

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК

ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
им. А. М. ГОРЬКОГО

ИСТОРИЯ ВСЕМИРНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

В ДЕВЯТИ ТОМАХ

ГЛАВНАЯ РЕДКОЛЛЕГИЯ

Ю. Б. ВИППЕР (главный редактор),
Л. Г. АНДРЕЕВ, Г. П. БЕРДНИКОВ,
Д. С. ЛИХАЧЕВ, Г. И. ЛОМИДЗЕ, Д. Ф. МАРКОВ,
А. Д. МИХАЙЛОВ, П. А. НИКОЛАЕВ, С. В. НИКОЛЬСКИЙ,
Б. Б. ПИОТРОВСКИЙ, Г. М. ФРИДЛЕНДЕР,
Е. П. ЧЕЛЫШЕВ, В. Р. ЩЕРБИНА

ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»

МОСКВА 1994

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
им. А. М. ГОРЬКОГО

ИСТОРИЯ ВСЕМИРНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

ТОМ ВОСЬМОЙ

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ ТОМА

И. М. ФРАДКИН (ответственный редактор),
А. М. ЗВЕРЕВ, В. А. КЕЛДЫШ, Н. С. НАДЪЯРНЫХ,
С. В. НИКОЛЬСКИЙ, З. Г. ОСМАНОВА,
К. РЕХО, Н. Ф. РЖЕВСКАЯ

ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
МОСКВА 1994

ОТВЕТСТВЕННЫЕ РЕДАКТОРЫ ТОМОВ:

1 — И. С. БРАГИНСКИЙ; 2 — Х. Г. КОРОГЛЫ и А. Д. МИХАЙЛОВ;
3 — Н. И. БАЛАШОВ; 4 — Ю. Б. ВИППЕР;
5 — С. В. ТУРАЕВ; 6 — И. А. ТЕРТЕРЯН;
7 — И. А. БЕРНШТЕЙН; 8 — И. М. ФРАДКИН

Ученый секретарь издания — Л. М. ЮРЬЕВА

И $\frac{4603000000-298}{042(02)-94}$ Подписное

ISBN 5—02—011423—5

© Издательство «Наука», 1994
© Институт мировой литературы
им. А. М. Горького РАН, 1994

ОТ ГЛАВНОЙ РЕДКОЛЛЕГИИ

Настоящий восьмой том «Истории всемирной литературы» завершается началом новой эпохи, отмеченной значительными историческими сдвигами и глубокими изменениями в словесно-образном искусстве. Зарождение новейшей литературы у нас обычно связывалось с Октябрьской революцией 1917 г. Но если для отечественной литературы эта дата и явилась определенным рубежом развития, то для истории мировой литературы в целом она не бесспорна.

Десятые годы XX в. характеризуются существенной эволюцией реализма и появлением и развитием ряда авангардистских течений, не получивших должного осмысления в нашей науке о литературе. Идеологические догмы препятствовали уяснению процессов обновления, протекавших в литературе двадцатого столетия. Это относится как к изучению русской литературы, практически исключавшему из научного обихода в течение ряда десятилетий творчество писателей, которым принадлежали крупнейшие художественные открытия (М. Булгакова, Е. Замятина, А. Платонова, А. Ахматовой и других), так и к изучению западной литературы, где односторонне-отрицательно оценивались творческие достижения таких художников, как Дж. Джойс, Фр. Кафка, Т. Манн, М. Пруст и др.

Кардинальные перемены в общественном сознании сказались на восприятии литературы XX в. В последние годы происходит коренная переоценка многих ее явлений. Но этот процесс еще далек от завершения. А для «Истории всемирной литературы» нужны итоговые обобщения, к которым наша научная мысль пока не готова. Для переосмысления этих сложных явлений в настоящее время ведутся дискуссии, обсуждаются альтернативные оценки и подходы. Время должно помочь правильно расставить акценты и определить подлинные художественные ценности.

Именно эти соображения побуждают Главную редколлегию завершить издание «Истории всемирной литературы» восьмым томом. Выражаем уверенность, что научный коллектив ИМЛИ им. А. М. Горького РАН в тесном сотрудничестве с другими исследователями и научными коллективами развернет в ближайшее время широкое изучение проблем мировой литературы двадцатого столетия.

* * *

Основная работа над «Историей всемирной литературы» подошла к своему завершению, и Главная редколлегия издания

выражает благодарность всем участникам и организаторам этого

6

труда, создававшегося на протяжении многих лет усилиями нескольких поколений отечественных ученых. Многие выдающиеся исследователи внесли свой весомый вклад в «Историю всемирной литературы», к сожалению, не всем им было суждено увидеть свою работу опубликованной.

Хотелось бы назвать имена очень многих, но мы вынуждены ограничиться лишь теми, кто принимал активное участие в разработке концепции труда и руководил работой над томами. Мы с благодарностью вспоминаем академика Н. И. Конрада, стоявшего у истоков этого издания, И. Г. Неупокоеву, много лет возглавлявшую всю научно-организационную работу над ним, Р. М. Самарина, начинавшего работу над вторым томом. Особая роль в завершении этого издания принадлежит академику Ю. Б. Винперу, заместителю главного редактора, а затем главному редактору труда: благодаря его усилиям «История всемирной литературы» начала выходить в свет и лишь последний ее том, подготовленный при его деятельном участии, выходит после его смерти. Нельзя не вспомнить ответственного редактора VI тома И. А. Тертерян и ответственного редактора VIII тома И. М. Фрадкина, которые ушли из жизни, не дождавшись выхода в свет этих томов, а также ответственного редактора VII тома И. А. Бернштейн. Без самоотверженной и плодотворной работы этих замечательных ученых было бы невозможно осуществление фундаментального издания «Истории всемирной литературы».

Подготовка и издание этого восьмитомного труда происходили на протяжении нескольких десятилетий. Все это время наука продолжала развиваться: открывались и осваивались новые литературные имена, получало новое, более глубокое осмысление творчество уже известных авторов, изменялись представления об отдельных литературных направлениях и стилях. Мы отдаем себе отчет в том, что не всегда эти новейшие достижения находили адекватное отражение в тексте соответствующих глав. Но об успехе этого труда в целом судить, конечно, нашему читателю.

7

ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ ТОМА

Восьмой том посвящен литературе рубежа XIX и XX веков, от 1890-х годов, т. е. начала эпохи империализма, до потрясших в 1917 г. весь мир революционных событий в России. Этот исторический отрезок времени характеризовался значительным подъемом рабочего и национально-освободительного движения и одновременно стремительным научно-техническим прогрессом. В томе показано многообразное влияние этих социально-

исторических факторов на литературу: на ее тематику и поэтику, формирование идейных позиций писателей и их художественное мировидение.

В томе освещаются эстетические проблемы литературного процесса в странах Европы, Америки и Австралии, рассматривается вопрос о природе декаданса как скорее идеологической, а не собственно эстетической категории, характеризуются литературные направления эпохи: импрессионизм, символизм, неоромантизм, авангардистские течения 10-х годов. Особое внимание уделяется историческим судьбам реалистического художественного метода, его развитию и обновлению, значительному усилению в нем позитивного элемента. С этой тенденцией связано зарождение международной социалистической литературы.

Большое внимание уделено в томе судьбам литератур Востока — Азии и Африки — как имеющих богатую многовековую историю, так и проходящих сложный этап становления и ускоренного развития. обстоятельно показано, что в направлении и характере изменений в этих литературах, ускоренности или замедленности этих изменений одним из решающих факторов была неравномерность развития соответствующих стран, экономического, политического и культурного. Эти страны находились на самых разных стадиях эволюции и распада феодально-патриархального строя и были очень по-разному затронуты процессами перехода к капитализму. Они начинали постепенно входить в орбиту мирового литературного развития. Очень существенно, что подавляющее большинство их национальных литератур начинало осваивать многообразное богатство европейского культурного наследия; при этом особенно большое значение для этих литератур имели идеи европейского Просвещения, которые усваивались с неизбежным историческим опозданием и наполнялись несколько иным содержанием, продиктованным местными условиями и задачами. Помимо антифеодального, они получали теперь и антиколониальное звучание.

В этот период наступает конец многовековой «закрытости» культурной жизни Востока, активно осваивается художественный опыт европейских литератур, которые, в свою очередь, оказываются очень восприимчивыми к восточной тематике, к философии различных стран и регионов Востока, к их эстетическим построениям, причем все это не воспринимается уже лишь как прельстительная и загадочная экзотика. «Колониальная» проблематика дает толчок к созданию значительных литературных памятников и интересным творческим поискам.

Наконец, в этот период происходит дальнейшее укрепление и развитие литератур народов Российского государства, а русская литература безоговорочно становится одной из ведущих литератур мира.

Авторская работа над томом распределилась следующим образом (по алфавиту): А. А. Аганина написала главу «Непальская литература», Н. А. Айзенштейн — главу «Турецкая литература» и введение к разделу «Литературы Ближнего

8

и Среднего Востока», В. Д. Андреев — главу «Болгарская литература», Ю. И. Архипов — главу — «Австрийская литература», К. Асаналиев параграф «Киргизская литература», З. Ахметов параграф «Казахская литература» (совместно с А. Дербисалиным и Ш. Сатпаевой), С. И. Бэлза — главу «Словацкая литература», Г. П. Бердников параграф «Чехов». О. Ю. Бессмертная — автор главы «Литература на языке хауса», Р. Г. Бикмухамедов — главы «Литературы Поволжья и Приуралья», С. И. Великовский параграфа «Поэзия» главы «Французская литература», В. В. Витт — главы «Польская литература» (совместно с В. А. Хоревым), М. Л. Вольпе — главы «Эфиопская литература». Д. Н. Воскресенский написал главу «Китайская литература», Е. Ю. Гениева — параграфы «Литературная ситуация на рубеже веков», «Уайльд», «Конрад», «Киплинг», «Поэзия. „Блумсбери“» главы «Английская литература», Г. Ф. Гирс — главу «Афганская литература», Л. Г. Голубева — главу «Литературы Северного Кавказа и

Дагестана», У. А. Гуральник — главу «Еврейская литература». А. В. Данилова — автор главы «Хорватская литература», А. Дербисалин — параграфа «Казахская литература» (совместно с З. Ахметовым и Ш. Сатпаевой), О. Д. Джалилов — главы «Курдская литература» (при использовании материалов К. К. Курдоева), Э. М. Джрбашян — главы «Армянская литература», А. А. Долинина — глав «Египетская литература» и «Сирийская и ливанская литературы», В. В. Ерофеев — главы «Канадская литература». В. К. Житник написал главу «Чешская литература», А. А. Жуков — главу «Суахилийская литература», А. П. Залаторюс — главу «Литовская литература», Е. А. Западова — главу «Бирманская литература», А. М. Зверев — главу «Литература США», В. Б. Земсков — главу «Литературы Испанской Америки», Г. В. Зубко — главу «Литература фульбе», С. Б. Ильинская — главу «Греческая литература», Ю. И. Кагарлицкий — параграфы «Уэллс», «Театр. Шоу» главы «Английская литература». Н. Л. Калейниченко принадлежит глава «Украинская литература», Э. А. Каримову — параграф «Узбекская литература», С. Б. Карыеву — параграф «Туркменская литература», С. П. Картузову — глава «Литература Южной Африки» (совместно с В. В. Ошисом и Л. Б. Саратовской), Э. Г. Карху — глава «Финская литература». В. А. Келдыш — автор параграфов «Поздний Л. Толстой», «Короленко», «Критический реализм (1890-е годы — 1907 г.)», «Творчество Бунина и реалистическое движение предоктябрьского десятилетия», «Между реализмом и модернизмом», «Творчество М. Горького» в главе «Русская литература», а также введения и заключения к этой же главе. В. А. Коваленко написал главу «Белорусская литература», Ю. А. Кожевников — главу «Румынская литература», Д. С. Комиссаров — главу «Персидская литература», И. В. Корецкая — параграфы «Символизм», «Блок», «А. Белый», «Акмеизм» главы «Русская литература», Е. А. Костюкович — главы «Испанская литература» и «Литература Бразилии» (совместно с И. А. Тертерян), В. А. Лабренце — главу «Латышская литература», В. Н. Ли — главу «Корейская литература», В. К. Ламшуков — главу «Литературы Индии», Е. В. Любарова — параграф «Литература на нидерландском языке» главы «Бельгийская литература», В. А. Макаренко — главу «Филиппинская литература». А. М. Маниязов — автор параграфа «Таджикская литература», Г. И. Мерквиладзе — главы «Грузинская литература», З. А. Моторный — главы «Серболужицкая литература» (вместе с К. К. Трофимович), Ф. С. Наркирьер параграфов «Основные тенденции литературного развития на рубеже веков» (вместе с Н. Ф. Ржевской), «Роллан» главы «Французская литература». И. Д. Никифорова написала параграфы «Литература на французском языке. Роденбах», «Верхарн», «Метерлинк» главы «Бельгийская литература», а также введение и заключение к разделу «Литературы Африки», С. В. Никольский — введение к разделу «Литературы Центральной и Юго-Восточной Европы», Н. И. Никулин — главу «Вьетнамская литература», Ю. М. Осипов — главу «Сиамская литература», З. Г. Османова — введение к главе «Литературы Средней Азии», В. В. Ошис — главы «Нидерландская литература» и «Литературы Южной

9

Африки» (последняя — совместно с С. Н. Картузовым и Л. Б. Саратовской). Н. С. Павлова — автор главы «Немецкая литература» (совместно с Л. М. Юрьевой), З. С. Паперный — параграфа «Футуризм» главы «Русская литература», Б. Б. Парникель — введения к разделу «Литературы Южной и Юго-Восточной Азии», А. С. Петриковская — раздела «Литературы Австралии и Новой Зеландии», З. И. Плавский — главы «Португальская литература», З. М. Потапова — главы «Итальянская литература», К. Рехо — главы «Японская литература» (использованы материалы Г. Ивановой) и введения к разделу «Литературы Восточной Азии», Н. Ф. Ржевская — параграфов «Основные тенденции литературного развития на рубеже веков» (совместно с Ф. С. Наркирьером), «Франс», «А. Жид» главы «Французская литература», О. К. Россиянов — главы «Венгерская литература», М. И. Рыжова — главы «Словенская литература», Е. А. Ряузова — главы «Ангольская литература», Л. Б. Саратовская — главы «Литература Южной Африки» (совместно с С. П. Картузовым и В. В. Ошисом). А. П. Саруханян написала главу

«Ирландская литература», Ш. Сатпаева — параграф «Казахская литература» (совместно с З. Ахметовым и А. Дербисалиным), В. Д. Седельник — главу «Швейцарская литература», А. В. Сергеев — главу «Датская литература», В. В. Сикорский — главу «Литературы Индонезийского архипелага и Малаккского полуострова», Л. Х. Тавель — главу «Эстонская литература», К. А. Талыбзаде — главу «Азербайджанская литература», И. А. Тертерян — главы «Испанская литература» и «Литература Бразилии» (совместно с Е. А. Костюкович), К. К. Трофимович — главу «Серболужицкая литература» (совместно с З. А. Моторным). И. М. Фрадкиным написаны введение и заключение к тому, а также введение к разделу «Литературы Западной Европы». Н. Д. Фошко — автор главы «Кампучийская литература», Р. Х. Хади-заде — главы «Таджикская литература», Д. К. Хачатурян — глав «Исландская литература» и «Шведская литература», Г. Н. Храповицкая — главы «Норвежская литература», В. А. Хорев — главы «Польская литература» (совместно с В. В. Витт), Б. В. Чуков — главы «Иракская литература», Л. К. Швецова — параграфа «„Новокрестьянская“ поэзия. Клюев. Есенин» главы «Русская литература», Л. М. Юрьева — главы «Немецкая литература» (совместно с Н. С. Павловой), Г. И. Эйтрей — главы «Албанская литература», К. Н. Яцковская — главы «Монгольская литература». Главы о национальных литературах народов Российского государства подготовлены в 1988—89 гг. институтами Академий наук союзных республик.

Редколлегия приносит читателям извинения в связи с тем, что в данный том не вошла глава о молдавской литературе, которая была на стадии верстки в 1992 г. снята по просьбе авторов.

В научном редактировании тома, помимо членов его редколлегии, принимали участие: И. Д. Никифорова (раздел «Литературы Африки»), В. П. Неустроев (скандинавские литературы).

Ученый секретарь тома — Е. П. Зыкова. Литературное редактирование — Г. А. Гудимовой. Унификация собственных имен, названий, терминов и дат проведена Н. А. Вишневской, Л. В. Евдокимовой, В. Б. Черкасским. Рукопись подготовлена к печати научно-техническими секретарями издания А. С. Балаховской и Л. А. Липовецкой.

Библиография к тому подготовлена сотрудниками Научно-библиографического отдела и Комплексного отдела Азии и Африки Всесоюзной государственной библиотеки иностранной литературы под наблюдением В. Т. Данченко, В. П. Алексева и Л. Г. Пospelовой — по литературам зарубежных стран и к тому в целом при участии членов авторского коллектива, а также В. Б. Черкасским — по русской литературе и Институтами литературы и языка Академий наук союзных республик по соответствующим союзным республикам (под редакцией В. Б. Черкасского).

Синхронистические таблицы составлены Н. А. Вишневской, Е. П. Зыковой и В. Б. Черкасским. Иллюстрации подобраны Г. В. Абеяшевой (при участии авторов тома). Указатели

10

составлены В. Л. Лейбович. В случаях, когда стихотворный перевод сделан автором статьи, переводчик не указывается.

Существенную помощь редакционной коллегии тома и авторскому коллективу оказали рецензенты и все, кто принимал участие в обсуждении отдельных глав и разделов и тома в целом. На последней стадии работы том был отрецензирован Ю. Б. Боровым, отдельные разделы рецензировали Д. В. Затонский, Б. Ф. Стахеев, Э. В. Полоцкая, Б. Л. Рифтин и Р. Ф. Юсуфов. Редколлегия восьмого тома «Истории всемирной литературы» выражает им глубокую признательность.

11

ВВЕДЕНИЕ

Восьмой том «Истории всемирной литературы» охватывает мировой литературный процесс от 90-х годов XIX столетия до 1917 года, т. е. эпоху назревавших и разразившихся бурным кризисом великих потрясений. Два фактора — наступление империалистической реакции, с одной стороны, и подъем рабочего и национально-освободительного движения, с другой, — определяли сложный характер процессов, протекавших в мировой литературе в рассматриваемый период.

В конце XIX столетия капитализм вступил в свою чреватую взрывом империалистическую стадию, одной из основных черт которой было крайнее обострение неравномерности экономического развития. Это обострение вело к усилению противоречий между империалистическими державами, к кровопролитным схваткам в борьбе за рынки, колонии, за новый передел мира, к почти непрерывной цепи локальных войн (испано-американская 1898 г., англо-бурская 1899—1902 гг., русско-японская 1904—1905 гг., марокканские и боснийский кризисы 1905, 1908—1909, 1911 гг., итало-турецкая война 1911—1912 гг., балканские войны 1912—1913 гг. и т. д.). Логика империалистических противоречий неуклонно вела к мировой войне, которая, разразившись в 1914 г., вылилась во всеобщий кризис, потрясший до основания всю капиталистическую систему.

Разжигание национальной и религиозной вражды, проповедь расового превосходства и исключительности все чаще становятся орудием как внешней, так и внутренней политики империалистических держав. «Джингоизм» в Англии, дело Дрейфуса во Франции, пропаганда пангерманизма в Германии, притеснения славянских меньшинств в Австро-Венгрии, черносотенные еврейские погромы и дело Бейлиса в России, армянские погромы 1894—1896 гг. и геноцид армян в 1915 г. в Турции и т. д. — все это не только вызывало определенные экономические, политические и даже демографические последствия (массовую эмиграцию среди некоторых национальных и конфессиональных групп), но и не проходило бесследно для духовной жизни соответствующих стран. Шовинизм в теории и практической политике сопровождался образованием консервативно-почвеннических, реакционно-националистических направлений в общественной жизни, и в частности в литературе, и в то же время приводил (как, например, во Франции в период дела Дрейфуса) к резкому и непримиримому идейному размежеванию. Следствием его было рассеивание некоторых национальных литератур, частичная утрата ими исторически сложившейся родной почвы и возникновение своеобразных «литературных диаспор». Такая участь в той или иной степени коснулась армянской, польской, украинской, еврейской и некоторых других литератур.

Однако шовинистической пропаганде и официальной политике реакционных правительств часто противостояли тенденции, объективно заключенные в самом механизме экономических, политических и культурных отношений эпохи. В них все больше проявляется как некая внутренняя необходимость фактор взаимосвязанности и взаимозависимости. Совершенствование средств транспорта и связи стимулировало и облегчало обмен информацией, развитие обоюдных интересов, личное общение через границы и пространства. Всемирная литература во все большей степени становится всемирной, и при этом все нагляднее выступает определенная закономерность, а именно: отдельные национальные составляющие этой литературы, не утрачивая в своих высших свершениях самобытности и исторически сложившейся специфики, в то же время связаны, как в живом организме, общей системой кровообращения.

Можно привести множество примеров. Томас Манн черпает вдохновение в уроках русской литературы, а Генрих Манн ориентируется прежде всего на ценности

демократической художественной и общественной мысли Франции. Герман Гессе совершает духовное паломничество на Восток, в Индию. Швед Август Стриндберг и англичанин Оскар Уайльд пишут не только на своем родном языке, но и по-французски и издают свои произведения во Франции. Европейская «новая драма» появляется на свет как плод международного совместного творческого опыта и художественных исканий драматургов

12

разных стран. Так, А. Стриндберг предлагает вести летопись новой драмы с «Терезы Ракен» Золя и «Свободного театра» А. Антуана в Париже, а Б. Шоу в своих теоретических принципах и своем творчестве опирается на Г. Ибсена, Э. Бриё, А. Чехова. Р. Роллан переписывается с Л. Толстым и М. Горьким, с Р. Штраусом, Г. Гессе и А. Эйнштейном (Германия), с Г. Ибсенем (Норвегия), с Г. Уэллсом и Б. Расселом (Англия), с Р. Тагором и Махатмой Ганди (Индия), с Т. Катаямой (Япония) и др. С. Цвейг поддерживает самые тесные дружеские связи, как с собратьями по общему делу, с представителями европейской духовной элиты — М. Горьким и А. Луначарским, Б. Шоу и Г. Уэллсом, Р. Ролланом и П. Валери, Э. Верхарном и Ф. Мазереелем, Б. Кроче, К. Лемонье, Дж. Джойсом и др.

Эти многообразные международные контакты писателей были не просто их частным делом. Они постепенно и все чаще приобретают организованный и общественный характер. Возникают некие институты, способствующие взаимному ознакомлению и сближению писателей разных стран. Сначала такую роль выполняют литературные премии, и прежде всего наиболее крупная и престижная из них — Нобелевская, которая была учреждена в 1901 г. Правда, в ее присуждении иногда сказывались консервативные художественные пристрастия жюри. В числе ее лауреатов до 1917 г. — норвежец Б. Бьернсон, испанец Х. Эчегерай, поляк Г. Сенкевич, итальянец Дж. Кардуччи, англичанин Р. Киплинг, шведка С. Лагерлёф, бельгиец М. Метерлинк, немец Г. Гауптман, индеец Р. Тагор, француз Р. Роллан и другие писатели.

Постепенно складываются предпосылки для создания международных писательских организаций и объединений. Резко ускорила этот процесс мировая империалистическая война. Писатели во многом разные, но не поддавшиеся националистическому угару, революционные интернационалисты, пацифисты, литераторы демократических и антимилитаристских убеждений, стремившиеся противопоставить кровавому неистовству войны братание народов и гуманистические ценности духовной культуры, искали возможность вести диалог через линии фронтов и государственных границ. Эту возможность им предоставляла нейтральная Швейцария, куда в годы войны съезжались многие писатели из воюющих стран, устанавливали контакты, создавали группировки на многонациональной основе (так, например, в швейцарскую группу дадаистов входили и с ней поддерживали связь немцы, французы, румыны, итальянцы), проводили совместные выступления, выпускали антивоенные издания. Здесь сотрудничали и дискутировали, размежевывались и объединялись французы Р. Роллан, Пьер Жан Жув, Р. Аркос, А. Гильбо, М. Мартине, немцы Л. Франк, Г. Гессе, Р. Шикеле, Ф. фон Унру, Л. Рубинер, австрийки С. Цвейг, А. Лацко, бельгиец Ф. Мазереель, испанец Альварес дель Вайо и т. д. В этих идеологических и творческих сближениях и расхождениях уже определялись программные положения и закладывались основы интернациональных писательских организаций, которые возникнут в ближайшем будущем: «Кларте» (1919) и в дальнейшем МБРЛ — Международное бюро революционной литературы (1926) и МОРП — Международное объединение революционных писателей (1930), с одной стороны, и международный ПЕН-клуб (1921) — с другой стороны.

Десятилетия на рубеже XIX—XX вв. были эпохой стремительного индустриального развития, скачкообразного роста производительных сил. Крупные изобретения и успехи научно-технического прогресса преобразили в течение исторически короткого времени

материальный облик мира и быт людей, физические условия человеческого существования, соответственно и характер человеческого мировосприятия.

«Век пара» сменяется «веком электричества», которое становится главным энергетическим источником в промышленности и неизменным компонентом разнообразных технических новшеств (электрическое освещение, трамвай, телефон, радио, кино и т. д.). Быстрыми темпами развивается электрическая промышленность.

Подлинная революция происходит в области транспорта и связи. Изобретение двигателя внутреннего сгорания (Даймлер и Бенц — середина 80-х годов, Дизель — 1896—1897 гг.) открывает дорогу автомобилям и авиации. К концу мировой войны в мире уже насчитывается два миллиона автомобилей. 1896 годом датируется начало дирижаблестроения и 1903 годом (после исторического полета братьев Райт) — начало самолетостроения. Мощные океанские суда развивают небывалую прежде скорость, преодолевая расстояние от Европы до Америки за пять суток. С конца 90-х годов начинается (особенно в Германии) сооружение подводных лодок. Прорываются каналы, сокращающие на тысячи километров мировые мореходные пути. Вслед за Суэцким, функционирующим уже с 1869 г., в 1914 г. вступает в строй Панамский канал. Сквозь горные массивы прорубаются железнодорожные туннели, в том числе в 1905 г. знаменитый Симплонский

13

туннель протяженностью в двадцать километров.

Во второй половине 90-х годов Попов и Маркони независимо друг от друга изобретают радио и осуществляют первые сеансы радиотелеграфной связи. В 1895 г. братья Люмьер демонстрируют в Париже техническую новинку, которая произвела сенсацию, — снятый ими первый в мире кинофильм «Прибытие поезда на вокзал Сен-Лазар».

В сознании современников вместе с изменением их быта, условий повседневной жизни меняются и картины мира, и представления о месте и возможностях человека в его отношении к природе и обществу. Сокращаются расстояния, возрастают скорости, стираются границы между реальным и воображаемым. Осуществляется то, что веками считалось сказочным и невероятным: человек стал летать в воздухе на управляемых аппаратах, плавать под водой по морям и океанам на большие расстояния. Появляется возможность одновременно слышать, видеть, присутствовать в пространственно отдаленных друг от друга местах земного шара. И вместе с тем сохраняется социальная дисгармония, эксплуатация и бедственное положение масс.

Индустриальный век несет с собой не только созидание, но и опасные разрушительные возможности. Он заключает в себе угрозу естественным началам человеческого существования, начинает губительно отражаться на состоянии природной среды. Все это не могло не сказаться на литературе рубежа веков, ее тематике и в ее поэтике, в формировании идейных позиций писателей и в их художественном мировидении.

Некоторые из них находились — в основном по мотивам эстетическим — в непримиримой оппозиции к вторгающемуся в повседневную жизнь техническому прогрессу. Громкую известность приобрел в 1889 г. коллективный протест трехсот французских деятелей культуры (в их числе были Мопассан, Дюма-сын, Сюлли Прюдом, Шарль Гуно) против Эйфелевой башни.

Но все протесты тщетны: «Век шествует путем своим железным...» Прошло несколько лет, и появились писатели, на которых колоссальная и обладающая всепокрушающим потенциалом сила современных машин и технических сооружений производила, напротив, опьяняющее действие. В безоговорочной и почти молитвенной апологии мощности и скорости, стали и электричества, которая была присуща итальянским футуристам, в призывах Маринетти воспеть «ночную дрожь арсеналов и судоверфей... прожорливые вокзалы... паровозы с могучей грудью... скользящий полет аэропланов» и

т. д. — во всем этом слышались антигуманистические ноты, угадывался некий отчужденный от человечности идеал.

Иллюстрация:

Ф. Мазереель.

*Иллюстрация к сборнику стихов
Йоганнеса Бехера «Распад и торжество»*

Литография. 1914 г.

Но гораздо более характерным для литературы на рубеже веков было иное, амбивалентное отношение к технизированной цивилизации и урбанизму, вытекавшее из ощущения (или даже осознания) их противоречивой сущности. «В то время как для других машина была воплощением зла, города — уродства, современность — антипоэтичности, он, — писал Стефан Цвейг о своем друге Эмиле Верхарне, — был исполнен воодушевления по поводу каждого нового изобретения, каждого технического достижения...» Но вместе с тем, восхищаясь мощью и величием современной техники и видя в ней торжество человеческого разума и труда, Верхарн одновременно проклинает «города-спруты», зловонным дыханием своих заводов отравляющие мир полей и живой природы. Поэта неотступно преследует воплощенная в образы мысль о пагубных социальных и экологических

14

последствиях индустриального прогресса.

В мировой литературе начала века широко распространено такое двойственное и во многом провидческое отношение к вызывающему восторг и ужас бурному развитию техники в существующих условиях. В характерной для времени научно-технической фантастике (О. Вильде Лиль-Адан, Г. Уэллс и др.) надежды почти всегда омрачены тревожными предчувствиями. Двойственным светом освещена и фигура гениального инженера и менеджера Мака Аллана, героя романа Бернгарда Келлермана «Туннель» (1913), в котором изображено неразрешимое в современном мире противоречие между огромными возможностями технического прогресса и жестоким, человеконенавистническим характером общественных отношений. Александр Блок заморожен демонстрационным полетом аэроплана, но поэта гнетет (оказавшаяся пророческой) мысль об «ужасном виде грядущих войн» и о «ночном летуне, несущем земле динамит» (стихотворение «Авиатор», 1910—1912).

Герхарт Гауптман заканчивает в январе 1912 г. свой роман «Атлантида», сюжетным и философским центром которого является гибель в водах Атлантики сверхсовременного пассажирского лайнера «Роланд». А спустя три месяца, 14 апреля 1912 г., произошла (уже не в романе, а в действительности) взволновавшая тогда весь мир и не забытая по сей день гибель парохода «Титаник». Гауптман предугадал все, вплоть до конкретных обстоятельств катастрофы. Поразительная точность пророчества привлекла особое внимание к этому интеллектуальному роману, в котором одной из главных тем многочисленных философских диспутов был вопрос о науке и технике, их всевластии и бессилии, их влиянии — позитивном или негативном — на решение социальных проблем века.

Современная техника, современный город, находящиеся не в союзе, а в конфликте с человеком и природой, — таков один из сквозных мотивов литературы начала XX столетия, особенно поэзии. Характернейший пример — стихотворение Маяковского «Адище города» (1913):

Адище города окна разбили
на крохотные, сосущие светом адки.
Рыжие дьяволы, вздымались автомобили,
над самым ухом взрывая гудки.

А там под вывеской, где сельди из Керчи —
сбитый старикашка шарил очки
и заплакал, когда в вечеряющем смерче
трамвай с разбега взметнул зрачки.

В дырах небоскребов, где горела руда
и железо поездов громоздило лаз, —
крикнул аэроплан и упал туда,
где у раненого солнца вытекал глаз.

И тогда уже — скомкав фонарей одеяла —
ночь излюбилась, похабна и пьяна,
а за солнцами улиц где-то ковыляла
никому не нужная, дряблая луна.

Маяковскому как бы вторят (хотя и независимо от него) в своем видении технизированной цивилизации Гийом Аполлинер, Блез Сандрар и Валери Ларбо, Георг Тракль, Карл Сэндберг, Иоганнес Р. Бехер и Георг Гейм... У поэтов 10-х годов в разных странах формируются сходные черты некой урбанистической поэтики — глобально-пространственная симультанность образной экспозиции, полисемантическая ключевых метафор (Эйфелева башня — пастушка, экспрессы — бильбоке сатанинские) и т. п.

«Внедрение в быт технических новаций, окутанных дымкой устойчивых мифопоэтических уподоблений» (А. Л. Топорков) порождает в поэзии особые, устойчивые мотивы. Таким мотивом, исполненным мифопоэтических, символических уподоблений, становится, например, мотив городского электрического освещения (отчасти еще и газового, но преимущественно и во все возрастающей степени электрического), занимающий необычайно важное место в русской литературе, особенно поэзии 900—10-х годов. Городские фонари, уподобляемые или противопоставляемые солнцу, луне, их мертвенный, призрачный, зловещий, лихорадочный, галлюцинируемый, inferнальный, сатанинский свет, чуждый жизни, природе, естественной человечности; мерцание и переменчивость городского освещения, нередко ассоциируемого с другим техническим идолом XX в. — кинематографом и порождаемым им дрожащим изображением на экране, — все это выливается в некий мифологизированный образ современного города в творчестве русских символистов (Брюсов, Блок, Белый), в урбанистической поэзии Верхарна, в стихах немецких экспрессионистов Георга Гейма Альфреда Вольфенштейна и др.

Процесс индустриализации и урбанизации сопровождался в капиталистических странах быстрым ростом пролетариата. Революционная борьба рабочего класса приобретает в конце XIX в. все более широкий и организованный характер: в странах Европы и Америки возникают одна за другой социалистические рабочие партии, в 1889 г. возрождается Интернационал. Организованное рабочее движение и

15

широкое распространение социалистических идей в мире начинают в это время все более заметно сказываться на развитии литературы и искусства.

Появляются литературные произведения, в которых революционная борьба пролетариата изображается на основе опыта личного участия авторов в рабочем движении (Л. Мишель, М. Андерсен-Нексе, Р. Трессел, Джо Хилл) или, во всяком случае, с позиций сочувствия ему (Г. Гауптман, Р. Демель, Г. Жефруа, Э. Де Амичис, С. Жеромский, Э. Ади). Идеалы социалистической революции и социализма находят также отражение в произведениях социально-утопического жанра (Э. Золя, А. Франс, Э. Верхарн, У. Моррис, Дж. Лондон).

Вне учета влияния рабочего движения и социалистических идей не может быть понято и оценено творчество таких значительных писателей, как А. Франс, А. Стриндберг, Г. Гауптман, О. Уайльд, Б. Шоу, Дж. Лондон, Т. Драйзер, С. Жеромский, П. Безруч,

И. Цанкар, Я. Райнис, И. Франко и многие другие. Далеко не во всех случаях это влияние сказывается в формировании марксистского мировоззрения — нередко социалистические идеалы носят иной характер, выступают в форме расплывчатого народолюбия и реформистски-утопических мечтаний (Р. Роланд-Холст, Э. Синклер, Дж. Пасколи, Ж. Ренар) или тяготения к анархистским теориям и акциям (П. Бароха, О. Мирбо, А. Струг, С. К. Нейман и ряд других). Но каковы бы ни были существенные различия в мировоззрении и направленности интересов отдельных писателей, можно сказать, что на рубеже веков вся серьезная, бьющаяся над разрешением социальных и гуманистических коллизий литература — от Л. Толстого и М. де Унамуно до М. Горького и М. Андерсена-Нексе — проходила через силовое поле проблем, поставленных революционным рабочим движением, и в той или иной форме отзывалась на эти проблемы.

Особой, характерной чертой мирового литературного процесса на рубеже веков было колоссально выросшее влияние русской литературы.

Для Запада знаменательной вехой в этом отношении стало появление во Франции завоевавшей широкую европейскую известность книги Э. М. де Вогюэ «Русский роман» (1886). Годом позже за ней следует книга испанской писательницы Эмилии Пардо Басан «Революция и роман в России». На рубеже 80—90-х годов широко разворачивается деятельность Э. Л. Войнич по переводу и пропаганде русской литературы — особенно революционной, демократической — в англоязычном мире. В 1901—1902 гг. «о том всемирном значении, которое приобретает теперь русская литература», писал В. И. Ленин.

Почему именно русская и именно теперь? Несомненно, независимо от того, осознавалось ли это каждый раз напрямую теми или иными писателями и читателями в других странах, высоко уважительное внимание к русской литературе, к ее нравственному гуманистическому пафосу («святая русская литература», как сказано у Томаса Манна) возникло тогда, когда весь мир стал прислушиваться к благовесту, доносившемуся из России, испытывая сильное и глубокое впечатление от героического, жертвенного примера российского освободительного движения (от народовольцев до революционного марксизма).

К началу двадцатого столетия центр мирового революционного движения переместился в Россию. Первая народная революция эпохи империализма, русская революция 1905 г., вызвала повсеместно волну сочувствия и оказала могучее влияние на политическое сознание масс, на освободительное движение во всем мире. И вполне естественно, что именно в это время (90—900-е годы) пришел час русской литературы.

Обретенное ею всемирное значение сопровождалось всемирным влиянием. Авторитет и популярность Л. Толстого в эти десятилетия были могучим общественным и литературным фактором глобального масштаба. Достоевский посмертно стал властителем дум и вдохновителем творчества многих выдающихся художников Европы и Америки. Театр Чехова знаменовал собой исторически новый этап в развитии мировой драмы. М. Горький увлекал читателей героическими идеалами революционной борьбы.

Влияние русской литературы распространялось на писателей как на Западе, так и на Востоке. Среди ее многочисленных данников были и такие, на художественную индивидуальность которых русские влияния наложили глубокий, неизгладимый отпечаток: Т. Манн, Б. Келлерман, Р. М. Рильке, Р. Роллан, Ш. Л. Филипп, Э. Л. Войнич, К. Мэнсфилд, Мигель де Унамуно, М. Андерсен-Нексе, Лу Синь, Исикава Такубоку, Тевфик Фикрет и др.

Итак, влияние русской литературы было прямым следствием всемирного резонанса российского освободительного движения. Оно же, в свою очередь, стимулировало в других странах активные общественные процессы и влияло на них.

16

Национально-освободительное движение и связанная с ним интенсивность формирования национального самосознания были (наряду с социалистическим рабочим

движением) важным фактором, сказавшимся в рассматриваемый период на мировой литературе в соответствии с особенностями исторического развития в различных странах и регионах. Прежде всего этот процесс охватил страны Востока, но он сыграл существенную роль и в Европе, и на Американском континенте.

Так, на основе англо-ирландской конфронтации (впоследствии приведшей к Дублинскому восстанию 1916 г.) развернулось начиная с 1893 г. движение ирландского возрождения с его замечательной литературой как преимущественно символистского и неоромантического (У. Б. Йетс), так и реалистического (Д. Синг) направлений. Размышления испанской интеллигенции о причинах и природе национального кризиса (проявившегося в катастрофической развязке испано-американской войны) породили выдающиеся произведения «поколения 98 г.» (М. Унамуно, Асорин, Р. Валье-Инклан, П. Бароха и др.). Почти в это же время на Пиренейском полуострове переживает высокий подъем и литература так называемого каталанского возрождения (С. Русиньоль, Дж. Марагаль и др.). В литературах юго-восточных славян значительное место занимала патриотическая, национально-освободительная тема, связанная с борьбой чехов, сербов, болгар и других славянских народов против австро-германского и османского гнета (А. Ирасек, С. Чех, Б. Нушич, А. Шантич, И. Вазов). Национально-освободительное, антиимпериалистическое движение в странах Латинской Америки (в частности, Мексиканская революция 1910—1917 гг.) и борьба за утверждение историко-культурной самобытности этого региона нашли свое выражение в творчестве Х. Марти, Х. Э. Родо, Р. Дарио, М. Асуэлы. С ростом национального самосознания и освободительного движения были косвенно связаны в литературах соответствующих регионов мира некоторые характерные тематические и жанровые аспекты, в частности подъем исторического романа (А. Ирасек, Г. Сенкевич, И. Вазов, Б. Перес-Гальдос, Р. Валье-Инклан) и исторической драмы (Х. Бенавенте, С. Выспяньский, И. Грегори).

Переломный для всемирной литературы смысл рубежа XIX—XX вв. с особенной силой сказался в судьбе драматических жанров. Именно в эти десятилетия в культуре европейских стран формируется столь крупномасштабное, непреходящего значения явление, как «новая драма», представленная именами Генрика Ибсена (Норвегия), Августа Стриндберга (Швеция), Антона Чехова и Максима Горького (Россия), Мориса Метерлинка (Бельгия), Эмиля Золя и Анри Бека (Франция), Герхарта Гауптмана и Германа Зудермана (Германия), Бернарда Шоу и Харли Гренвилл-Баркера (Англия), Хасинто Бенавенте (Испания) и некоторых других художников.

Эти драматурги были во многом различны по своему таланту, творческой манере, тематическим интересам, наконец, по своим философским и общественным убеждениям. Но при всем индивидуальном авторском многообразии и различии национальных типов «новой драмы» представители этого движения сознавали определенную общность своих художественных устремлений. И хотя эта общность не приняла форму некоей литературной школы и названные скандинавские, русские, немецкие, английские и прочие драматурги не издавали совместных и программных манифестов, они, однако, испытывали чувство общеевропейской взаимной связи и солидарности и многократно высказывали его.

