивающих вселенную, возникнут новые представления о красоте. Поиски разумной жизни на далеких звездах — это великая мечта человечества. Кларк верит в то, что необычайные открытия и победы, сопровождающие полет человека к звездам, явятся могучим источником творческого вдохновения и послужат основой для создания новой героической литературы.

В приключенческо-романтическом романе о космосе научная тема дальнейшего исследования космоса, будущих космических полетов уже раскрывается в обновленной эстетической форме, где эпическое состоит в смелом изображении предполагаемого образа жизни в будущем, в необычайно интенсивной условности показа будущего бытия в бескрайних просторах вселенной. Лучшие произведения научной фантастики сближаются с тем типом повествования, который отмечен сильным метафоризмом. Метафоричность научно-фантастического романа заключается в том, что социальное, моральное, психологическое предстают в некоем едином видении жизни в ее символическом космическом значении. В таком романе все оборачивается развернутой метафорой, само повествование является обнаружением метафорической структуры, в которой проступает обобщенная картина, иллюстрирующая отношение человека к предполагаемой, «экспериментальной» ситуации. Талантливым фантастам удастся преодолеть схематизм и сухость условных образов и добиться в своих произведениях лиризма и драматизма.

Современный английский роман отличается многообразием структурных и композиционных форм. Дневниковая и эпистолярная форма, сложный монтаж отдельных эпизодов, диалогическая и эссеистская форма, мемуарный элемент и стилизация под рукопись, временные смещения, детективная интрига, подчеркнутое выделение речевых пластов, столкновение разных социально-исторических точек зрения, циклизация романов, условность и метафоричность ситуаций, фантастическое допущение — все эти формы тесно связаны с жанром как определенной поэтической системой, организующей элементы формы и содержания в единое целое. Но во всех самых различных композиционных формах пробивается основное начало — тяготение английского романа к эпико-драматической структуре. В композиции романа, во всей его образной системе все более подчеркивается значение идейного противоборства. В творчестве лучших английских романистов утверждаются гуманистические и демократические идеи, волнующие все прогрессивное человечество.

## СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие .	3
Введение	4
I. Реалистический роман и борьба литературных направлений	21
II. Жанр эпического цикла в английской литературе XX века	83
III. К проблеме философско-психологического романа	148
Заключение	183

Нина Павловна Михальская  
Геннадий Викторович Аникин

### АНГЛИЙСКИЙ РОМАН XX ВЕКА

Редактор М. В. Лагунова  
Художник Э. А. Марков  
Художественный редактор Н. Е. Ильенко  
Младший редактор А. Ф. Носенкова  
Технический редактор З. В. Нуждина  
Корректор Т. Д. Венедиктова

ИБ № 3293

Изд. № РЛ-118. Сдано в набор 13.07.81. Подп. в печать 03.11.81. А—01291.  
Формат 84 × 108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>. Бум. тип. № 1. Гарнитура гаймс. Печать высокая.  
Объем 10,08 усл. печ. л. Усл. кр.-отт. 10,29. Уч.-изд. л. 9,39. Тираж 50 000 экз.  
Заказ № 14. Цена 30 коп.

Издательство «Высшая школа», Москва, К-51, Неглинная ул., д. 29/14.

Ордена Октябрьской Революции, ордена Трудового Красного Знамени  
Ленинградское производственно-техническое объединение «Печатный Двор»  
имени А. М. Горького Союзполиграфпрома при Государственном коми-  
тете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.  
197136, Ленинград, П-136, Чкаловский просп., 15.