«Новая драма» знаменовала высокий подъем драматургического творчества после десятилетий упадка. «В больших культурных странах философов и купцов целый век не было национальной драмы», — утверждал Стриндберг в 1889 г. в статье «О современной драме и современном театре», а годом раньше констатировал, что «в Англии и Германии драматическое искусство умерло». Это было действительно так, и более того: во всех европейских странах (кроме России) после романтического взлета, после Байрона и Шелли, Гюго и Мюссе, Клейста, Бюхнера и Геббеля, драма резко деградировала и перестала занимать сколько-нибудь заметное место в духовной жизни общества, а подмостками надолго завладели «репертуарные авторы», кумиры мещанской публики,

ловкие сочинители «хорошо сделанных пьес», мелодрам, водевилей, салонных комедий, бесконечно далеких от реальной жизни и действительных, социальных и нравственных проблем и конфликтов.

«Новая драма», будучи выражением демократической критики буржуазного уклада жизни в целом, его религии и морали, подняла знамя борьбы также и против коммерческого, выхолощенного театра. Теоретическим провозвестником этого движения был Золя, еще в 70-е годы выступивший в ряде статей (собранных и вышедших отдельными изданиями в 1881 г.) с беспощадной критикой «репертуарной» драматургии и всей соответствующей ей театральной структуры. Он сформулировал при этом основные

17

программные положения театральной реформы. Первым представителем «новой драмы», завоевавшим мировую славу, стал Ибсен. Его пьесы оказывали могучее влияние на творчество младших современников, участников обновительного движения, и пропагандировались ими в их борьбе с театральной рутинной как своего рода «эмблема», воплощение принципов этого движения. И наконец, А. Чехов, вершина «новой драмы», в произведениях которого ее идейные и художественные завоевания нашли свое наиболее полное и совершенное выражение.

Историческое значение «новой драмы» не сводилось к тому, что она выступала против ничтожества современного мещанского театра. Ее следует рассматривать как реакцию на кризис старой, восходящей к Ренессансу театральной системы, которая на протяжении трех веков европейской культуры была воплощением свободной стихии буржуазного индивидуализма. Этот кризис в последние десятилетия прошлого века был связан со все углублявшимся процессом отчуждения личности и прогрессирующим сужением пространства, в котором могла бы проявиться активность индивидуального героя.

По мере того как рассеиваются иллюзии самостоятельности и независимости индивида в современном обществе, расшатываются и опоры традиционного театра; утрата человеком свободы воли и действия, осознание им себя бессильной игрушкой в руках неких внешних сил, ослабление личностного, индивидуального начала — все это с возрастающей властью определяет характер новой, складывающейся театральной системы, и прежде всего ее литературной основы — драмы. В творчестве Чехова, Гауптмана, Стриндберга, Метерлинка изменяется природа конфликта. «Наиболее пронизательные из критиков начала века заметили, что если в старом театре говорилось о трагедии в жизни, то в новом — о трагедии жизни» (Б. Зингерман). У новых драматургов гибельная западня, приготовленная коварным врагом, смерть от яда или кинжала, самоубийство все реже подстерегают героев, катастрофические события и кровавые развязки перестают быть характерными для драмы.

Трагизм повседневной жизни проявляется ныне в том, что на смену индивидуалистическому конфликту, в котором в страстном противоборстве (как у Шекспира) или в хитроумной интриге (как у Лопе де Веги) сталкиваются конкурирующие персонажи во имя своих личных интересов, своего самоосуществления и самоутверждения, приходит другой тип конфликта, в котором герои не столько противостоят друг другу, сколько все совокупно в той или иной форме испытывают тягостное и унижительное давление вязкой, как тина, враждебной им среды, терзающей или засасывающей их, пошлой и страшной в своей повседневной жестокости и заурядности буржуазной действительности.

Б. Шоу верно нащупал нерв основного конфликта в «новой драме», когда писал: «Всякая социальная проблема, возникающая из противоречия между человеческими чувствами и окружающей обстановкой, дает материал для драмы».

«Новая драма» знаменовала возрождение того тесного союза между большой литературой и сценой, который в XIX в. был прерван по крайней мере на десятилетия. Конец столетия был отмечен в большинстве европейских стран обновительным

движением Свободных, Независимых, Художественных, Общедоступных театров, стремившихся вновь слить в высоком синтетическом искусстве спектакля поэтическое слово и сценическую метафору. Эти театры стали носителями и пропагандистами нового репертуара. В 1887 г. Андре Антуан основал в Париже «Свободный театр», который положил начало театральной реформе в Европе. «„Свободный театр“ спас драматическое искусство Франции» (А. Бек). Он начал с пьес братьев Гонкур, Золя, затем последовал Ибсен. На сцене «Свободного театра» впервые увидела свет рампы «Власть тьмы» Л. Толстого, ставились пьесы Тургенева. Гастроли театра Антуана в Германии вызвали и там аналогичное движение. В 1889 г. в Берлине под руководством Отто Брама возник театр «Свободная сцена». Он пропагандировал Ибсена, Л. Толстого... Именно его спектакли принесли известность начинающему драматургу Г. Гауптману и другим молодым отечественным авторам. В Лондоне возникновение «Независимого театра» датировалось 1891 годом. Руководитель этого театра Джекоб Грейн ориентировался на репертуарный опыт Антуана и Брама и способствовал, в частности, утверждению Б. Шоу на британской сцене. Наконец, высшей своей точки обновительное движение достигло в 1898 г., когда К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко основали в Москве знаменитый Общедоступный Художественный театр, прославивший во всем мире драматургическое творчество Чехова и Горького.

«Мировой капитализм и русское движение 1905 года, — писал В. И. Ленин, — окончательно разбудили Азию».

Начиная с середины 80-х гг. и далее в Индии, Турции, Китае и ряде других стран Востока

18

возникают партии и тайные организации, имеющие целью модернизировать общественный строй своих стран, добиться для них национальной независимости, освободить их от феодально-деспотического гнета местных правителей и от европейских и американских империалистов.

В странах Азии и Африки почти непрерывной чередой вспыхивают стихийные народные восстания против местных и иностранных поработителей («Деканская аграрная война» в Индии, Махдистское движение в Судане, крестьянское восстание 1893—1894 гг. в Корее, восстание «боксеров» в Китае и др.), подавляемые с невероятной жестокостью. Однако с 1905 г. положение существенно меняется: наступает время больших национально-освободительных революций, преимущественно в пограничных с Россией странах — в Иране (1905—1911), в Турции (младотурецкая революция 1908 г.), в Китае (Синьхайская революция 1911—1913 гг.) и других.

Революции и национально-освободительные движения в странах Востока вызывали многообразные сдвиги и изменения в их культурной жизни, и в частности в литературе. При этом можно было наблюдать некие общие тенденции процесса, универсально присущие всем вовлеченным в данное историческое движение странам и регионам, и вместе с тем специфические различия в смысле форм, темпа и степени продвинутости этого процесса. В то время как, например, в Японии революция Мэйдзи еще в 1868 г. положила начало буржуазному государству и дала толчок ускоренному развитию капитализма, а в Индии в силу противоречивых последствий британского колониального управления интенсивно формировались кадры туземной интеллигенции, вкусившей западное образование, и в 1885 г. возник уже Национальный Конгресс, возглавивший национально-освободительное движение в стране, — в это время в наименее развитых странах Востока, сохранявших остатки государственного суверенитета в форме феодальных королевств, султанатов и т. п. (Лаос, Камбоджа, Непал и др.), процесс модернизации экономики, общественных отношений, культуры, напротив, находился еще в зачаточном состоянии. В направлении и характере изменений, происходивших в литературе, в их ускоренности или замедленности, решающее значение имела

неравномерность развития стран, находящихся на разных стадиях распада феодально-патриархального строя и перехода к капитализму.

Отвлекаясь от этих стадийных различий, можно установить некоторые общие закономерности литературного процесса в странах Востока в конце XIX — начале XX в. Они генерализуются в двух направлениях: демократизация и модернизация. Движение идет от религиозно-догматической литературы к светской, от канонических архаичных форм средневековой литературы придворного и аристократического бытования к современным жанрам и сюжетам. Этот процесс находит характерное преломление в определенных сопутствующих тенденциях. На смену классической поэзии и традиционным старинным видам театра все больше приходят повествовательная и очерковая проза (роман, повесть, эссе) и ориентирующаяся на европейские образцы и современный быт «разговорная» (conversation) драма. Иногда эта эволюция сопровождается демократическими по своей сути изменениями в области литературного языка. Так, в китайской прозе старинный книжный язык вэньян постепенно уступает место живому разговорному языку байхуа; в Нидерландской Ост-Индии архаические по своему строю яванский и сунданский языки все более отходят на задний план, и в повествовательной прозе укрепляет свои позиции близкий к разговорному «низкий малайский» язык.

Демократизация и модернизация литератур стран Востока были тесно связаны с их постепенным вхождением в орбиту мирового литературного процесса. Большинство этих национальных литератур переживало (с некоторым естественным и неизбежным историческим опозданием) эпоху усвоения идейного богатства европейского Просвещения. На конкретной местной почве просветительские идеи наполнялись антифеодальным и антиколониальным содержанием. При этом сказывалась неравномерность исторического развития: в одних странах только зарождалась просветительская идеология, в других продолжался и углублялся процесс, начавшийся еще в предыдущие десятилетия, а для Японии, например, это был в основном уже пройденный этап.

Параллельно политическому «пробуждению Азии» и сопутствующим ему сдвигам в сфере социальных идей на рубеже веков ускоряется процесс вхождения Востока в мировое духовное и культурное пространство. Общественная деятельность и интеллектуальное творчество многих выдающихся людей Азии (в частности Сунь Ятсена, Мохандаса Ганди, Рабиндраната Тагора, Лу Синя, Мэй Ланьфана и др.) находят широкий резонанс в западном мире.

В свою очередь в области творческих интересов многих писателей и художников Западной

[19]

Европы — а также и России — все большее место начинают занимать идеи, традиции, религиозные и нравственные учения, образы и ландшафты древнего и современного Востока. Достаточно вспомнить имена Джозефа Конрада, Редьярда Киплинга, Германа Гессе, Пьера Лоти, Бернгарда Келлермана, Поля Гогена и наших соотечественников Константина Бальмонта, Николая Гумилева, живописцев Павла Кузнецова, Николая Рериха, ученых-востоковедов Сергея Ольденбурга, Игнатия Крачковского и др. Все это — явные признаки ускоряющегося процесса конвергенции в мировом литературном и художественном развитии.

Приобщение литератур Востока к мировому литературному развитию проявляется в нарастающей тенденции к синхронизации всемирного исторического процесса, особенно в странах Азии, продвинувшихся по пути промышленной и социальной модернизации (Япония, Индия, позднее Турция). Здесь складываются исторические предпосылки для формирования художественных течений и методов — романтизма и реализма, еще раньше в силу сходных предпосылок возникших и определявших в течение всего XIX в.

литературный облик Европы и Америки. Их возникновение в странах Востока вызвано известным типологическим сходством исторических условий и вместе с тем значительным усилением контактных связей литератур Запада и Востока.

В это время наступает конец многовековой «закрытости» культурной жизни Востока. Художественный опыт европейских литератур, в том числе не только их вчерашний день, но и самое современное и даже злободневное в них, активно воспринимается и творчески осваивается.

В Турции очень сильно влияние французской литературы, в частности поэзии символистов. В странах дальневосточного региона, в Китае, Японии, широко переводятся и издаются Тургенев, Достоевский, Л. Толстой, Чехов, Гаршин, Андреев, Горький и с исключительной силой сказывается воздействие социально-гуманистических идей русской литературы.

В то же время в литературах Востока появляются писатели, творчество которых имеет международный резонанс, становится идейно-художественным достоянием всего человечества — Рабиндранат Тагор, Симадзаки Тосон, Лу Синь, Тевфик Фикрет... В литературах Востока происходит явственное движение, ведущее к воссозданию единства мирового литературного процесса.

Рубеж XIX—XX вв. был началом переломной эпохи, длительной эпохи конфронтации и конвергенции идей и общественных сил. Великие художники этого времени интуитивно чувствовали его переломный характер, приближение исторических перемен, хотя и не всегда могли точно определить их социальное содержание. В эти десятилетия создаются произведения большого эпического размаха, тема которых — изжитость, обреченность и смерть старого мира: романы Т. Манна, Г. Манна, А. Франса, Р. Роллана, Дж. Голсуорси...

Но приговор миру уходящему, безрадостное подведение итогов нередко сопровождалось — пусть довольно смутным — предощущением «неслыханных перемен». Все чаще на рубеже веков писатели «прикладывали ухо к земле», стремясь проникнуть в подспудный ход времени.

Их ожидания и провидческие сны обычно выливались не в объективированные формы повествовательной прозы, а в русло лирического высказывания. 900-е и 10-е годы нашего столетия были годами особого подъема поэзии, пророческой по своей устремленности, проникнутой предчувствием близящегося конца и нового начала.

Такого рода мотивы явственно слышатся в «Ямбах» и «Возмездии» А. Блока, в поэтической антологии немецкого экспрессионизма «Сумерки человечества» (стихи Г. Гейма, И. Р. Бехера, Г. Тракля, Я. Ван-Годдиса и др.), в «Каллиграммах» Г. Аполлинера, в «Конго» Н. В. Линдсея, в «Стихах о Чикаго» К. Сэндберга...

Идеал, который светится перед мысленным взором каждого из этих поэтов как некая путеводная звезда, неодинаков. Для одних — это вера в мессианскую роль своей родной страны, несущей раскрепощение всему человечеству, для других — это приход счастливой эры всеобщего стихийного братания вчерашних смертельных врагов. Для одних — это торжество популистской фермерской демократии, для других — братство и солидарность индустриальных рабочих мира. Но есть некая общая характерная тенденция: в рассматриваемую эпоху, и не только в поэзии — в мировой литературе в целом — наблюдается значительное усиление позитивного элемента.

Уже и критический реализм XIX в. был не только «критическим». Ни Бальзак, ни Диккенс, ни Фонтане, ни Достоевский никак не сводились к одной лишь критике. Еще важнее это подчеркнуть в отношении первых десятилетий XX столетия.

Почти все самые крупные писатели этого

20

времени (за двумя, возможно, исключениями: К. Гамсун и Р. Киплинг) — в предыдущем веке это было необязательно так — придерживались прогрессивных, демократических в

широком смысле этого слова общественно-политических убеждений и пропагандировали их в своей творческой и гражданской деятельности. При всем их беспощадном критицизме в художественных и публицистических произведениях А. Франса, Р. Роллана, Г. Манна, Э. Верхарна, Э. Ади, В. Короленко, И. Франко и других все большее значение приобретает утверждение положительных ценностей, идеала, героического начала.

ВВЕДЕНИЕ

Этот период, значение которого определяется и его переходным характером (от эпохи классической русской литературы к новому литературному времени), и его самоценным вкладом в творческий процесс, — крупная веха в истории русской литературы.

90-е годы, резко повысившие политический тонус русского общества и подготовившие решительные сдвиги последующих лет, стали переломными и для всего духовного бытия страны. К концу века центр мирового революционного движения перемещается в Россию. Освободительный подъем начала 900-х годов вовлекает в общественную деятельность огромные массы людей. Русско-японская война 1904—1905 гг. всемерно активизирует эти процессы. Революция 1905—1907 гг. явилась одним из важнейших событий русской и всемирной истории начала XX в.

Эти процессы — порой не прямо, сложно, опосредованно — отразились на логике художественного развития. Бурным темпам общественного движения соответствовала убыстренность, особая концентрированность общей художественной жизни России (как и отдельных творческих эволюций) в последние предоктябрьские десятилетия.

Стремление улавливать общемировой смысл во впечатлениях, полученных от российской действительности, было характерно в ту пору для деятелей русской литературы. «Век и конец века на евангельском языке не означает конца и начала столетия, — писал Л. Толстой в 1905 г., — но означает конец одного мировоззрения, одной веры, одного способа общения людей и начало другого мировоззрения, другой веры, другого способа общения». И во многом не «по-евангельски» развивал эту мысль: «Временные же исторические признаки или тот толчок, который должен начать переворот, — это только что окончившаяся русско-японская война и одновременно с нею вспыхнувшее и никогда прежде не проявлявшееся революционное движение среди русского народа». И другим крупнейшим писателям-современникам (М. Горькому, А. Блоку) было по-разному свойственно пронизательное осознание рубежа столетий в России как начала новых путей человечества, в том числе путей искусства.

С последней трети XIX столетия, времени сравнительно мирного буржуазного развития (после Парижской Коммуны), в общественно-философском движении Западной Европы, как и в художественном движении, прежде всего в литературе натурализма, распространяется концепция стабильной, устойчивой общественной среды, всецело подчиняющей человека. Этого рода воззрения находят почву и в России — в пору реакции 80-х годов, последовавшей за разгромом революционного народничества. Но наряду с явлениями духовного кризиса в русской литературе 80-х годов отчетливы и предвестия грядущего обновления, с которым связано следующее десятилетие. 90-е годы постепенно формируют новое восприятие исторического времени у художников слова. К концу этого десятилетия, на рубеже веков, в русской литературе достаточно прочно утверждается осознание резко ускорившегося жизненного потока. Подрывается устойчивость гнетущих социальных обстоятельств. Высвобождаются из-под их диктата активные начала жизни. Переоценка отношений личности и среды — таков главный итог мысли, которую извлекала литература из кризисной общественной ситуации. Далеко не всегда распознавая движущие силы истории, наиболее крупные деятели русского искусства конца XIX —

начала XX столетия сходились в ощущении полной изжитости существующего порядка вещей. Напряженно драматическое переживание текущей действительности и сопутствующая этому всемерная активизация образного мышления так или иначе присущи основным художественным направлениям времени. Их далеко не мирный, но вместе с тем и далеко не однозначный диалог наша литературоведческая мысль долгое время воспринимала лишь как состояние войны. Между тем в творческих свершениях крупнейших писателей обнаруживались близкие черты, не замкнутые границами литературных лагерей, ставшие всеобщим художественным достоянием. В этом смысле можно

22

говорить о собирательном художественном опыте «серебряного века» русской литературы (как часто называют интересующий нас период), что не исключало, разумеется, и серьезных литературных противостояний.

Более того. Множественность путей мысли, как и чрезвычайная полиморфность, — характерная черта русского литературного движения этого времени. С 40-х годов прошлого века и до самого конца его в русской литературе господствовал реализм. С начала XX в. она становится полем соревнования обновляющегося реалистического движения и ряда нереалистических течений. В этих спорах, порой бескомпромиссных и непримиримых, были опробованы разные творческие возможности. Многим из них принадлежало будущее.

Новые качества возникали в активном контакте с традицией. Потребность коренных обновлений побуждала к широкому подведению итогов: что принять и от чего отказаться в художественном прошлом. Его восприятие в литературе того времени отличалось особенной интенсивностью. Если говорить о ближайшем предшественнике, классическом веке русской литературы, то он присутствовал в художественном сознании нового времени не отдельными сторонами, а основным своим достоянием.

Преобразование реализма, вызванное к жизни и общеисторическими причинами, и внутренними потребностями развивающегося творческого метода, происходит на рубеже веков во всей Европе. Но роль традиций в этом процессе была особенно велика именно в России, ибо здесь классический реализм (в отличие от реализма в некоторых западноевропейских странах) не только не ослабевает к концу века, а обогащается. В 90-е годы в русскую литературу вступает молодое поколение реалистических художников. Однако начало обновлению реализма положили крупнейшие мастера старших поколений — те, кто непосредственно соединял век нынешний с веком минувшим. Это поздний Л. Толстой и Чехов.

К концу XIX столетия мировое значение толстовской деятельности было в полной мере осознано и за рубежом. Первостепенно важными для литературного процесса оказались завоевания творчества Чехова, создавшего, по словам Л. Толстого, «новые, совершенно новые... для всего мира формы письма» и в прозе (которую имел в виду Л. Толстой), и в драматургии.

Художественные открытия великих писателей не только завершали «классическую» эпоху русской литературы, но и предвещали будущее. Поучительным для молодого поколения реалистов был также творческий опыт В. Г. Короленко — и новизною эстетических идей, и отдельными художественными решениями.

Именно три этих имени становятся самыми авторитетными для молодого Горького, которого еще с 90-х годов демократический читатель России считал надеждой русской литературы. Уже в предоктябрьское время его творчество получает международное признание. По пути Горького — пути нового, демократического искусства — шли другие литераторы.

На рубеже веков в русской литературе начинает интенсивно развиваться и марксистская критическая мысль — в книгах и статьях Г. В. Плеханова, В. И. Ленина,

А. В. Луначарского, В. В. Воровского и других, чья литературная деятельность сочеталась с непосредственным участием в революционном движении.

Их особое внимание привлекала реалистическая литература в аспекте текущей идеологической борьбы (например, известные статьи Ленина 1908—1911 гг. о Толстом). Публицистическая заданность, отсутствие художественного анализа, односторонность приговоров и оценок (прежде всего литературного модернизма) часто свойственны этой критике. Но в лучших образцах она демонстрировала более широкий взгляд на судьбы русского реализма порубежной эпохи, нежели позднейшая литературоведческая версия о «тяжбе» критического и социалистического реализма, о неизбежном упадке первого в условиях развития второго, об особом «избранничестве» новой литературы и ее главной фигуры, Горького, по отношению к другим направлениям. Версия, которая, разумеется, искажала представление о художественных ценностях «серебряного века», да и о самом Горьком, истинной роли его творчества в литературе начала XX столетия и месте, занимаемом в ней, — не над процессом (как часто оказывалось в наших работах), а внутри процесса. По существу, то же имел в виду и Горький, когда в письме И. А. Груздеву 1927 г., называя себя «типичным... русским литератором XX века», рекомендовал критикам: «Пора отметить, что во всех нас было и есть нечто общее...»

Правда, реалистическая литература переходной эпохи (имея в виду новые литературные поколения) в целом не возвысилась до уровня своих великих предшественников. Одно из объяснений тому — особые сложности творческого самоопределения в пору коренной смены ценностей и ориентиров в стране. Но вопреки противоречиям и трудностям направление продолжало интенсивно развиваться, породив

23

особое типологическое качество, которое возникло на почве обновленного восприятия традиций классического реализма и постепенного преодоления концепции детерминизма в натуралистическом духе. Принципиально важно и собственно художественное обновление реализма на рубеже столетий: стилевые искания, выразившиеся в решительных жанровых перестройках, в существенных видоизменениях поэтического языка. Высочайшие образцы искусства слова явило, например, творчество И. А. Бунина.

Соперниками реализма стали нереалистические течения — символизм, затем акмеизм и футуризм. Здесь и проявилась основная конфронтация в русском литературном процессе конца XIX — начала XX в. В литературоведении особенно распространены крайние точки зрения на эти противостояния. Отсюда, с одной стороны, — утверждение за модернистами исключительного права представлять истинно художественное сознание своего времени (позиция ряда зарубежных славистов); с другой стороны, исключительная ориентация на реализм и непримиримость к модернизму. В последнем случае выразился тот «сплошной», недифференцированный взгляд на модернистские течения в России, не считавшийся с разнокачественными тенденциями в них, который долгое время бытовал в советской науке. Подобная однозначность сменяется ныне представлением о многосложности изучаемого феномена.

Сложность проявлялась прежде всего в том, что декадентским тенденциям, отражавшим кризисные черты культуры рубежа веков, сопротивлялись *внутри самого модернистского движения* тенденции противодакадентские. Еще одно разноречие — между «платформами» и объективным образным содержанием ряда явлений этой литературы, которое нередко оказывалось значительно шире «платформ».

Впрочем, и эти «платформы» тоже нуждаются в нелицеприятном к себе отношении. Осуществление творческих задач порою стеснялось догматами модернистского движения. И все-таки непреодолимых преград между теориями и самим искусством, в котором якобы ценно только то, что не похоже на теории (а так часто считали), не было.

Мы имеем в виду не только эстетические концепции, принадлежавшие непосредственным деятелям литературы модернизма, крупным художникам слова (как,

например, Андрей Белый, В. И. Иванов), но и труды выдающихся представителей русского религиозно-философского идеализма конца XIX — начала XX в. (В. С. Соловьева, Н. А. Бердяева, С. Н. Булгакова и др.). Отношения философов и художников были непросты. Последних прежде всего связывали с философами не собственно религиозные построения, а круг глубоких мыслей о человеке, жизни духа, о мировом «всеединстве», значительно расширявших пределы этих построений.

Все это позволяет говорить о достаточной «открытости» модернистских образных систем начала века. Однако не настолько открытых, чтобы снять саму оппозицию «реализм — модернизм». Между тем призывы отказаться вовсе от данной оппозиции, как чрезмерно категоричной, прямолинейной и даже теоретически несостоятельной по отношению, в частности, к русской литературе начала века, можно встретить и в критике последних лет. И это уже другая крайность. Несомненна отчетливая граница между направлениями, о которых идет речь, объясняемая в конечном счете причинами мирозерцательными, но граница не «на замке». Расхождения, «выплеснувшиеся» в бурных спорах, касались коренных вопросов искусства, эстетики, философии, отношения к художественному наследию и др. Однако наряду с отталкиваниями были и значительные притяжения.

И это пронизательно ощущал Блок. Противясь герметизму в литературной среде, он осудил «стремление быть принципиально враждебным какому-либо направлению» (статья «Литературные итоги 1907 года»). Поэт-символист признал поучительным опыт реализма своего времени (статья того же года «О реалистах») и, сознавая глубокие различия литературных путей, шел, однако, навстречу контактам между направлениями. Практика русской литературы той поры в целом вполне подтверждала эту позицию, вопреки иным запальчивым эстетическим декларациям.

Показательна, к примеру, эволюция наиболее крупного из названных течений — символизма. В начале 900-х годов внутри него происходит переоценка ценностей, связанная с критикой декадентского эгоцентризма и эстетизма 90-х годов, и частичный переход на новые рубежи: поиски начал, объединяющих отдельную личность с миром, своеобразное приятие революционного движения и резкая критика социально-нравственных устоев, пристальный интерес к истории России и ее народа, к судьбам национальной культуры, к фольклору (у А. Блока, В. Брюсова, А. Белого, Вяч. Иванова и др.). Основную роль в этой устремленности к общественному и национально-историческому содержанию, выделявшей русский символизм среди близких ему течений в мировой литературе начала века, играли

24

события революционной истории, а также и собственно литературные факторы: воздействие мощной и особенно устойчивой на русской почве реалистической традиции.

Была, однако, и обратная связь. Трансформированное «общественничество» символизма, сопрягавшееся с метафизическими началами мысли, по-своему отзывалось и в реалистической литературе: в противопоставлении «вечных» ценностей «временным», в скептическом отношении к общественным идеологиям. Это особенно заметно в русском реализме предоктябрьского десятилетия.

Не менее примечательны и художественные взаимодействия. Литературный процесс той поры дает многочисленные примеры перемещения образных средств из одной художественной системы в другую. Символизм достаточно широко черпает из стилевого арсенала реалистического искусства. В то же время и реализм оказывается восприимчив к чужому стилевому опыту, к заключенным в нем новым и очень перспективным выразительным возможностям, преобразуя их в согласии с законами своей поэтики. Горькому принадлежат слова о художественных завоеваниях литераторов символистского круга: «Спасибо... со временем скажет им история» (из письма 1907 г. к Л. Н. Андрееву). Историк литературы и критик Ф. Д. Батюшков вспоминал, что Короленко, хотя и не

жаловавший модернистские течения в искусстве, «любил рассказывать, что, будучи противником... символистов... он все-таки подошел к новым формам в своем „Слепое музыканте“, и ему передавали, что Верлен, прочитав этот рассказ, кому-то высказал: пока мы еще спорим о символизме, а вот молодой русский писатель дал уже готовый образец». Отдельные эти штрихи тоже красноречивы.

Искусство переломного времени особенно богато переходными, промежуточными состояниями художественной мысли. На стыке реалистического и нереалистических течений возникают феномены двойственной эстетической природы (например, творчество Л. Н. Андреева, А. М. Ремизова). В реалистической литературе лет первой русской революции заметны признаки сближения с мятежным пафосом «младших» символистов. Развитие художественного процесса отличается пестрой сменой, изменчивой множественностью явлений и одновременно сложной целостностью. При этом отдельные его этапы особенно близко соответствуют этапам общественно-историческим, что закономерно для грозных периодов истории.

В 90-е годы — вследствие, с одной стороны, глубоких изменений в реализме (поздний Л. Толстой, Чехов, Короленко) и, с другой стороны, возникновения русского символизма — намечаются ведущие противостояния в художественном процессе, которые отметят последующий литературный период в целом.

На этапе бурной общественной истории начала XX в., завершившемся событиями 1905—1907 гг., происходят новые сдвиги, связанные с нарастанием освободительных настроений, радикально-критического пафоса в реалистическом движении (пример — творчество А. И. Куприна) и рождением литературы революционного социалистического идеала, решающим фактором которой становится творчество Горького. Эти годы явились и пиком развития русского символизма, временем его полного творческого оформления. Расстановка основных литературных сил целиком определяется.

Десятилетие 1907—1917 гг. — завершающий этап истории нашей дооктябрьской литературы. Он начинается с лет реакции после поражения революции, вызвавших тяжкие настроения, порой внутренние кризисы в художественной среде, и, однако, лишь на короткий срок замедливших поступательный художественный процесс. В условиях общественного подъема начала 10-х годов реалистическая литература (творчество М. Горького, И. А. Бунина, И. С. Шмелева, А. Н. Толстого, С. Н. Сергеева-Ценского и др.) пошла во многом новыми путями, на которых продолжающееся пристальное внимание к социально-кризисным коллизиям современности соединилось с особым пристрастием к бытийным вопросам, и достигла серьезных художественных результатов. На этом этапе значительно расширяется демократическая база литературного процесса. Укрупняются масштабы движения писателей-самоучек, в том числе массовой пролетарской литературы, привлекающей свежие силы. К середине 10-х годов оформилось поэтическое течение, связанное с первым этапом творчества «новокрестьянских поэтов» — Н. А. Клюева, С. А. Есенина и других, произведения которых были отмечены тяготением к национально-народному началу, настроениями демократического протеста и одновременно патриархально-идиллическими понятиями. Уже в предреволюционный период творчество этих поэтов дало примеры ярких художественных свершений.

Одновременно (уже к 1910 г.) определился кризис символизма как объединительной платформы. Но, преодолевая ее узкие стороны и обновляя свой духовный кругозор, символизм продолжал развиваться как художественное течение. Особенно красноречивы зрелое творчество Блока — высочайший взлет русской поэзии начала века — и проза А. Белого.

25

С новыми, противопоставившими себя символизму течениями — акмеизмом, футуризмом — также был связан путь больших художников: А. А. Ахматовой, О. Э. Мандельштама, Н. С. Гумилева, В. В. Маяковского, В. В. Хлебникова.

Русская литература подошла к решающему историческому порогу — Октябрьской революции — с богатейшим, хотя и неравноценным, творческим опытом, которому была суждена долгая жизнь во всей последующей литературной истории XX столетия.

25

ПОЗДНИЙ Л. ТОЛСТОЙ

Целостный очерк о творчестве Толстого читатель найдет в предшествующем, седьмом, томе «Истории всемирной литературы». Здесь же обратимся прежде всего к тем сторонам поздней толстовской деятельности, которые непосредственно связывали ее с творчеством младших современников, определяли новые тенденции русского реалистического движения на рубеже столетий. Связь эта станет особенно отчетлива в конце 90-х годов.

В 1897—1898 гг. был опубликован трактат «Что такое искусство?» — эстетическая платформа позднего Толстого. Изложенная здесь религиозно-философская концепция искусства отличается — в своих категорических итогах — парадоксальными крайностями. Но сквозь них проступает общезначимое: представление о «всемирности» истинного искусства и — особенно близкая новому литературному этапу — мысль об активной, духовно преобразующей миссии художественного творчества как самой важной его функции. Обновленное мирозерцание писателя (со времени духовного перелома конца 70—80-х годов) «встречается» с коренным образом обновляющейся исторической ситуацией в стране. Эта встреча резко активизирует и общественную, и собственно художественную позицию Толстого, но одновременно существенно усугубляет ее противоречия.

Едва ли не самое убедительное подтверждение — роман «Воскресение», появившийся в 1899 г. Хорошо известно, что Чехов, восхищенный в целом новым толстовским сочинением, недоумевал по поводу «произвольности» его конца: «Писать, писать, а потом взять и свалить все на текст из евангелия, — это уж очень по-богословски» (п. М. О. Меньшикову от 28 января 1900 г.). Об этом писал в своей «Жизни Толстого» (1911) и Ромен Роллан, тоже восторженный почитатель «Воскресения»: «Религиозный финал не составляет органического вывода из всей книги. Это — *deus ex machina*. И я убежден, что, несмотря на уверения Толстого, он все же не мог внутренне примирить два противоборствующих начала — правду художника и правду верующего». И в самом деле. Нигде раньше у Толстого не ощущалось такое разительное несогласие между всепримиряющей евангельской правдой и непримиримостью социальной мысли. Именно в «Воскресении» эпически масштабная панорама бытия соединилась — впервые у писателя — со столь сокрушительной общественной критикой. Именно с «Воскресением», этим «художественным открытием русской жизни», по слову тогдашнего критика, связаны самые резкие обличения устоев современной писателю российской действительности. Всеобъемлющее отрицание существующего порядка жизни несли знаменитые картины царского суда и тюрьмы, образы правительственной бюрократии и великосветского круга. И в решительном контрасте с ними возникали народные картины и эпизоды повествования, тоже тяготеющие к широчайшему обобщению. В одном из таких эпизодов (встреча Нехлюдова с «толпой рабочих в лаптях», возвращающихся с тяжелого поденного труда) с особенной прямою высказана мысль о народе — властелине будущего.

«Воскресение» — это и обновление романного жанра у Толстого. Здесь происходит заметно более интенсивное, чем в прежних сочинениях, вторжение в непосредственно общественную сферу (механизм правительственных учреждений, социально-экономические отношения в деревне). Описательно-характеристические моменты повествования резко повышаются в своем значении, ничуть не уступая сюжетно-

событийным. Ослабляется различие главного и эпизодического. «Самое неинтересное — это все, что говорится об отношениях Нехлюдова к Катюше, и самое интересное — князя, генералы, тетушки, мужики, арестанты, зрители», — заметил Чехов. Это противопоставление (подхваченное позднее в некоторых критических работах) само по себе далеко не бесспорно. Коллизия из частной жизни целиком вовлечена в «глобальную» проблематику романа, имеет тот же общественный интерес, содержит ту же в конечном счете общую мысль о непримиримости социальных миров. Вместе с тем в чеховских словах по-своему уловлены черты художественного типа произведения, его особой структурной раскованности. Фигуры (и ситуации) фона несут не меньшую смысловую нагрузку, чем фигуры крупного плана. В своем и структурном, и содержательном качестве «Воскресение» связано с жанром «социологического» романа, развивавшегося на Западе и в России с последней

26

трети XIX в. И в то же время принципиально чуждо распространенной натуралистической разновидности этого жанра с присущим ей пафосом бестрепетного, «незаинтересованного» художественного познания. Кардинальная черта эстетики толстовского социологического романа и последующих сочинений писателя — открытый авторский суд над окружающей жизнью.

«Воскресение» было сразу же воспринято как событие всемирной литературы и уже в год издания переводилось (по гранкам журнала «Нива») на ряд языков. По свидетельству исследователя литературных связей А. Л. Григорьева, «ни одно из произведений Толстого не было встречено за рубежом с таким напряженным интересом...». В разное время его высочайшим образом оценивали крупнейшие мастера — Г. Уэллс, С. Цвейг, Б. Прус, Э. Ожешко, И. Вазов и др. При всей разноречивости критических отзывов во многих из них было уловлено принципиальное отличие путей писателя от современной ему литературы Запада — и в предельной интенсивности общественно-нравственных исканий, и в новизне художественных решений.

Вместе с «Воскресением» новые вехи были означены написанной в 1900 г. драмой «Живой труп». В этом значительно более камерном сочинении отрицание общественной системы не менее сокрушительно. Характерно, что в семейном конфликте пьесы антагонистами Протасова являются люди в общем достойные. Но еще более характерно, что это обстоятельство в конечном счете несущественно. Лиза Протасова и Каренин, порядочные и честные люди во всем, что касается личной жизни, тем не менее запятнаны уже самим своим нахождением в «дурной» общественной среде. Жить с ними невозможно для Протасова прежде всего из-за этого, как невозможно для него и любые другие отношения внутри своего круга. Конфликт пьесы, поначалу развиваясь в частной сфере, приобретает все более широкий смысл и завершается, подобно «Воскресению», непосредственным столкновением героя с самодержавной государственностью.

Мотив этот становится с тех пор основным в творчестве Толстого. Правда, в «Живом трупе» перед нами — коллизия, так сказать, негероической непримиримости («...я не герой», — говорит Федя Протасов). В других же сочинениях запечатлено именно героическое противоборство враждебным силам. По «наблюдению» Нехлюдова из «Воскресения» (вполне согласному с авторским), «политические преступники — социалисты и стачечники, осужденные за сопротивление властям» — это «самые лучшие» люди общества. Таковы они и в последующих произведениях писателя (например, «За что?», «Божеское и человеческое», «Нет в мире виноватых»), хотя его отношение к ним сложно. Восхищаясь их самоотверженностью, нравственной значительностью, глубокой преданностью идее народного блага, он отвергает избранный ими путь революционного насилия.

Особенно красноречив в этом смысле другой толстовский герой — Хаджи-Мурат из знаменитой одноименной повести (1896—1904), в которой отражены события борьбы

северокавказских горцев с русским царизмом (кавказская война 1817—1864 гг.). Восхищение личностью, видящей высшее свое назначение в схватке с недругом, в этом случае еще менее «подобало» проповеднику непротivления. Ведь той этической красоты подвига, что так привлекала писателя в революционерах, как раз и недостает герою «кавказской» повести. И однако, теньевые, своекорыстные черты прощаются ему за «энергию и силу» жизни, за природную несокрушимость, за мощную волю, вступающую в смертельный поединок с враждебными обстоятельствами. В образе Хаджи-Мурата, как и в толстовских образах революционеров, конкретно-историческое — вместе с всечеловеческим. Писатель не приемлет реальные, исторические формы деятельности этих своих персонажей. Но он высоко почитает их общую — мятежно непримиримую — жизненную позицию. Она — в согласии с идеалом человека, которым вдохновлялся поздний Толстой. «Так и надо. Так и надо», как сказано в притче о репейнике, открывающей «Хаджи-Мурата» (набросок 1896 г.).

В 1902 г., размышляя о «человеке в его зависимости от среды», Толстой записал в дневнике: «Если мы наблюдаем его извне, мы не видим среди движений, зависящих от среды, его главного движения жизни». Слова эти в узком значении соотносятся с философским учением писателя. Но в широком смысле (пафос личностного начала, отказ от фатальной детерминированности человека внешними обстоятельствами) мысль Толстого в высшей степени соответствует общим устремлениям «молодого» русского реализма той поры. Хорошо знакомые по толстовским «народным рассказам» прежних лет типы безропотных, христиански смиренных, все выносящих «житийных» людей присутствуют у писателя и сейчас («Алеша Горшок», «Отец Василий», «Корней Васильев»). Но они потеснены. Это бытовые персонажи, большей частью выключенные из исторической сферы. А между тем в этой сфере, главной в позднем творчестве Толстого, прежде

27

всего действуют героические индивидуальности.

Изменения в окружающем мире, где резко возрастала роль деятельного усилия, волевого импульса, запечатлевались изменениями и во всем художественном мире писателя. «Воскресение» — последнее в творчестве Толстого явление монументальной прозаической формы. Однако само по себе эпическое качество мысли сохраняется у писателя. В «Хаджи-Мурате» рассказ о бурной, насыщенной свершениями человеческой жизни разворачивается на фоне целой исторической эпохи. Сложное, многоплановое повествование организовано единой общей мыслью — мыслью государственной, философско-исторической (отношения власти, народа, личности). Но этот истинно эпический замысел — впервые у Толстого — отливается в форму небольшой повести, поражающей своей художественной сжатостью. И возникновение «сжатой» эпопеи у Толстого, и преобразование Чеховым «малой» прозы, вместившей в свои узкие пределы чуть ли не романские объемы, — это два направления творческого поиска, поучительнейшие для литературного процесса XX в. По существу, они одноприродны в своем новаторском стремлении к усилению художественной концентрированности и динамизма в реалистическом искусстве.

Подобным динамизмом отличается стилевой тип позднего толстовского творчества в целом. В произведениях этого времени факты внешней биографии человека, часто переданной в напряженно-драматических, остроконфликтных сюжетных положениях, приобретают порой не меньшее значение, чем факты биографии внутренней (в «Хаджи-Мурате», «Посмертных записках старца Федора Кузмича» и др.). Атмосфера сочинений писателя по-прежнему остается психологически насыщенной, но меняется ее характер. Душевные движения героев Толстого (например, в повести «Фальшивый купон») глубоки и вместе с тем быстротекущи. В том смысле, что они не задерживаются долго на уровне рефлексии, а с момента своего зарождения стремятся стать поступком. В портрете душевной жизни всемерно сближаются внутреннее и внешнее.

Характерен мотив внезапных психологических изменений, духовных метаморфоз. Упомянутая повесть «Фальшивый купон» (конец 1880-х годов — 1904 г.) интересна и в этом смысле. Ее тема — борение злого и доброго начал в душах людей, увенчивающееся безраздельным торжеством христианской правды. Но при этом духовное перерождение случается чаще всего вдруг, как бы осеняя героя. Оно сродни евангельскому чуду преображения человека. Однако живое ощущение своей эпохи в конечном счете важнее метафизического итога. В самих приемах изображения характеров, испытывающих неожиданные внутренние превращения (отвлекаясь от «буквального» содержания, вложенного в тот или другой образ), как и в композиционной структуре повести с ее стремительно развивающимся сюжетом и «кинематографической» сменой сцен, лепится образ нового, бурно динамического исторического времени.

Иллюстрация:

Л. Толстой

Фотография 1908 г.

Знаменательные тенденции «Фальшивого купона» присущи так или иначе всему позднему творчеству Толстого. В рассказе «После бала» (1903), например, мотив единичного происшествия, меняющего — радикальнее и стремительнее, чем в прежних произведениях писателя, — отдельную жизнь («Вся жизнь переменялась от одной ночи, или скорее утра», — рассказывает герой), еще отчетливее проясняет смысловую функцию приема. Это мысль о человеке, способном разом сбросить путы сословных предрассудков, оковы социальной среды.

28

Это противоположение косноустойчивого («среда заедает») и взрывчатого начал действительности.

Стремительность XX в. представлялась многим его художникам приметой особенно пугающей, знаменующей господство стихийных сил, вырвавшихся из-под контроля. Толстой же увидел совсем другие знамения. Престарелый писатель уже на рубеже века был захвачен (вопреки идеализации патриархальной «тишины») зрелищем новой истории, хотя и глубоко ощутил ее трагическую сторону. Убыстренность современной жизни, в которой «смены и переливы мелькают и летят, а душевные переживания прямо ураганоподобны» (слова, записанные в 1908 г. собеседником Толстого), открылась ему как процесс активизации человеческой воли, возмущившейся сущим. В этом — глубина нового образа времени, возникающего в последних сочинениях писателя.

Властное активно-динамическое начало обнаруживается поистине на всех уровнях художественной системы позднего Толстого, вплоть до «клеточного». Не только в способах рисовки характеров, жанровом типе повествования, особенностях композиции, но, например, в структуре художественной речи.

Вот отрывок из «Хаджи-Мурата»:

«Бутлер с своей ротой бегом, вслед за казаками вошел в аул. Жителей никого не было. Солдатам было велено жечь хлеб, сено и самые сакли. По всему аулу стелился едкий дым, и в дыму этом шныряли солдаты... Офицеры сели подальше от дыма и позавтракали и выпили. Фельдфебель принес им на доске несколько сотов меда. Чеченцев не слышно было. Немного после полдня велено было отступить. Роты построились за аулом в колонну, и Бутлеру пришлось быть в арьергарде. Как только тронулись, появились чеченцы и, следуя за отрядом, провожали его выстрелами.

Когда отряд вышел на открытое место, горцы отстали».

Фрагмент в высшей степени показателен для поздней толстовской манеры, по-своему претворяющей стилиевы заветы пушкинской прозы. Текст свободен от описательности — в смысле подробного, детализированного воссоздания статических состояний «натуры». Общий ритм повествования многим обязан самому строю речи. В характерной чреде

коротких, быстро сменяющих одна другую фраз словно убыстряется естественный ход жизненного потока, здесь изображенного. Возникает особое — ускоренное — художественное время произведения. Развитие «объекта» во времени решительно преобладает над моментами устойчивости и покоя.

Сближение публицистической и образной сферы — еще один источник художественной активизации поздней толстовской прозы. Роман «Воскресение» начинается с проповеднической ноты. Идеи знаменитого лирико-публицистического зачина (картина весны в городе) развертывает затем все последующее обширное повествование. Ту же роль выполняет и притча о репейнике — начало «Хаджи-Мурата». «После бала» — живая иллюстрация к общей теме о взаимоотношениях человека и среды, сформулированной опять-таки в первых фразах рассказа. Каждое из произведений открывается своеобразным дидактическим эпиграфом, указывающим на публицистическую «заданность» демонстративно заявленной авторской мысли. В произведениях самых последних лет — 1909—1910 — писатель пробует силы в «промежуточном» роде художественно-публицистического очерка («Три дня в деревне», «Благодарная почва», «Разговор с прохожим» и др.). «Напрашивается то, чтобы писать вне всякой формы: не как статьи, рассуждения и не как художественное...» — записывает он 12 января 1909 г. в дневнике.

Стилевой опыт позднего Толстого оказался весьма представительен и в этом случае. На рубеже нового века публицистическое слово интенсивно вторгается в русскую реалистическую прозу. И более того. Подобно Толстому (не раз, как известно, говорившему в те годы, что «стыдно» писать и тем паче публиковать «художественное»), некоторые младшие его современники — такие, как Короленко, Вересаев — иногда противопоставляли свое тяготение к публицистике образному творчеству, выражая сомнения в действенности последнего. В конечном счете это было не отвержение искусства, а заостренно высказанная потребность придать ему большую общественную влияние.

В философских сочинениях, публицистических выступлениях Толстого значительно догматичнее выразились слабые стороны мысли писателя. Это не заслонило, однако, ее гневной, стихийно возмущенной энергии. В статьях 900-х годов «Рабство нашего времени», «К рабочему народу», «Одумайтесь!», «Конец века», «Не могу молчать!» и многих других гуманистический протест против политики, идеологии, морали правящих классов и всех созданных ими институтов эксплуатации трудового народа достигает невиданной силы. Основное противоречие состояло в том, что революционное по своему объективному смыслу отрицание ставилось на службу проповеди «непротивления». Но симптоматические изменения возникают и в ней. Поздний Толстой не

29

дает перевеса созерцательному моменту в своей концепции. Он все менее удовлетворен духовными подвигами, совершаемыми лишь в сфере частной жизни, личного поведения, внутреннего совершенствования. Он постоянно взывает к максимуму — к открытому противостоянию политическому порядку (хотя и без применения насилия), к героическому непротивлению.

Неверно поэтому было бы категорически разделять сферы деятельности позднего Толстого: принимать его художественные произведения и целиком отвергать его доктрину. Почитание писателя и в России, и за рубежом упрочивалось соединением в его лице художника слова и автора философско-публицистических сочинений. Эти последние иногда вызывали даже преимущественный интерес. Так было, например, в западно- и южнославянских литературно-общественных движениях рубежа веков — чешском, польском, болгарском. Толстовское учение разноречиво осваивалось Западом. Оно использовалось и консервативной мыслью, но — значительно чаще — становилось опорой резкого социального протеста. Хорошо известно, что восприятие толстовской

проповеди героического непротивления послужило обоснованию платформы индийского национально-освободительного движения, возглавленного М. К. Ганди.

Религиозно-философская проза писателя тоже явила собой поприще трудного духовного противоборства.

29

ЧЕХОВ

А. П. Чехов (1860—1904) более десяти лет жил и творил одновременно с Л. Толстым и М. Горьким. Это был рубеж двух веков — исключительно сложный общественно-исторический период, когда в стране переплелись острейшие противоречия не изжитого до конца крепостничества с тяжелейшими проблемами, порожденными бурным развитием капитализма, репрессивной политикой царского самодержавия, стоявшего на страже устоев буржуазно-помещичьего строя.

Отсюда своеобразие революционной ситуации, которая складывалась тогда в России. Крестьянский вопрос, основной вопрос зреющей буржуазной революции, призванной покончить с пережитками феодально-помещичьего строя, сливался с самым широким демократическим движением против самодержавного произвола и деспотизма. В то же время росло пролетарское революционное движение, которое возглавила большевистская ленинская партия.

Своеобразным отражением этих трех гигантских волн русского революционного движения и явилось творчество Толстого, Чехова, Горького.

Общедемократические чаяния эпохи подготовки первой русской революции воплотил в своем творчестве Чехов.

Детство и гимназические годы Антона Павловича Чехова прошли в южном русском городе Таганроге в семье мелкого купца, в недалеком прошлом — крепостного. В 1876 г. отец обанкротился и бежал от долгов в Москву. После окончания гимназии в 1879 г. приехал в Москву и Чехов, где поступил на медицинский факультет Московского университета. Вскоре он начал сотрудничать в юмористических журналах и газетах, взяв на себя бремя заботы о материальном обеспечении семьи.

Это была работа по заказам редакторов, на заданные темы к обусловленному сроку, в рамках устоявшихся привычных форм и жанров.

По представлениям тех лет, Чехов и его коллеги были газетчиками, труд которых ничего общего не имел с писательским творчеством.

Внешне произведения раннего Чехова, казалось бы, вполне укладываются в рамки традиционных жанров, господствовавших на страницах этой невзыскательной прессы (рассказы-сценки, рассказы-анекдоты, фельетоны, пародии, подписи к картинкам, перепутанные объявления и пр.). Сказывалась еще и неумелость, подчас подводил вкус. Вот почему многое из того, что было написано в начале 80-х годов, Чехов позже решительно осудит и забракует. Однако уже в те годы молодому писателю удалось создать истинные шедевры, которые вошли в фонд русской и мировой классики («Торжество победителя», «Смерть чиновника», «Толстый и тонкий», «Хирургия», «Хамелеон» и др.).

В центре большинства юмористических рассказов Чехова — хорошо знакомая русской литературе еще со времен «Станционного смотрителя» Пушкина фигура маленького человека. Только теперь человек этот не только жертва несправедливости. По отношению к людям, зависимым от него, он и сам жестокий тиран.

Каждый из этих рассказов и все они вместе рисовали удивительную картину человеческого бытия, основу которого составляют отношения, чувства и эмоции,

обусловленные социальной иерархией, созданными людьми фетишами — капиталом и чином.

Слияние маленького человека с миром торжествующей, непроглядной пошлости даже после

30

Достоевского и других писателей, значительно усложнивших этот образ, было признано либеральной и народнической критикой отречением от демократических устоев русской литературы. Возмущал ее и тон рассказов. Писатель говорил о явлениях ужасных, но при этом у него не было ни горькой иронии, ни испепеляющего сарказма. Чехов весело смеялся, и это было воспринято как проявление социальной и нравственной индифферентности писателя.

Позже стало ясно, что это не так. С неистощимой фантазией показывал Чехов кровную связь холопства и деспотизма, причудливое сплетение этих уродливых начал. Картины получались смешные, но в этом-то нагляднее всего и проявлялся демократический и гуманистический характер творчества Чехова. Его смех был проявлением нравственного здоровья, стихийного оптимизма. Он свидетельствовал, что изображаемые писателем господствующие нравы противоестественны и нежизнеспособны. Поэтому-то они и комичны.

Постепенно Чехов оттачивает свое мастерство. К середине 80-х годов в его рассказах авторское повествование все чаще сводится к минимуму, становится похожим на театральную ремарку. Эффект при этом проистекает непосредственно из комического действия. И неизменно — неожиданный финал, который и обнажает комическую суть рисуемых нравов. Например, в рассказе «Торжество победителя», когда издевательство преуспевшего чиновника над своим бывшим начальником-деспотом и его сыном достигает предела, следуют две финальные строки, в которых так сказано о переживаниях молодого человека, вынужденного вслед за своим престарелым папашей бегать вокруг стола и петь петухом: «Я бегал и думал: „Быть мне помощником письмоводителя!“».

Яркая художественная выразительность ранних чеховских зарисовок в какой-то мере похожа на броскую экспрессивность шаржа или карикатуры, где нарочито подчеркнуты и заострены лишь те немногие черты духовного и физического облика персонажа, которые существенны для авторского замысла. По этому принципу возникают и названия рассказов, фамилии героев («Толстый и тонкий», «Хамелеон», «Унтер Пришибеев», Червяков — герой рассказа «Смерть чиновника», и т. п.).

Вместе с тем комический герой Чехова, раб укоренившихся фетишей, не может полностью отрешиться от человеческих чувств. Отсюда и проистекает его раздвоенность. На этом построен, в частности, сюжет рассказа «Толстый и тонкий» — встреча бывших друзей оборачивается столкновением двух неравных чинов.

Уже в начале 80-х годов Чехов написал много произведений в иной тональности — грустных рассказов о превратности человеческих судеб («Зеленая коса», «Скверная история», «Цветы запоздалые», «Вор», «Раз в год» и др.). Но они были слабы как по форме, так и по содержанию. К середине 80-х годов картина решительно меняется. К этому времени складывается глубоко оригинальный чеховский лирический рассказ.

Если в юмористических миниатюрах Чехов показывал трагикомическое превращение человека в бездуховное существо, то теперь он, напротив, стремится даже в темной, неразвитой личности увидеть признаки сложной духовной жизни. Так, извозчик Иона Потапов, преодолевая застенчивость, пытается поделиться с седоками своим горем, а когда это не удастся, изливает его своей лошади («Тоска»). Концовка тут, как и в юмористических рассказах, тоже совершенно неожиданная. Но теперь она лирична, ведет к серьезным раздумьям о горе человека, потерявшего сына, о человеческом одиночестве, о черствости людской, да и о многом другом. Сложные драматические коллизии раскрываются в рассказах «Егерь», «Горе», «Панихида», «Ведьма», «Анюта» и др. Чехову

удается показать скрытую драму, рисуя простейшие житейские происшествия, вроде встречи в поле егеря со своей покинутой женой («Егерь»); в традиционно-юмористической ситуации увидеть потаенное страдание, а в коллизии, казалось бы заслуживающей нашего сочувствия, — фарс («Хористка»).

В подобных произведениях, раскрывая духовный мир героев, Чехов все чаще отмечает их чувство неудовлетворенности собой, да и всем привычным жизненным укладом. Особенно отчетливо мысль эта звучит в рассказах о людях неприкаянных, чудаках и отщепенцах, мечтателях, которые несут в глубине души извечную народную мечту о вольной жизни («Егерь», «Художество», «Мечты», «Счастье» и др.). Повез пьянчуга токарь свою заболевшую жену, с которой прожил сорок лет, в больницу, а она в дороге скончалась. И ему впервые приходит мысль о том, как нелепо прошла его жизнь. «И как назло, старуха умерла как раз в то самое время, когда он почувствовал, что жалеет ее, жить без нее не может, страшно виноват перед ней... „Жить бы сызнова...“, — думает токарь» («Горе»). А вот сценка встречи в степи старика пастуха и объездчика. Утренний степной пейзаж, стадо овец и два человека, беседующие о потаенных в степных курганах кладках. Но повествование ведется таким образом, что подлинной темой рассказа оказываются грустные размышления об обездоленности

31

Иллюстрация:

А. П. Чехов

Фотография (ок. 1900 г.)

этих людей, тоскующих о где-то затерявшемся человеческом счастье. «А ведь счастья, — говорит пастух, — много, так много, парень, что на всю бы округу хватило, да не видит его ни одна душа» («Счастье»).

Новые рассказы Чехова усиливают внимание к нему в литературных кругах, критики все чаще начинают писать о его незаурядном таланте. Настоящее признание приходит к Чехову в 1888 г., когда за сборник «В сумерках» (1887) ему присуждается Пушкинская премия Академии наук. К этому времени состоялась и первая долгожданная публикация в толстом литературном журнале — в «Северном вестнике» была напечатана повесть Чехова «Степь» (1888).

В повести два плана: реально-бытовой — путешествие мальчика Егорушки — и поэтический. В обобщенно-поэтическом плане степь, сливающаяся с образом родины, живет своей исполненной глубокого драматизма жизнью. Драматична и судьба людей, которых рисует Чехов. Труд возчиков тяжел и однообразен, и, наблюдая за ними, Егорушка думает: «Как скучно и неудобно быть мужиком!» А между тем широкая степная дорога наводит на мысль о сказочных богатырях... Если бы они существовали! В действительности же по степи катит жалкая бричка торгаша Кузьмичева, а когда они встречаются с вездесущим хозяином степных просторов купцом Варлаамовым, то перед ними — другой столь же невзрачный человек, лицо которого, как и у Кузьмичева, заклеено печатью деловой суровости.

Эта лирически проникновенная повесть явилась глубоким размышлением писателя уже не

32

только о судьбе того или иного героя, но и о драме народа, родины. Более того, о ее реальных причинах. Об этом идет речь, когда упоминается о поглощенных своей коммерцией Кузьмичеве и Варлаамове, и уже прямо говорится в крамольных рассуждениях непутевого брата трактирщика Соломона. Последний так характеризует жизненный порядок, против которого восстает. «Видите, — говорит он, — я лакей. Я лакей у брата, брат лакей у проезжающих, проезжающие лакеи у Варлаамова, а если бы я имел десять миллионов, то Варлаамов был бы у меня лакеем». Тут же он заявляет, что ему

не нужны ни деньги, ни земли, ни овцы, что вовсе не хочет он, чтобы его боялись и снимали перед ним шапки. «Значит, — следует вывод, — я умнее вашего Варлаамова и больше похож на человека».

«Степь» была высоко оценена современниками, хотя истолкована упрощенно. Лирический язык повести завораживал читателей, но глубокий смысл ее образной системы был понят немногими. Самого же автора теперь все больше влекли к себе многочисленные острые вопросы современного социального бытия, которые нашли в повести лишь обобщенно-поэтическое отражение. Начинается период напряженных творческих исканий конца 80-х годов, которые завершаются неожиданным для всех окружавших Чехова героическим путешествием писателя на Сахалин (1890). Он был убежден, что этот каторжный остров является местом «невыносимых страданий, на какие только бывает способен человек вольный и подневольный». Чехов ехал туда, стремясь лучше познать жизнь народа, будучи убежден, что на Сахалине люди «решали страшные, ответственные задачи и теперь решают».

В период исканий конца 80-х годов многое окончательно определилось в творчестве Чехова. Вначале он думал, что не упрочит по-настоящему свое положение в литературе, если не напишет роман. Около трех лет писатель работает над ним, но в конце концов отказывается от своего замысла. Он приходит к убеждению, что его стихия — краткость, умение уместить в небольшую повесть, по сути дела, романное содержание. Повесть Чехова «Именины» (1888), соотнесенная автором с «Анной Карениной» Л. Толстого, демонстрирует эту особенность таланта Чехова весьма наглядно.

Обращение к острым социальным проблемам эпохи злейшей политической реакции 80-х годов поставило перед Чеховым ряд новых сложных проблем. Он всё более напряженно размышляет над их решениями, стремится привести в систему свои взгляды. В то же время совершенствует свое повествовательное искусство. «Я учусь, — сообщает он в 1888 г., — писать „рассуждения“ и стараюсь уклоняться от разговорного языка... надо приучить свою руку свободно передавать мысль в повествовательной форме».

Среди прозы тех лет особое значение имеет повесть «Скучная история» (1889). Посвящена она проблеме безыдейного существования. Известный талантливый профессор Николай Степанович к концу своих дней вдруг понимает, что незаметно в семье у него воцарилась беспросветная пошлость. Упустил он и духовное развитие Кати, дочери своего покойного друга, которая переживает мучительную драму, ищет и не может найти ответа на вопрос, в чем смысл жизни, как ей жить дальше. Николай Степанович вынужден признать, что и у него нет ответа на этот вопрос.

Современники отметили переключку «Скучной истории» с рассказом Л. Толстого «Смерть Ивана Ильича», герой которого тоже накануне своего смертного часа видит, что его сплошной стеной окружила житейская ложь. Однако Чехов по-своему подходит к раскрытию сходной ситуации. В отличие от Ивана Ильича, чеховский Николай Степанович, казалось бы, безусловно прожил свою жизнь — ревностно служил науке, а следовательно, и людям, был добр и покладист с близкими и друзьями. Но однажды он приходит к выводу, что за его добродушием крылось равнодушие, а «равнодушие, — думает он теперь, — это паралич души, преждевременная смерть». Приходит он и к тому заключению, что в его вроде бы такой богатой духовной жизни не было самого главного, того, «что называется общей идеей, или богом живого человека». Иван Ильич у Толстого сразу же, как только осознает свою вину перед близкими, добреет и перестает бояться смерти. Он исцеляется духовно. Драма Николая Степановича, как и Кати, оказывается более глубокой. Их пробуждение, осознание идейной бескрылости своего поколения не сулит им духовного успокоения. Напротив, оно является залогом долгих и трудных исканий высокого смысла человеческого бытия.

«Скучная история» написана в форме грустной исповеди человека, вспоминающего о прожитой жизни. Вольное, свободное течение мыслей профессора, чередование, казалось

бы, случайных бытовых эпизодов и сцен оказываются на деле подчинены последовательному раскрытию сложной духовной драмы героя. При этом Чехов, рисуя заурядные бытовые неурядицы думающего человека в трудную эпоху идейного бездорожья, сумел раскрыть глубочайшую, общечеловеческую трагедию безыдейного существования. Этой силой художественного

33

обобщения и обусловлено непреходящее значение «Скучной истории».

Вторая половина 80-х годов — период становления и Чехова-драматурга.

Еще гимназистом Чехов написал большую пьесу, которая не была ни опубликована, ни поставлена на сцене при его жизни и дошла до нас в виде рукописи без заглавия. Однако в этой еще неумелой, огромной, неуклюжей пьесе были поставлены такие проблемы, намечены такие драматические коллизии и характеры, к творческой разработке которых Чехов периодически будет возвращаться на протяжении всей жизни. В наше время пьеса эта, обычно в извлечениях, получила жизнь на сценах многих стран мира чаще всего под названием «Платонов». По замыслу юноши Чехова, Платонов является своеобразным воплощением современного гамлетизма, порожденного эпохой идеологического кризиса, вызвавшего, в частности, крушение одной из традиционных фигур русской литературы 40—50-х годов XIX в. — «лишнего человека».

Глубокой разработкой этой темы явилась и первая большая пьеса Чехова «Иванов», увидевшая свет рампы. Чехов работал над ней с 1887 по 1889 г. Пьеса эта органически входила в круг тех новых проблем, к которым обратился Чехов в конце 80-х годов, по-своему дополняя «Скучную историю», как и ряд других произведений тех лет со сходной проблематикой.

В те же 80-е годы рождается и «малая» драматургия Чехова (водевили и драматические сценки): «На большой дороге» (1884), «Медведь» (1888), «Свадьба» (1889) и др. Как правило, это сценические переработки чеховских рассказов. Многие из них пользуются большим успехом по сей день.

Сближение Чехова с Толстым в конце 80-х годов носило чрезвычайно сложный характер. Прежде всего Чехов преклонялся перед великим художником, перед его гражданским мужеством, его бескомпромиссным обличением лицемерия, лжи, фальши, несправедливости господствующих сфер. Этому чувству по отношению к Толстому Чехов остался верен всю свою жизнь. В те же годы молодой писатель осваивает толстовское художественное мастерство, его проблематику («Хорошие люди», «Казак», «Встреча» и др.). Вместе с тем Чехов отвергает толстовскую евангельскую проповедь, аскетизм, учение о непротивлении злу насилием. Однако идея Толстого о необходимости всеобщей любви как единственно возможной альтернативы господствующему злу и несправедливости на какое-то время буквально завораживает Чехова. Так или иначе, она сказалась во многих его произведениях тех лет, но особенно полно проявилась во второй большой пьесе «Леший» (1889). Однако вскоре после ее написания начался процесс освобождения Чехова от влияния толстовской философии. После постановки «Лешего» Чехов сам забраковал пьесу, отказался ее печатать, и она возродилась лишь в середине 90-х годов после решительной переработки и под новым названием («Дядя Ваня», 1896). Стремление избавиться от нравоучительных схем, глубже познать жизнь народа и побудило Чехова совершить путешествие на Сахалин.

Поездка эта была роковой для здоровья писателя. Тяжелые физические испытания обострили туберкулезный процесс, который отныне будет давать о себе знать все более ощутимо и в конечном счете сведет писателя в могилу в сорок четыре года. Однако для творческой деятельности она была исключительно плодотворной. Каторжный остров не только дал Чехову материал для книги «Остров Сахалин» и ряд сюжетов для рассказов 90-х годов. Это путешествие, как и рассчитывал писатель, имело для него направляющее значение: философско-нравственные аспекты сахалинских впечатлений и раздумий более

или менее зримо присутствуют во многих последующих произведениях Чехова, включая повесть «В овраге». Но главное следствие — существенные сдвиги в мировосприятии писателя.

Вернувшись в Москву, Чехов признается, что «Крейцера соната» Л. Толстого, которая до поездки была для него событием, теперь ему «смешна и кажется бестолковой». В это же время по поводу захватившей его недавно толстовской идеи всеобщей любви он пишет: «Пьяный, истасканный забулдыга муж любит свою жену и детей, но что толку из этой любви? Мы, говорят в газетах, любим свою великую родину, но в чем выражается эта любовь? Вместо знаний — нахальство и самомнение паче меры, вместо труда — лень, свинство, справедливости нет, понятие о чести не идет дальше „чести мундира“, мундира, который служит обыденным украшением наших скамей для подсудимых. Работать надо, все остальное к черту. Главное, надо быть справедливым, а остальное все приложится».

Проблема справедливости — исконная в творчестве Чехова. Об этом шла речь, когда он рассказывал о жизни обездоленных людей, лишенных права на счастье, когда писал в «Степи» о том, как несправедлива жизнь не только к мужикам-возчикам, но и к степи-родине, или когда показывал, как жестоки бывают друг к другу даже любящие люди («Именины», «Леший») и к каким тяжелым

34

последствиям это ведет. Новое обращение к той же теме было возвращением к самому себе, но на новом витке спирали, на более высоком уровне. Творчество Чехова 90-х годов будет посвящено не только показу конкретных общественно-исторических форм попрания справедливости, но и выявлению их истоков, их коренных причин. Шло глубокое исследование жизни, которое прежде всего приводило ко все более трезвой переоценке расхожих идейных стереотипов общественной мысли тех лет. При этом единственным критерием такой переоценки либеральных, консервативных, либерально-народнических, толстовских суждений была для Чехова правда жизни. Ее-то он и стремился показать.

Картины действительности, которые пишет Чехов, безоговорочно рушат всякого рода иллюзорные представления. В повести «Моя жизнь» (1896) преуспевающий доктор Благово в разговоре с героем Мисаилом Полозневым, отмахиваясь от воинствующего нарушения справедливости, происходящего на их глазах, призывает думать о великом будущем, великом иксе, ожидающем человечество, уверяя, что все остальное как-нибудь уладится. Мисаил замечает по этому поводу: «Крепостного права нет, зато растет капитализм. И в самый разгар освободительных идей, так же как во времена Батыя, большинство кормит, одевает и защищает меньшинство, оставаясь само голодным, раздетым и беззащитным. Такой порядок прекрасно уживается с какими угодно веяниями и течениями, потому что искусство порабощения тоже культивируется постепенно». И повесть, написанная в форме исповеди Мисаила, отказавшегося от своего дворянства и избравшего жизнь мастерового, показывает его порабощение, основанное на вопиющем попрании справедливости, с неотразимой художественной убедительностью и силой.

Потрясающее по силе художественное решение конфликта находит Чехов в гениальной повести «Палата № 6». Именно жестокая правда жизни разрешает здесь сложные философские споры. Грубая несправедливость по отношению к доктору Рагину, исповедующему философию невмешательства, рушит его убеждения. Испытав на себе порядки больницы, он наконец-то приходит к пониманию той ужасной реальности, которую долгие годы не хотел видеть, которую упрочивал своим невмешательством. Предсмертные мысли избитого Рагина, впервые в жизни узнавшего вкус своей крови, оказываются итогом философских дискуссий, разворачивающихся в повести. Теперь уже не только умом, но и всеми своими чувствами, разбухенными вопиющей несправедливостью, приобщается читатель к выводам и заключениям диспута Рагина и Громова.

В произведениях Чехова конца XIX — начала XX в. перед нами разворачивается широчайшая панорама русской жизни в городе и деревне. Безмерна в царской России обездоленность мужиков. Чехов рисует это в повестях «Моя жизнь», «Мужики», «Новая дача», «В овраге» и др. Но не лучше, как он нас убеждает, жизнь мастеровых, приказчиков, учителей, рабочих («Три года», «Моя жизнь», «Скрипка Ротшильда», «По делам службы», «Случай из практики» и др.). Притом главной темой Чехова остается проблема общего строя жизни и судеб человеческих в условиях этого строя. Писатель выявляет противоестественность господствующих отношений не только в случаях очевидного насилия, беззакония. Он дает нам возможность убедиться в том, что их пагубная власть наступает человека и в условиях, казалось бы, вполне безмятежного существования («Учитель словесности», «Ионыч», «Крыжовник», «Бабье царство» и др.).

Удачно сложилась жизненная судьба учителя Никитина («Учитель словесности»). Есть и недостаток, и пленяющий его уют, и молодое семейное счастье, т. е. все то, что в литературе (включая произведения Л. Толстого) принято было считать нормально, счастливо сложившейся жизнью. В таком духе заканчивалась у Чехова первая часть рассказа, написанная в 1889 г. в период увлечения толстовскими идеями. Герой исполнен чувства радости и счастья. С рассказа о том, как счастлив герой, как красиво и поэтично сложилась его жизнь, начинается вторая часть (1894). Но далее в полной мере сказывается новаторский подход Чехова к освещению жизни, им открытое искусство «найти, — по словам М. Горького, — плесень пошлости даже там, где с первого взгляда, казалось, все устроено очень хорошо, удобно, даже — с блеском...». Герой как бы обретает новое зрение, и то, что так умиляло, теперь ужасает его, воспринимается как воплощение невыносимой пошлости. В финале герой записывает в своем дневнике: «Нет ничего страшнее, оскорбительнее, тоскливее пошлости. Бежать отсюда, бежать сегодня же, иначе я сойду с ума!»

Иная драма обыденной жизни показана в «Бабьем царстве». Анна Акимовна, добрая, простая женщина, волею судеб становится владелицей большой фабрики. Она тяготится своим положением, хочет проявить заботу о рабочих, устроить свою личную жизнь так, как подсказывает ей естественное человеческое чувство. Но все эти благие намерения — вполне искренние! — оказываются совершенно невыполнимыми,

35

так как выясняется, что она раба своего окружения, как бы ни было оно ничтожно, раба своего положения фабрикантши.

Драма иного масштаба раскрывается перед нами в рассказе «Крыжовник». И вновь речь идет о простейшей, казалось бы совершенно невинной, истории. Накопил с большим трудом чиновник небольшие деньги, купил дачу и вырастил крыжовник. Однако под пером Чехова охватившая чиновника мечта-страсть так поглощает его, что в конце концов совершенно лишает человеческого облика и подобия. В рассказе «Ионыч» на наших глазах молодой врач, думающий, презирующий пошлость и обывательщину, настолько втягивается в свою прибыльную частную врачебную практику, что сам становится воплощением этой пошлости, постепенно превращается в омерзительного, потерявшего человеческий облик стяжателя.

XIX век, особенно его вторая половина, был эпохой великой переоценки укоренившихся ценностей. Критика уродств буржуазно-дворянского строя стала важнейшей темой русской и мировой литературы. Вклад Чехова в разработку этой темы определился его умением увидеть драму там, где, казалось бы, не было и тени неблагополучия. Он сумел пойти в глубь действительности и в микромире повседневных будней показать чудовищную противоестественность строя господствующих отношений.

В рассказе «На подводе» речь идет о том, как жизнь обрекает на гибель двух одиноких людей — сельскую учительницу, измученную непомерным трудом и лишениями, и молодого помещика, спивающегося от безделья. Размышляя об этом, Чехов пишет:

«Жизнь устроена так, что вот он живет у себя в большой усадьбе один, она живет в глухой деревне одна, но почему-то даже мысль о том, что он и она могли бы быть близки и равны, кажется невозможной, нелепой. В сущности, вся жизнь устроена и человеческие отношения осложнились до такой степени непонятно, что, как подумаешь, делается жутко и замирает сердце». И общий вывод — о нелепом, враждебном человеку устройстве жизни в целом.

«Дама с собачкой» — другая всемирно известная повесть. Морской курорт, случайная встреча Гурова с Анной Сергеевной, внезапное с ней сближение, каких у героя повести в прошлом было немало. И вдруг оказывается, что для этого семейного человека, не привыкшего задумываться ни о жизни, ни о любовных интрижках, встреча эта стала началом большой любви, которая как бы переродила его, открыла ему глаза на жизнь. Гуров с ужасом осознал, как бессмысленно течет его жизнь, заполненная пустыми разговорами, обжорством, пьянством, картежной игрой, и что деваться от такой жизни некуда, «точно сидишь в сумасшедшем доме или арестантских ротах». И еще он позже поймет, что в этих условиях самое лучшее, что в нем есть, он должен постоянно и тщательно таить в себе и что такова участь и других окружающих его людей.

Это и есть существеннейшая черта всего творчества Чехова: уделом его героев, особенно тех, кому он явно сочувствует, является осознание уродств жизненного строя. Так складывается в чеховском творчестве картина конфликта самых широких демократических кругов с глубинными основами господствующих социальных отношений.

Чрезвычайно важно, что этот конфликт освобожден в творчестве Чехова от всякого рода преходящих соображений. Это не конфликт, к примеру, толстовца или народника с тем, что не отвечает их специфическим убеждениям. У Чехова конфликт проистекает из противоречия реальной действительности незыблемым общечеловеческим нравственным устоям, таким, как правда, справедливость, совесть человеческая, иначе говоря — элементарному здравому смыслу. В рассказе Чехова «Человек в футляре» один из персонажей восклицает: «Видеть и слышать, как лгут... сносить обиды, унижения, не сметь открыто заявить, что ты на стороне честных, свободных людей, и самому лгать, улыбаться, и все это из-за куска хлеба, из-за теплого угла, из-за какого-нибудь чинишки, которому грош цена, — нет, больше так жить невозможно!» Хотя Чехов всегда рисует русскую жизнь в ее неповторимом социально-историческом своеобразии, поднимаемые им проблемы человеческого бытия оказываются близки и понятны людям всех стран.

Еще один секрет неувядающей силы чеховских творений таится в особом его подходе к решению тех драматических коллизий, которые он изображал. Писатель не искал их сиюминутного разрешения. Отсюда — так называемые открытые финалы произведений Чехова. Нередко к концу рассказа конфликтная ситуация у него выливается в новую, еще более сложную. В таких случаях не прослеживаются до конца и судьбы героев. Об их последующей участи можно лишь гадать. Например, в финале «Дамы с собачкой» Чехов так рассказывает о Гурове и Анне Сергеевне:

«— Как? как? — спрашивал он, хватая себя за голову. — Как?»

И казалось, что еще немного — и решение будет найдено, и тогда начнется новая, прекрасная жизнь, и обоим было ясно, что до

36

конца еще далеко-далеко и что самое сложное и трудное только начинается».

Открытые финалы Чехова подчеркивали глубину и сложность конфликта, далеко выходящего за рамки личных судеб персонажей. Чехов приковывает внимание читателей не к текущим проблемам и вопросам, сколь бы жгучими они ни были (к тем, к примеру, практическим бытовым задачам, которые завтра нужно было решать Гурову и Анне Сергеевне, и даже не к таким проблемам эпохи, как уродство брачного законодательства царской России). Он заставляет нас задуматься о проблемах бесконечно более важных и

значимых — о новой жизни, когда рухнут все преграды на пути к человеческому счастью, когда у людей действительно все будет прекрасно — «и одежда, и душа, и мысли», о том времени, когда человек станет разумным хозяином всего земного шара и здесь, на просторе, получит возможность «проявить все свойства и особенности своего свободного духа». Вот эти главные мысли и становятся все более актуальны в процессе исторического развития человечества, всё очевиднее выявляется их всемирно-историческое значение.

Простой, ничем внешне не выделяющийся человек у Чехова хочет всего лишь удовлетворения своих естественных человеческих стремлений, находящихся в согласии с элементарной справедливостью, порядочностью, совестью. Однако именно тут-то он — будь то Гуров или маляр Костыль, следователь Лыжин из рассказа «По делам службы» или учительница из рассказа «На подводе», как и многие, многие другие, каждый из них, — и убеждается, что привычный строй жизни чужд и враждебен этим его стремлениям и надеждам.

Диапазон, в котором раскрывается несправедливость господствующих порядков, у Чехова чрезвычайно широк — от самого наглого порабощения, вопиющей бесчеловечности по отношению к трудовому народу в городе и деревне («Моя жизнь», «Мужики», «В овраге» и др.) до торжествующей, на каждом шагу подстерегающей человека пошлости, которая означает у Чехова бездумное, бездуховное, низменное, замкнутое в узком душном мире эгоистическое существование.

В рассказе «По делам службы» следователь Лыжин, наблюдая во время поездки горькую жизнь народа, неожиданно приходит к выводу, что «мириться с тем, что эти люди, покорные своему жребию, взвалили на себя самое тяжелое и темное в жизни — как это ужасно! Мириться с этим, а для себя желать светлой, шумной жизни среди счастливых, довольных людей и постоянно мечтать о такой жизни — это значит мечтать о новых самоубийствах людей, задавленных трудом и заботой, или людей слабых, заброшенных...».

Слова эти можно считать своего рода лейтмотивом творчества Чехова 90-х — начала 900-х годов. Именно отсюда следуют потрясающие по силе заключения героев Чехова. «Меня угнетают, — говорит Иван Иванович в рассказе „Крыжовник“, — тишина и спокойствие, я боюсь смотреть на окна, так как для меня теперь нет более тяжелого зрелища, как счастливое семейство, сидящее вокруг стола и пьющее чай». Ведь стыдно быть счастливым в окружающей героев Чехова жизни. Тот же Иван Иванович, рассказывая о том, как омерзителен был его брат, счастливый тем, что наконец-то взрастил на своей даче свой крыжовник, восклицает: «Я соображал: как, в сущности, много довольных, счастливых людей! Какая это подавляющая сила! Вы взгляните на эту жизнь: наглость и праздность сильных, невежество и скотоподобие слабых, кругом бедность невозможная, теснота, вырождение, пьянство, лицемерие, вранье... Между тем во всех домах и на улицах тишина, спокойствие... Всё тихо, спокойно, и протестует только немая статистика: столько-то с ума сошло, столько-то ведер выпито, столько-то детей погибло от недоедания...»

Еще в начале 80-х годов Чехов выдвинул требование объективности как основы основ своего творчества. Рассказ-сценка, где описание сведено к минимуму, в то время являлся прекрасным воплощением этого принципа. С конца 80-х годов, когда Чехов стал учиться «писать рассуждения», характер чеховской прозы существенно меняется. Роль описаний неизмеримо возрастает. Но писатель остается верен своему принципу.

Теперь авторское повествование прежде всего воспроизводит мысли, чувства, переживания героев. Знакомя нас с людьми, задумавшимися о жизни, людьми, верными общечеловеческим принципам морали, или с персонажами, их попирающими, рисуя сложные драматические ситуации, Чехов неустанно заботится о том, чтобы читатель сам безошибочно разобрался в изображаемом и соответствующим образом на него откликнулся. Например, на очевидную несправедливость — грустью или негодованием, в

случае победы справедливости — чувством восторга, радости, успокоения. При этом он был убежден, что художник должен быть сдержан, и чем спокойнее, холоднее описание драматических событий, тем более сильное оно производит впечатление.

В связи с этой особенностью чеховского творчества его подчас упрекали в безучастном

37

отношении к изображаемой действительности. Однако такой точке зрения явно противоречит удивительная эмоциональная выразительность чеховского повествования. Секрет ее прежде всего в том, что Чехов, отказавшись от прямых высказываний, постоянно стремится иными художественными средствами создать необходимое настроение, пробудить у читателя соответствующие чувства. Тут-то и проявляется его уникальный талант добиваться своей цели, казалось бы, простейшими, чрезвычайно лаконичными, но удивительно емкими по своей выразительности средствами. Так, Рагин («Палата № 6»), пройдя через горнило внезапно обрушившихся на него испытаний, отождествляет уже не только больницу, но и всю окружающую его действительность с тюрьмой. И выразить это с огромной силой в двух неполных строках становится возможно лишь потому, что автор нас исподволь готовит к этому. И не только сюжетным развитием, но и характером повествования, незаметно, но уверенно ведущего к этому обобщению, к безоговорочному принятию рагинского суждения. То автор упомянет о торчащих вверх гвоздях на заборе, то скажет о больничном флигеле, что он имел «особый, унылый, окаянный вид», то, что окна в палате были «обезобразены железными решетками» и т. д.

Чехов не ограничивается подобными — сдержанными, ненавязчивыми, но строго целенаправленными элементами повествования. Созданию нужного настроения, незаметно подводящего нас к тем выводам и заключениям, которые диктуются творческим замыслом писателя, служат и многие другие особенности чеховской поэтики. Следуя своему принципу объективности, следя за внутренним потоком мыслей и переживаний персонажей, Чехов чрезвычайно широко и многообразно использует форму внутреннего монолога, сложно сочетаемого с прямыми высказываниями героев. Нередко, однако, в этот внутренний монолог незаметно вторгаются интонации самого повествователя, начинают преобладать безличные формы, и тогда во внутреннем монологе воедино сливаются мысли и чувства не только действующего лица и повествователя, но как бы и читателя. Вот Ольга («Мужики») после смерти мужа собралась с дочерью уходить из деревни в Москву. На память ей приходит все пережитое зимой в Жукове. Начинается рассказ с воспоминания, как хоронили Николая, «как все плакали, сочувствуя ее горю». Но после этой фразы читаем: «В течение лета и зимы бывали такие часы и дни, когда казалось, что эти люди живут хуже скотов, жить с ними было страшно; они грубы, нечестны, грязны, нетрезвы, живут не согласно, постоянно ссорятся, потому что не уважают, боятся и подозревают друг друга...» И далее повествование ведется в том же духе. Да, это мысли Ольги, но они незаметно сливаются с мыслями, впечатлениями и переживаниями доктора Чехова, изъездившего вдоль и поперек всю свою округу во время жизни в подмосковском селе Мелихове, побывавшего во многих жуковках, вдоволь насмотревшегося на мужицкую жизнь. Так построена и заключительная часть внутреннего монолога Ольги. Тут тоже слиты мысли ее и Чехова, но высказываются они как бы и от нашего имени. Вот его начало: «Да, жить с ними было страшно, но все же они люди, они страдают и плачут, как люди, и в жизни их нет ничего такого, чему нельзя было бы найти оправдания...»

Начиная рассказ «Скрипка Ротшильда», Чехов пишет: «Городок был маленький, хуже деревни, и жили в нем почти одни старики, которые умирали так редко, что даже досадно». О том, что рассказ этот о гробовщике, мы узнаем чуть ниже, но это уже очевидно, так как кто же еще у Чехова мог сказать: «...умирали так редко, что даже досадно»? Мало того. Пожалуй, в этих немногих словах, где еще прямо ничего не сказано

о гробовщике Бронзе, уже содержится характеристика его психологии. Может быть, не менее глубокая, чем пространные описания в таких случаях у предшественников Чехова. Повествователь слился тут с героем, говорит как бы от его имени — от него такого, каким мы его застаем в начале рассказа. А потом мы видим, как он меняется, как переосмысливает свою жизнь. И вновь в процессе его духовного пробуждения с ним рядом будет рассказчик, который незаметно поможет нам понять высокий смысл тех новых чувств и мыслей, которые охватили Бронзу и наиболее полно выявились в его скрипичной импровизации.

Принцип объективности помогает Чехову рисовать самые неприглядные стороны жизни, избегая в то же время одностороннего ее освещения. Пример тому — приведенная выше характеристика жуковских мужиков. Чем глубже вникал Чехов в противоречия русской жизни, чем безотраднее становилась ее оценка, тем увереннее и громче звучали в его произведениях оптимистические чаяния. Это чутко подметил в рецензии на повесть «В овраге» М. Горький. Он писал, что «каждый новый рассказ Чехова все усиливает одну глубоко ценную и нужную для нас ноту — ноту бодрости и любви к жизни». Вот и в «новом рассказе, — утверждал М. Горький, — трагическом,

38

мрачном до ужаса, эта нота звучит сильнее, чем раньше...».

В рассказе «Случай из практики» врач Королев приезжает к заболевшей дочери владелицы фабрики Ляликовой. Все то, что видит Королев, ужасает его. Пошлая нелепая обстановка в доме, чудовищные условия труда и жизни рабочих побуждают его думать не о паровых двигателях, электричестве, телефоне, а о свайных постройках, воспринимать жизнь, как она сложилась, в виде какой-то логической несообразности, будто навязанной людям самим дьяволом. Но утром, уезжая из фабричного поселка, Королев уже «не помнил ни о рабочих, ни о свайных постройках, ни о дьяволе, а думал о том времени, быть может уже близком, когда жизнь будет такую же светлую и радостною, как это тихое воскресное утро; и думал о том, как приятно в такое утро, весной, ехать на тройке в хорошей коляске и греться на солнышке».

Откуда этот финал? Причиной радужного настроения Королева является его встреча с дочерью фабрикантши. Как оказывается, она тяготится своим положением богатой наследницы и потому страдает бессонницей. Королев вполне разделяет чувства своей пациентки и называет ее бессонницу почтенной. Он говорит, что родители их не знали подобных душевных мук и спокойно спали. Мы же не спим и думаем. А дети и внуки наши, заверяет Королев Ляликову, окончательно решат те вопросы, которые нас сейчас тревожат. «Им будет виднее, чем нам. Хорошая будет жизнь лет через пятьдесят, жаль только, что мы не дотянем». Воспоминания об этой беседе и определяют его настроение в финале. Оптимистические надежды героя сливаются тут со стихией естественного человеческого чувства весенней радости.

Может быть, самым показательным для понимания чеховского восприятия и освещения жизни является рассказ «Архиерей», написанный в 1902 г., когда Чехов уже не сомневался в том, что он приговорен своей болезнью к скорой смерти.

Это рассказ о последних хлопотах, заботах, переживаниях, воспоминаниях преосвященного Петра накануне его смерти, рассказ о его кончине. Завершается же он удивительной по силе картиной торжествующей жизни, может быть потому такой впечатляющей, что автор подчеркивает обыденный характер рисуемого праздничного дня. «А на другой день, — читаем мы, — была Пасха. В городе было сорок две церкви и шесть монастырей; гулкий, радостный звон с утра до вечера стоял над городом, не умолкая, волнуя весенний воздух; птицы пели, солнце ярко светило. На большой базарной, площади было шумно, колыхались качели, играли шарманки, визжала гармоника, раздавались пьяные голоса. На главной улице после полудня началось катанье на рысаках — одним словом, было весело, все благополучно, точно так же, как было в прошлом году,

как будет, по всей вероятности, и в будущем». Обратим внимание и на это типично чеховское — «по всей вероятности». Вот и еще один способ незаметно сделать финал рассказа, его основной вывод предельно ненавязчивым, недекларативным и потому таким впечатляющим.

Мечты об изменении жизни в произведениях Чехова к концу 90-х годов начинают звучать все более уверенно. Об иной — простой человеческой жизни мечтает накануне своей смерти архиерей, новую жизнь предчувствует Королев, как и многие другие герои Чехова. Высшим проявлением этих чаяний стали предсмертные произведения — рассказ «Невеста» и пьеса «Вишневый сад». В этих произведениях уже не только мечтают о будущем счастье, но уже сегодня живут для этого будущего (Петя Трофимов, Саша) или решительно перестраивают свою жизнь во имя тех же целей (Надя в рассказе «Невеста»).

Практических проблем революционной перестройки жизни Чехов не затрагивает, хотя, по единодушному свидетельству современников, в последние годы жизни проявляет все возрастающий интерес к общественно-политическим событиям предреволюционной России, предчувствуя в них начало уже не мечты о новой жизни, а борьбы за нее.

С того творческого рубежа, у которого остановился Чехов, пойдет дальше М. Горький. Во главу угла он поставит вопрос о борьбе за революционное преобразование мира. Эта глубокая преемственность и является объективной основой их сердечной дружбы, объясняет высочайшую оценку Горьким творческих свершений Чехова.

Есть немало попыток и у нас, и за рубежом свести воедино все особенности поэтики чеховской прозы. Однако считать эту работу завершенной трудно. Очень уж разные высказываются исследователями суждения. Если все же искать сколько-нибудь приемлемое общее определение новаторства Чехова-прозаика, то полезно обратиться к общим теоретическим исследованиям. Так, заслуживает внимания суждение В. П. Днепрова о развитии жанра реалистического рассказа в современной мировой литературе. По его мнению, это развитие происходит «на пути преодоления жанровой ограниченности, на пути преодоления противоречия между громадностью своего содержания и незначительностью своего

39

объема». Думается, что в том и состоит главный вклад Чехова в развитие мировой литературы, что он продвинулся по этому пути дальше, чем кто бы то ни было до него. Тому способствовали многие особенности его поэтики, каждая из которых сама по себе была открытием, обогатившим мировую литературу. Это и чеховский принцип объективности, и его искусство подтекста, внутреннего действия, искусство перехода от бытовых эпизодов к художественным обобщениям, когда, по словам М. Горького, «реализм возвышается до одухотворенного и глубоко продуманного символа», и многое другое. Но только совокупность всех таких открытий позволила Чехову свершить свой главный вклад в развитие мировой литературы — показать, как можно вместить в рассказ романное содержание.

Иначе говоря, вклад Чехова в развитие мировой литературы объясняется не только его обращением к глобальным проблемам человеческого бытия, но и тем, что проблемы эти были отлиты у него в удивительно выразительную, емкую и впечатляющую художественную форму. Над совершенствованием ее он работал до конца своих дней.

Высочайшим образцом для Чехова была проза Пушкина. Чехова прельщало в ней высокое искусство простоты и краткости. Наконец, она была для него, как и «Тамань» Лермонтова, которую он очень высоко ценил, образцом музыкальности. В 1886 г. он писал поэту Я. Полонскому: «Может быть, я и не прав, но лермонтовская „Тамань“ и пушкинская „Капитанская дочка“ ...прямо доказывают тесное родство сочного русского стиха с изящной русской прозой».

Есть у Чехова и Пушкина, при всей их непохожести и самобытности, черты, которые дают основание говорить и о еще более существенных чертах общности. И объединяет их не только то, что это две вершины — начала и конца золотого XIX в. русской литературы.

Говоря о Пушкине, о его роли основоположника русской литературы, обычно особо отмечают его универсальность, его всемирную отзывчивость. И в самом деле, Пушкин открыто опирается в своем творчестве на весь опыт развития как русской, так и мировой литературы — от античности до великих его современников. Вот на этой могучей основе и складывалось его искусство, нити от которого протянулись ко всем большим писателям XIX в. К Чехову в том числе.

Чем же он больше всего похож на Пушкина? Прежде всего поразительной и не имеющей аналогии, исключая Пушкина, широтой и глубиной творческого освоения достижений своих предшественников. Его наследие запечатлело удивительное искусство схватывать и творчески переосмысливать сущность художественного метода и стиля практически любого писателя, который привлекал его внимание. Делал он это подчас в шутку. Тогда появлялись остроумнейшие пародии, скажем, на романы Жюль Верна или Виктора Гюго, своеобразные стилизации вроде «Ненужной победы». Но главное, конечно, в серьезных творческих экспериментах, когда в рамках своей складывающейся художественной системы у Чехова появляются циклы «толстовских», «тургеневских», «щедринских», «гоголевских» и других рассказов.

Чехов творчески осваивал достижения не только своих предшественников. Он весьма внимательно следил за развитием как русской, так и зарубежной литературы. Из зарубежных писателей особо выделял Мопассана как мастера короткого рассказа. Критика еще при жизни Чехова все чаще обращалась к теме «Чехов и Мопассан». Теперь в разных странах мира накопилось много работ по этой проблеме. Сравнительное литературоведение отметило то, что сближает их, как и то, что отличает Чехова от Мопассана. Несомненно, Чехов шел своим, во многом принципиально отличным творческим путем. О главном их различии хорошо сказал французский литературовед Мишель Кадо: «Мопассан, как и Чехов, дает правдивое изображение общества, в котором он живет, но ему и в голову не приходит, что это общество может претерпеть какое-то изменение, быть разрушено, а жизнь людей стать лучше...» Что касается Чехова, то он, в отличие от французского писателя, утверждает критик, «непоколебимо верит в прогресс». Отмечено и существенное отличие поэтики Чехова от мопассановской.

Взяв за основу пушкинский опыт создания прозы, отличающейся простотой, краткостью, музыкальной гармонией, Чехов обогащал его в процессе творческой переработки гоголевского искусства образного выражения субъективного авторского взгляда на мир; трансформации и виртуозного развития толстовского субъективного описания как средства психологического анализа и одушевления окружающей среды, толстовского внутреннего монолога, путем слияния в нем голосов и героя, и автора, и читателя. Психологически насыщенная деталь, впечатляюще используемая Толстым, становится у Чехова универсальным принципом построения художественного образа. Емкими и лаконичными средствами он достигает той лирической тональности, поэтичности повествования, которая уже современников побуждала вспоминать тургеневскую

40

прозу. И где-то в основе этих исканий Чехова — мысль о прозе, развивающей традиции поздней пушкинской поэзии.

Вместе с тем писатель явно учитывает опыт беспощадно правдивого изображения действительности, который был внесен в русскую литературу писателями-шестидесятниками, с одной стороны, Достоевским — с другой, как и толстовское искусство срывания всех и всяческих масок, обнажение ханжеской лживости нравов господствующих классов и установленного ими правопорядка. При этом ему явно чужды

натуралистические крайности Николая Успенского, подчеркнутая социологичность Глеба Успенского, особое внимание Достоевского к болезненным, мрачным проявлениям человеческой психики, толстовская религиозно-философская проповедь.

В итоге сложились чеховские принципы художественного повествования, которое отличалось не только краткостью, простотой, музыкальностью и живописностью, но и исключительной эмоциональной и смысловой емкостью, равной которой до него мировая литература не знала. Выдающуюся роль Чехова в обогащении русской и мировой прозы отметил и высоко оценил Лев Толстой. Он считал, что Чехову удалось создать «новые, совершенно новые... для всего мира формы писания...».

Общее творческое развитие Чехова, означавшее все более глубокое постижение писателем социальных противоречий действительности и духовного мира человека, проявилось и в его драматическом творчестве. При всем том, что путь Чехова-драматурга от его юношеской пьесы без названия к «Вишневому саду» имел свою внутреннюю закономерность развития новаторской драматургической формы, пьесы Чехова были органически связаны по своему содержанию, направленности и тональности с его прозой.

Как в свое время показал А. П. Скафтымов, писатель отказывается от традиционной драматургической структуры, основанной на столкновении и борьбе персонажей. Примерно к такому же мнению склоняются многие другие ученые, в том числе зарубежные. Как и в прозе Чехова, в его драматургии основное внимание переносится на внутренний мир героев, чтобы выявить зреющий и крепнущий в их душе конфликт с жизнью, какая она есть. Тут и кроется источник нового чеховского драматического конфликта, получившего наименование «внутреннего действия», «подводного течения». Эта структура драматургии Чехова была намечена в «Лешем», развита в «Чайке», окончательно определилась в «Дяде Ване», была продолжена в «Трех сестрах». Ее развитие завершено в «Вишневом саду». Бытовая простота, видимая погруженность чеховских героев в прозу будничного существования, в разговоры о черемше и чахортме и искусство подняться над этой прозой, возвысить своих героев и нас вместе с ними до коренных вопросов человеческого бытия — существеннейшая особенность драматургии Чехова.

Как удастся драматургу переносить нас из царства быта в сферу высоких философских размышлений, выливающих подчас в подлинные стихи в прозе? Быт, как и те или иные события, всегда служит для Чехова средством приоткрыть духовный мир героев. Для него важнее не что произошло, но какой отклик вызывает происшествие в душе героя. Быт все время служит точкой отталкивания для всё более и более глубокого проникновения в мир чувств и потаенных мыслей героев. И во всех случаях Чехов стремится в кульминационные моменты подвести своего героя и нас вместе с ним к глубоким размышлениям о жизни. Таковы, в частности, финалы всех его зрелых пьес.

Работая над совершенствованием своей драматургической системы, Чехов учитывал и опыт мировой драматургии. С гимназических лет его пленила сила художественной типизации Шекспира. Образ Гамлета помогал ему многое понять в облике его современников. Пьеса «Чайка» полна прямых, открытых переключек с «Гамлетом» Шекспира. Постоянно присматривался он и к современной ему зарубежной драматургии, в особенности к творчеству Гауптмана, Ибсена, Метерлинка.

Чехов, однако, уловил особую силу эмоциональной выразительности, умение создать заданное замыслом драматурга настроение в произведениях Метерлинка. Так, в «Чайке» появилась треплевская пьеса-миниатюра, лаконично воспроизводящая характерные особенности модернистской драматургии. Сама же «Чайка» стала своеобразным творческим манифестом, противостоящим попыткам похоронить реализм как бесперспективное направление, произведением, которое воочию демонстрировало его неисчерпаемые возможности. В том числе и в достижении эмоциональной выразительности.

Драматургическая система Чехова имела прочную опору в истории русской драматургии. Она явилась новаторским развитием традиций Гоголя, Тургенева и Островского. Традиций Тургенева-драматурга — прежде всего. Провал первой постановки «Чайки» на сцене петербургского Александринского театра был закономерен. Там подошли к ней как к обычной бытовой пьесе. К. С. Станиславский и

41

Вл. Н. Немирович-Данченко поняли ее новаторский характер, который отвечал их режиссерским и актерским исканиям.

По свидетельству Станиславского, Чехов «уточнил и углубил наши знания о жизни вещей, звуков, света на сцене, которые в театре, как и в жизни, имеют огромное влияние на человеческую душу. Сумерки, заход солнца, его восход, гроза, дождь, первые звуки утренних птиц, топот лошадей по мосту и стук уезжающего экипажа, бой часов, крик сверчка, набат нужны Чехову не для внешнего сценического эффекта, а для того, чтобы раскрыть нам жизнь человеческого духа».

Все это дало основание Станиславскому отнести Чехова к плеяде тех великих писателей и театральных деятелей во главе с Шекспиром, которые определяют исторические вехи на пути развития искусства. «Изучив Чехова, — писал он, — утвердившись на его позиции, мы будем ждать нового поводыря, который нащупывает новый этап вечного пути...»

Зарубежная критика обратила внимание на творчество Чехова еще в конце XIX в., когда появились его первые переводы. Все же всемирная слава пришла к Чехову посмертно. В XX в. его международное признание стремительно росло, и теперь Чехова воспринимают во всем мире лишь в одном ряду с авторами «Войны и мира», «Братьев Карамазовых» и другими великими писателями.

Чехов многое предопределил или предугадал в литературе XX в. Этим, в частности, объясняется, почему его объявляли основоположником и таких течений в мировой литературе, которые были явно чужды его творческим принципам. Своим предтечей стремились наречь его иные русские символисты. Некоторые зарубежные исследователи считают Чехова основоположником литературы трагического абсурда, именуют «Беккетом до Беккета». Нередко пытались представить его и писателем-импрессионистом.

В то же время во всех подобных работах и высказываниях абсолютизируется лишь какая-то одна черта творчества Чехова. Например, он действительно весьма впечатляюще показывал абсурдность строя господствующих социальных отношений, но никогда не полагал, что абсурдна сама жизнь, что абсурдность человеческого бытия фатально предопределена и безысходна. Другой пример. Чехов в самом деле широко использовал в своем творчестве символы. Чтобы в этом убедиться, достаточно вспомнить «Степь», «Чайку». Но они являлись для него одним из путей реалистического образного обобщения действительности, ее характерных черт и явлений. Вполне естественно поэтому, что господствующим в мировой науке является восприятие Чехова как писателя, открывшего новую страницу в развитии реалистического искусства. Вот почему, стремясь подчеркнуть новаторский характер творчества Чехова-реалиста, исследователи пытаются подчас найти особое определение его художественного метода: «поэтический реализм», «надреализм», «лирический реализм», «предельный реализм» и т. п. Несомненно, однако, что Чехов оказал очень большое влияние на развитие литературы критического реализма XX в.

Ряд писателей Запада и Востока иногда и без должных к тому оснований именовали себя учениками Чехова, продолжателями его традиций. И список мог бы быть открыт именем английской писательницы Кэтрин Мэнсфилд. Некоторые выдающиеся писатели сами рассказывали о том, какое влияние оказал на них Чехов. Тут прежде всего следует упомянуть Бернарда Шоу.

В сравнительном литературоведении творчество многих выдающихся писателей XX столетия неоднократно сравнивается с чеховским наследием. В числе этих писателей Э. Хемингуэй и У. Фолкнер, В. Вулф и А. Миллер, Д. Б. Пристли и Т. Уильямс, Гарсия Лорка и И. Вазов, Елин Пелин и У. Сароян, Т. Манн и многие другие. В результате таких исследований выясняется, что Чехов оказал могучее влияние на развитие не только малых эпических жанров и драматургии. Чеховская проблематика, чеховские подходы к их решению, художественные средства, которые он нашел, прослеживаются и в романе критического реализма XX в. Показательно в этом отношении творчество Хемингуэя, писателя, казалось бы совсем непохожего на Чехова. И все же неприкаянные герои Хемингуэя, как и ряда других писателей Запада и Востока, отдельными существенными чертами своего характера и мировосприятия явно напоминают «задумавшихся» чеховских героев, а раскрывается их духовная драма художественными средствами, во многом восходящими к Чехову. Иные писатели приходили к ним сами, еще не зная своего великого предшественника. Это и подтверждает, что Чехов многое не только предопределил, но и предвосхитил в развитии мировой литературы на протяжении XX века.

Если литература критического реализма развивала главным образом проблему человеческой обездоленности, противоестественности строя господствующих социальных отношений, столь глубоко раскрытую Чеховым, то литература горьковского направления в первую

42

очередь подхватывала и развивала чеховскую устремленность к будущему новому, справедливому миру.

42

КОРОЛЕНКО

«Читали вы Короленка? Я ставлю его ужасно высоко и люблю нежно его творчество. Это — еще одна розовая полоска на небе; взойдет солнце, еще нам не известно, и всякие натурализмы, боборыкизмы и прочая чепуха сгинет», — писал в 1886 г. Гаршин одному из своих корреспондентов. Здесь проницательно уловлено место Владимира Галактионовича Короленко (1853—1921) в истории русской литературы конца XIX столетия. Начальная пора деятельности писателя относится к 80-м годам, когда, по его словам, «правительственная реакция шла параллельно с реакцией в глубине массового общественного настроения». В тягчайших условиях Короленко особенно настойчиво — среди других крупных литераторов — искал возвышающую правду о человеке, умел ощутить обнадеживающее движение времени даже в самом статичном и опустошительном настоящем. («Но все-таки... все-таки впереди — огни!..» — «Огоньки»). С этим и связано прежде всего значение творчества писателя для новых путей русского реализма.

К тому времени, когда были сказаны слова Гаршина, Короленко имел за плечами шесть лет тюрьмы и ссылки в отдаленных краях Российской империи (Вятская губерния, Якутия) за участие — со студенческих лет — в революционном народническом движении. Это был горький и вместе ценный общественный опыт, освободивший его от ряда романтически «книжных» иллюзий, принесший богатое знание народной жизни.

Возвратившись из ссылки (это было в декабре 1884 г.), Короленко продолжал до конца дней своих вести неутомимую деятельность борца и правдоискателя, воплощавшуюся и в практических акциях, становившихся нередко известными всей России, и в страстной публицистике.

Художественной практике постоянно сопутствовало у писателя теоретическое ее осознание. Уже во второй половине 80-х годов в ряде отрывочных дневниковых записей (обнародованных посмертно) были отчетливо высказаны основные положения его системы взглядов на искусство. Мысль Короленко о высшей миссии искусства как средства общения между людьми, об огромной роли художника-провидца, учителя жизни совпадала с главной мыслью толстовского трактата «Что такое искусство?». В решении этих вопросов писатель отталкивался от концепции творческой личности, которая была развита в особенно популярной и влиятельной в ту пору эстетической системе Ипполита Тэна, в целом высоко ценимого Короленко.

Вот фрагмент дневниковой записи от 1888 г.: «Когда нам говорят, что в литературе отражается данное состояние общества, что (по Тэну) литература является результатом трех факторов: расы, климата, истории... — это теперь уже трюизм, с которым никто не станет спорить... Следует ли отсюда, что у литературы нет другой цели, как лишь отражать данное состояние общества... это отражение — не цель. А цель — в движении, в тех или других идеалах».

Существенные расхождения с Тэном обнаруживаются в толковании соотношения между субъективным и общезначимым, «идеальным» и реальным в искусстве. Обусловленность творческого «я» «общим состоянием умов и нравов» нередко приобретает у теоретика натурализма фаталистическую окраску: «В каждом столетии является какое-нибудь господствующее направление; таланты, стремящиеся в иную сторону, не находят себе исхода, и сила общественного мнения и окружающих нравов затирает их или сворачивает на другой путь, навязывая им определенный характер цветения». Вывод о невозможности для человека искусства противоборствовать преобладающим в обществе умонастроениям наиболее чужд Короленко. Задаваясь вопросом, каким должно быть творчество во времена общественного упадка, он дает ответ, диаметрально противоположный тэновскому: «...нужно, чтобы среди ослепших от темноты людей вы, художник, сохранили остроту зрения, чтобы вы отражали не *одно* то, что является господствующим в данной современности».

В основе эстетической концепции писателя — мысль об истинном художнике как носителе идеала, опережающего время, и об идеале как «возможной реальности». Особенно важно, что у Короленко это понятие — «возможная реальность» — обращено столь же к грядущему, сколь и к настоящему. Корректируется традиционная — «гончаровская» — версия об «устоявшейся жизни» как основном объекте реализма. Путь воссоздания «идеального» начала в искусстве усматривается в запечатлении «положительных возможностей, имеющихся в жизни», ее явлений, «только еще зарождающихся», подчас «исключительных», но обещающих будущее — иначе говоря, этот путь усматривается в реалистическом образном мышлении, но одновременно и в мышлении романтическом. В системе Короленко понятие идеала прочно сомкнуто с категорией героического, а последняя — с традициями романтического искусства. Но

43



В. Г. Короленко

Фотография 1896 г. Нижний Новгород

прежний «романтизм лишает этого героизма массу и всю его сумму, все результаты приписывает исключительно своему излюбленному герою», воспринимая «историю человечества... как историю великих людей». Наиболее демонстративное выражение этой мысли Короленко находит у Т. Карлейля. По Короленко, основная задача нового искусства, которое возникнет «из синтеза реализма с романтизмом», — «открыть значение личности на почве значения массы». При этом реалистический

художественный тип является для писателя основным условием современного творчества. Говоря о синтезе, он имеет прежде всего в виду новое *миросозерцание* реализма, заключающее в себе и по-новому осмысленные элементы романтического видения.

В русской литературе той поры Короленко предложил особенно перспективный подход к решению общих вопросов дальнейшего художественного развития: размежевание реализма с натурализмом и наметка новых путей внутри реализма. Эстетическая платформа писателя, по существу, не имела опоры в общественных идеологиях конца 80-х годов. Но ориентирующий свою систему «на более высокий тип и жизни и самого искусства», Короленко оказался прозорлив по отношению к достаточно близкому будущему.

Уже на раннем этапе его пути обнаружилось новое качество литературной мысли. Примечательно, в частности, тяготение писателя к условному художественному типу (свойственное и другим крупнейшим современникам — таким, как Щедрин, Гаршин). Образ цельной героической личности, мотивы распада отжившего общественного уклада, коренной смены духовных верований, торжества активной творческой воли над фатальной необходимостью предстали в ряде притчево-иносказательных, романтически легендарных рассказов 80—90-х годов («Сказание о Флоре, Агриппе и Менахеме, сыне Иегуды», «Лес шумит», «Тени», «Необходимость», «Мгновение» и др.). В них с особой концентрированностью, присущей условной форме, выразились представления о таком состоянии жизни и таких чертах человека, свободе проявления которых еще не пришел срок.

Всё же наиболее значительные художественные обобщения писателя принадлежат полнокровному реалистическому повествованию. Но и в нем самое важное — это чаяния будущего. Уже в ранний творческий период писатель отыскивает свои подходы к действительности 80-х годов. В кризисное для народнического движения время характерной приметой литературы становятся чисто интеллигентские коллизии, запечатлевшие духовное опустошение, отказ от

44

идеалов, омещанивание в культурном обществе. Эти коллизии широко использовал Чехов в своем творчестве конца 80-х и последующих годов, но коренным образом переосмыслив их. Для Короленко же в целом не характерны подобные сюжеты. Собственно интеллигентская тема, по существу, лишается в его творчестве самоценного значения. «Культурный» герой писателя (в том числе автобиографический герой-рассказчик) чаще всего выходит из замкнутого круга своего существования, будучи вовлечен в ситуацию непосредственного соприкосновения с народной средой, которую он в конечном счете поверяется.

В 80-е годы Короленко создает ряд ярких народных характеров. Их роднит бунтарский дух, ненависть ко всяческим узам, обостренное чувство независимости. Среди них — и бродяги, беглые каторжники (в известных сибирских рассказах «Соколинец», 1885; «Федор Бесприютный», 1886), и обитатели городского «дна» («В дурном обществе», 1885), и преследуемые властью сектанты («Яшка», 1881). Эти персонажи — романтизированные блудные дети своей среды, прямые предшественники героев молодого Горького. В них приоткрывается (вспоминая о формуле Короленко) потенциальное «значение личности» из народа, но еще не «на почве значения массы». Писатель и в последующие годы тяготеет к герою, тоскующему в «нормальном» быту, стремящемуся вырваться из него. Автора привлекает судьба отдельной, «нетипичной» личности (например, второй цикл сибирских рассказов — 1899—1904).

Вместе с тем в творчестве Короленко с самого начала вызревают и другие решения, обращенные уже к самой «почве». В герое известнейшего рассказа «Сон Макара» (1885), крестьянине из глухого якутского села, целиком вписанном в «типовую» народную среду и, казалось бы, до дна исчерпанном в своей забитости и пассивной покорности,

оказываются несравненно важнее другие, мятежные качества, которые заморожены в повседневном быту, но способны оттаять в нужный момент.

От этого рассказа ведет начало интерес писателя к бытию массовидному, который прочно укореняется в последующие годы. В очерковых циклах конца 80—90-х годов («В пустынных местах», «В голодный год», «Павловские очерки», «У казаков» и др.), в отдельных рассказах-очерках («Река играет», «На затмении» и др.) возникают картины целых народных укладов. Именно на этом направлении углубилось и окончательно выявилось новое слово, сказанное Короленко о народе, о деревне. Писатель освобождает «народный реализм» (выражение Н. В. Шелгунова) от двоякого рода крайностей: с одной стороны, от чрезмерной «беспощадности» в духе демократического литературного шестидесятничества и, с другой, от утопического народолюбия в духе отдельных тенденций литературного народничества. В Короленко своеобразно соединились просветитель, почитающий заветы 60-х годов, судящий судом разума патриархально-архаические формы сознания и быта, и романтик, сближающийся с народниками в поэтическом чувстве народной жизни, но свободный от их идеализаторских устремлений.

Такой сложно-неоднозначный взгляд присущ, например, рассказу «Река играет» (1891), одному из тех сочинений писателя, которые приковали внимание современников. Об «огромной правде» образа Тюлина (героя рассказа), в котором запечатлен «исторически верный тип великоруса», неоднократно писал Горький. Крестьянин Тюлин, перевозчик на реке Ветлуге, живет той же инертной, «бессознательной», стихийной жизнью, что и породившая его патриархальная среда. Но в нем заложены недюжинные внутренние силы, глубоко скрытые героические возможности. Радостно-приподнятое авторское настроение проникнуто предчувствием грядущего народного возрождения.

Общий эмоциональный тон чрезвычайно важен и для многих других сочинений писателя. В очерково точную «материю» произведения сплошь и рядом вторгается самостоятельная «партия» автора, чье лирическое восприятие окружающей жизни помогает увидеть в ней больше того, что она говорит внешнему взгляду. Короленко почитал Тургенева, учился у него искусству лирического изображения (в том числе в описаниях природы). Однако лирический план короленковских сочинений имеет свои, особые функции, участвующие в создании объективного образа «романтической реальности», призванного (с помощью субъективного авторского вчувствования в нее) уловить в настоящем скрытые возможности предстоящего. Это осуществляется и средствами художественной условности, и на путях создания реалистически доподлинного характера, но отмеченного печатью исключительности. Еще один путь, с которым мы встречаемся в рассказе «Река играет», особенно близок представлениям Короленко о новом типе искусства: черты «возможной реальности» обнаруживаются в самой толще народной жизни.

Позже эта линия будет продолжена и обогащена. Принципиально интересна повесть «Без языка» (1895), где возникает новый народный характер, в котором постепенно изживается «тюлинская» стихийность, — крестьянин Матвей Лозинский, эмигрант из России, заброшенный

45

судьбой в Америку. Произведение поднимает проблему, весьма существенную для литературы рубежа веков, — трудное формирование народного мирозерцания, возвышающегося и над патриархальным прошлым (российский деревенский уклад), и над буржуазным настоящим (капиталистическая западная цивилизация). То, что явственно выразилось в личностном мире героя повести, становится достоянием сознания массового в позднейших произведениях писателя (очерки «Наши на Дунае», 1909; «Турчин и мы», 1913). Правда, в творчестве Короленко отдано значительно больше места изображению духовных готовностей, предпосылок, зреющих возможностей, нежели реальных

исторических свершений. Но плодотворное значение для литературы имело само направление мысли писателя.

Весьма поучительной оказалась и еще одна особенность — социально злободневный интерес переплетался в сочинениях Короленко с пристальным интересом к общефилософским вопросам: повести «Слепой музыкант» (1886—1898), «С двух сторон» (1888), «Не страшное» (1903), рассказы «Ночью» (1888), «Тени» (1891), «Необходимость» (1898) и др. Короленко писал в 1903 г.: «...чувство, побуждающее искать широких мировых формул, — я считаю нормальным, неистребимым и подлежащим бесконечной эволюции». В «широких формулах», предложенных писателем, можно различить, с одной стороны, их понятийное, собственно философское содержание, «пантеистически» окрашенное, и — с другой — общее помышление о современности, выразившееся через эту философию, но ею не замкнутое.

Мучительная внутренняя борьба героя известной повести «Слепой музыкант», слепорожденного юноши Петра, за полноту существования — это и извечный бунт человеческого духа, жаждущего слияния с жизнью, против отчуждающей от нее силы внешних (в данном случае — биологических) обстоятельств, против косной «материи». Дух торжествует. Физическая слепота отступает перед духовным прозрением, которое становится и прозрением социальным. Лишь приобщившись к страданиям угнетенной массы, ощутив близость к ней, восстанавливает свои связи с миром обездоленный природой герой повести. И в других произведениях писателя философская мысль обладает характерной общественной подкладкой.

В повесть о затхлой русской провинции («Не страшное») проникает мотив «звезд»: «И какой, знаете ли, смысл твоей жизни в общей, так сказать, экономии природы, где эти звезды утопают, без числа...» Загадки узкого социального мирка причастны к «большой правде», что «объединяет все» в мире. Только бы разгадать эту «правду», и тогда «все мы обязаны быть здоровыми и счастливыми». В «пантеистическом» мотиве повести — пафос универсальности грядущего общественного обновления: дойти до корня в этом обновлении, до глубинных основ бытия, до воскрешения истинной, природной сущности человека.

Конечные ответы на волнующие вопросы бытия писатель ищет во всеобъемлющих закономерностях действительности, что управляют и человеком, и звездами и находятся в ином измерении, нежели наличные идеологические платформы. Ибо удел «всякой системы взглядов, когда она стремится стать определенной „программой“ в узком смысле», — «сильно обкарнаться, потерять свою целостность» (статья «О сложности жизни»).

В творчестве Короленко предстала одна из ведущих тенденций русского и европейского литературного движения конца XIX — начала XX в. Речь идет о противостоянии сильному позитивистскому воздействию, которое выразилось прежде всего в натурализме, а также и в других литературных явлениях (в том числе и в литературном народничестве, с которым непосредственно соприкасался Короленко). Преодолевая его, новая литература ищет путей к укрупнению философских масштабов художественной мысли. Этот поиск порою чрезмерно отвлекал писателей от «временного», от жгучих общественных проблем сего дня к «вечному». У Короленко было другое. Уже современная писателю критика увидела в его произведениях особую «метафизику», сочетающуюся с «реализмом мышления» и «особым даром постижения *всего социального* в человечестве» (Д. Н. Овсяннико-Куликовский). К началу 900-х годов в творчестве писателя окончательно складывается своеобразный синтетический художественный тип, в котором соединились приемы психологического реализма и заветы романтической школы, документальное, точное исследование социальной среды с философским возвышением над действительностью. Правда, в дальнейшем писатель не использовал — и вполне сознательно — всего многообразия этих возможностей.

Со времени первой русской революции и до конца пути в поле зрения Короленко остаются главным образом проблемы собственно исторические, непосредственно политические. В этом он видел свой долг перед обществом. Социологический уклон мысли, всегда присущий творчеству писателя, становится теперь первоопределяющим. Короленко-художнику неизменно сопутствовал Короленко-публицист. Но никогда раньше политическая публицистика

46

не занимала такого значительного места в его деятельности. На общественный суд выносились самые вопиющие проявления самодержавного беззакония — расправы над освободительным движением, жестокий произвол по отношению к национальным меньшинствам России и многое другое («Бытовое явление», 1910; «В успокоенной деревне», 1911; статьи о деле Бейлиса, 1913; и т. д.).

Ради статей, памфлетов надолго откладывалось окончание художественно-мемуарной «Истории моего современника», тоже далекой от чистого искусства. Начав, по словам автора, «при первых взрывах русской революции» 1905 г., он работал над ней до последних дней жизни, но так и не завершил. Тем не менее это самое капитальное короленковское сочинение, состоящее из четырех книг, стало итоговым для всего его творчества.

В ряду классических русских художественных автобиографий «История моего современника» особенно близка — в своем типологическом качестве — «Былому и думам» Герцена: в творчестве обоих писателей этот жанр приобретает подлинно историческую масштабность. Сочинение Короленко, обращенное к достаточно отдаленному прошлому (50—80-е годы минувшего века: от раннего детства автобиографического героя до окончания якутской ссылки), стало одним из самых значительных проявлений исторической памяти в русской литературе той поры. Но вместе с тем оно приобрело, как хотел того автор, «интерес самой живой действительности» — мятежной действительности начала XX столетия.

Повествование с самого начала становится «культурно-историческим документом первостепенного значения», как отзывалась о первой книге «Истории» Роза Люксембург. Уже здесь при изображении детства автор подробнее выявляет и прослеживает истоки тех социальных чувствований героя, которым принадлежит будущее. Это будущее развернуто в следующих книгах. В них полностью обнаруживается историко-типическое содержание образа современника — передового интеллигента своей эпохи. Проблема интеллигенции и народа — одна из самых мучительных в пореформенной истории России — становится в центр произведения. Прошлое не решило ни интеллигентского, ни народного вопроса — таков вывод писателя. В повествовании запечатлены и драма интеллигенции, оторванной от народной жизни, и драма отсталой крестьянской массы, лишенной социального разума. Но одновременно запечатлены и залогов встречного движения: стихийное стремление массы к свету и осознанное стремление к пересмотру утопических верований в передовой интеллигентской среде. Ощущение обнадеживающей смены исторических вех проникает короленковское произведение. Однако, чуждый идее революционного насилия и диктатуры пролетариата, писатель не принял Октябрьскую революцию.

Творчество Короленко стало талантливым выражением переломной литературной эпохи. Ею рождена выдвинутая писателем платформа преобразования искусства слова, в которой соединились общественные и эстетические идеи и которая лишь частично претворилась в его собственном творчестве. Среди многих путей активизации художественного сознания, возникавших на рубеже веков в России и на Западе, путь Короленко оказался одним из перспективных.

КРИТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ
(1890-е годы — 1907 г.)

При всей «непохожести» писателей, о которых шла речь, в их творчестве по-разному осуществлялась общая художественная задача времени — активизация реализма в мирозерцательном и собственно стилевом смысле. В сочинениях Л. Толстого и Достоевского реализм XIX в. обрел невиданную всеобщность знания о мире. Этот масштаб мысли был необходим искусству новой эпохи (при всех различиях между основными художественными направлениями), с которой связаны всеобъемлющие изменения, общественно-исторические и духовные. Они побуждали говорить о текущем, об отдельном и личном с точки зрения века, мира, бытия вообще. Не обходя ценные стороны натуралистического движения, истинно современное художественное сознание противопоставило эмпиризму позитивистского эстетического опыта пафос утверждения субстанциальных вопросов существования. В русской литературе рубежа столетий эти устремления наиболее глубоко воплотились в творчестве позднего Толстого и Чехова. Соприкасались с ними в поисках синтетической мысли о жизни Короленко и молодой Горький.

Новые литературные пути оказали в конечном счете воздействие на все реалистическое движение. Но воздействие обнаружилось не сразу, проявилось с особой очевидностью на самом рубеже веков. На протяжении же большей части 90-х годов важную роль в реализме играло течение, отличающееся последовательно социологической ориентацией. Оно не выдвигало широких социально-философских задач, не всегда заботилось о художественных критериях, и однако имело серьезные заслуги перед русской литературой.

47

Развитие этого течения было обязано и отечественным традициям, и западному натурализму. Приобретя особую влияние со времени 60-х годов, оно ответило потребности пристального изучения коренной ломки общественных устоев в русской действительности. Писатели, принадлежащие данному течению, скрупулезно и детализованно воссоздавали экономические, бытовые и прочие обстоятельства социальной жизни в ее «типовом» содержании.

Социальные роман и повесть, очерковая проза 80—90-х годов (наиболее распространенные в этом литературном ряду жанровые типы) не принесли с собой принципиальной художественной новизны по сравнению с прошлым опытом течения. Оно продолжало функционировать в привычных для его поэтики формах на грани беллетристики и «научности», тяготевших к документальности, подробной описательности, к публицистическому обнажению образного слова. Вместе с тем успешно развивался социальный анализ пореформенной русской жизни. Его основным итогом явилось окончательно утвердившееся представление о неизбежности капиталистического развития страны, отмирания ее патриархальных устоев.

Выдающимся реалистом 80—90-х годов был Дмитрий Наркисович Мамин-Сибиряк (1852—1912). В его обширном творчестве основное место занимают романы уральского цикла — прежде всего «Приваловские миллионы» (1883), «Горное гнездо» (1884), «Три конца» (1890), «Золото» (1892), «Хлеб» (1895). Их первоопределяющая тема — вторжение новой социальной и экономической силы во все сферы российской действительности. В событийной нагруженности, во множестве колоритных индивидуальных характеров, теснящихся на страницах произведений писателя, запечатлено напряжение текущего общественного процесса: коренная смена форм труда и быта, крушение патриархально-купеческого уклада («старинки») под натиском товарно-денежных отношений, безжалостная эксплуатация наемного труда и первые проявления протеста в рабочей

массе, разорение деревни крупным капиталом. В романах, знакомящих с исторически неповторимыми чертами уральской жизни, открываются и общие закономерности промышленного века на русской почве. Это сообщает эпический масштаб произведениям Мамина-Сибиряка.

Миросозерцание писателя формировалось на пересечении разных идеологических тенденций. Отдельные народнические представления сказывались, например, в изображении преимущественно отрицательных последствий пореформенного буржуазного развития страны. Но решающее значение в творчестве Мамина-Сибиряка имела идея социального детерминизма, воспринимающая капиталистический путь России как исторически законный и многим обязанный шестидесятилетней «закваске» писателя. Не только народническому утопизму противился этот детерминизм. Он противостоял и детерминистским концепциям философского позитивизма, и их эстетическому аналогу — теориям западноевропейского натурализма, рассматривавшим отдельную личность как пассивную функцию биологических и социальных обстоятельств.

Можно считать, что характерная для ряда произведений писателя тема вырождения буржуазной семьи («Приваловские миллионы», «Горное гнездо» и др.) возникла не без влияния натуралистической литературы Запада. Но при этом Мамину-Сибиряку чужда абсолютизация физиологических начал, тайн наследственности. Они вторичны у него по отношению к началам социальным. Деграция капиталистического рода в творчестве писателя толкуется его исследователями как историческое возмездие за социальную неправду. В то же время социальному «фатуму» в конечном счете не подвластны коренные основы русской жизни. Драгоценные свойства народного характера, попиравшиеся крепостническим прошлым, еще более искажаются в опустошительном вихре современной хищно-накопительской практики (например, «Золото»). Однако они неистребимы в своих огромных возможностях. И в известном очерке «Бойцы» (1883), и во множестве других произведений человека из народа отличает стихийный размах, дерзновение, любовь к труду, душевная широта и совесть.

Суждения о Мамине-Сибиряке как о «русском Золя», высказанные в тогдашней критике, грешили упрощением. Но неплодотворен и позднейший взгляд, категорически отрицавший эту аналогию.

Восприятие западного натуралистического движения в русской демократической литературной среде последней четверти прошлого столетия было неоднозначным. С одной стороны, непримиримо резкая критика «золаизма», по существу имевшая в виду наиболее уязвимые стороны натуралистического опыта. С другой стороны, сочувственный интерес к «Парижским письмам» Золя (печатавшимся в известном русском журнале «Вестник Европы» на протяжении 1875—1880 гг.) — одному из эстетических кредо французского натурализма, к положительным сторонам теории и практики направления. Еще в конце 60-х — начале 70-х годов Щедрин, издевавшийся над «дагерротипичностью» и «клубницизмом» «новейшей французской

48

литературы», выдвигает идею романа нового типа, в котором «на первом плане» не «вопросы психологические», а «вопросы общественные», идею, типологически соотносившуюся с исканиями западных натуралистов.

Исследователи Мамина-Сибиряка справедливо усматривают в его творчестве один из наиболее убедительных художественных ответов на щедринскую идею. В уральском романном цикле ясно видно, как постепенно, от романа к роману, укрупняется непосредственно социальная проблематика, растет удельный вес изображаемого «внешнего» дела по отношению к внутреннему опыту личности. Расширяющийся (в ущерб личностным перипетиям) анализ общественной среды был по-своему сопричастен тенденциям натуралистического западного романа. Однако писатель был глубоко чужд декларациям натуралистов о бесстрастии, полном объективизме творчества и в этом

смысле сохранял верность устойчивым традициям отечественной литературы. Не достигая свойственных русской реалистической классике психологических глубин, Мамин-Сибиряк следовал по ее пути в утверждении активности художественной позиции. Эта активность выразилась в пафосе нравственной оценки, которой поверялась «стоимость» изображаемых общественных процессов, в возвышении начал народно-национального духа, противостоящих засилью буржуазного практицизма. В творчестве Мамин-Сибиряка возникает своеобразный жанровый сплав черт классического русского романа и черт позднее развившегося на европейской и русской почве романа «социологического».

Примечательным явлением в русской литературе второй половины XIX столетия стало творчество Петра Дмитриевича Боборыкина (1836—1921), писателя необычайно плодовитого. В 90-е годы его литературная деятельность, начавшаяся тремя десятилетиями раньше, продолжалась столь же интенсивно. Он тоже трудился на ниве «социологического» романа. Мамин-Сибиряк и Боборыкин сходились в пристальном внимании к новым, буржуазным путям России. И вместе с тем различались и в идейных позициях, и в самом методе творчества.

Боборыкин наиболее явственно представлял русское натуралистическое движение, к которому примыкали в большей или меньшей степени такие, например, писатели, как Вас. И. Немирович-Данченко, М. Н. Альбов, А. В. Амфитеатов, И. Н. Потапенко. Автор труда «Европейский роман в XIX столетии» (1900), Боборыкин активно пропагандировал новейшую литературную школу Запада, но далеко не все принимал в теориях Золя и его сподвижников, возражая, в частности, против крайностей биологизма, теории наследственности. Русский натурализм отдал им определенную дань. В целом же творчеству Боборыкина свойствен отчетливо выраженный «общественнический» характер, хотя в некоторых других отношениях оно усвоило как раз уязвимые стороны западного образца.

Представление о непрекаемом диктате среды над человеком в духе натуралистических концепций имело в произведениях Боборыкина и художественные последствия (стихия безбрежной «внешней» описательности), и последствия собственно идеологические. Утвердившийся в стране буржуазный порядок воспринимался как всеподчиняющая и одновременно разумная в основе своей общественная действительность. В одном из наиболее известных боборыкинских романов 90-х годов «Василий Тёркин» (1892) возникает положительный тип буржуазного дельца, призванный демонстрировать идею «культурного капитализма» (враждебную Мамину-Сибиряку). Правда, тенденции такого рода соединялись с тенденциями демократическими. Вскоре после «Василия Тёркина» появился большой роман Боборыкина «Перевал» (1894), в котором развенчивается якобы гуманистическая миссия «главы миллионной фирмы», казавшегося явлением «новой фазы общественного роста». Чуждый научному социализму, искаженно изобразивший — хотя и одним из первых — русского марксиста (роман «По-другому», 1897), Боборыкин сочувственно и тоже в числе первых, хотя опять-таки без должного проникновения, запечатлел рабочий коллектив, стачечное движение на большом капиталистическом предприятии (роман «Тяга», 1898). Прочитав начало романа, Л. Толстой сказал: «Боборыкин замечательно чуток». Уменье чутко улавливать вновь возникающее, злободневное, быстротекущее в эпохе «перелома» действительно было свойственно его произведениям — своего рода «информационному взрыву». Но при всей неумной общественной любознательности писателю-натуралисту не дано было осознать истинное содержание своего исторического времени. Это в большей степени удавалось — в процессе постепенного духовного роста — литераторам-реалистам нового поколения.

У писателей, вышедших на литературную сцену в конце 80-х — начале 90-х годов, — Николая Георгиевича Гарина-Михайловского (1852—1906), Викентия Викентьевича Вересаева (1867—1945), Евгения Николаевича Чирикова (1864—1932), Александра Серафимовича Серафимовича (1863—1949) и некоторых других — продолжал преобладать социологический интерес. Он устремлялся по двум основным руслам:

художественное освоение, с одной стороны, народного быта, с другой — идейных путей и перепутей демократической интеллигенции. Этих писателей отличала особая трезвость взгляда на общественную действительность. Им было присуще весьма скептическое отношение и к «общинным» народническим утопиям, и к идеям «культурного капитализма», и к разного рода либерально-реформаторским панацеям, распространившимся в те годы.

Динамика исторического времени побуждала молодых писателей к достаточно скорому идеологическому самоопределению. Но запечатленный в их творчестве крах иллюзий, которому еще не сопутствовала новая вера, на первых порах оборачивался преимущественно драматической своей стороной. Пусть временно, не фатально, но герои их произведений оказывались в тенетах, не сумев преодолеть давление тяжких социальных обстоятельств. Таков общий тип взаимоотношений между личностью и средой, характерный для реалистической литературы начала и середины 90-х годов.

Значительные сдвиги происходят к концу 90-х — началу 900-х годов. Социально-критическая устремленность художественной мысли соединяется с напряженным ожиданием перемен. Если в предшествующие годы заметно явственное различие типологических уровней между вершинными явлениями реализма и остальной демократической беллетристикой, испытавшей определенное натуралистическое воздействие, то на новом этапе внутри реалистического направления сближаются творческие позиции. Уроки новаторов все интенсивнее воспринимаются теперь широким литературным движением. Прежние веяния останутся и в позднейшем художественном процессе (о чем еще будет сказано), но как убывающая тенденция. Всевластная натуралистическая среда постепенно отступает перед одолеваемыми ее активными жизненными началами. И это подтверждают пути названных писателей.

Уже первое крупное произведение Гарина, очерково-публицистическая книга «Несколько лет в деревне» (1892), концентрировавшая мотивы ряда его деревенских очерков и рассказов той поры, внушало сомнения в утопических народнических прожектах. Общий итог авторской мысли был суров и сумрачен. А интеллигентский герой, второе «я» писателя, потерпевший крах в своей деятельности деревенского реформатора, оказывался в растерянности перед социальным процессом, в недоумении перед «общими причинами, роковым образом долженствовавшими вызвать неудачу».

Иллюстрация:

А. Куприн

Рисунок Н. Кульбина. 1913 г.

Власть «общих причин» демонстрирует и известная автобиографическая тетралогия Гарина, состоящая из повестей «Детство Темы» (1892), «Гимназисты» (1893), «Студенты» (1895) и написанной значительно позднее, но незавершенной повести «Инженеры» (1904—1906). В этом широкопанорамном сочинении рассказано о драматических судьбах молодого поколения интеллигенции в тисках усилившейся реакции, сменившей эпоху 60-х годов. Пагубное влияние официальных устоев, консервативной семьи, ретроградной системы образования, школьного и университетского, на духовное становление вступающего в жизнь человека (Артемий Карташев, главный герой, и его сверстники) — основная тема первых трех частей. «Дурная» общественная среда вытравливает в юных душах и изначально заложенные в них природно добрые задатки, и гражданские устремления, внушенные освободительной идеей. В этом смысле «воспитательный роман» Гарина, новая модификация жанра, тоже не избежал соприкосновений с натуралистической идейно-художественной концепцией. Однако уже к концу 90-х годов на место социологической статики, в известной мере свойственной предшествующему художественному опыту писателя,

приходит динамика. В этом смысле путь Гарина сближается с путем Короленко. Ведущая тема новых художественно-публицистических сочинений Гарина о народной жизни (путевые очерки «По Корее, Маньчжурии и Ляодунскому полуострову», 1899; книга «В сутолоке провинциальной жизни», 1900) — социальные сдвиги, смена общественных форм. В дальнейшем творчестве писателя, начинающего тяготеть к марксизму, все нарастает противонародническая критика отживающего патриархально-общинного уклада.

Вересаев соприкасается с Гариным и на путях общей идейной эволюции, и в ведущей творческой установке на документальную и одновременно широко типизированную правду. В повести «Без дороги» (1895), первом крупном произведении Вересаева, возникает ситуация социального «эксперимента». Герой повести, молодой врач, стремясь самоотреченно послужить народу, уезжает на холерную эпидемию, но терпит духовное поражение, становится жертвой не понявшей и не принявшей его массы. Драма непросветленного народного сознания с его, однако, исторически законным недоверием к «образованному» сословию смыкается с драмой рушащихся интеллигентско-народнических упований на «слияние» с «меньшим братом». На произведение ложится отсвет пессимистического общественного настроения 80-х годов.

Но уже в 1897 г. написан известный рассказ «Поветрие», где впервые у Вересаева изображена молодая марксистская интеллигенция. И хотя новый герой еще декларативен, он — знамение смены вех в общественном движении. В цикле произведений о жизни деревенских и городских низов, написанных между 1898 и 1903 гг. (повесть «Два конца», рассказы «Лизар», «В сухом тумане», «В степи», «За права» и др.), писатель продолжает свою полемику с народниками, развенчивая всяческие иллюзии суровее и резче, чем иные из его сотоварищей, и вместе с тем увереннее, чем они, нащупывая новые пути. Повесть «Два конца» — одно из первых в русской литературе произведений, запечатлевших образ революционного пролетария.

Но и у Вересаева трудно вызревала новая общественная мысль. В те же годы, продолжая свою художественную летопись духовных исканий демократической интеллигенции, он пишет очерково-публицистическое сочинение «Записки врача» (1901), ставшее одной из популярных русских книг начала века, и вслед за ним повесть «На повороте» (1902). В этих произведениях выразились нарастающий гражданский пафос, обостренное ощущение прав личности и одновременно (особенно в повести «На повороте») общественные и философские сомнения автора.

В сложном формировании нового идейного качества русской литературы участвовали и другие писатели. В нашумевшей повести Чирикова «Инвалиды», написанной в 1897 г. (одновременно с вересаевским «Поветрием»), идейным оппонентом вернувшегося из ссылки народника, духовного «инвалида», становится студент-марксист, представительствующий от течения, которое явилось «светлой струей на сером фоне нашей жизни».

Сочувствие к марксизму, пусть воспринятому далеко не во всем «адекватно», но с радикально-демократических позиций, естественно соединилось с публицистически выраженным отношением к пролетариату как ведущему субъекту российской истории, которое, однако, еще не было — на протяжении большей части 90-х годов — осознано художнически. Но знаменателен сам факт резко усилившегося интереса в литературе той поры к рабочей теме. Особые заслуги в ее утверждении имело раннее творчество Серафимовича.

Одно из наиболее ярких явлений «молодого» реализма 90-х годов — творчество Александра Ивановича Куприна (1870—1938). Сближаясь с рядом своих сверстников в тяготении к непосредственно социальной теме, Куприн в то же время пытался своими путями преодолеть определенную замкнутость социологических решений в литературе.

Первая половина 90-х годов — пора ученичества писателя. Он обретает свое художественное «я», отходя от условной литературности и беллетристических штампов. Тогда же складываются и черты стилевой манеры, и основные мирозерцательные устремления Куприна, врага произвола, насилия во всевозможных его формах и постоянного ходатая за любимого своего героя, «маленького человека».

С повестью «Молох» (1896) писатель вступает в пору творческой зрелости. Он приближается здесь к большой социальной проблематике, волновавшей в то время демократическую литературу, — российский капитализм и его судьбы. Скромного объема сочинение впечатляет смысловой емкостью и пафосом разоблачения Молоха-капитала. В повести отразилось и другое — кризис веры в общественные возможности интеллигента «гаршино-чеховского» склада (таким был задуман основной герой Бобров и так воспринят в критике). Подобное разочарование испытали и другие писатели-современники. Они вглядывались в новые перспективы общественного движения. В этом смысле знаменательно появление в одном из заключительных

51

эпизодов «Молоха» коллективного портрета бастующей рабочей массы. Но очень смутно очерченный, он не рассеивал гнетущей атмосферы произведения. Над усилиями человека торжествует «железный закон борьбы за существование», забирающий «силы, здоровье, ум и энергию» тысяч людей «за один только шаг вперед промышленного прогресса».

Написанная двумя годами спустя известная повесть «Олеся» — другой мирозерцательный и образный полюс купринского творчества. Внимание художника перемещается здесь в сторону истинных для него ценностей — от «закона» к «свободе». Героиня повести, дитя природы, дикарка, лесная «ведунья», «цельная, самобытная, свободная натура», несет в себе столь близкий Куприну и столь обаятельный в его произведениях пафос «естественного» человека, первозданной жизни. Но «природное» свободно лишь на собственной своей заповедной территории. Для него оказывается гибельным — такова участь Олеси — соприкосновение не только с городской цивилизацией, но и с патриархальным деревенским бытом, ибо, поэтизируя «природное», писатель в то же время чужд народническим иллюзиям. Лев Толстой помышлял о возвышении общественной жизни до природно-естественных начал. Для автора же «Олеси», восторженного почитателя толстовских «Казачков», конфликт между «природным» и «общественным» едва ли примирим.

Этим началам сопутствует в купринской прозе двойственный стилевой строй, в котором лирическая стихия соединяется с щедрой и порой чрезмерной внешней описательностью. Наряду с очерковой бытописью Куприн активно культивирует лирико-психологическую новеллу. Он значительно внимательнее к индивидуальной психологии, к сфере интимно-личных чувствований, чем многие из литераторов его поколения и его круга, но, как и они, в изображении типических социальных коллизий остается на почве реализма, в большей или меньшей степени отмеченного натуралистическими веяниями.

Мотив глубокого драматизма обыденной жизни сближает Куприна с Чеховым и в «Молохе», и в военных рассказах — например, в «Ночной смене» (1899). Но в отличие от Чехова мотив этот Куприн нередко толкует в духе фатальной власти над человеком неотвратимых обстоятельств (рассказы 1902 г. «В цирке», «На покое», «Болото»). Однако на пороге первой русской революции в творчестве писателя появляется активный герой.

Усилением мятежных настроений, пристальным интересом к активным факторам бытия отозвалась на коренные исторические сдвиги литература реализма. Но весьма сложным для нее оказалось найти связи между личным и коллективным опытом. Ей часто близка в это время идея своего рода гуманистического индивидуализма. Вслед за ранним Горьким, Короленко, Л. Толстым («Живой труп») в реалистическом творчестве конца 90-х — начала 900-х годов возникают мотивы «выломившейся» личности, одинокого

протестанта, непримиримого к существующему миропорядку и вместе с тем стихийного, не имеющего еще опоры ни вне, ни внутри себя, — например, у Л. Н. Андреева, Скитальца (С. Г. Петрова), в отдельных произведениях Чирикова, С. И. Гусева-Оренбургского.

Перед нами — новые вариации типа «лишнего человека». Но если в предшествующей русской литературе участь «лишних» людей была по преимуществу уделом дворянско-интеллигентского круга, то писатели-реалисты рубежа XIX—XX столетий наблюдают это явление в самых разных социальных сферах, в народной жизни. Обновленная коллизия расширяется в своем типическом значении, демонстрирует всестороннюю кризисность общества. К тому же конфликт между обществом и отвергнувшим его индивидом часто предстает в формах, значительно более напряженных и драматических, чем раньше. В герою усиливается бунтарское, волевое начало.

Активизации общего художнического отношения к действительности сопутствует активизация стиля. Видоизменение поэтики русского реализма начинается уже со второй половины XIX в. По-разному отвечали на потребность времени творчество Достоевского, отстаивавшего «фантастический реализм», искусство «указующего перста, страстно поднятого», и сатира Щедрина, а затем исповедальный Гаршин и романтический Короленко. Но к концу 90-х — началу 900-х годов художественные устремления, о которых идет речь, проявились с особой интенсивностью, захватив реалистическое движение в целом. Оно приобщается и на стилевой почве к опыту ведущих мастеров. Различия внутри этого опыта существенно влияют на формирование разных художественных тенденций в реализме той поры.

Новое слово — романтически окрашенное искусство молодого Горького. В его произведениях складывается стилевой тип, отличающийся повышенной экспрессией образной речи, который увлекает и других молодых литераторов — Л. Н. Андреева, Скитальца, С. С. Юшкевича и др. Всех их по-разному сблизило общее чувство взрывчатого бытия, нашедшее исход в контактах с «несдержанной» (по слову

52

Чехова о стилистике раннего Горького) поэтикой — романтической, экспрессионистской.

Чехову в значительно меньшей степени, чем писателям «горьковской» линии, свойственно представление о катастрофичности переживаемого времени. И в последних своих сочинениях он продолжает тяготеть к изображению потока жизни в ее внешне более ровных проявлениях, демонстрирующих, однако, трудное, но неуклонное преобразование мира. Этому соответствовала иная стилевая тенденция, не приемлющая экспрессивного сгущения красок, отличающаяся спокойным, предметно точным, но одновременно и лирически наполненным словом.

К концу 90-х годов наиболее крупными художниками «чеховской» школы становятся Куприн и Бунин. Их творчеству недостает пронизательности взгляда и широты обобщений, присущих Чехову, но каждый из них по-своему осваивает стилевой опыт старшего современника.

В сложных путях реализма той поры сказывались и трудные исторические обстоятельства, и противоречия художественного развития, в том числе неизжитые натуралистические веяния. Выразительный пример — творчество Сергея Александровича Найденова (1868—1922). Его драматургия первой половины 900-х годов привлекает серьезностью социальных раздумий, умением уловить процессы внутреннего брожения в самых косных общественных сферах российской действительности («Дети Ванюшина» — первая и лучшая найденовская пьеса, «Авдотьяна жизнь», «Богатый человек» и др.). Но индивидуально ценное в найденовских характерах обычно подавляется типовыми свойствами взрастившей их среды. Именно здесь — натуралистический элемент произведений драматурга.

И у Найденова, и у других реалистических художников преодоление этого рода влияний происходит с обретением в их творчестве активно-личностного начала. И как бы противоречиво ни развивались художественные представления, само чувство личности, мера его интенсивности становятся ныне критерием ценности литературных явлений, выражая с разной степенью осознанные процессы исторического обновления страны. Литература конца 90-х — начала 900-х годов подготавливает особое качество реализма, которое отчетливо сказалось в годы революции.

С поражением самодержавия в войне с Японией и началом первой русской революции открылись новые пути для литературы. Особое значение в этот период приобретает деятельность писателей, собравшихся вокруг издательского товарищества «Знание», руководимого Горьким. Оно становится во главе демократического литературного движения.

«Знаниевцы» и другие демократические писатели смогли дать понятие о подлинном размахе революции. Они изобразили охваченные волнениями город, деревню, армию; представили освободительное движение на самых разных уровнях — от стихийного бунта до пролетарского вооруженного восстания; рассказали о бытии едва ли не всех классов и сословий страны в то бурное время, объяснив отношением к революции протекавшие в них внутренние процессы. Гражданское чувство художника достигло высшего накала.

В «знаниевской» драматургии, запечатлевшей социальную борьбу в городе и деревне, политический конфликт становится основой действия и определяет в конечном счете все отношения между персонажами, будь то рознь между поколениями, или национальные противоречия, или даже личные коллизии (Чириков «Мужики», 1906; Юшкевич «Голод» и «Король», 1906; Д. Я. Айзман «Герновый куст», 1906).

Углубление исторического взгляда на вещи у одних было более последовательным, у других — значительно менее. Но общим итогом становится обновленное представление о личности в ее отношениях к исторической жизни.

Характерна стремительная эволюция Куприна. В 1905 г. появилась его повесть «Поединок». Творчество писателя — одно из самых крупных явлений литературы тех лет — не знало ранее обобщений такой масштабности. В ярких картинах устоев и обычаев царской армии, выразительных типах косного и нравственно омертвелого офицерского сословия современники увидели символ разложения всего общественного устройства. Но, когда Куприн писал Горькому: «...все смелое и буйное в моей повести принадлежит Вам», надо полагать, что сам он связывал это влияние в большей мере с позитивным, нежели критическим, началом произведения — с идеей свободного и сильного человека.

Новые качества купринской прозы разовьются и оформятся в рассказах 1905—1907 гг., насыщенных злободневным политическим содержанием. Они снова выставили на позор русскую военщину, обличили злодеяния палачей революции, погромщиков, предателей («Река жизни», «Штабс-капитан Рыбников», «Убийца», «Бред», «Демир-Кая» и др.). Мысль о гордом человеке частично избавляется от присущего ей в «Поединке» индивидуалистского оттенка, теснее сближается с текущей историей, проникается пафосом революционной героики (прославленной

53

Иллюстрация:

М. Горький, Д. Мамин-Сибиряк, Н. Телешов, И. Бунин

Ялта, 1900 г.

в рассказе «Гост»), хотя создать живой портрет героя-революционера писатель не смог. Куприну-художнику по-прежнему доступнее «маленький человек», но он изображен теперь по-новому.

Примечательна внутренняя эволюция главного персонажа «Поединка» — поручика Ромашова. Мягкотелый интеллигент, помышляющий о подвигах, так и не стал героем — и все-таки изменился за время повествования, стал другим. Ромашов пытается победить в себе раба, «труса», преодолеть изначально данные свойства натуры. И в этой борьбе проклюнулись, хотя и не успев развиться, новые, активные устремления, внушенные социальным опытом. Сашка, музыкант из портового кабака (рассказ «Гамбринус», 1907), казалось, родился кротким, и свойство это неискоренимо в нем. Но свершилось как будто невозможное: события революционных лет вдохнули «непоколебимую душевную смелость» в слабого человека. История видоизменяет самую природу человеческую — это новый для Куприна принцип изображения характера.

Революционное время сходным образом воздействовало и на творчество Ивана Сергеевича Шмелева (1873—1950). Полнокровный образ человека-борца был тоже не под силу писателю. Но близкого ему героя, «маленького человека», он наделяет новым и обнадеживающим духовным содержанием, обязанным революционной истории (повести «Распад», 1906; «Гражданин Уклеikin», 1907, и позднее написанная «Человек из ресторана», 1911). И пусть еще очень робки эти внутренние сдвиги, но они — знамения.

Примечательные новые черты появляются и в произведениях писателей меньшего «калибра» — А. С. Серафимовича, С. И. Гусева-Оренбургского, С. С. Юшкевича, Д. Я. Айзмана, отдельных демократических поэтов (например, Е. М. Тарасова) и др.: пафос массы, связывающий идею активности уже не со стихийностью одинокого бунтаря, а с «собирабельным деятелем» (В. В. Воровский), разумной волей коллектива; тяготение к социал-демократической концепции; образ пролетарского революционера.

54

Характерные сдвиги происходят и в стилевых процессах: резко возрастает значение более активной, экспрессивной формы реализма. В прозе заметно усиливаются публицистическое начало, романтическая патетика, сатирический гротеск, иносказание и тому подобные активно оценочные выразительные средства. «...Теперь, когда наступает время великих, грубых, твердых, дерзновенных слов, жгущих, как искры, высеченные из кремня, благоуханный, тонкий, солнечный язык чеховской речи кажется нам волшебной музыкой, слышанной во сне», — писал в 1905 г. Куприн, чье творчество той поры целиком подтверждает эту мысль. Русская драматургия революционного времени также демонстрирует определенный отход от художественной системы чеховского театра с ее принципом «подтекста» к театру обнаженных мыслей (политических, философских) и резких эмоциональных контрастов. Таковы пьесы Андреева, Чирикова, Юшкевича, Айзмана.

С творческой практикой писателей-демократов периода первой русской революции связано, таким образом, заметное обновление реализма. Именно в революционной России начала XX в. впервые складывается особый тип литературных взаимосвязей: формирующаяся социалистическая литература в лице Горького вступает в соприкосновение с широким реалистическим движением, приобщая его в той или другой степени к своим устремлениям. Русский опыт был воспринят другими национальными литературами страны. Со временем этот опыт становится международным достоянием.

Правда, процессы, о которых идет речь, еще не привели тогда к завершеному, целостному результату. Давала знать о себе невыношенность новых идей, располагавших слишком малым сроком, чтобы пустить глубокие корни.

На пороге лет реакции в русской литературе появляются разного рода упадочные тенденции. Они особенно явным образом концентрируются, например, в творчестве М. П. Арцыбашева (1878—1927), автора антиреволюционного романа «Санin» (1907). Кризисные явления затронули и демократическую литературную среду. Но это продолжалось недолго.

ТВОРЧЕСТВО БУНИНА
И РЕАЛИСТИЧЕСКОЕ ДВИЖЕНИЕ
ПРЕДОКТЯБРЬСКОГО ДЕСЯТИЛЕТИЯ

Уже с 1910—1911 гг. с оживлением общественно-духовной жизни начинается и новый подъем реализма. Среди наиболее значительных художников слова, представляющих направление на этом этапе, — И. А. Бунин, А. И. Куприн, И. С. Шмелев, А. Н. Толстой, С. Н. Сергеев-Ценский, М. М. Пришвин, Е. И. Замятин. Восприняв опыт революционных лет, реалистическая литература пошла уже другими путями. Ее приметной чертой становится расширение диапазона тем, своеобразная экстенсивность. Широкая панорама действительности проникнута ощущением исчерпанности существующих форм социального бытия, будь то мирок поместного дворянства или среда буржуазных накопителей, патриархальные уклады, рассеянные по обширным пространствам европейского Севера и Сибири, или быт среднерусской деревни, или уездная глухомань. Образы современности углублены раздумьями — особенно интенсивными на этом литературном этапе — о народно-национальном характере, его глубинных истоках и корнях.

Жизнепонимание реалистов новой волны осложнялось отношением к историческим надеждам, вызванным прошедшей революцией. Отрицание социального миропорядка нередко соседствовало с сомнениями и даже разуверениями в близком общественном обновлении. В реализме предшествующих лет человек оценивался в первую очередь мерой его действенного противостояния господствующему укладу, литература помышляла о героическом характере. Помыслы эти приглушаются у многих реалистов новой волны. Их лучшие сочинения открывают духовную значительность — и тут несомненна чеховская традиция — в рядовой человеческой судьбе, в простом смертном, лишенном качеств борца. Социальные чаяния остаются, но ослабляется чувство напряженной исторической динамики, которое еще недавно испытывала литература. Наглядный пример — эволюция русской литературной сатиры на протяжении предоктябрьского десятилетия: потеснение острополитической темы, обнаженной идеологичности, субъективно-оценочного, гневно-пафосного образного языка (присущих сатирической журналистике периода первой русской революции) и усиление реалистической конкретности, интереса к быту (сквозь который нередко просвечивало бытие), нарастание более «спокойных», созерцательно-философских интонаций.

В творчестве писателей, которые группировались вокруг журнала «Сатирикон», в том числе самого крупного из них — Саши Черного (Александра Михайловича Гликберга, 1880—1932), явственно выразились эти тенденции.

Так или иначе, они свойственны типу реализма, складывающемуся в конце 900-х — начале 10-х годов, в целом. В нем на передний план выдвигаются ценности, с которыми связано

прежде всего представление о внутреннем мире личности, о возвышении жизни духа на путях нравственном и эстетическом, отказе от индивидуалистического отчуждения. Это ценности вековечные — ощущение причастности к единству мирового бытия во времени и пространстве, «пантеистическое» родство с природой, красота, любовь, искусство. Вера в их нравственное воздействие порою оказывается значительно прочнее веры в текущую историю. Бытийное добро противостоит социальному злу.

В этом усиленном тяготении к «сущностям» русский реализм нового этапа соприкасался с современным ему реалистическим движением Запада. Примечателен, к примеру, возрастающий интерес к произведениям Кнута Гамсуна, которого Куприн почитал (очерк «О Кнуде Гамсуне») среди тех художников, что «возносят... всемогущую

силу красоты и прелесть существования и доказывают нам, что „сильна, как смерть, любовь“...». «Русским Гамсуном» порою называли в критике Пришвина. С новой волной в реализме мир Гамсуна сближался и культом естественных, природно-стихийных начал существования, и своеобразным сплетением бытового и бытийного содержания, и некоторыми чертами стилевой манеры.

С началом первой мировой войны в мирозерцании художественной интеллигенции резко усиливаются напряженно драматические ноты. Иллюзии освободительной миссии воюющей России, в начале захватившие часть писателей, по мере развития событий все больше теснит ощущение катастрофы, но уже не очистительной, а фатально мрачной. Но и в пору духовных испытаний литераторы интересующего нас круга продолжают искать опору в ценностях вечных, противостоящих хаосу жестоких страстей, развязанных войной.

С конца 900-х годов крупнейшей фигурой в русском реализме становится Иван Алексеевич Бунин (1870—1953).

Путь Бунина, прозаика и поэта, начался значительно раньше, в 90-е годы. Его ранние рассказы (частью вошедшие в сборник «На край света», 1897) повествуют о тяжелых судьбах пореформенного крестьянства, разночинной интеллигенции, мелкопоместного дворянства и связаны с традицией популярного в демократической беллетристике 60—80-х годов художественно-очеркового жанра.

Иллюстрация:

И. Бунин

Фотография, 1915 г.

На рубеже 90—900-х годов в творчестве писателя совершаются изменения. Социальный типаж и сопутствующая ему реалистическая бытопись отступают на второй план, проза писателя теснее сближается с его поэзией; излюбленным жанром Бунина-прозаика становится лирическая миниатюра. Общественная проблематика предстает чаще всего именно в лирическом самовыявлении. Это мысль о неизбежном кризисе существующих форм социальной жизни, окрашенная «ностальгическим» мотивом. Он связан и с сословно-дворянскими предрассудками писателя («Антоновские яблоки», «Руда», «Новая дорога», «Сны», «Золотое дно» и др.). Однако неверно было бы делать на них основной акцент. Представление Бунина о смысле исторических процессов смутное. Но заботится он не о сохранении отживающего уклада, а всечеловеческой потребности, опасаясь, что придет время, когда «задымят трубы заводов» и не останется места «для белоствольной и развесистой плакучей березы» («Руда»), что исчезнет «вся красота и вся глубокая печаль русского пейзажа, так нераздельно связанного с русской жизнью» («Новая дорога»). Временное — история — поверяется несомненным — природно-национальной стихией. И все же Бунин убежден: русская жизнь не должна остаться прежней. Предчувствие ее обновления, счастье, близкое и вместе далекое, тайна радости и красоты, которая ускользает из рук, хотя и находится

56

где-то рядом со скудной обыденностью, — вот поэтические мотивы, роднящие бунинскую лирическую прозу с чеховской. Лирико-обобщенный образ природы приобретает своеобразное философское содержание, связанное с темой постоянно обновляющейся жизни, и в поэзии Бунина тех лет (например, в известной поэме «Листопад», 1900).

В бунинском «вечном» отсутствовало, однако, мятежное начало. В то бурное время именно это в первую очередь отличало писателя от других реалистов — прежде всего «знаниевского» круга. В годы первой русской революции расхождение между ними и Буниным, уехавшим путешествовать по Востоку и открыто подчас декларировавшим свою общественную индифферентность, становится, казалось бы, еще более разительным.

На самом деле в его творчестве — уже в преддверии революции — подспудно и медленно зреют новые качества.

Примечательны многие его стихи на мотивы из Корана, которые увидели свет в 1906 г. Не собственно религиозным содержанием, но и не только поэтической силой приковал Коран Бунин. В его «подражаниях Корану» (вспомним название знаменитого пушкинского цикла) — и мысль о неких универсальных началах людского общежития, справедливых и мудрых, и пафос героического деяния:

Прах, на который пала кровь
Погибших в битве за свободу,
Благоговенье и любовь
Внушает мудрому народу.
Прильни к нему, благослови
Миг созерцания святыни —
И в битву мести и любви
Восстань, как ураган пустыни.

(«Священный прах»)

В 1906 г. написано известное стихотворение «Джордано Бруно», в герое которого возвышенное созерцание слито с жаждой борьбы.

Однако гораздо органичнее, устойчивее, чем пафос борения, оказалось другое бунинское приобретение революционного времени — устремленность к пристальному художественному исследованию общественной действительности. Отныне сочинения Бунина вовлекают читателя в круг углубленных размышлений над историей России, ее народа, над судьбами русской революции.

В известном деревенском цикле писателя (повести «Деревня» и «Суходол», 1910—1912; ряд рассказов 1911—1914 гг.) Бунин-лирика сменил суровый реалист и эпик, жесткий социальный аналитик. Воровский писал в 1911 г. о «талантливой», «архиреальной... пахнущей перегноем и прелыми лаптями» повести «Деревня» — «яркой и правдивой» в «картине быта падающей, нищающей деревни, старой деревни» и односторонней, неправдивой в запечатлении деревни новой, возрождающейся, в которой писатель усмотрел «только упадок и вырождение». Бунин своеобразно продолжает традицию трезво-критического воссоздания народного бытия в духе литературного шестидесятничества, нацеливая ее, в частности, против неославянофильских тенденций, но при этом чрезмерно сгущает мрачные краски. Поднимая одну из важнейших в литературе этой эпохи проблему национального характера, он подменяет порою социально-исторические обобщения национальными. Запечатлев с социальной зоркостью, психологическим проникновением облик нового деревенского хозяина и драму народного интеллигента (братья Красовы), писатель вместе с тем склонен объяснить эти столь разные характеры лишь тяжелым общим наследием национальной психики — «азиатчиной».

Следующая большая повесть Бунина, «Суходол», обращена к прошлому, истолковывающему настоящее, — к историческим судьбам дворянской России. С великолепной подлинностью рассказал писатель об упадке близкого ему социального мира, оказавшегося неспособным «ни к труду, ни к общежитию». Но и здесь социальные категории смещаются в сторону общенациональных.

В конце 1910 г. Горький писал автору «Деревни»: «...так глубоко, так исторически деревню никто не брал», — замечая здесь же, что «Деревня» заставляет задуматься не только о «мужике», но «о России — как о целом». Суждения Горького более приподняты, чем высказывания Воровского, но не противоречат им. Объективная художественная логика произведения шире авторского замысла. Жестко-реальное изображение пассивности, косности, непросветленного инстинкта в народной массе сообщало «Деревне» достоинства «своего рода исследования о причинах памятных неудач» (Воровский), т. е. о причинах поражения первой русской революции. Но

одновременно внушало мысль об исторической обреченности российского социального захолустья. Это и обеспечило повести выдающееся место в литературе начала века как одному из самых беспощадных произведений о судьбах патриархального уклада в истории нового времени.

Написанные вслед за «Деревней» рассказы Бунина 1911—1914 гг. рисуют более многоцветную картину народной жизни, хотя и сохраняют общий сумрачный колорит. В них сближаются исторические и национальные представления писателя; возникают, по собственному

57

признанию автора, «новые» — сравнительно с повестью — «черты нашей души, новые типы, новые настроения». Бунин поведал и здесь о русской «азиатчине» — первобытно-примитивной психике, пассивности, жестокости слепого инстинкта, явлениях «юродства» («Сто восемь», «Ночной разговор», «Игнат», «Иоанн Рыдалец» и др.). Но особенно важны положительные народные типы, демонстрирующие огромные, но невыявленные возможности национального характера, привлекательного добротой, нравственной стойкостью, глубокой духовностью, талантом («Захар Воробьев», «Веселый двор», «Худая трава», «Лирник Родион», «Сверчок» и др.).

Наряду с деревенской прозой в 1907—1911 гг. писался цикл своеобразных путевых очерков, проникнутых просветленной философской мыслью, — «Тень птицы» (названы по заглавию первого из них). Перед нами — рассказ о встречах с тенями прошедших эпох, исчезнувших цивилизаций, который навеян впечатлениями от путешествий Бунина в Константинополь, Грецию, Египет, Иудею. Отправившись путешествовать, он взял с собой книгу великого Саади. Саади — высокий образец для Бунина, «усладительнейший из писателей», который положил «жизнь свою на то, чтобы обозреть Красоту Мира». Автор «Тени птицы» знает, разумеется, о страданиях, жертвах, крови, насилиях, которыми сопровождался путь человечества. Он скорбит о невозвратимой утрате великих культурных ценностей, о бренности сущего. Но рядом с гибелью — всегда рождение, «жизнь творит неустанно», накопления веков формируют опыт поколений. Величавое зрелище — египетские пирамиды — рождает ликующие слова: «...исчезают века, тысячелетия, — и вот, братски соединяется моя рука с сизой рукой аравийского пленника, клавшего эти камни». В современном Константинополе, с его «терпимостью ко всем языкам, ко всем обычаям, ко всем верам», хочет видеть Бунин признаки возрождения универсальной культуры, черты которой он усматривал, например, в древней Александрии, куда «когда-то стеклись чуть не все древние религии и цивилизации...». Мысль о непрерывной духовной преемственности в человеческом развитии — главная в «Тени птицы» — по-своему спорит с национально-историческими представлениями, отразившимися в деревенском цикле.

Накануне первой мировой войны начинается, по существу, новый этап бунинского творчества. В нем углубляется эпическое качество. Писатель остался чужд шовинистическим настроениям, проникавшим в литературную среду. Его социальное видение становится еще более пронизательным и критическим. И одновременно противоречиво осложняется общефилософское мироощущение, приобретая черты трагедийности и катастрофичности.

Очень широкое обобщение заключают рассказы «Братья» (1914) и «Господин из Сан-Франциско» (1915) — шедевры прозы Бунина и важные вехи в его творчестве. О колониальном порабощении во всесветном масштабе, о «земле древнейшего человечества», «жадно ограбляемой», о «цветных людях, обращенных... в скотов» поведали «Братья». Глобальный образ буржуазной цивилизации, с ее вопиющими контрастами раба и господина, отталкивающей бездуховностью, угождением чреву, искусственностью и фальшью, создан в «Господине из Сан-Франциско». Современный мир ужасает не только масштабами социальной эксплуатации, но и — что не менее важно

для писателя — полным отчуждением от изначальных сил бытия. Социально разоблачительная проблематика возвышается до философской мысли, но заметно изменившейся по сравнению с «Тенью птицы». Обречена не только нынешняя тлетворная цивилизация. От века обречены усилия человека, гибельны его деяния. Удел всякого человеческого общества — роковое отчуждение от законов бытия. На произведения писателя ложится явственный отсвет «ужасающего в своей непреложной мудрости» учения (рассказ «Соотечественник», 1916), как толковал Бунин увлекшую его в те годы философию буддизма.

Однако пессимистическая философская идея, усиленная впечатлениями войны, не исчерпывает бунинского взгляда на мир. Мрачной метафизике противятся другие мысли. Искусственной цивилизации, отчужденной от стихии жизни, порою противостоит естественная человечность народного сознания, слитого с этой стихией (англичанин, человек «нового железного века», и рикши-сингалезы — в «Братях»; «господин» из Сан-Франциско и простые люди на Капри).

Значительное содержание, трагическое и просветленное, заключают образы любви в произведениях Бунина 10-х годов («Братья», «Грамматика любви», «Легкое дыхание», «Сын», «Сны Чанга»). Высокое чувство изображено в большинстве из них как начало сопереживания, способность жить внеличным, оберегающая внутреннюю связанность человека с миром и тогда, когда рушатся внешние связи (любовь — это «жажда вместить в свое сердце весь... мир и вновь отдать его кому-то» — «Братья»).

В произведениях Бунина тех лет сложно переплетаются социальная трагедийность, мрачно-катастрофическая философия истории со светло-«пантеистической»

58

философией природы и с поиском освобождающей, «третьей правды» («Сны Чанга») — правды приобщения человека к миру, вопреки неизбежным страданиям.

Именно в предреволюционное десятилетие бунинское творчество приобретает масштабы, возвышающие его до явления всемирной литературы. Правда, широкое зарубежное признание начинается несколько позже, с первой половины 20-х годов, когда во Франции, где поселяется писатель, оказавшийся в эмиграции, появляются три сборника его произведений, куда вошли лучшие дооктябрьские сочинения.

По выходе в 1921 г. первого из них, «Господин из Сан-Франциско», рецензент газеты «Ревю де л'эпок» («Обозрение эпохи») писал: «Господин Бунин... прибавил еще одно имя, мало известное во Франции, к ...самым большим русским писателям». Сохранились восторженные отзывы о его творчестве крупнейших литераторов Запада (впервые опубликованные на русском языке в 1973 г.). В их суждениях (при всех разногласиях художественных позиций) сказано, по существу, о главном в произведениях Бунина — об изобразительной силе его реализма, интенсивных нравственно-философских исканиях, углубленном познании человека, удивительном чувстве природы.

20 мая 1922 г. Ромен Роллан писал своей корреспондентке Луизе Круппи об антидемократичности, пессимизме Бунина и одновременно восхищался его дарованием: «Но какой гениальный художник! И, несмотря ни на что, о каком новом возрождении русской литературы он свидетельствует!» Роллана, пристально интересовавшегося в ту пору индийской религиозно-нравственной философией, особенно привлекли проникнутые «духом необъятной, непостижимой Азии» рассказы «Братья» и «Соотечественник». В столь же высоких тонах он делился и с самим автором своими впечатлениями от его произведений. Тогда же, в 1922 г., Роллан выдвинул его на Нобелевскую премию (которой, однако, Бунин был увенчан много позже, в 1933 г.).

К 1926 г. относится отзыв Т. Манна о рассказе «Господин из Сан-Франциско», «который по своей нравственной мощи и строгой пластичности может быть поставлен рядом с некоторыми из наиболее значительных произведений Толстого — с „Поликушкой“, со „Смертью Ивана Ильича“». «Захватывающую силу» увидел Т. Манн и

в «Деревне» — «этом необычайно скорбном романе из крестьянской жизни». В 20-е годы был покорен Буниным Р. М. Рильке. О «насыщенности и глубине», «изобразительной мощи», «таинственной и неуловимой власти» бунинского искусства писал в 1924 г. на страницах парижской газеты «Фигаро» Анри де Ренье. В других, более ранних отзывах он предпочел прославленному, переведенному на ряд языков рассказу «Господин из Сан-Франциско» произведения о «России вчерашнего дня», имея в виду и «прекрасный роман» «Деревня», и отдельные крестьянские рассказы с их «трагической и своеобразной красотой».

Разумеется, бунинские сочинения, опирающиеся на богатую традицию отечественной литературы, не впервые открывали Западу русский деревенский мир. И вместе с тем несли в себе много нового и во взгляде, и в художественных красках. И это было уловлено. «Его „Деревня“ удивительна», — записал 27 июля 1922 г. в своем дневнике Андре Жид, сохранивший на долгие годы пietet перед Буниным. О своей «глубокой симпатии» к его творчеству, вопреки столь же глубоким расхождениям «в области идей», во «вкусах», «пристрастиях», Жид написал Бунину уже на глубоком склоне его дней, 23 октября 1950 г.: «Я не знаю произведений, где внешний мир так тесно сливался бы с миром иным, миром внутренним, где ощущения были бы выбраны так точно, что их невозможно заменить другими, а слова были бы так естественны и вместе с тем неожиданны».

Все эти признания относятся к прозе Бунина. Его поэзия не имела, да и не могла иметь, столь же широкий резонанс. Это, несомненно, значительно более скромная часть наследия писателя, однако тоже превосходная. Обидные упреки во вторичности, традиционализме, даже эпигонстве, нередко адресовавшиеся ей, конечно, несправедливы. Бунин-поэт не только подхватил традиции. Он обновил и усовершенствовал возможности русского классического стиха — особенно в сфере изобразительной пластики.

К тому же поэзия Бунина неразсторжимо связана с общим содержанием его творчества, с основными путями его классической прозы.

В раннюю пору писательства проза Бунина испытала заметное воздействие его лирики. В творчестве второй половины 900-х и 10-х годов ощутимее, сильнее влияние обратное. Начиная с лет революции ширится эпический мир бунинской поэзии: быт усадебный, крестьянский, старомосковский («Наследство», «Сенокос», «Игроки» и др.); мотивы отечественной истории, величавой и трагической от самых истоков ее, со своими героями, мучениками и праведниками («Пустошь», «Святой Прокопий», «Руслан» и др.); чужие страны — их нынешняя жизнь, увиденная жадно-внимательным взором неутомимого путешественника («Венеция», «Цейлон»), и тени их незапамятного прошлого, ожившего в воображении («Стамбул»,

59

«Иерусалим», «Храм Солнца» и др.). В стихах Бунина нередко возникают прозаически-повествовательные интонации. Свободно обрабатываются сюжеты русских былин, летописных преданий, народные притчи, библейские легенды и суры из Корана, восточные мифы и апокрифы — египетские, сирийские, иранские, халдейские («Святогор и Илья», «Князь Всеслав»; «О Петре-разбойнике», «Александр в Египте», «Тора», «Потоп», «Источник звезды» и т. д.). Поэт еще более щедр, чем раньше, на подробности внешней жизни, и еще более точными, дробными, вещественными становятся они.

Это не означает, что Бунин-поэт переходит теперь в какое-то другое качество. Лишь некоторые из его вещей можно целиком отнести к эпически-стихотворному роду. В целом же бунинская поэзия остается чисто лирической. Подробно-описательная стихия подчиняется в ней (и в этом, в частности, ее оригинальность) исповедально-философскому содержанию. Философский стержень многих стихов Бунина — «я», личность и жизнь мира. Разные «правды» о нем и здесь вступают в напряженный диалог.

...Мы и земле и богу далеки...
В гробах трясин рождаются огоньки...
Во тьме рожится свет... Мы — огоньки болота.

(«Трясина»)

Или:

Прекрасна ты, душа людская! Небу,
Бездонному, спокойному, ночному,
Мерцанью звезд подобна ты порой!

(«Летняя ночь»)

Поэт пронзительно и скорбно чуток к обреченности, свойственной каждой отдельной форме существования. И только чувство «соприкасания со всем живущим», умножающее связи «я» с миром, возможность слияния духовного опыта современного человека с опытом всего пройденного человечеством пути способны умерить эту боль:

Я говорю себе, почуяв темный след
Того, что пращур мой воспринял в древнем детстве:
— Нет в мире разных душ, и времени в нем нет.

(«В горах»)

В стихах Бунина встретится и «акмеистское» любование вещными частностями:

Все мне радостно и ново:
Запах кофе, люстры свет,
Мех ковра, уют алькова
И сырой мороз газет.

(«Просыпаюсь в полумраке...»)

Однако эстетизированный мир поэта — не камерный мир. В конечном счете частность одушевлена в его поэзии именно потому, что она не обособлена, не замкнута:

И соловьи всю ночь поют из дымных гнезд
В дурмане голубом дымящего навоза,
В серебряной пыли туманно-ярких звезд...

(«Холодная весна»)

Характерны и для других стихов такие ряды явлений, в которых «низкое», малое тянется к высокому, огромному («дымящий навоз» и «пыль звезд»). Нелегкое утверждение просветленно-философского ощущения мира происходит и в поэзии Бунина.

В творчестве ряда других реалистических художников конца 900-х и 10-х годов социально-критическая беспощадность тоже соединяется со своеобразным созерцательно-гуманистическим складом мысли.

Так, например, в прозе Куприна. Повесть «Яма» (1909—1915) — наиболее крупное его произведение тех лет. В достаточно узкой тематической сфере — изображение проституции, быта и нравов «жертв общественного темперамента» — писатель стремится запечатлеть всю отрицаемую им общественную систему. Но именно в этой претензии на широту повесть Куприна как раз и уязвима, хотя есть в ней выразительные картины, детали, частности, обладающие острым социальным смыслом. Предчувствие «огромной, новой, светозарной жизни», что «уже у ворот» («Поединок»), сменяется в повести «Яма» представлением о почти непреодолимом социальном зле, которому если и суждено исчезнуть, то в очень далеком будущем. Полный благодарной памяти о прошедшей революции («Черная молния», 1913), писатель скептивен по отношению к близкому общественному будущему. В 10-е годы социальный запал Куприна бывает очень сильным. Непримиимо отрицается и русская действительность, и все современное общество, томящееся под властью капитала («Жидкое солнце», 1912). Но отрицается чаще

всего лишь с позиций «естественного» человека (например, рассказ «Анафема», 1913). Автору «Олеси» не чужда мысль о золотом веке в прошлом, «когда так радостно и легко жили люди... свободные и мудрые, как звери». Герои очерков «Листригоны» (1907—1911), откуда взяты эти слова, — рыбаки из Балаклавы, «простые люди, мужественные сердца», в них «чувствуется... какая-то таинственная, древняя... кровь первобытных обитателей». С пафосом непреходящих, неискоренимых ценностей существования — природы, любви —

60

особенно тесно связываются устойчивые демократические симпатии писателя. Герои его известных рассказов о любви, стилизованной легенды «Суламифь» (1908) и «Гранатового браслета» (1911) — «бедная девушка из виноградника» и чиновник контрольной палаты со смешной фамилией Желтков. Именно в простых людях прежде всего видит Куприн носителей исконных и добрых начал бытия.

В 10-е годы начинается новая полоса творчества Шмелева. Оттачивается мастерство художника-реалиста, впечатляющее великолепным языком и безошибочной точностью детали. По-прежнему судьба простого человека больше всего волнует писателя, а критика буржуазного уклада нарастает (например, повести «Стена» и «Пугливая тишина», 1912). Но если в предшествующий период своей деятельности Шмелев был неумолим и к патриархальным формам русского бытия, то ныне процесс крушения устоев уже не вызывает у него былого сочувствия. Обращение к истории нередко сменяется тоской по «природному» состоянию (например, повесть «Росстани», 1913).

С началом империалистической войны вновь вспыхивает интерес Шмелева к истории. На первых порах писатель был захвачен бравурными «патриотическими» настроениями, выразившимися в несвойственном ему выпяченном тоне. Но уже вскоре возобладала суровость. В большинстве произведений сборника «Суровые дни» (1916), в известном рассказе «Забавное приключение» (1916) и других сочинениях той поры он живописует горе и лишения народные в годы войны, с презрением клеймит торгашей и лавочников, которые на войне «морды натроили себе», крупных буржуазных дельцов, которым с «войной повезло». Однако победить страдания дано лишь извечным, возвышенным над смутой сего дня и вообще над социальной историей духовным началам, потаенная законосообразность которых не поддается рациональному исчислению. Это и есть «скрытый» до времени «Лик жизни», «направляющая мир Правда» (повесть «Лик скрытый», 1916).

Характерное жизнеощущение художников новой реалистической волны выразилось и у раннего Алексея Николаевича Толстого (1882—1945). Его творческая биография начинается в конце 900-х годов. Символистское веяние, заметно окрасившее его первые литературные опыты, оказалось неорганичным и непродолжительным. Признание молодому литератору принес полнокровный реализм ярких прозаических бытописаний, запечатлевших опустошение, окончательный тупик дворянской России: сборник «Заволжье», романы «Две жизни» (1911, позднее название «Чудаки») и «Хромой барин» (1912).

Правда, в тогдашней критике высказывались и упреки Толстому в бездумно-анекдотическом изображении действительности. Стихия юмора в самом деле пронизывает прозу писателя 10-х годов. Но она не противоречит «жестокости правдивости» (Горький), а, напротив, является важнейшим ее признаком. Именно в гротесковом анекдотизме ранних толстовских сочинений, многим обязанных гоголевской традиции, особенно выразился критический пафос писателя.

Иная, позитивная, линия его творчества сопряжена прежде всего с мотивами очистительной любви. И хотя чаще всего это любовь «под старыми липами», она не изнеженное усадебное дитя, а всечеловеческое начало, противящееся сословным перегородкам. Самое интимное и сокровенное из чувств становится одним из высших

проявлений связанной с миром сущности («Любить тебя и все любить, потом, кажется, весь мир любить...») — исповедуется герой рассказа «Овражки» своей возлюбленной). Эта мысль привлекает широтой и гуманностью, хотя далека еще от непосредственно исторического содержания, а порой и противостоит ему.

В годы после первой русской революции входит в силу Сергей Николаевич Сергеев-Ценский (1875—1958), который в иных критических отзывах тех лет аттестуется как надежда русской литературы. Уже в начале творчества у него возникают сложные отношения с декадентством (гораздо более трудные, чем у А. Толстого). И в ранних рассказах писателя начала 900-х годов, и даже в романе «Бабаев» (1906—1907), произведении социально значительном, рассказавшем о кровавом подавлении революции 1905 г., навязчивы мысли о зловещем роке, повелевающем жизнью, о фатальном одиночестве человека. Но раздумья о России, грустные и просветленные, о ее национально-исторических судьбах помогают изживанию декадентского искусства (повесть «Печаль полей», 1908—1909).

В 10-е годы в творчестве Ценского, уверенно обратившегося к реализму, значительно усиливается социально-критическая проблематика. В изображении писателя кризисность русской общественной действительности — всепроникающая. Он выдвигает важнейшую проблему времени — обреченность буржуазного дела (повести «Движения», «Наклонная Елена»), создает в отталкивающем образе полицейского пристава широкое обобщение российской самодержавной государственности (рассказ «Пристав Дерябин»), рисует распад вековой русской патриархальности (рассказ «Медвежонок»).

Но с драматизмом текущей истории, остро

61

прочувствованным, соседствует в сочинениях Ценского философическая мысль, склонная к созерцательности, предпочитающая подчас «медленную мудрость» духа деятельным усилиям. На смену гнетущей мистике приходит «радостная уверенность» в светлогармоничном таинстве существования («есть какая-то тайная согласованность неба, земли и всего, что есть на земле» — рассказ «Недра»). Именно в этом «космотворчестве» (слово Ценского) обретает писатель внутреннюю прочность мирозерцания, как и опору для своего общественного критицизма.

Еще одно яркое явление русского реализма предоктябрьского времени — творчество Михаила Михайловича Пришвина (1873—1954), вступившего в литературу в 1906 г. В ранних сочинениях писателя отдана дань религиозно-философским исканиям символизма, утопически-народническим мотивам, но сильнее всего — земное, здоровое ощущение национальной почвы. В книгах путевых очерков второй половины 900-х годов («В краю непуганых птиц», «За волшебным колобком», «Светлое озеро»), в рассказах 10-х годов («Черный араб», «Никон Староколенный» и др.) запечатлены и особое пришвинское ясновидение природы, и поиски «чистой, не испорченной рабством народной души». Все же в поэтическом мире художника субстанция «народной души» в значительной мере отдалена от социальных бурь времени. Много позднее Пришвин писал о своих настроениях той поры: «Законы истории не всегда совпадают с законами сердца».

Поиски истинного достояния народного духа свойственны и раннему творчеству Евгения Ивановича Замятина (1884—1937). Правда, в замятинском художественном мире меньше просветов, чем в пришвинском. Писатель — во власти мыслей о том в национальном бытии, что поперано, извращено. Его сочинения 10-х годов, в которых органично сплетаются традиции Гоголя, Достоевского, Лескова, — повесть «Уездное» (1913), первое крупное произведение, повести «Алатырь» и «На куличках», ряд рассказов — посвящены захолустной России, городской и деревенской. Их главная тема — засилье мещанско-анархической стихии, российской «азиатчины», губительной для живой жизни в стране. Но таятся в замятинской провинции и задатки силы доброй, стихийно-

размашистой, и мучительные усилия дремучего ума найти тропу к правде и справедливости, и нерастраченное душевное тепло.

С привлекательно широкой позиции рассматривает Замятин современную ему действительность — сквозь призму вечных ценностей существования: изначально добрая сущность человека и ее драматические судьбы в окружающем мире. Но, как и у других реалистов новой волны, исторические и общечеловеческие начала не находят примирения в сознании писателя.

Нашей классической литературе XIX столетия свойственно пристально-внимательное отношение к общественным доктринам. В реализме конца XIX — начала XX в. — особенно на этапе, о котором речь, — эта устойчивая традиция нередко нарушается. Осознавая недостаточность общественных верований прошлого, многие писатели не находят дороги к новым, проникаются общим недоверием к «теориям» и «платформам». И однако, вопреки сложностям своего духовного пути, продолжают мыслить масштабно — категориями страны, нации, народа, мира. Отсюда особая смысловая емкость повествования, тесно связанная и с художественными исканиями рубежа веков.

Русский реализм со вниманием отнесся к преобразованиям жанровых структур в творчестве позднего Л. Толстого и Чехова. В этом смысле опять-таки примечателен опыт Бунина, размышлявшего над художественной формой, которая позволила бы предельно «концентрировать», «сжимать» мысль и одновременно дать «простор для широчайших обобщений». Бунинской прозе конца 900-х и 10-х годов свойственны два основных направления жанровой перестройки (о которых упоминалось в главе о Л. Толстом).

Это, во-первых, «сжатая» эпопея (повесть «Деревня»), по-своему развивающая жанровые открытия автора «Хаджи-Мурата». В «Хаджи-Мурате» сохраняется сюжетно многолинейная структура, свойственная эпическому повествованию прошлого века, но как бы под уменьшительным стеклом. Эпическое же по сути сочинение Бунина лишено панорамности, разветвленных сюжетных линий, характерных для канонического романного типа. Художественный материал вызывает ощущение некоей части обширного целого, но оно дает знать о себе по-иному, чем в «большом» эпосе, косвенно. Прямой объект художника замыкается определенной, подробно обрисованной социальной сферой (деревенской), которая, однако, постоянно соотносится с общеисторическим фоном, обрастает множеством лаконичных штрихов, намеков, ассоциаций, широко раздвигающих тематические пределы.

В соответствии со «сжатой эпопеей» «малая» проза Бунина 10-х годов тоже приобретает своеобразно эпические черты. В ряде его рассказов этого времени (особенно из деревенского цикла) фабула отступает перед описательно-характерологической стороной. Спокойное развертывание

62

действия преобладает над динамическим. И даже острособытийные коллизии, протекающие напряженно и драматически («Игнат», например), вписываются в картину быта, уклада, которой тесны фабульные рамки. В характерном для Бунина рассказе-портрете изображен не фрагмент жизни человека, а порою (как и у Чехова) вся жизнь его или даже две-три жизни («Веселый двор», «Чаша жизни»).

Синтезирующая художественная тенденция нередко характеризует и поэтический язык реалистической прозы 10-х годов. Лирическая волна, влиятельная в реализме лет революции, отступает теперь перед предметно-изобразительным живописанием. Порой наблюдается возврат к дочеховским его формам — щедро описательному повествованию, соприкасающемуся с натуралистическим в своей избыточности. И однако, эта описательность не вытеснила субъективности, а лишь видоизменила ее.

Так, к концу 900-х годов решительно меняется (в ряде основных сочинений) стилевой тип бунинской прозы, в которой элементы традиционно описательного стиля нередко соединяются с обобщенно-экспрессивным началом. Из множественности мелких и

дробных деталей, из мозаичной россыпи фактов возникает — путем усиленного нагнетания и подбора, кажется, бесстрастных подробностей — напряженно эмоциональный образ символического смысла.

Сходные тенденции соседствуют и в прозе Шмелева — предельно объективированном повествовании, в котором оценивающее и объясняющее авторское «я» почти целиком сливается с внешней картиной. Густо замешенная «материальная» жизнь запечатлена с великим множеством бытовых подробностей. Но при этом чисто бытовая образность постоянно укрупняется в своем значении, приобретает расширительное содержание, обращенное к субстанциональным основам народной жизни либо к извечным, «природным» ценностям бытия.

Характерное соединение двух начал — экспрессивного и описательного — свойственно и популярной в реалистической литературе 10-х годов форме сказа. В нем, в свою очередь, выделяются две линии: более объективная (И. С. Шмелев, К. А. Тренев, С. П. Подъячев и др.) и более условная, представленная, например, прозой раннего Замятина («Уездное», «На куличках» и др.) и предвещающая «орнаментальную» прозу 20-х годов.

Оригинальный смысловой и художественный сплав явило творчество Пришвина: своеобразно «пантеистическое» переживание мира рядом с точным знанием историка, этнографа, краеведа; лирико-символическая образность и строгость очеркового научно-художественного повествования.

Сложностью соприкосновений с нереалистической поэтикой отличалось творчество Сергеева-Ценского. Символистский искус и внутреннее его преодоление — это и собственно стилевая коллизия в произведениях писателя. От усложненной, демонстрирующей бесконтрольную власть автора над материалом субъективистской манеры к живописной точности слова, где лирическое уже не подчиняет себе изобразительное, а становится зависимым от него, — такова эволюция поэтического языка Ценского. От «двоемирной» природы образа — к образу, целиком укорененному в реальности, свободному от ирреального начала и вместе с тем многосмысленному, тяготеющему к ассоциативности, — таковы приметы общей художественной эволюции писателя. Символистской художественной школе многим обязано творчество Ценского. Но усвоенное от нее трансформируется в иную художественную реальность.

Процесс художественной активизации реалистического искусства — явление всей мировой литературы XX столетия — протекало в России своими путями. Русские реалисты ищут новые образные возможности, отзываются на новые стилевые веяния, сохраняя вместе с тем привязанность к «почве». Преобладающим становится стремление обновить выразительные средства, освященные традицией классического реализма.

ТВОРЧЕСТВО М. ГОРЬКОГО

Особое качество в русском реализме явила литература, непосредственно связанная с идеями социалистического освободительного движения. Ее самым крупным явлением стало творчество М. Горького (Алексея Максимовича Пешкова, 1868—1936).

Характерно вместе с тем, что художественный опыт писателя шел вразрез с теоретическими концепциями пролетарской культуры, которые в ту пору были достаточно широко распространены в социал-демократическом движении.

В статье 1910 г. «Заметки публициста» В. И. Ленин противопоставил платформе «якобы „пролетарского“ искусства», выдвигаемой «впередовцами» в качестве «специальной групповой задачи», истинный путь новой литературы в лице Горького

(одно время связанного с группой «Вперед», но занимавшего в ней особую позицию) как «авторитета в деле пролетарского искусства» (*Ленин В. И.* Полн. собр.

63

соч. Т. 19. С. 251—252). Расхождения, близкие тем, которые отделяли Горького от «впередовцев», возникали и в других литературах, представляя своего рода «отрицательную» общую закономерность. Если использовать употребительные ныне термины, речь шла о двух пониманиях новой культуры — монологическом и диалогическом: культура, претендующая на исключительность, единственность, самоценность, и культура, формирующаяся во взаимодействии со всеобщим духовным опытом. Дилемма, актуальная для мирового пролетарского художественного движения, в котором порою достаточно сильно давала знать о себе тенденция к обособлению. Горький выразил с наибольшей — в международном масштабе — убедительностью тенденцию противоположную.

Но именно широта горьковского творчества, не укладывающегося в какие-либо тематические границы, внимательного ко всей совокупности человеческих отношений, внушала в свое время подозрения ортодоксальным ревнителям «пролетарской культуры», мыслящим новое искусство как явление замкнутой классовой идеологии.

Здесь сказались не только узость их взгляда, но и определенные объективные обстоятельства. Пролетарская литература на Западе, возникшая задолго до рождения Горького-художника, на первых порах — и это было закономерно — развивалась как литература преимущественно рабочей темы, обращенная к мотивам пролетарской борьбы и труда. В критических работах о раннем пролетарском и тяготеющем к нему искусстве мы встречаемся с определением «литература о рабочих и для рабочих». Однако Горького таким определением объяснить уже невозможно, при всей важности, которую имела для него революционно-пролетарская тема. И дело тут, разумеется, не просто в тематической обширности. Сама эта обширность явилась признаком более глубинных процессов, свидетельствующих о новизне общих устремлений писателя. Именно у Горького социалистическое художественное мышление впервые становится явлением синтетическим, ключом к целостному познанию бытия.

Это выразилось прежде всего в эпическом качестве творчества писателя. Важно, что эпичность у Горького — не свойство лишь тех или других его произведений, тех или иных жанровых форм, а особенность метода, общий принцип изображения. Это — эпическое видение жизни в целом.

Другая сторона синтетичности горьковского творчества — его философское содержание. Неуклонной и неизменной у писателя была установка на создание образа действительности, соединяющего социально-идеологический и бытийный, общечеловеческий аспекты.

Уже в истоках горьковского творчества складывается характерный для него тип авторского «присутствия» в произведении.

Правда автора или близкого ему героя (в том числе автобиографического) утверждается в сложном взаимодействии с «правдами» других персонажей, в постоянном сопоставлении с разными отношениями к действительности, разными жизненными философиями. Авторский голос — это всегда голос среди духовного многоголосия.

В этом смысле знаменательна и множественность литературных переключек, традиций в творчестве писателя, воспринятых и от художественных явлений (например, от Достоевского), с которыми оно подчас резко спорило. Те разные голоса, которые вступают в его произведениях в соприкосновение с авторским голосом, — это голоса самой жизни, но часто увиденной сквозь призму того или иного литературного воплощения. Тип диалогической культуры, чуждой замкнутости, проявляется и в этом. Поиски нового слова в искусстве происходят в непрерывном общении с художественным достоянием прошлого и настоящего.

Основополагающая идея горьковской деятельности — человек создается сопротивлением среде — приобретает у писателя новое содержание. Но эта идея возникала и формировалась на почве общих устремлений мирового искусства рубежа веков к преодолению позитивистской концепции человека и среды.

Столь же представительными были и стилевые искания Горького — соединение реалистической и романтической литературных традиций. Решения писателя явились особым словом, однако неотделимым от процессов обновления поэтического языка, протекавших во всем реалистическом искусстве порубежной эпохи.

Уже в самых первых произведениях очерчивается с полной ясностью ведущий пафос всего горьковского творчества — пафос непримиримости к мещанско-собственническому миропорядку, идея активной личности.

Поначалу, в 90-е годы, этот духовный комплекс предстал в двух художественных линиях: реалистической (прежде всего цикл рассказов о людях, отпавших от своей среды) и романтической («Макар Чудра», «Девушка и Смерть», «О маленькой фее и молодом чабане», «Старуха Изергиль», «Песня о Соколе» и др.). Впоследствии сам писатель характеризовал их как, с одной стороны, произведения о «томительно бедной жизни» и, с другой, — «вымыслы», вносимые в нее художником (статья «О том, как я учился писать», 1928). Различение — имевшее

64

все основания, хотя и слишком категорическое. «Вымыслы» ранней поры питались живой жизнью; реалистические сочинения повествовали не только о «томительно бедности», но и об истинных, чаемых ценностях. В романтическом сказании и в рассказах об окружающем переплелись реалистическая и интенсивная романтическая образность. Главное же, что и тому и другому циклу произведений, еще очень художественно неровных, свойственно ощущение атмосферы грозного времени, близких потрясений. В изображении центральных персонажей реалистического цикла — босяков, «выломившихся» людей (рассказы «Челкаш», «Коновалов», «Мальва», «Емельян Пиляй» и др.) — соединились неприглядная правда жизни и одновременно «романтическое» помышление о ней.

Писатель по-новому осмысливает знакомую и прежде русской литературе тему изгоев общества, жизни «дна». Герой Горького в своем непосредственно социальном, в том числе «люмпен-пролетарском» обличье, так же бесплоден, как и его литературные предшественники. И вместе с тем возвышен над ними незаурядными задатками — душевной гордыней, жаждой независимости, — искаженными в нем самом, но многообещающими. И в этом другом своем, не «эмпирическом», а возможном содержании он сходится с горьковскими людьми из легенд.

Два ряда персонажей тесно сближены и подчеркнута личностной проблематикой, равно касающейся их положения в мире и их отношения к нему. Самоутверждающийся герой раннего Горького чаще всего одинок. Он отвергает окружающее общество в целом, противопоставляет себя ему. И в этой позиции открываются как сильные стороны его духовной сущности, так и уязвимые.

В критике той поры, часто склонной к отождествлению Горького с его персонажами, стала популярной версия о «нищезанстве» писателя. Позднее она опровергалась, особенно активно — в работах советского времени. Между тем вопрос сложнее, чем иногда представляется.

Влияние Ницше на литературный процесс рубежа веков было достаточно внушительным, хотя и очень разнохарактерным. Через ницшеанский «искус» прошли некоторые крупнейшие литераторы Запада. Следы социально-элитарной платформы немецкого философа видны порою и в творчестве значительных писателей (например, Стриндберга). Другие, отмежевываясь от нее, считают основным у Ницше призыв к героическому самоутверждению личности, ее раскрепощению от внешних и внутренних

оков (новеллистика Джека Лондона начала 900-х годов). Красноречиво позднейшее признание Томаса Манна («Очерк моей жизни», 1930): «...в Ницше я прежде всего видел того, кто преодолел самого себя... Какое мне было дело до его философии силы и до „белокурой бестии“? Они для меня были чуть ли не помехой».

С 90-х годов и позднее признаки сочувственного интереса к Ницше можно обнаружить и в демократическом общественно-литературном лагере России (от Н. К. Михайловского до А. В. Луначарского). Те из его деятелей, которым так или иначе импонировал Ницше, ценят его критику мещанства, христианской церкви. Они тоже отделяют идею активного «я» от других сторон его учения, используя ее в своей борьбе за освобождение личности.

Нечто подобное было и у молодого Горького. В конце 1897 г. он писал А. Л. Волынского: «Ницше... нравится мне». В ницшевской апологии самоценного «я» писателя притягивает общее понятие о сущностных силах человека — его воле к жизни, изначальной творческой энергии. Автор увлечен в своих героях ярким чувством личности, презрением к рабскому состоянию, но не их индивидуалистскими, анархическими представлениями о свободе. Последние чужды автобиографическому герою рассказов 90-х годов с его стремлением, хотя еще достаточно наивным и книжным, послужить людям. Собственно же «ницшеанская», хищно эгоистическая индивидуальность, пусть и незаурядная, — вроде Промтова, героя рассказа «Проходимец», — изображена отталкивающей. Своеобразным романтическим аналогом Промтова является Ларра из известного рассказа «Старуха Изергиль», где противопоставление двух типов личности — эгоцентрической и альтруистической — наиболее очевидно. Но вместе с тем и неоднозначно. Сын женщины и орла, «сверхчеловек» Ларра, презирающий и попирающий людей («он считает себя первым на земле и, кроме себя, не видит ничего»), наказан проклятием вечного отвержения. Но и его антипод Данко, герой легенды о «горящем сердце», свершивший подвиг любви к человеку, остается одиноким, чуждым спасенной им массе, — чуждым уже не по своей, а по ее вине. В ранних горьковских сочинениях преобладает точка зрения личности, отделенной от целого (если даже это личность высоких гуманистических помышлений). Отсюда — субъективированность общего строя повествования, сказывающаяся и на его структурно-жанровых, стилистических свойствах.

Творчество молодого Горького, несомненно, соотносилось с «неоромантическим» движением, развивавшимся в литературах Запада на рубеже веков. Основная тема сочинений «неоромантиков»

65

Иллюстрация:

Максим Горький

Портрет работы В. Серова. 1905 г.

— противостояние личности героико-романтического склада гнетущей действительности — была внутренне нацелена против натуралистических концепций человека и среды (Э. Ростан, чья знаменитая пьеса «Сирано де Бержерак» восхищала Горького в 90-е годы; Джек Лондон как автор «клондайкского» цикла рассказов; Д. Конрад и др.). Это одинокое противостояние, обычно кончавшееся «внешним» поражением духовно непобежденного героя, виделось единственной альтернативой общественному злу.

В центре творческих интересов раннего Горького — тоже отдельная личность. Однако сугубо личностная ориентация уже тогда осознается им как недостаточная опора активной жизненной позиции. Именно поиск благотворных для личности общественных связей выделял его (как, например, и Р. Роллана) среди ряда других «неоромантиков».

В романтической «Песне о Соколе» (первая ред. относится к 1895 г.) собственно легенда обрамлена картиной огромного мира — одухотворенной природы, страстно стремящейся познать

66

самое себя. Образ Сокола соотнесен с этой картиной. Одиноким борец, погибающий в яростной схватке с врагом, не исчезает бесследно, а, растворяясь в пене моря, словно сливается с вечно творящей природой, приобщается к ее бессмертию. Как говорит старый чабан, «рассказавший» эту песню: «Верный богу человек идет в рай. А который не служит богу и пророку? Может, он — вот в этой пене...» В своеобразном пантеизме легенды прославление героического подвига связывается, можно думать, и с широкой философской темой — преодоление отчуждения человека от мира. Первая редакция произведения окрашена еще отвлеченно романтически. А в редакции 1899 г. возникает уже историческая перспектива. Именно тогда, на самом рубеже столетий, наступил, перелом в творчестве писателя.

В течение 1899—1901 гг. появляются первые романы Горького — «Фома Гордеев» и «Трое». В них интенсивно развивается тенденция к «расширению границ», наметившаяся в малой прозе 90-х годов. Но освоение крупных жанровых форм не было только художественным сдвигом. В центре обоих произведений снова оказываются анархические бунтари — Фома Гордеев и Илья Лунев (в «Троих»), многим близкие ранним горьковским героям. Однако они значительно глубже вписаны в свое историческое время. Российская действительность впервые у Горького предстает в кругу основных социальных проблем времени. Писатель размышляет над сменой общественных эпох, судьбами буржуазного уклада в России — животрепещущими вопросами, ставшими в ту пору предметом спора между марксистами и народниками, и в своих решениях приближается к первым.

В 1901 г. появилась его «Песня о Буревестнике», пророчившая близость освободительной бури; в начале 1902 г. — его первая драма «Мещане», в которой собственническому миру противостоит революционно настроенный пролетарий (машинист Нил). Активный участник первой русской революции, один из организаторов большевистской печати, Горький становится в 1905 г. членом РСДРП. Знакомство с Лениным в ноябре этого года положило начало их многолетним связям. В феврале 1906 г., после подавления декабрьского вооруженного восстания в Москве, писатель уезжает нелегально в США с партийными поручениями. Помимо непосредственного осуществления своей политической миссии (выступления на митингах в защиту революции, публикация статей и воззваний), он трудится здесь над романом «Мать» (завершенным уже в Италии в начале 1907 г.). В «Матери», в пьесах первого драматургического цикла 1902—1906 гг. — «Мещане», «На дне», «Дачники», «Дети солнца», «Варвары», — завершающегося драмой «Враги», особенно родственной горьковскому роману и писавшейся одновременно с ним, как и в других произведениях той поры (поэма в прозе «Человек», 1904, и отдельные рассказы; циклы сатирических очерков «В Америке» и «Мои интервью», 1906; «Заметки о мещанстве», 1905, и другая публицистика) окончательно складывается политическое мирозерцание писателя.

«Мать», как и «На дне», сразу же по выходе в свет становится достоянием мирового литературного процесса. Впервые — еще до появления в России — опубликованное в переводе на английский нью-йоркским журналом «Эпльтон мэгэзин» (декабрь 1906 — июнь 1907), это произведение в течение 1907—1910 гг. издается почти на всех европейских языках, а затем переходит европейские границы.

Но резонанс книги не сводился к количеству переводов. Исследователями выяснено восприятие опыта автора «Матери» выдающимися современниками Горького — Ролланом, Нексе, Лондоном, Брехтом и др. На протяжении 20—30-х годов заметным явлением в литературно-театральной жизни Германии, Франции, Испании, Японии стали инсценировки произведения. Самая значительная — написанная по его мотивам пьеса Брехта «Мать» (1932). По свидетельству английского писателя и критика Ралфа Фокса (в его книге «Роман и народ», 1937), «во всем мире есть люди, впервые приобщившиеся к политике благодаря „Матери“».

Вместе с тем сам автор, признавая общественное, пропагандистское значение своего произведения («Мать» — по тону ее — вещь своевременная»), достаточно резко высказывался о крупных его недостатках («Чем дальше, тем более “Мать” не нравится мне»; «одна из наименее удачных книг моих»). Основания говорить о них были. Далеко не все в книге психологически убедительно. В характерах есть налет романтической идеализации, в стиле — избыток риторической патетики, пафоса. Художественным достижением писателя произведение не стало. Не только идеологические противники, но и некоторые союзники (например, В. В. Воровский) указывали на эстетический урон, который нанесло «Матери» и другим горьковским сочинениям тех лет чрезмерное давление публицистической тенденции. Это не затеняет, однако, идейной новизны романа — первого в литературе широкого образного обобщения массового революционного движения в России, его особой миссии на рубеже столетий.

В «Матери» утвердилось горьковское эпическое видение. Не психологические и иные коллизии

67

из «частной» жизни, опосредованно запечатлевающие свое историческое время (и характерные для особенно распространенного в XIX в. типа романа), а события непосредственно общественного плана ложатся в основу сюжета книги, определяя узловыe моменты действия. В этом смысле произведение Горького по-своему продолжает и обновляет традиции так называемого социологического романа, который (как уже говорилось) часто приобретал на русской почве особый характер, связанный со значительно большей активностью художественной позиции.

Развитие эпического начала сказывалось и в своеобразии горьковской характерологии. Она отвечала излюбленной в те годы идее писателя, сформулированной в одном из писем 1904 г.: «коллективная психология» «в наши дни должна быть наиболее интересна и близка всякому мыслящему человеку». Но коллективное начало не поглощает личность, а утверждает ее. Подлинную суть мысли Горького, как и его нового принципа изображения революционной среды, объясняют слова одного из героев «Матери», Андрея Находки, о своих товарищах: «Живут все хором, а каждое сердце поет свою песню».

В ранних произведениях писателя заурядной среде часто противостоят характеры исключительные. Ныне в его творчестве возникает образ человека, в котором остаются черты «особенной» личности, однако устраняется разрыв между личностным и широко типическим. В «Исповеди» (1908), написанной вслед за «Матерью», отозвались тогдашние «богостроительские» увлечения Горького. Но сохранились обретенные писателем общие подходы к личности. Герой повести, правдоискатель Матвей, — «особенный» в своем отношении к традиционному укладу жизни, из которого он выпадает. И вместе с тем он, частица «могучего вала», воплощает собирательную сущность новых жизненных процессов, колеблющих устои.

Образ нового героя приобретает и философское измерение. Пристрастие писателя к категориям бытийным обнаружилось уже с начала творчества, а позднее упрочилось. Постоянные у Горького темы Человека, Матери обращены к революционному движению России и одновременно к родовой человеческой сущности, ее высшим творческим потенциям.

К подобному же художественному типу тяготеет горьковская драматургия 1902—1906 гг. Горький высочайше оценил новаторскую суть чеховского театра: «новый род драматического искусства, в котором реализм возвышается до одухотворенного и глубоко продуманного символа»; пьесы, которые «отвлекают человека от реальностей до философских обобщений» (письмо к Чехову, декабрь 1898 г.). Он был внимателен и к тому, что совершалось в этом смысле в мировой литературе его времени. Вступающему на новое поприще писателю не пригодился опыт чисто символистской драматургии (в лице крупнейшего ее представителя М. Метерлинка), в которой жизненная «эмпирия»

поглощалась метафизической мыслью. (Но позднее, в 1908 г., он приветствовал эволюцию автора «Монны Ванны» и «Синей птицы» от «индивидуализма и квиетизма» к «проповеди активности», призывам «к слиянию с человечеством».) Для Горького оказался необходим другой творческий опыт: преобразование — на реалистической по преимуществу основе — традиционной социально-бытовой и социально-психологической драмы в философско-идеологическом театре Г. Ибсена. Правда, уже в советские годы писатель как-то упрекнул Ибсена в «обилии умной словесности, изъясняющей... логику индивидуальной психологии». От «умной словесности» не свободны и пьесы Горького. Но они более щедры — в духе традиции русской реалистической драмы — на жанровую краску. Великолепны жанровый колорит и бытовая подлинность пьесы «На дне». Однако главное в ней — надбыточное содержание. Философско-идеологическая концепция является основным конструктивным началом и в других горьковских пьесах. Именно тут особенно явственны соприкосновения с Ибсеном, который (по справедливому утверждению Б. В. Михайловского) был наиболее близкой Горькому фигурой в западноевропейской драматургии порубежной эпохи, при всем том, что их разделяло.

Разделяло прежде всего качество мысли, сказавшееся не только в содержательных, но и структурных особенностях их произведений. В пьесах Ибсена социальная общность эгоистически замкнута и несовместима с общечеловеческой идеей, глашатаем которой становится отдельная героическая личность. Путь к осуществлению гуманистических идеалов — в личностном противостоянии несправедному миропорядку.

В горьковской драматургии 900-х годов отсутствует «протагонист». Она «безгеройна» в смысле *структурного* равноправия действующих лиц, «не подчиненных какой-либо сюжетной иерархии в пьесе» (Е. Б. Тагер). Перед нами — своеобразное наследование чеховской традиции, но получающей иное объяснение. Характеры в пьесах Горького, по-разному значительные, отчетливо индивидуальные, тяготеют, однако, к «собирательности». Отдельные персонажи, казалось бы очень непохожие и поначалу даже противопоставленные друг другу, оказываются в конечном счете «одного поля

68

ягодой». Мелочное стяжательство Бессеменова-старшего и истерический бунт против общества его цивилизованного сына, как будто несогласного с житейской философией своего родителя, обнаруживают одну и ту же мещанскую природу («Мещане»). «Рыцари» буржуазного прогресса Черкун и Цыганов презирают обитателей косной и дикой уездной глуши — «варваров»; но мнимые культуртрегеры — те же «варвары», только еще более бездушные и жестокие («Варвары»). Возникает групповой — при всей своей многоликости — образ сил социального застоя, стоящих на пути подлинно творческих сил общества. Противоборство героя со средой сменяется «борьбой между двумя „средами“» (Б. А. Бялик), воплощающей общественные конфликты времени. Отсюда и характерная «поэтика» заглавий («Мещане», «Дачники», «Враги» и др.). При этом предельно конкретное историческое содержание соединяется с содержанием бытийным.

В пьесе «На дне» меньше исторических реалий, чем в других горьковских пьесах 900-х годов. Но ее широкая философская проблематика (сущность Человека, его предназначение в жизни, природа понятий правды и лжи) одновременно раскрывает и смену вех — как виделась она писателю — в духовной жизни страны. Это — изживание гуманистического мирозерцания, озабоченного лишь внутренним переустройством человека, а не условий его существования (странник Лука с его проповедью «утешительной лжи»), и признаки наступления эры действенного, революционного гуманизма. Вместе с тем противопоставление двух «гуманизмов» носит в пьесе достаточно сложный характер. Неоднозначен Лука, неоднозначна и его философия жизни, привлекательная (вопреки суждениям самого автора о герое) и своим жизнетворческим, утверждающим содержанием.

Это сочинение, отмеченное философским масштабом мысли и огромными художественными достоинствами, сразу же после своего появления и знаменитой постановки в Московском Художественном театре (декабрь 1902 г.) стало событием мирового искусства. За рубежом о нем много писали критики, драма имела там достаточно богатую сценическую историю, резонировала в произведениях художников слова. Жанровые свойства «На дне», пьесы-притчи, выделявшие ее среди ряда других горьковских пьес, оказались близки стилевым тенденциям, интенсивно развивавшимся в мировой драматургии XX столетия. Правда, повышенному интересу к горьковскому произведению не всегда соответствовал уровень его понимания. В сценических интерпретациях пьесы, как и в литературных произведениях, трансформировавших ее мотивы, она нередко толковалась либо как пессимистическая драма крушения иллюзий (к примеру, пьеса Ю. О'Нила «Разносчик льда грядет»), либо, напротив, как апология их проповедника.

Сложное содержание отличает и последующие горьковские пьесы («Васса Железнова», первый вариант 1910; «Зыковы», 1912; «Старик», 1915), в философско-психологической проблематике которых опосредованно предстают исторические коллизии современности. Эти произведения принадлежат уже новому и значительно обогатившему художественную деятельность писателя этапу его пути — предоктябрьскому десятилетию.

Большую часть этого времени Горький прожил в Италии (на о. Капри) на положении политического эмигранта, продолжая интенсивно участвовать в литературном и общественном движении России. Он смог вернуться на родину лишь в самом конце 1913 г. В условиях первой мировой войны писатель развертывает широкую антивоенную деятельность в стране.

Произведения Горького межреволюционного десятилетия раздвинули рубежи его художественного мира, постепенно освобождавшегося от идеологической заданности предшествующего периода творчества. В 1911—1913 гг. появляются щедро красочные «Сказки об Италии» — еще одна поэма о народе и его пути в будущее. Наряду с романтическими «Сказками об Италии» Горький пишет «Русские сказки» (1912—1917) — резкую сатиру (в традициях щедринских сказок) на социальную пассивность, национализм, декадентство и др. Сплав романтики и сатиры характерен и для его публицистики этой поры («О цинизме», 1908; «Разрушение личности», 1909; «О писателях-самоучках», 1911, и др.).

Но не всякому явлению трудной действительности можно было сказать категорическое «да» или «нет». В наиболее крупных горьковских сочинениях предоктябрьского десятилетия: «окуровском» цикле (повести «Городок Окуров», 1909; «Жизнь Матвея Кожемякина», 1910—1911) и цикле автобиографических произведений (повести «Детство» и «В людях», 1913—1915; сб. рассказов «По Руси», 1912—1917; повесть «Хозяин», 1913, и некоторые др.), запечатлевших жизнь огромной русской провинции, в поле зрения писателя оказывается запутанное, сложно-противоречивое народное бытие, в котором здоровое и творческое переплетаются с ущербным.

Пристальный интерес к стихийному, архаическому народному сознанию, явленный в этих произведениях, разделяли очень многие сотоварищи

69

Горького. Одной из причин поражения первой русской революции была пассивность значительной части захолустной России — деревенской, мелкопомещанской, полупролетарской. Каков духовный облик этой массы, еще не обнаружившей себя на общественной сцене, что победит в ней — разум или предрассудок?

Решения вызревали не просто. В поисках ответов писатель напряженно думает о российской истории, национальном характере народа, о «русской душе», порой преувеличивая «дурные свойства нации, все уродства, нанесенные ей историей», которые

видит в пассивности, «фатализме и из него — нигилизме». Это сказалось, например, и в «Жизни Матвея Кожемякина». Но сказалось главным образом в публицистических местах книги — в чем-то близких автору рассуждениях отдельных героев. Однако картины живой жизни многозначнее, чем рассуждения. Избыток «страшного», чрезмерная его «густота» (особенно в первых частях) не заслоняют главного: цементирующей повествование мысли об изживании теневых сторон национального наследия, как и об огромных — замутненных, но не погрязших — духовных возможностях и традициях прошлого.

В автобиографических повествованиях («Детство», «В людях», «По Руси») народное бытие еще разнообразнее, интереснее, шире: оно всё — в пути, в трудном процессе обновления. Значительно место этих произведений в нашей литературе. Здесь соединились традиции писателей-шестидесятников с их пафосом беспощадной правды, а также Чехова, автора «Мужиков», с традицией «романтического» обновления «народного реализма», которая связана с именем Короленко. Восхищение современников вызвал образ бабушки из «Детства». В ней увидели и «самый изумительный» (К. И. Чуковский) женский характер у Горького, и образ-символ. Бабушка — сама Россия... На этом сходились А. А. Блок и Д. С. Мережковский.

Положительную тему этих повествований несет и их автобиографический герой. В его пути запечатлено трудное формирование в народной жизни идеи активного деяния, которая, в свою очередь, становится условием духовного возвышения человека из народа. Об этом важно сказать и потому, что мысль о высвобождении активных начал личности, столь существенная для мировой литературы порубежной эпохи, нередко предстает в ней как коллизия преимущественно внутренней жизни, внутреннего противостояния среде (например, в творчестве Анатоля Франса). А отвращение к буржуазному практицизму порою переходит в недоверие к деятельной жизни вообще.

В мировой литературе XX столетия автобиографическая трилогия Горького (последняя ее часть — «Мои университеты» — написана уже в первые послеоктябрьские годы), «образует „воспитательный роман“ в самом полном и высоком значении этого жанра» (Б. В. Михайловский). И если, к примеру, в автобиографических повестях Гарина-Михайловского 90-х годов выразились (о чем уже упоминалось) некоторые кризисные черты эволюции жанра, то сочинение Горького по-своему возвращает к классическому первоисточнику — традициям просветительского «романа воспитания». Традиции и воскрешаются, и обновляются. Оптимистический пафос горьковских произведений почерпнут не только в доброй «естественной» сущности человека, но прежде всего в движущейся истории, которой становится постепенно сопричастен герой.

Вместе с тем писатель и в эту пору своего творчества сохраняет пристальный интерес к человеку, отколовшемуся от целого. Личности, нашедшей себя среди людей, постоянно сопутствует в его произведениях отчужденная индивидуальность; цельному или влекущемуся к цельности характеру — «пестрая» (как любил повторять Горький), раздвоенная человеческая душа. В повествованиях конца 900-х и 10-х годов о широкой народной Руси вновь появляются давно знакомые персонажи — люди, вырванные из своего окружения, разнообразные «пленники русской страсти к бродяжеству». Писатель бывает теперь еще более строг к ним, когда их разрыв со средой влечет за собою только анархическое отщепенство. Но одновременно еще более усложняет их духовную жизнь, вызывающую мысли о нереализованном внутреннем богатстве. «Я уверен, что по затаенности, по неожиданности изворотов, так сказать — по фигурности мысли и чувства, русский народ — самый благодарный материал для художника», — читаем в послесловии к циклу «Заметки из дневника. Воспоминания» (1924).

Сказав о Достоевском как о гениальном изобразителе национальных духовных болезней (в статьях 1913 г. «О „карамазовщине,», «Еще о „карамазовщине“» и др.), Горький пронизательно ощутил разрушительное начало в его творчестве и совсем не

ощутил начало идеальное. А между тем в их соединении — тайна лучших образов писателя. И знаменательно, что (вопреки односторонним публицистическим суждениям) этому великому опыту художественного исследования сложно-двойственного сознания был многим обязан и сам Горький, резко споривший с Достоевским по вопросам идейно-философским.

70

Иным духовным строем — внутренне гармоничным — автор «Матери» наделил своего революционного героя. Его образ в нашем литературоведении долгие годы считали эталонным у Горького — и тем самым нарушали шкалу ценностей. Фигура пролетарского революционера в творчестве писателя, несомненно, отличается новизной замысла. И однако, заметно уступает в художественной яркости, органичности другим характерам, о которых шла речь только что. Высшим творческим достижением Горького был все-таки образ человека «пестрой души», созданный в «окуровских» повестях и автобиографических сочинениях 10-х годов (как и в произведениях советского времени).

Предоктябрьские годы в целом — это наиболее зрелый и плодоносный этап дореволюционного пути писателя. Горький остается, по существу, так же идеологичен, как прежде, так же верен своему миропониманию (вопреки мнению ряда тогдашних критиков). Но оно приобретает бóльшую трезвость и одновременно бóльшую сложность, освобождается от ригористического налета, глубже укореняется в действительности, теснее смыкается с традициями. В автобиографических вещах 10-х годов связи с заветами русской классики достигают, пожалуй, высшей прочности по отношению к предшествующей деятельности писателя. В публицистических суждениях Горького подчас излишне педалировалось несогласие с гуманизмом прошлого, преувеличивалась его пассивность («жалость, унижающая человека»). А в художественных произведениях тех лет происходило существенное сближение с этим «сострадательным» гуманизмом, сильными его сторонами.

«Расширение мира» в горьковском творчестве 10-х годов означало дальнейшее нарастание эпической тенденции, которое сказывалось и в видоизменении жанровых форм.

Примечательна эволюция рассказа. В раннем творчестве писателя форма сюжетной новеллы, построенной на острой ситуации, на «исключительном факте» (название одного из рассказов), согласуется с преимущественным вниманием писателя к судьбе личности и ее порой резко конфликтным отношениям со своим окружением.

В последующие годы мир горьковской новеллы становится все более объемным. Следуя урокам Чехова, Горький, как и другие крупные мастера русского реализма начала века, раздвигает рамки «малой прозы». В сборнике «По Руси» писатель желает воплотить «нечто „коренное русской жизни“ — русской психики». Отсюда панорамность, многослойность рассказов, вошедших в эту книгу. Повествование насыщается деталями фона, населяется эпизодическими персонажами. Личность значительно глубже, чем ранее, вписана в картину всего уклада жизни.

Широта и одновременно концентрированность обобщений свойственна в горьковском творчестве конца 900-х и 10-х годов и большой прозаической форме, в том числе одному из самых масштабных сочинений — «Жизни Матвея Кожемякина». Роль основного действующего лица подчеркнута уже «личностным» заглавием книги. Но оно и «точно», и «неточно». В «Жизни Матвея Кожемякина» (как позднее — и еще более явственно — в «Жизни Клина Самгина») не совсем обычны отношения между главным героем и фигурами фона. По существу, это последнее понятие в значительной мере условно здесь, ибо слишком крупным планом изображено то, что привычно именуется фоном. Резко повышается значение картин, сцен, эпизодов жизни, «внешней» герою. Ему меньше доверено, чем в традиционном типе личностного повествования, хотя он в высшей степени представлен.

Вместе с тем сама картина общей жизни — в духе художественных поисков времени — обладает особой емкостью. Перед нами — обширное повествование, однако строго замкнутое в пространственных границах, целиком сосредоточенное на жизни городка Окурова. Но, ограниченное лишь одним повествовательным планом, оно заключает в себе потенциальную многоплановость (о жанровых решениях этого рода см. в [предшествующем разделе этой главы](#)). Известные (и уже приводимые) слова Горького о «Деревне» Бунина (не менее замкнутой в своих тематических пределах) как произведении не столько о «мужике», сколько о «России — как о целом» — слова, указывающие на широту эпического замысла этого произведения, сравнительно узкого по своему «материалу», — можно с полным основанием отнести и к структурным особенностям обоих сочинений.

При этом писатель остается верен общему типу своего творчества: исторически конкретные обобщения возводятся к философским. Образ «исторического» народа, скованного тяжкими противоречиями, освещен мыслью о его неискоренимой духовной субстанции, о народе — «первом по времени, красоте и гениальности творчества философа и поэте», как сказано в известной статье 1909 г. «Разрушение личности». Миф, героический эпос и другие создания устного творчества являются «гениальными символами», «гигантскими обобщениями» потому, что в них с позиций социального опыта народа решаются «вечные» вопросы бытия — жизнь и смерть, человек и природа,

71

личность и коллектив. Память о древнем мифе и эпосе, проникающем их мотиве бессмертия творящей силы народной явственна и в художественных сочинениях писателя (и в ранней романтике, и в последующем творчестве — «Фоме Гордееве», «Сказках об Италии», «Жизни Матвея Кожемякина» и др.). В искусстве XX в. обращение к мифу имело различные последствия и эстетические результаты. У Горького оно стало одним из путей философского осмысления социальной истории народа.

Общей эволюции творческого метода писателя соответствовала — в своем тяготении к сложной цельности — эволюция его поэтического языка. Еще на раннем этапе пути намечилось соприкосновение различных стилевых начал — изобразительно-конкретного и символически условного, объективного и личностного, реалистического и романтического.

Стилевая романтическая краска и позже очень заметна в горьковском искусстве. Поэтизация героического характера, эмоциональная насыщенность художественного строя, отличающегося резкой контрастностью света и тени (от буйно-восторженной патетики до сатирического гротеска), лирической открытостью авторской речи, влечением к образу-символу — все эти черты свойственны творчеству писателя в годы первой русской революции: и роману «Мать», и очеркам цикла «В Америке», и произведениям, вошедшим в цикл «Мои интервью», и маленьким притчам («Мудрец», «Собака», «Старик»), и рассказам из цикла «Солдаты». Роль «романтического» реализма Горького в историко-литературном процессе была значительной: он способствовал общей активизации художественных средств в литературе XX в.

Но с конца 900-х — начала 10-х гг. в поэтическом языке писателя совершаются изменения, связанные с приоритетом традиционной, «объективной» формы реализма и обогащением ее возможностей (это художественное движение интересно очерчено в работах Е. Б. Тагера о горьковском стиле). Процесс этот не был однолинейным. В 10-е годы появляются, например, романтически окрашенные «Сказки об Италии», а в предшествующий период писались и чисто реалистические вещи. Но общая закономерность (вызывающая немало аналогий с эволюцией стиля всей русской реалистической прозы начала века) именно такова. В произведениях Горького этих лет предметно точная стихия языка решительно преобладает над субъективно-лирической. Однако при этом сохраняется интенсивная оценочность авторской позиции. Чувственная

конкретность описаний — бытовых, пейзажных, портретных — постоянно соединяется со своеобразной символикой. Образная речь зрелого Горького уже не двойственна, как в ранних произведениях, а двуедина.

Вот пример из сборника «По Руси»: «Сажень на двадцать ниже ледорезов матросы и босяки скалывают лед вокруг барж; хряско бьют пешни, разрушая рыхлую, серую корку реки... плещет вода; с песчаного берега доносится говор ручьев. У нас шаркают рубанки, свистит пила, стучат топоры... и во все звуки втекает колокольный звон, смягченный расстоянием, волнующий душу. Кажется, что серый день всюю своею работою служит акафист весне, призывая ее на землю» («Ледоход»).

В стилевых обретениях писателя также подтверждалась синтетическая природа его творчества.

В России предоктябрьских десятилетий возникают и другие явления социалистической литературы. При всей несоизмеримости с горьковским творчеством они позволяют говорить о некоторых типологически сходных чертах.

По пути нового искусства шел Александр Серафимович Серафимович (А. С. Попов, 1863—1949).

С момента публикации первого рассказа «На льдине» (1889) писателя волнует судьба труженика. В многочисленных рассказах и очерках 90-х годов, где особенно выделяется пролетарская тема («Под землей», «На заводе», «Маленький шахтер», «Стрелочник», «Под уклон», «Сцепщик» и т. д.), выразительно обрисованы жесточайшее попираие труда, элементарных прав и потребностей рабочего человека, безмерно тяжкие условия его существования. Типичные герои Серафимовича — пассивные жертвы социальной несправедливости.

Перелом в его творчестве наступает в годы первой русской революции. Почти все написанное им в ту пору — картины народной жизни, так или иначе связанные с революционным движением и его судьбами. Только теперь открывается писателю значение народной массы как субъекта истории («Бомбы», «Похоронный марш», «На Пресне», «Среди ночи», «На площади» и др.).

В последующие годы новое качество заметно обогащается. Давно работающий в литературе писатель создает внушительное художественное обобщение — повествование эпического плана. Это — роман «Город в степи», опубликованный в 1912 г. Как и эпос Горького 10-х годов, он укрупнял масштабы нового искусства. Книга, запечатлевшая характерные типы буржуазной эпохи, важнейшие социальные конфликты времени, проникнута мыслью о неизбежной гибели существующего уклада. Литератор, привлекавший в первую очередь талантом бытописания,

72

достоверным изображением условий труда, предстает здесь и художником-психологом.

Это относится и к рассказам конца 900-х и 10-х годов, живописующим гнетуще мрачную жизнь, содержание которой — распад и опустошение. «Время уходит бесплодно и без возврата...» («Пески»); «Бегут годы... И чем дальше, тем больше давил роковой, неизбежный... выход» («Дочь»); «Все было впереди, ждало его и манило, и разом, без предупреждения, он — старик... Уходил день за днем...» («Качающийся фонарь»). Эти мотивы навязчиво кочуют из рассказа в рассказ. Они воспринимаются подчас фатально, философично, как некая истина о всей жизни человека. И в самом деле, эта мысль присутствует в произведениях Серафимовича, но в качестве объекта для скрытого спора, для того, чтобы опровергнуть ее притязания на всеобщность. Героиня известного рассказа «Пески» (1907), высоко оцененного Львом Толстым, продала молодость, красоту за богатство и благополучие, поменяла живую жизнь на «мертвый взгляд вещей». И с тех пор стала добычей сил, действующих с неумолимостью рока, которые сжили ее со свету. В «Песках» ясно намечается одна из ведущих тем творчества Серафимовича той поры —

тема социального фатума. Зловещая неотвратимость, роковая порабощенность судьбы человеческой — закон мира собственников. Даже внешне непритязательные бытовые вещи писателя часто тяготеют к этому обобщающему итогу.

Отсюда — соединение реалистической конкретности, бытовой живописи с символично-экспрессивной образностью. И хотя в ней немало издержек, чисто художественских, примечательно само устремление к образно-смысловому синтезу. Здесь опять протянулись нити между Серафимовичем и Горьким.

Революционно-пролетарская поэзия возникает в России в 90-е годы. В конце 90-х — начале 900-х годов создаются наиболее яркие образцы песенного жанра (русские переводы польских революционных гимнов: «Варшавянка», «Красное знамя», «Беснуйтесь, тираны», русский перевод «Интернационала», оригинальные произведения Л. П. Радина, А. Я. Коца, А. А. Богданова, ряда безымянных авторов, большой цикл «майских» песен и др.). Новая поэзия, преемственно связанная с традициями русского гражданского искусства XIX в., демонстративно выявляет свое особое, пролетарское содержание.

В период первой русской революции и затем революционного подъема 1911—1914 гг. пролетарское стихотворчество приобретает особенное распространение и популярность в массах. В произведениях 10-х годов Демьяна Бедного, А. И. Маширова, М. П. Герасимова, А. Н. Поморского, И. И. Садофьева, А. К. Гастева, И. Г. Филипченко и других кругозор молодой литературы расширяется, она стремится выявить целостный характер нового мирозерцания. В ней развиваются наряду с устойчивой темой революционной борьбы темы просвещения, науки, искусства, мотивы пейзажные и лирические.

В творчестве некоторых пролетарских поэтов общая тенденция к укрупнению масштабов по-своему выразилась в пристрастии к планетарной, космической образности. Поэмы в прозе самобытного художника Алексея Капитоновича Гастева (1882—1941), написанные между 1913 и 1917 гг. («Гудки», «Башня», «Рельсы», «Балки», «Мы посягнули», «Экспресс» и др.), проникнуты ощущением близости технической революции. Гастев провидит исполинские башни, возведенные к небу, города, построенные из бетона и металла, землю, сдвинутую людьми с ее орбиты. Будущая вселенная — «новая машина, где космос впервые найдет свое собственное сердце, свое биение».

Вместе с обогащением содержательной стороны молодой поэзии становится многообразнее и ее стилевой диапазон. Но незрелость начинающих авторов, недостаток общей и художественной культуры приводили к несоответствию между новизной содержания и выразительными средствами. Чрезмерная «всеобщность» и декларативность поэтического языка, стилевой эклектизм и подражательность предвещали характерные противоречия и крайности пролеткультовского литературного движения первых послереволюционных лет.

В пролетарской поэзии развивалось и другое течение, представленное прежде всего Демьяном Бедным (Ефимом Алексеевичем Придворовым, 1883—1945). В начальный период своей литературной работы (1908—1910) поэт «рыдающего напева», гражданский лирик школы поэта-народника П. Ф. Якубовича, Д. Бедный переходит вскоре на совсем иные идейные и творческие позиции, формируется как художник-эпик (никогда, впрочем, не оставляя лирики). Главным писательским оружием его становится сатира, излюбленным жанром — басня, а самым близким в русской поэтической классике — наследие Крылова, Некрасова, поэтов-сатириков 60-х годов. В пролетарской поэзии этих лет именно Д. Бедный всего полнее выразил тенденцию к широкому охвату социальной жизни. Его басни, фельетоны, стихи, собранные вместе, — картина страны, расколотой глубокими противоречиями, в революционном

кипении города и деревни, в противоборстве классов, групп, партий, со множеством отрицательных социальных типов — фабриканта, помещика, кулака, попа, буржуазного литератора, разномастных политических деятелей, которым противостоит лагерь трудового народа («Сынок», «Хозяин», «Благодетель», «Кукушка», «Трибун», «Лапоть и сапог», «Муравьи», «Рабочим», «Наш путь» и др.). Преемственно связанная с романтической патетикой и агитационной призывностью раннего пролетарского искусства, поэзия Д. Бедного еще более прочно опиралась на другую традицию — реалистической изобразительности, разговорного языка, фольклорного стиля. Обе эти традиции соединились в повести в стихах «Про землю, про волю, про рабочую долю» (начатой в годы первой мировой войны, завершенной после Октября) — первом крупном эпическом произведении пролетарской поэзии, запечатлевшем важнейшие события политической истории России того времени.

В поэзии Д. Бедного были очевидные слабости. Его произведения грешили «заземленностью». Постоянная агитационная установка оборачивалась нередкими упрощениями и в содержании, и в форме его стихов, значительно ограничивала возможности поэта. Это продолжало сказываться и в послереволюционное время. Но в лучших своих образцах творчество Д. Бедного стало заметным явлением дооктябрьской пролетарской поэзии.

73

МЕЖДУ РЕАЛИЗМОМ И МОДЕРНИЗМОМ

В русском литературном процессе конца XIX — начала XX в. особое место занимают переходные, промежуточные — на границе между реализмом и нереалистическими течениями — явления. Они представляют не только конкретный историко-литературный интерес, но и значительно более широкий, историко-типологический, ибо связанная с ними проблематика выходит далеко за границы национального литературного опыта.

Пограничные литературные состояния, порожденные чрезвычайной полиморфностью художественного развития, явились одной из примет искусства слова конца XIX — начала XX столетия, возникли в литературе разных стран. При всей глубине различий между писателями, причастными к этой линии, различий между конкретным образным строем их творчества, особыми в каждом случае национально-художественными традициями, они заметно соприкасались с точки зрения широко понятой общности.

Иллюстрация:

Леонид Андреев

Фотография 1909 г.

Примечателен, к примеру, путь двух выдающихся писателей: шведского литератора Ю. А. Стриндберга и итальянского — Л. Пиранделло. Творчество каждого из них поначалу развивалось в русле реалистических традиций, но затем обрело новое качество художественной мысли, отмеченное несравненно большей противоречивостью. Ведущая идейно-художественная проблематика их произведений стала ареной спора между противоположными воззрениями — детерминистским и индетерминистским. Каждый из литераторов по-своему выразил черты переходного типа художественного мышления, в котором раскрылись определенные закономерности искусства порубежной эпохи.

Пожалуй, наиболее красноречивым в этом смысле примером не только в русской, но и всемирной литературе явилось творчество Леонида Николаевича Андреева (1871—1919). Черты характерного комплекса умонастроений и художественных представлений, отметивших русскую литературу той эпохи, — напряженно драматическое переживание

времени, обостренное чувство личности, мотивы протеста, бунта, отход от позитивистских (в духе натурализма) методов познания мира, поиски путей обновления

74

и активизации образного слова — предстали весьма выразительно в произведениях писателя. Но предстали вместе с тем особенно сложным образом, многим отделяя Андреева и от круга реалистических художников, и от их основных художественных оппонентов. «Кто я? — писал он Горькому в декабре 1912 г. — Для благороднорожденных декадентов — презренный реалист; для наследственных реалистов — подозрительный символист».

В русле гуманистических традиций русской классики начинал свой путь писатель. Его произведения 90-х — начала 900-х годов поведали об участии «униженных и оскорбленных», о драмах «маленького человека». Многие темы, жанровые и стилевые черты андреевских рассказов и очерков той поры, изобразивших жизнь городских низов, особенно близки литературе демократического шестидесятничества, творчеству Глеба Успенского, автора «Растеряевой улицы». Но очень скоро центральный для произведений Андреева мотив социальной обездоленности приобретает весьма расширительный смысл, становясь мотивом всеобщей человеческой отчужденности.

Уже в ранних сочинениях писателя, когда он близок реалистам-«знаниемцам», возникают противоречия в его творчестве — метания между чувством протеста и чувством отчаяния, верой в человека и мистическими страхами. Образная система раннего Андреева, соединяющая «традиционно» реалистический и сгущенно-экспрессивный поэтический язык, тоже включает разные возможности, которым суждено развиваться в искусстве XX в., — возможность обогащения реализма путем лирической экспрессии стиля и возможность перевоплощения этой тенденции в иное, нереалистическое, качество. Самые характерные произведения писателя первой половины 900-х годов (повесть «Жизнь Василия Фивейского», рассказы «Стена», «Вор» и др.) отличаются чрезвычайной конфликтностью воссозданного бытия, катастрофическим восприятием мира. По-своему глубоко и сильно передано в этих сочинениях, лишенных внешних примет общественно-политической действительности, ощущение драматизма текущей истории в преддверии революции («...Что везде неблагополучно, что катастрофа близка, что ужас при дверях, — это я знал... еще перед первой революцией, и вот на это мое знание сразу ответила мне „Жизнь Василия Фивейского“...» — вспоминал А. А. Блок в 1919 г.). Но одновременно передано и другое — ощущение метафизической драмы личности, которое предвещает экзистенциалистскую концепцию в ее позднейшем атеистическом варианте (А. Камю, Ж.-П. Сартр); предвещает характерным соединением героического и фаталистического мотивов, мятежного пафоса с идеей метафизического зла.

Писателя неотступно влечет трагическая проблема одинокого «я». Нескончаемо презирая массовидность, безличную мещанскую посредственность, Андреев, однако, не приемлет индивидуальность в духе философии Ницше и философии своего современника и соотечественника Льва Шестова (автора книг «Достоевский и Ницше. Философия трагедии», 1903; «Апофеоз беспочвенности», 1905). Шестов утверждает человека в состоянии духовной изоляции как непререкаемого условия свободы, оправданной в своих самых крайних, эгоцентрических выражениях. А у Андреева разобщение людей, предоставленных только самим себе, невозможность проникнуть в истинную сущность чувств и помыслов ближнего — это проклятие («Большой шлем», «Город», «Ложь», «Смех» и другие рассказы 900-х годов). Человеку «так страшно узнать и найти себя в каком-то безличном „он“, о котором говорят посторонние незнакомые люди» («Вор»).

Отсюда и особенности характерологии. В произведениях писателя явственно различаются два личностных начала, два «индивидуализма». Эгоцентрики, исповедующие мизантропическую философию, считая ее спасительным для себя прибежищем, вызывают неприязнь у автора — все равно, проистекает ли такое отношение к жизни от отчаяния

затравленного, запуганного, загнанного в угол «маленького человека», как в рассказе «У окна» (1899), или, напротив, от своеволия личности, которой все дозволено, как в повести «Мысль» (1902). Но есть и иные герои. Бунтари из «Жизни Василия Фивейского» (1904), из рассказа «В темную даль» (1900) протестуют во имя попранного человека. Они тоже индивидуалисты, но поневоле, и одиночество свое несут как тяжелое бремя. Однако с представлением о началах, связующих людей в социальной жизни, и разоблачительной критикой общественного порядка, попирающего эти начала, соседствует у писателя идея трансцендентного одиночества человека.

Сложно двойственна и другая важнейшая проблема андреевского творчества — проблема мысли. На протяжении почти всего пути писателя — от ранних рассказов и повести «Мысль» через повесть «Мои записки» (1908) и драму «Анатэма» (1909) до незавершенной повести «Дневник Сатаны» (1918—1919), последнего крупного произведения Андреева, — в его творчестве проходит тема изначального несовершенства человеческого разума, бессильного проникнуть в сущностные тайны бытия. Но

75

андреевская «критика разума» имеет и другую, социально значительную, нравственно гуманистическую сторону, связанную с устойчивой традицией русской литературы (Достоевский — особенно), традицией последовательного неприятия буржуазно-индивидуалистического рационализма.

Годы первой русской революции внесли существенно новые черты в творчество Андреева. Широкие нравственно-философские проблемы соединились с остросоциальными вопросами времени в повести «Красный смех» (написанной на пороге революции, в конце 1904 г., под впечатлениями русско-японской войны) и последовавших за ней повести «Губернатор» (1905), пьесе «К звездам» (1905) и некоторых других произведениях, проникнутых глубоким сочувствием к народной борьбе. Писатель стремится приглушить зловещую метафизику в своих произведениях. В пьесе «К звездам» он предпринимает самую решительную из своих попыток переоценить скептическое отношение к разуму, осмыслить человека в его связях с историей.

Но за первыми поражениями революции последовал «обрыв» и в творчестве Андреева. Поиски обнадеживающих социально-философских истин теснятся теперь метафизическими мотивами рабства истории у вселенского зла, фатального противостояния человека неотвратимому (пьесы «Жизнь Человека», 1906; «Царь-Голод», 1907; рассказ «Елеазар», 1906; повести «Иуда Искариот», 1907; «Тьма», 1907).

Герой известной пьесы «Жизнь Человека» выключен из исторического контекста, но сохраняет черты человека революционного времени — мятежность, творческий дух, преклонение перед мыслью. От начала и до конца он непримирим и к мешанско-собственническому миру, и к мистическому злу. И тем не менее в пьесе нет прямого конфликта Человека с его противниками, хотя они присутствуют на протяжении всего действия («родственники» в сцене рождения, «враги» и «гости» в сцене бала, «наследники» во втором варианте сцены смерти Человека). Социальная коллизия последовательно вытесняется экзистенциалистской «борьбой с непреложным». Столкновение Человека и Некогого в сером сводит на нет в конечном счете конфликт Человека с другими людьми, перечеркивая все его замыслы и свершения, через все взлеты и падения ведя его к трагическому концу. Андреев сохраняет пиетет перед бунтарской гордыней героя, но в своих созидательных устремлениях его миссия обречена.

Художественные искания писателя тех лет содержат немало перспективного, и прежде всего — в области драматургии. Пьесы «Жизнь Человека» и «Царь-Голод», циклически связанные, явились опытом создания драмы-«представления» (в отличие от реалистической драмы «переживания» с ее иллюзией живой жизни), отдаленной от индивидуально характерного, обращенной к субстанциальным основам бытия, рассчитанной не на эмоциональное сопереживание, а на умственное «созерцание».

Драматург пытается достичь цели средствами условной поэтики, основанной прежде всего на гротеске, «преувеличениях», доводящих «определенные типы, свойства до крайнего развития» (из письма Андреева К. С. Станиславскому, 1907). В ряде существенных сторон эта поэтика близка экспрессионистской, но не укладывается в ее границы. Искания Андреева предвещали разные пути, по которым пойдет драматургия. Они вели и к современному модернистскому театру. (Любопытно сходство давних андреевских мыслей по поводу новой драмы с суждениями Э. Ионеско об эстетике театра абсурда: «Все должно быть преувеличенно, чрезмерно, карикатурно...»; «Главное, не бояться быть неестественным... Избегать психологии или, вернее, придавать ей метафизическое измерение»). Но вели также (в отдельных решениях и замыслах) к драматургической эстетике Б. Брехта с ее принципом «очуждения» и критикой театра перевоплощения.

В последующие годы Андреев начинает искать выход из духовного кризиса, стремясь «повернуть», как писал он Горькому в феврале 1908 г., от «отрицания жизни... к утверждению ее». В 1908 г. появился его знаменитый «Рассказ о семи повешенных», сомкнувшийся в своем гневном протесте против политической реакции с характерными мотивами демократической литературы тех лет. При всех противоречиях героико-революционеры в этом произведении окружены ореолом духовной значительности и нравственной красоты. В дальнейшем движении творчества писателя (конец 900-х — 10-е годы) постепенно и трудно складывается новое качество мысли. Позади остается доверие к историческому разуму (в годы первой революции). Тому свидетельство — роман «Сашка Жегулев» (1911), последнее обращение Андреева к русской революционной истории. Но остается позади и гнетущая философская концепция «Жизни Человека» и «Царя-Голода».

В письме Вл. И. Немировичу-Данченко 1913 г Андреев характеризовал замысел своей пьесы «Мысль» как произведения, в котором «носителю голой индивидуальной мысли» противостоят «твердые и бесспорные начала коллективной, почти мировой жизни». В творчестве писателя 10-х годов происходит своеобразное оправдание бытия в конечной его субстанции. Проблема

76

отчужденного «я» в широком философском смысле, по существу, снимается. Но как проблема текущего бытия она продолжает сохранять для Андреева всю свою мучительность и трагичность. Философски обнадеживающая мысль (например, рассказ «Полет»), чаще всего не проецируется на социальную современность. Отвлеченно понятому сущностному добру противостоит — в общественной жизни — лишь зло. В пьесах тех лет оно явлено в сатирически-гротескных картинах дворянского вырождения («Не убий»), в образах низменной буржуазной толпы («Тот, кто получает пощечины»), опустошенности интеллигентского круга («Екатерина Ивановна»), в изображенном подостоевски тупике жизни «маленького человека» («Милые призраки»). Что же до истинных ценностей бытия, то они часто мыслятся ценностями неисторического ряда, духовными феноменами, обнаруживающимися лишь во внутреннем мире личности. Это и выразилось в ряде названных пьес, которые частично осуществляли вынашиваемую драматургом идею театра «пан-психэ» — попытка синтезировать условную пьесу «сущностей» с психологической драмой. Дуализм мысли и двойственность художественного строя по-прежнему отличали творческий мир писателя.

Наиболее значительные произведения заключительного этапа пути Андреева — пьеса «Собачий вальс» (законченная в 1916 г.) и повесть «Дневник Сатаны». «Собачий вальс» с его острым ощущением драматизма обыденности и пронзительно чутким изображением больной психики — одна из самых сильных «панпсихических» пьес Андреева. В «Дневнике Сатаны», явлении своего рода «фантастического реализма», впечатляет картина современного писателю буржуазного мира, ощущение его глубокого кризиса. Исследователи не без основания усматривают в повести своеобразное предвидение

атомного века с его возможными катастрофическими последствиями. Но и в том, и в другом произведении (как и в пьесе «Реквием», 1916) вновь нарастает метафизический пессимизм. Творчество Андреева до конца осталось поприщем так и не разрешенного соперничества разных мирозерцательных и художественных начал.

Пример сложной художественной переходности и еще одно весьма оригинальное явление русской литературы начала века — творчество Александра Михайловича Ремизова (1877—1957). В его художественном мире драматически противоречиво соединились глубоко демократические симпатии к «униженным и оскорбленным» со страхом перед революционным движением; «язычески» жизнелюбивый фольклорный мотив (например, сборник «Посолонь», 1907) с религиозно-христианской идеей; болезненно-скорбное, одностороннее, но и достоверное представление о тягостных сторонах российской общественной действительности — о воцарении капитала, о трагедиях «маленького человека», о глухой и мрачной русской провинции (роман «Пруд», 1905; повести «Крестовые сестры», 1910; «Пятая язва», 1912; ряд рассказов) с опустошительно-декадентским отрицанием бытия; сюрреалистское «преодоление» реальности (например, записи снов, собранные в циклах «Бедовая доля» и «С очей на очи») с привязанным к бытовой почве художественным «материалом» и традиционно реалистическими средствами письма.

«Двоемирное» видение Ремизова особенно полно выразилось в одной из наиболее исповедальных и художественно значительных его вещей — повести «Крестовые сестры», о которой он позднее сказал: «Должно быть, больше такого не напишу по напряжению, по огорчению против мира». В «Крестовых сестрах» возникают ассоциации, образы, мотивы, развернутые или чуть намеченные, которые отзываются на раскольниковское «все дозволено» и на его антипод — христианское смиренномудрие, на лесковское праведничество и на идеи государственности в духе «Медного всадника». И все эти разные «правды» бессмысленны перед лицом роковой трагедии человека, его «первородного бесправия». Но вопреки удручающей всеобщности философического итога («обвинять никого нельзя», как повторяет одна из «крестовых сестер»), более всего волнует в повести, вызывает самые щемящие чувства именно то, что связывает Ремизова с традицией: помянутые жизни «маленького человека», горестные судьбы «всевыносящей, покорной, терпеливой» Руси, томящейся под властью безжалостных хищников, насильников, религиозных изуверов, изображенных гоголевской, а то и беспощадно щедринской сатирической краской.

Смятенная ремизовская мысль столь же ощутима и в повести «Пятая язва». Кошмарными в своей бездуховности, низменности, дремучести предстают здесь «свиные рыла» провинциального быта. Русская провинция изображена предельно густо, преувеличенно, в духе гоголевского трагикомического гротеска. Судьей над уездным существованием, воспринятым как средоточие общенациональной жизни, выступает главный герой — следователь Бобров. Жрец неукоснительной законности, он пишет «нечто вроде обвинительного акта» всей русской истории и «всему русскому народу». И хотя позиция фанатического обвинителя терпит крах перед лицом христианского «не осуди», мистической

77

сверхпричины, примиряющая религиозная идея не просветляет изображенной действительности, не скрашивает ее устрашающих зол.

Творчество Ремизова нередко подводило к метафизическим выводам, но при этом неизменно питалось живыми впечатлениями современности.

Влиятельным был художественный опыт писателя. Повести «Крестовые сестры», «Пятая язва» и другие произведения открывали новые возможности прозы. Позднее сказанные слова Ремизова о себе как преимущественно лирике («С каким трудом я

протаскивал свое песенное в эпическую форму») — признание своих слабостей в эпическом осмыслении действительности, восходящих и к ирреальным началам его мысли. Вместе с тем им намечены неизведанные пути лирического освоения повествовательной формы.

Самое ценное в художественном арсенале писателя — его «сказ». Сказовая манера Ремизова — при всех ее излишествах — демонстрировала богатство и многоцветье родного языка. Изошренное стилевое мастерство таких произведений, как «Пятая язва», сказалось в прихотливом и в то же время органическом синтезе различных пластов «русского лада» (слово писателя) — простонародной диалектной речи, стиля древнерусских книг — с собственными языковыми «выдумками», неологизмами в лесковской традиции, верными духу и строю своего языка. Искусство ремизовской стилизации заметно отозвалось в творчестве ряда писателей-реалистов 10-х годов (например, Замятина, Пришвина), в орнаментальной прозе первого пооктябрьского десятилетия.

Сказовая речь Ремизова не ограничивалась живописно-изобразительными задачами. В ней своеобразно проявлялось его мировидение. Так, характерная для писателя манера неприхотливо-бытового «говорения» сплошь и рядом умышленно и подчеркнуто контрастирует с содержанием: юмористически простодушно рассказано о мистически страшном, которое видится смешным и обыденным лишь во внешнем своем обличье. Возможность мистического заложена даже и в как будто самой безобидной житейской «чепухе». Зловещий намек на это — в рассказе «Чертыханец»: «Если все присказки, поговорки да прибаутки замечать да еще и думать о них, то и веку твоего не хватит, а главное, чего доброго, еще и сам в нечто подобное превратишься и ничего от тебя не останется: мало ли какие бывают прибаутки!»

Но повествование о страшном в «прибауточно»-бытовом стиле — не только прием, а и знак жизнеощущения. Сказ Ремизова, сцепляющий, связывающий воедино несовместимые начала — житейски простое, обыденное и «чертовское», говорил как раз о двойственной природе образного мышления, о невольной прикованности к обоим этим началам, о невозможности «избавиться» от какого-либо из них в угоду той или другой цельности.

К типологическому ряду промежуточных художественных явлений можно отнести также — в значительной его части — и дореволюционное творчество Бориса Константиновича Зайцева (1881—1972). Он сам писал в автобиографии о своей срединной позиции между реалистами и модернистами, о том, что почитает своими учителями Чехова и одновременно Владимира Соловьева.

Иллюстрация:

А. М. Ремизов

Портрет работы Кустодиева. 1907 г.

В импрессионистской прозе раннего Зайцева из его первой книги «Рассказы» (1906) нередко исчезает чувственно-конкретное ощущение бытия, образ мира размывает лирическая волна. В годы после первой революции писатель начинает тяготеть к объективно-изобразительной

78

манере письма, отличающейся сжатостью и предметной точностью. В его творчестве появляются социальные мотивы, близкие литературе русского реализма, но звучат значительно более приглушенно и примирительно. О драмах «маленького человека» рассказала повесть «Сны» (1909). В рассказах и небольших повестях, написанных во время первой мировой войны («Земная печаль», «Бездомный», «Мать и Катя» и др.), возникает, переключаясь с «Вишневым садом», с прозой Бунина, А. Толстого, тема

дворянского оскудения, ущербности. Влияние чеховской драматургии испытали пьесы Зайцева («Усадьба Ланиных», «Ариадна», «Любовь»). Он отваживается и на социальное полотно в эпическом роде. Но роман «Дальний край» (1913), поведавший о духовных судьбах интеллигенции на фоне революционных бурь начала века, явственно демонстрировал внутреннюю отчужденность автора от общественного движения. Типичные герои писателя (например, из повести «Путники», 1916), преодолев не удовлетворившее их общественное прошлое, вступают в новую фазу жизни, устремленную лишь к ценностям вечным. Это прежде всего любовь, которая видится отблеском «божественного огня». Но «модернизированная» в духе соловьевской «вечной женственности» религиозная идея (например, в повести «Голубая звезда», опубликованной в 1918 г.) не слишком влияет на изображение любовных переживаний, которые обычно свободны от мистического смысла (например, повесть «Аграфена», 1908).

Образы Зайцева, слишком живые, достоверные для «метафизического» творчества, вместе с тем часто слишком отвлеченны с точки зрения реализма подлинного, ибо в них заведомо ослаблены связи с исторической жизнью. И это соответствовало намерениям писателя в 10-е годы: сблизиться с реализмом, не покидая противоположных эстетических верований.

Опыт русской литературы позволяет углубить наши представления о сложных взаимоотношениях между реалистическим и нереалистическими течениями в искусстве начала XX столетия. Он поучителен и в этом смысле.

СИМВОЛИЗМ

За четверть века своего развития (1892—1917) нереалистические литературные течения выдвинули ряд крупных талантов, чье творчество выразило существенные черты художественного сознания времени, внесло неповторимый вклад в русскую и мировую поэзию и прозу. Как и всей духовной жизни России эпохи трех революций, этим течениям была присуща напряженная, конфликтная динамика. Ее определяло противоречие между эстетическим индивидуализмом и общественными исканиями. При этом перевешивала издавна заветная для русского писателя мысль о социальной гармонии и свободном человеке, какие бы утопические формы эта мысль порой ни принимала.

Среди русских нереалистических течений — символизм, акмеизм, футуризм — первым по времени и наиболее значительным по художественным результатам был символизм. Он возник на переломе от безвременья 80-х годов к социально-политическому подъему 90-х. В 1892 г. Д. Мережковский в лекции «О причинах упадка и о новых течениях в современной русской литературе» призвал обогатить ее содержание мистической идеей и обновить поэтику с помощью символических форм и импрессионизма. Тогда же вышла книга стихов Мережковского «Символы»; ей он предпослал слова Гёте о преходящем как символе вечного. В 1894—1895 гг. появились три выпуска нашумевших брюсовских сборников «Русские символисты», демонстрировавших теорию новой лирики и ее образцы.

Так в формирувавшемся тогда русском символизме почти одновременно обозначились две тенденции: брюсовская, эстетико-психологическая, и заявленная Мережковским эстетико-религиозная. Приверженцы обеих тенденций стремились обновить искусство слова, первые — в целях лучшего самовыражения творящего «я», вторые — чтобы убедительней высказать новую мистическую правду о мире. Говоря словами пушкинской формулы, первые считали себя рожденными «для звуков сладких», вторые — для

«молитв». Символизм-самоцель и символизм-средство сосуществовали и соперничали до начала 10-х годов, когда обозначился кризис течения.

В 90-е годы к собственно художественному типу символизма тяготели В. Я. Брюсов, К. Д. Бальмонт, Ф. К. Сологуб, Ю. К. Балтрушайтис (1873—1944), отчасти И. И. Коневской (Ореус, 1877—1901) и М. А. Лохвицкая (1869—1905), а также И. Ф. Анненский (1855—1909), опубликовавший свои тогдашние стихи лишь в начале нового века. Понимание символизма как эстетико-религиозной доктрины и выражающего ее искусства разделяли Д. С. Мережковский (1866—1941), Н. М. Минский (1855—1937), З. Н. Гиппиус (1869—1945).

Новый этап мистического символизма обозначился с начала 900-х годов в выступлениях и поэзии Андрея Белого (Б. Н. Бугаева), Вяч. И. Иванова, А. А. Блока, С. М. Соловьева, Эллиса (Л. Л. Кобылинского). Однако непроницаемой преграды между двумя потоками в символистском течении не было. Показателем

79

пример поэта Александра Михайловича Добролюбова (1876—1944?). «Крайний эстет», по слову Брюсова, индивидуалист и декадент в стихах сборника «Natura naturans. Natura naturata» («Природа творящая. Природа сотворенная», 1895), Добролюбов вскоре ушел в народ богомольцем, сблизился с сектантами. «Евангелие от декаданса» (слова Плеханова о творчестве Минского) не раз пересекалось в русском символизме с декадансом «без Евангелия». Вместе с тем единства не было и внутри каждого из двух потоков; так, Белый, Иванов и особенно Блок отвергали религиозно-обновленческую догматику Мережковского.

Впоследствии Белый скажет, что символистов разного толка объединяло прежде всего их «нет». И брюсовцы, и сторонники Мережковского, как и «младшие» символисты, сходились в неприязни к материалистическому мировоззрению, к утилитаризму в эстетике. Единодушно осуждали они «ненужную правду» натурализма с его «удвоением действительности» (Брюсов о Художественном театре), которую усматривали и во многих явлениях современного реалистического творчества. В условиях возраставшей специализации науки и философского кризиса естествознания перед лицом его же великих открытий рубежа веков романтическое недоверие к рационализму, сциентизму получало новые аргументы. Преодоление застоя буржуазной философии и культуры, скованных «мертвенным позитивизмом» (Мережковский), виделось в «возвращении русской мысли к идеализму». Это пророчил философ-мистик и поэт Владимир Сергеевич Соловьев (1853—1900), властитель дум многих символистов. Несовременному рационально-логическому познанию, способному дать лишь «бледнейший первообраз» сущего (А. Белый), противопоставлялось — в духе Шопенгауэра — интуитивное постижение мира в творческом акте. Символисты любили повторять строки Фета: «Можно ли трезвой то высказать силой ума, // Что опьяненному муза прошепчет сама?»

Искусство полагалось ценностью высшей, чем наука, и соизмеримой лишь с религией, «очищенной» от ржавчины официальной церковности. Среди искусств в духе романтической эстетики особенно почиталась музыка, наименее «рассудочный» и тем самым наиболее «провидческий» тип творчества, проникающий в «тайну бытия» (А. Белый). Воздействие произведения объяснялось не только и не столько его содержанием, сколько суггестивной силой, «магичностью» (Брюсов). Роль художника виделась как пророческая и ведущая к «преображению вселенной» (Вяч. Иванов).

Этико-эстетическая утопия русских символистов уходила своими корнями во многие пласты отечественной и иноземной идеалистической мысли. Символисты были многим обязаны объективному идеализму Платона с его антитезой горней сферы «вечных» идей и земного круга их «преходящих» воплощений. Проводником платонизма были лирико-философские медитации Вл. Соловьева, звавшего находить «под грубою корою вещества» «нетленную порфиру» высшего начала:

Милый друг, иль ты не видишь,
Что всё видимое нами
Только отблеск, только тени
От незримого очами?

Милый друг, иль ты не слышишь,
Что житейский шум трескучий
Только отклик искаженный
Торжествующих созвучий?

В сфере социологии и эстетики многие символисты, «старшие» (Мережковский, Минский, З. Гиппиус) и «младшие» (А. Белый, Вяч. Иванов), разделяли христиански-социалистические представления Достоевского и Вл. Соловьева, их убежденность в том, что «Красота спасет мир», что она — «первая сила» в борьбе со злом и вместе с Добром и Истиной залог грядущего «всеединства», мировой гармонии. Вслед за Шеллингом, иенскими романтиками, Карлейлем, Вагнером, Ибсеном «революция духа» — нравственное и умственное возвышение независимой личности — противопоставалась освобождению социально-политическому. Слова Гоголя «В душе ключ всего» понимались расширительно; панацея духовно-нравственного преображения человека как пути к обновлению общества принималась во множестве вариантов (масоны, «любомудры», славянофилы, Достоевский, Л. Толстой). Вместе с тем многокорневая культура символизма вобрала и влияния Шопенгауэра, Ницше, Уайльда, Э. По, а также французских и бельгийских поэтов 50—90-х годов XIX в. (Бодлер, Верлен, Малларме, Метерлинк, Верхарн). Весьма существенным был опыт отечественной поэзии — Пушкина и Лермонтова, Тютчева и Фета, а также Полонского, Фофанова, Случевского.

Среди разнонаправленных духовных исканий времени русские символисты обеих групп оказались на линии «борьбы за идеализм», усилившейся в конце века в противовес распространению материализма. Они разделяли идеи Вл. Соловьева о том, что капиталистический строй дробит личность, сеет «атомизм в жизни, атомизм в науке, атомизм в культуре» и что материализм есть порождение буржуазного сознания. Символистов привлекала та критика материалистической философии и эстетики, в

80

частности идей русских революционных демократов, которую развернул в 90-е годы А. Волынский в журнале «Северный вестник». Аналогичный смысл имела война с поздним передвижничеством в первом журнале русских модернистов «Мир искусства» (1899—1904), организованном С. Дягилевым и А. Бенуа. Несмотря на некоторые мировоззренческие и творческие разногласия с организаторами этих журналов, символисты в них печатались. Так, в «Мире искусства» появилось обширное исследование Мережковского «Л. Толстой и Достоевский», невзирая на то что окрасившая этот ценный труд проповедь обновления православия была чужда лидерам журнала, художникам. Волынский публиковал в «Северном вестнике» произведения Метерлинка, Гамсуна, даже д'Аннунцио, а также Сологуба, З. Гиппиус, Бальмонта, хотя и не принимал художественных новаций модернистов, а в декадентском мироощущении усматривал симптом «лихорадочного расстройств» духа.

В лекции 1892 г. Мережковский связывал развитие русской литературы с грядущим национально-религиозным подъемом: «Высшая степень культуры есть вместе с тем высшая степень народности», но дума о духовном хлебе неотделима от «великой думы о боге». «Мистическое содержание» Мережковский находил не только у Л. Толстого и Достоевского, но и у Некрасова, Г. Успенского, Короленко. (Произвольная интерпретация явлений культуры ради их «присвоения» сохранится в работах Мережковского и в других выступлениях символистской критики). Путь к осознанию высших мистических ценностей видел в новом искусстве и Минский. В предисловии 1894 г. к переводу «Слепых» Метерлинка Минский противопоставлял эмпирической картине реальности — символическую, ведущую к глубинам философского и религиозного постижения мира.

Брюсов имел основания в своих заметках 1895 г. трактовать воззрения Волынского, Мережковского, Минского в духе Ф. Брюнетьера, видевшего во французском символизме идеологизированное искусство метафизического содержания. Но в лекции Мережковского «О причинах упадка...» ощущалась и другая цель (энергично высказанная тогда и Брюсовым): призвать к обновлению словесного творчества. Представители обеих символистских групп оказались в русле насущных эстетических запросов: с 80-х годов перед русскими писателями и критикой все чаще вставала задача художественного перевооружения.

Не только «декадент» Треплев из чеховской «Чайки» полагал, что искусству «нужны новые формы». Сам Чехов сетовал на исчерпанность ресурсов современной прозы и открывал новые возможности реалистического изображения, вводя в него «подводное течение», подтекст, пользуясь импрессионистской палитрой. Л. Толстой, считавший, что в литературном развитии пора «перевернуть страницу», шел на рубеже веков к новым средствам словесной выразительности. Приверженец синтеза реалистического и романтического начал Короленко считал, что сферой художника должна быть и «возможная реальность». Искания Гаршина, оцененные критикой как романтические, объяснялись, по его словам, разладом с традиционным «реализмом, натурализмом, протоколизмом». Интерес автора «Красного цветка» привлекали приемы экспрессивности, активизирующие восприятие, метаязык аллегории, притчи, параболы. За рамки традиционного реализма выходило творчество позднего Тургенева. Примечательна «Песнь торжествующей любви» (1881). В духе романтизма здесь слиты «тайны» искусства, любви, смерти. Рассказ окутан дымкой загадочного, мистического; в судьбы героев вторгаются оккультные силы, магия Востока, колдовские чары музыки. Мотивы злой страсти, любви-ненависти, экзотически пряная атмосфера тургеневского «жестокоего» рассказа подводили к грани искусства «конца века». Новые стилевые устремления обозначились и в поэзии 80-х годов: дисгармонически-гротескная образность Случевского, импрессионная психологическая лирика Фофанова.

Выдвигая наряду с «мистическим содержанием» также «символ» и «расширение художественной впечатлительности» (импрессионизм), Мережковский ссылаясь на символизм в античной скульптуре, у Гёте, Ибсена, на импрессионизм, присущий Верлену, позднему Тургеневу, Чехову, Фофанову. Но представление о символе было нечетким: Мережковский то сводил его к аллегории, то приравнивал к типизации; соответственно символистами оказывались Гаршин и даже Гончаров. Сам Мережковский, при всей приверженности к «новому искусству», оставался в собственном творчестве на старых стилевых рубежах. Мировосприятие человека *fin de siècle* с его переживаниями одиночества, исчерпанности, жажды конца передавалось в стихотворениях Мережковского 80—90-х годов («Усни», «В сумерки», «Темный ангел», «Пустая чаша», поэма «Смерть» и др.) средствами традиционной элегической поэзии, лирическими декларациями, иногда в виде «пейзажа души» («В лесу», «Март», «Зимний вечер»). Обращаясь к иноязычным формам, Мережковский предпочитал традиционную аллегорию на темы истории, мифологии («Сакья-Муни»,

81

«Пантеон», «Парки», «Марк Аврелий», «Колизей»). Лирика Мережковского по-своему выразила время, запечатлев настроения интеллигента переходной эпохи; его герои — «Слишком ранние предтечи // Слишком медленной весны» («Дети ночи», 1894). В стихотворении «Morituri» (1891) обреченное поколение, славящее потомков, уподоблено римскому гладиатору, который, умирая, салютует Цезарю. Социально-психологический смысл этого иноязычия предвосхитил раздумья Блока и Брюсова в канун 1905 г. Но выдвинувший множество проблем и мотивов, подхваченных затем другими символистами, Мережковский не сказал нового слова в области формы. Из трех требований, предъявлявшихся им к новому искусству, сам он следовал ревностнее всего принципу «мистического содержания». В известном равнодушии к формальным

новшества у Мережковского сказывалась инерция поздненароднической поэзии, в кругу которой он начинал. Большое значение и резонанс имела историческая проза Мережковского.

Как произведение символистского эпоса была задумана Мережковским его романная трилогия «Христос и Антихрист» (часть 1 — «Отверженный» («Юлиан-отступник»), 1895; часть 2 — «Воскресшие боги» («Леонардо да Винчи»), 1900; часть 3 — «Петр и Алексей», 1904—1905). Обращаясь к эпохам исторических сдвигов (от античности к христианству, от средневековья к Возрождению, от допетровской Руси ко времени Петра I), Мережковский хотел показать процесс мирового развития как противоборство полярных начал — «земного», материального и «небесного», духовного, — утверждая необходимость их синтеза. Трилогия иллюстрировала религиозную концепцию автора: исходное единство мира и бога в язычестве, сменившееся христианством с его дуализмом плоти и духа, должно быть восстановлено в религии «третьего завета», интегрирующей правду язычества и христианскую истину. Искание «синтеза» (преемственно связанного с идеалом «всеединства» Вл. Соловьева) во многом объяснялось расколотостью внутреннего мира Мережковского, человека «конца века», тщетно жаждавшего цельности. Квазидиалектика космоса — хаоса, света — мрака, добра — зла, бога — человека, «бездны верхней» и «бездны нижней» сообщала произведениям Мережковского черты схематизма, «ядовитой симметрии» (Блок). Вместе с тем беллетристическое мастерство автора трилогии принесло ей вопреки религиозной догматике успех у русского и зарубежного читателя. Во всеоружии исторических данных писатель воссоздавал обстановку ушедших времен. Правда, бытовой материал нередко оказывался избыточным, а массовые сцены (вакхическое шествие при Юлиане, сожжение книг сторонниками Савонаролы, придворный бал у Петра и др.) грешили «оперностью», как это было в помпезных исторических полотнах тогдашних живописцев-академистов (Г. Семирадский и др.).

Иллюстрация:

В. Я. Брюсов

Портрет работы М. А. Врубеля. 1906 г.

Во второй части трилогии, в романе о Леонардо да Винчи, Мережковскому удалось создать выразительный, исторически достоверный характер героя на фоне панорамы Италии конца XV — начала XVI в. В судьбе Леонардо автор увидел драму художника, чья неукротимая жажда познания нередко мешала ему воплотить задуманное. Прозорливо затронул Мережковский актуальную для своего века проблему этики ученого, его права на открытие, которое в условиях тиранического режима, социальных антагонизмов, войн может быть использовано во вред человечеству. Отношение автора к герою противоречиво: он импонирует мощью своей «сверхчеловеческой» личности,

82

стремлением постичь «тайны» духа и плоти; вместе с тем «богов презревший» естествоиспытатель-материалист чужд Мережковскому-мистику.

В первой и второй частях трилогии Мережковский оставался в границах традиционного реалистически объективированного повествования. Приближение к поэтике романа-мифа обнаружилось в «Петре и Алексее» (З. Минц). Автор дал навеянную «петербургским текстом» русской литературы («Медный всадник» Пушкина, «Невский проспект» Гоголя, «Подросток» Достоевского) вариацию «городского мифа» (невская столица — и средоточие преобразовательной энергии Петра, и город на костях народных, зловещий мóрок, которому грозит неотвратимая месть стихий). Мифологизирован и исторический конфликт Петра и его сына Алексея, ставшего оплотом старорусской оппозиции царю-Антихристу. Повинный в убийстве царевича, Петр был уподоблен в романе богу-отцу, принесшему сына в жертву миру (Е. Старикова). Однако как художественное целое трилогия к обновлению русской прозы не привела. Доктринальный

характер мысли Мережковского мешал его стилевым исканиям. Он сам признавался, что влекся не столько к эстетической, сколько к религиозной стороне «учения символизма».

Для молодого Брюсова (1873—1924) символизм — понятие только художественное; искусство независимо от «внешних» — общественных, религиозных, философских — целей; оно — инструмент для выражения современной души, и чем он совершенней, тем вернее это выражение. Брюсов ссылался на опыт новой поэзии Запада и стал увлеченным ее пропагандистом. Переводы из Э. По, Малларме, Метерлинка, Верлена, Рембо, Верхарна заняли значительное место в брюсовских сборниках «Русские символисты». «Проклятых» поэтов увлеченно переводили в 90-е годы Анненский и Сологуб. В поэме «Конец века. Очерки современного Парижа» (1891) Мережковский отметил среди знамений времени влияния поэзии Бодлера, чьих «цветов смертельный аромат надолго отравил больное поколение», и лирики Э. По: «За Вороном твоим, за вестником печали, поэты „Nevermore!“ как эхо, повторяли...»

«Ворон» Э. По в переводе Мережковского вышел в 1892 г.; в 1894 г. — перевод Брюсова «Романсов без слов» Верлена. В 1895 г. Бальмонт опубликовал свои переводы «Таинственных рассказов» и «Баллад и фантазий» По и дал предисловие к изданию поэзии Бодлера. Реминисценции «Цветов зла», лирики Верлена и Малларме, пьес и песен Метерлинка присутствовали в произведениях Бальмонта, Сологуба, З. Гиппиус, А. Добролюбова. Блок писал впоследствии о Мережковском, Минском как о восьмидесятниках, получивших «по наследству символизм с Запада».

Брюсов признавался, что поэзия французских символистов открыла ему «новый мир». Следуя Малларме, предлагавшему дематериализовать слово, чтобы оно отвечало вибрации настроения и мысли, Брюсов в ранних экспериментальных стихах стремился разуплотнить образную ткань («Осеннее чувство», «После грез» и др.). Утрируя приемы импрессионистского письма, поэт заменял объективные связи явлений произвольными. В брюсовском стихотворении «Творчество» (1895), вызвавшем волну насмешек и недоумений, вереница парадоксальных импрессионистски разорванных образов имела не только эпатажную, но и содержательную функцию. Поэт мог сказать, что стихотворение это — «не безразличный набор слов»: его целью было изобразить само таинство творческого акта. В духе совета А. Рембо «передавать неясное неясным» состояние грезящего «я» воссоздавалось наплывом сновидных, зыбких форм; их причудливые, алогичные сочетания — эмблема творческого процесса с его непостижимостью, иррациональностью, волшебством:

Фиолетовые руки
На эмалевой стене
Полусонно чертят звуки
В звонко-звучной тишине
.
Всходит месяц обнаженный
При лазоревой луне...

Сказавшаяся в «Творчестве» фрагментарность художественного мышления для Брюсова — признак новой поэзии, дающей «ряд образов, еще не сложившихся в общую картину»; они — лишь «вехи невидимого пути, открытого для воображения читателя». В новой лирике Брюсов акцентировал импрессионистские, а не символистские черты; символ имеет чисто психологическое значение, он — одно из средств «намекающего» искусства, чья цель — «возбудить деятельность воображения». Здесь Брюсов был особенно близок к Малларме, полагавшему, что поэтический текст — это «мистерия в лирах», он немислим вне «сокровенного», «смутного», и интерес читателя влечет именно эти «темноты».

Наряду с французской импрессионистической лирикой влиятельной для Брюсова оказалась и поэзия Парнаса; пространственно-временная экзотика отвечала стремлению

молодого поэта творчески преобразить тусклую повседневность. Nature Брюсова с его рационализмом,

83

«эпическому» складу его художественного мышления парнасская тенденция отвечала больше, чем импрессионистская, требовавшая непосредственности самовыражения. Влияния Парнаса видны в стихотворении «Обольщенная» («Она в густой траве запряталась ничком», 1894). Антикизирующие ассоциации («падение» героини — смерть Дианы — гибель языческого Рима), скульптурная завершенность образов напоминали об «Античных поэмах» Леконта де Лиля (его Брюсов ценил и переводил); Горький указывал в начале века на связь Брюсова с поэзией Эредиа (обязанного Леконту). В «Обольщенной» впервые выступила присущая брюсовской «неоклассике» тенденция воплощать переживание «в эпически объективированных образах... из мифологии, истории», освещать его «правдой вечною кумиров» (Б. Михайловский).

Иные ориентиры узнаются в урбанистических стихах молодого Брюсова, подсказанных впечатлениями действительности с ее социальными антагонизмами. Это не только образы западноевропейской поэзии города (Бодлер, Верлен, Верхарн), но и мотивы русской литературы, Будничный эпизод жизни низов в стихотворении «Подруги» («Три женщины, грязные, пьяные...», 1895) овеян «достоевской» болью за униженных, пред чьим страданием колокольни «крестами склоняются». Дух и слог Некрасова ощутим в «Каменщике» (1901), отмеченном Л. Толстым. Зловещий образ капиталистического города войдет вместе с новым веком и в творчество других символистов.

Отношения новой русской поэзии к западной не сводились к заимствованиям, как полагала тогдашняя критика (Н. Михайловский, И. Игнатов и др.). Символизм на Западе и в России возникал как следствие одноприродных процессов в общественном сознании конца века; разочарование в эмпирико-рационалистическом подходе к миру, в «позитивном» знании и приземленном «жизнеподобном» искусстве, поиски «тайны» бытия, его «мистической правды», утверждение новых ценностей за пределами господствующей морали и общепринятых вкусов.

Настроения упадка, окрасившие символистское творчество на Западе и в России, во многом объяснялись подобием социально-политической ситуации. «...Если б в Париже в восьмидесятых годах дрались на баррикадах, — в девяностом году декадентов не было бы», — писал Горький. Подпочвой русского декадентства явились годы победоносцевской реакции, когда, по словам Блока, «в сердцах царили сон и мгла». Поэзия 80-х годов, в русле которой начинали многие символисты, была проникнута переживаниями безвременья. «Болевое» состояние иных умов и душ создавало восприимчивость к веяниям упадка. Они проявятся двояко: то меланхолия, чувство тупика, обессиливающий пессимизм, то «компенсаторные» мотивы бурного жизнелюбия, жажда «дерзновений» за пределы общепринятого, проповедь эгоизма, имморализма. Черты декадентского мировосприятия были присущи не одним «эстетам» — Брюсову, Сологубу, Бальмонту, Лохвицкой, Анненскому, но и adeptам мистического символизма — Мережковскому, З. Гиппиус, Минскому.

Иллюстрация:

З. Н. Гиппиус

Портрет работы Л. С. Бакста. 1906 г.

В начале 90-х годов преобладали настроения декадентского «сплина». Мотив «томления» в земной юдоли пронизывает элегии Сологуба. Сетования на скуку бытия с его «бессмысленным мученьем», «томительной игрой» часты в поэзии Минского, Мережковского. Лирического героя Бальмонта пугает житейская «трясина», что «заманит, сомнет, засосет». Веря тому, что «В беспредельности пространства где-то есть земля иная», герой Сологуба не видит пути к ней. Если в революционно-романтическом

сознании жил «порыв к возможному» (Н. Берковский), то пассивный романтик, осознавая недостижимость «запредельной» цели, идеализировал невоплотимость идеала. «Мне нужно то, чего нет на свете», — писала З. Гиппиус.

84

Выступившие на грани двух эпох, русские неоромантики 90-х годов осознавали себя «детьми рубежа». Их лиризм питали противоречивые «преддрассветные» настроения. «Я в сумерки веков рожден, когда вокруг // С зарей пугливую боролись ночи тени», — писал Минский. Его герой тот, кто «жаждал верить, безверием томим» («Над могилой Гаршина», 1896). Для Мережковского люди его поколения и среды — это тщетно ждущие утра «дети ночи»: «Умирая, мы тоскуем // О несозданных мирах, // Мы неведомое чужим....»

В первых сборниках Бальмонта и Брюсова, в стихах Сологуба, Мережковского, Минского, З. Гиппиус, в лирике юного Блока, составившей позже цикл «Ante lucem», присутствовал весь спектр чувствований романтика-идеалиста: отречение от «здешнего» ради «горнего», максималистское понимание свободы, культ искусства и художника-избранника, устремленного к «вечному». Но побегу новой поэзии от давнего романтического корня оказывались нередко болезненными, надломленными. «Пламенный протест... против мещанского безличия» (М. Горький о Байроне) оборачивался эпатазирующим аморализмом, поэтизацией «греха»; «мировая скорбь» мельчала до слепого ужаса перед жизнью и славословий «смерти-избавительнице»:

Жизнь утомила меня,
Смерть, наклонись надо мной!
В небе — предчувствие дня,
Сумрак бледнеет ночной,
Смерть, убаюкай меня! —

воскликнул Бальмонт.

Сердце чарует мне смерть
Неизреченною сладостью, —

уверял Мережковский. Возникла та «поэтизация ущерба» (Е. Тагер), которая стала отличительным признаком декадентского жизнечувствования и декадентского лиризма.

Наибольшую деформацию претерпела при этом проблема индивидуума, бывшая осевой для романтизма с его «апофеозой личности» (Тургенев). Индивидуализм мятежных романтиков как бунт против царящего зла и тех, кто склонился перед ним, терял у неоромантиков конца века освободительный пафос, вырождался в эгоцентризм. Культ «я» вел к разрыву социальных связей, к отказу от общественного служения.

Во времена декадентского Sturm und Drang'a в России 90-х годов декларации «разобществленной» личности звучали особенно вызывающе. Знаменателен пример Минского. В 70-е годы он — участник изданий «Народной воли», автор политических стихов, ходивших в списках. В конце 80-х — индивидуалист, звавший интеллигенцию освободиться от привязанности к «колесу народолюбия». Ревизуя свои недавние убеждения в книге «При свете совести» (1890), Минский выступил против социального долга, отстаивал всевластие «я». В позу гордого одиночки становился лирический герой Бальмонта:

Людей родных мне далеко страданье,
Чужда мне вся земля с борьбой своей...

Брюсов в 1896 г. напутствовал юного поэта:

...никому не сочувствуй,
Сам же себя полюби беспредельно.

«Люблю я себя, как Бога», — заявляла З. Гиппиус («Посвящение», 1894).

Характерны образы «башни», «пустыни», «жельи», «скита» — эмблемы уединения художника, отрешенного от земного («В башне с стеклами цветными // Я замкнулся навсегда...» — Бальмонт; «Окно мое высоко над землею... // Я вижу только небо с вечернею зарею...» — З. Гиппиус). Идеи элитарности творчества варьировал Бальмонт в сборнике статей «Горные вершины», переосмыслив в его заглавии метафору Гёте—Лермонтова. «Царство белого снега» в начальных строфах сборника Брюсова «Me eum esse» («Это — Я», 1897) — характерный образ бесстрастия художника и его созданий:

А я всегда, неизменно,
Молюсь неземной красоте;
Я чужд тревогам вселенной,
Отдавшись холодной мечте.

Образы «слепых» небес, «вечно закрытых дверей», житейской «пыли» в стихотворениях Гиппиус «Песня», «Крик», «Пыль», «Цветы ночи» воссоздавали круг депрессивных эмоций «разобществленной» личности конца века.

Душевную усталость поколения, формировавшегося в условиях общественного застоя, впечатляюще выразил талантливый поэт и прозаик Федор Кузьмич Сологуб (1863—1927). В его выстраданных лирических признаниях «декадентская надломленность встает уже как объект изображения», «свидетельствует о себе» (Е. Тагер). «Тяжелые сны» жизни (так назвал Сологуб свой первый роман, 1896), ее обманы и мóроки, блужданье в лабиринте бытия без «ариадниной нити» идеала — таковы главные мотивы его музыки. Неприятие зла и кривды в мире, где «человек человеку дьявол», сочувствие обездоленным (из их среды вышел и он сам) переплелись у Сологуба с настроениями фатализма; возникли образы роковых сил бытия

85

(«лиха», «недоли»), знаки его абсурдности, пугающей нелепицы («недотыкомка»). Тягостное ощущение «земного плена» рождало мотив смерти-отрады. Благо небытия как отрицания «злой воли к жизни» (Волынский назвал Сологуба «подвальным Шопенгауэром») — сквозная тема сологубовской лирики. «О, смерть! я твой. Повсюду вижу // Одну тебя, — и ненавижу // Очарования земли», — говорилось в стихотворении 1894 г.; такие признания постоянно звучали у Сологуба; ценой гибели достигалась даже сказочная Ойле, «страна любви и мира» (цикл «Звезда Маир», 1898). В известном стихотворении «Чертовы качели» (1907) они — эмблема человеческого существования с его заданной дьяволом маятой и роковой неизбежностью конца:

Я знаю, черт не бросит
Стремительной доски,
Пока меня не скосит
Грозный взмах руки,
Пока не перетрется,
Крутясь, конопля,
Пока не подвернется
Ко мне моя земля...

Стабильность подобных переживаний подтвердит один из итоговых сборников Сологуба «Пламенный круг» (1908), вобравший стихотворения 90—900-х годов. Отмеченная высоким поэтическим мастерством, эта книга даст своего рода «пессимистическую систему взглядов поэта на мир и человека» (М. Дикман). Эстетику Сологуба определяла идея романтического двоемирия. Художника он сравнивал с Дон Кихотом, чье видение преображает грубую Альдонсу — жизнь в прекрасную Дульсинею искусства. Этот девиз «творимой легенды» Сологуб вынесет и в заглавие своей романной трилогии 1907—1909 гг. с ее крайним произволом в смешении реального и

фантастического. Экзистенциальный смысл лиризма Сологуба и некоторые созданные им формы отзовутся в последующей модернистской литературе.

Более многострунным было творчество другого зачинателя русского символизма, Константина Дмитриевича Бальмонта (1867—1942). Декадентство стало для него на рубеже веков и позицией и позой. Подобно французским «проклятым поэтам», Бальмонт эпатировал обывателя эксцентричными выходками, старался подражать «безумствам» Э. По, Бодлера, Верлена. В отличие от Сологуба и Гиппиус, этих «певцов своей печали», Бальмонт выразил в своей лирике обе стороны декадентского жизнечувствования — депрессивную и бравурную. Первая сказалась в его ранних книгах; другая — в славословиях эгоизму, имморализму в стихотворениях конца 90-х годов (вошли в сборник «Горящие здания», 1900).

В индивидуалистических декларациях первых символистов слышались отзвуки нищезанятия. Увлечение Ницше развивалось тогда в русском сознании на разных уровнях — от ученых статей в журнале «Вопросы философии и психологии» до упрощенных переделов нищезанятия в массовой беллетристике. В духе социологии и этики Ницше символисты ополчились против буржуазности и материализма, якобы равно обедняющих личность. Залогом ее цельности виделся разрыв с общепринятой моралью, способность стать «по ту сторону добра и зла». Тона нищезанятия интенсивно окрашивали «лирику современной души» в русской символистской поэзии и прозе с середины 90-х годов — у Брюсова, Сологуба, Мережковского, Минского. В одежды нищезанятия охотно рядился лирический герой Бальмонта: «Все равно мне, человек // Плох или хорош, // Все равно мне, говорит // Правду или ложь». Свое новое кредо поэт заявлял «кинжальными словами»:

Я хочу порвать лазурь
Успокоенных мечтаний.
Я хочу горящих зданий,
Я хочу кричащих бурь!

В стихах «Горящих зданий» присутствовал весь набор декадентских клише: относительность добра и зла, их роковое двуединство («В душах есть всё», «Полночь и свет»), любовь-ненависть («Я сбросил ее с высоты»), гимны жестокой силе («Скорпион», «Морской разбойник», «Скифы»); в стихотворении «Я люблю далекий след — от весла» Бальмонт, эпатируя общепринятые моральные нормы, назвал своим «братом»... Нерона, сжегшего Рим. Но подобными мотивами даже в ту пору смысл лирики Бальмонта далеко не исчерпывался. В 1900 г. были написаны «Придорожные травы» с их сочувствием «обделенным» на празднике жизни. А в «Молитве о жертве» (из «Горящих зданий») поэт завидовал «расчетвертованной березе», которая, сгорая, служит людям. Не случайно Горький, Брюсов, Анненский воспринимали эгоизм и имморализм Бальмонта, автора поэмы «Художник-дьявол», как маскаранный. Но сам выбор «ветроподобным» лирическим героем Бальмонта инфернальной маски был неслучаен.

Чертами нищезанятия «сверхчеловека» наделил Мережковский в своей трилогии римского императора Юлиана, Леонардо да Винчи, Петра I. К свободе от моральных норм стремился герой романа Сологуба «Тяжелые сны» учитель Логин; совершив убийство, он испытал радость «дерзновения».

86

В 1892 г., когда Мережковский заявил в своей лекции о возникновении нового течения, он был полководцем без армии. Но вскоре положение изменилось. Помимо «Русских символистов», «Me eum esse» Брюсова, упомянутого выше сборника А. Добролюбова появилось множество изданий новой поэзии; среди них — «Chefs d'oeuvre» («Шедевры», 1895) Брюсова, три книги стихов Бальмонта («Под северным небом», 1894; «В безбрежности», 1895; «Тишина», 1898), «Новые стихотворения» (1896) Мережковского и «Стихи» (1896) Сологуба. Существование символизма в русской

литературе стало фактом. Параллельно развивались символистские искания в русской живописи (Врубель, Нестеров, Борисов-Мусатов, Рерих), музыке (Скрябин). Проводником модернистских веяний в художественной культуре рубежа веков стал журнал «Мир искусства» и его выставки, организованные С. Дягилевым. Литературный отдел журнала направляли Мережковский, З. Гиппиус и близкий к ним публицист Д. Filosoфов; здесь печатались также Брюсов, Бальмонт, Сологуб, молодой Белый. Вместе с тем в 1902 г. в «Мире искусства» выступит с работой «Достоевский и Ницше. Философия трагедии» Л. Шестов, в философской прозе которого заявит о себе формирующийся русский экзистенциализм.

В 1896 г. Горький отметил, что публика «жадно читает и смотрит» произведения символистов. Пресса всех направлений встретила новое искусство градом насмешек и пародий. Неприемлемыми были необычность формы, скандализовавшая привычный вкус, и черты декадентства в содержании. (Притчей во языцех было тогда, например, однострочное стихотворение Брюсова «О, закрой свои бледные ноги!».) В статье «Еще о символистах» (1895) Вл. Соловьев зло и метко пародировал Брюсова, Бальмонта и их подражателей, высмеивал перенасыщенность нового стиха тропами, звукописью, экзотической лексикой. Одна из пародий Вл. Соловьева кончалась так: «Мандрагоры имманентные // Зашуршали в камышах, // А шершаво-декадентные // Вирши в вянущих ушах».

Многие современники видели в символистском творчестве черты душевной патологии; так думали и Л. Толстой, Репин, Стасов, Н. Михайловский. Фельетонисты изощрялись в нападках на обитателей «символистского Бедлама». Как симптом «вырождения» оценил новое искусство австрийский врач М. Нордау в одноименной книге, ставшей популярной в России 90-х годов; о «дегенератизме» в литературе говорили тогда и русские психиатры Г. Россолимо, Н. Баженов. Недооценивалось «игровое» начало, присущее модернистскому творчеству, «поза» и «фраза» декадентских деклараций, то стремление озадачить, ошарашить буржуа, которое шло от бутод ранних романтиков, а через десятилетие повторится в футуристическом «бунте». Примечательно, что Чехов не принял версии о психопатологизме приверженцев новой поэзии, называл декадентов «здоровыми мужиками». Протесту против обветшалых эстетических форм Чехов сочувствовал. В центр «Чайки», начатой в 1895 г., он хотел поставить конфликт между приверженцами «новой красоты» и рутинерами в искусстве (З. Паперный).

Восприятие символизма и декадентства Горьким было неоднозначно. Известны его отрицательные суждения 90-х годов о «недоступной» массам живописи Врубеля, Галлена, о «нервно-болезненных стихах» З. Гиппиус, Бальмонта, Мережковского. Но в статье «Стихи К. Бальмонта и В. Брюсова» (1900) Горький предостерег от односторонне отрицательной их оценки, счел «очень значительным» брюсовское «Сказание о разбойнике», писал о «музыке стиха» Бальмонта. Объективный анализ декадентства и его социально-психологических причин был дан в горьковских статьях «Еще поэт» (о Сологубе) и «Поль Верлен и декаденты» (обе 1896 г.). Предыстория декадентства, по Горькому, — в антибуржуазном протесте романтиков: они «задыхались» в атмосфере меркантилизма и умирали «с оскорбленной душой»; таков трагический Бодлер, обличитель буржуазного мира, ждавший его гибели. Декаденты стали «розгами» породившего их общества, «мстителями ему». Но их бунт в условиях общественной депрессии был подточен ее ядами — анархическим всеотрицанием, имморализмом. Лучшие из декадентов — «люди с действительными талантами», «с глубокой тоской в сердце», «взыскующие града». Однако их доминанта — «бессильный порыв», отсутствие идейных «камертонов»; отсюда искание «точки опоры» в мистицизме.

Противоречия декадентского сознания проявились у русских символистов особенно драматично. Для них, детей безвременья, ставших современниками революционной эпохи, существенным оказалось не только погружение в стихию упадка, но и процесс его преодоления, освобождения «тайника души» от «плесени» эгоцентризма и скепсиса (как

скажет впоследствии Блок). Именно эта положительная динамика определила судьбы течения на русской почве и пути лучших его представителей.

Ноты декадентской «самокритики» ощущались уже у героя раннесимволистской лирики: он то упоен своей обособленностью, то удручен

87

ею: «Одиночество — общий удел... // И оно тебе ад создает, // И не рад ты, и рад ты ему...» (Сологуб).

Брюсова, певца героического одиночки, тяготило бремя разобщенности: «И нет никого на земле // С ласкающим, горестным взглядом, // Кто б в этой томительной мгле // Томился и мучился рядом».

А в брюсовской брошюре «О искусстве» (1899) неожиданно выдвигалась его коммуникативная роль; поэт заявлял, что искусство дает «счастье единения людей», и соглашался с подобными воззрениями Л. Толстого.

Эстетическому пути преодоления индивидуализма у Брюсова противостояли идеи религиозной интеграции, к которой звали Мережковский и З. Гиппиус. Дриму одиночества «бездонного, безграничного», роковую замкнутость человека «в своей щели» Гиппиус стремилась преодолеть, уйдя за «ограду» веры. «Молотом» христианской любви к людям пытается поэтесса разбить «стекло» между собой и ими. Но даже молитвословное в ее лирике было пронизано нотами декадентского скепсиса, разочарования в «пустой пустыне небес» («Только о себе», «Не знаю», «Пауки» и др.). Сознание своей подвластности упадку и попытка сопротивления ему — эта контроверза подсказала Гиппиус ее наиболее выразительные строфы. Тот «кризис индивидуализма», который символистские теоретики отметят в 1905—1906 гг., подспудно присутствовал уже в противоречивом сознании «поэтов рубежа».

Тяготения крайне субъективного поэтического «я» к реальному и общезначимому определили суть лиризма Иннокентия Федоровича Анненского (1855—1909). В его искусстве переплелись воздействия французского символизма и заветы русской гражданственности; погруженный в себя эстет и интеллигент «гаршинской» складки — два лика Анненского. Он признавался, что ему близка «мопассановская» драма современного человека, который «не ищет одиночества, а, напротив, боится его» и хочет творчески «впитать» реальное. Состояние лирического «я» у Анненского было многообразно связано с «не-я»; в его поэтике это дало «овеществленность» переживания: знаками душевной жизни стали реалии предметного мира (Л. Гинзбург). Вразрез с традицией, они нередко почерпнуты из будничного городского обихода. Старая шарманка, будильник, выдохшийся воздушный шарик — таковы эмблемы человеческих судеб и чувств у Анненского, чье внимание к «малым вещам» подобно отношению к ним в поэзии Рильке (Г. Ратгауз).

Иллюстрация:

Ф. Сологуб

Портрет работы К. Сомова. 1910 г.

Стихи Анненского 90—900-х годов увидели свет со значительным опозданием (сб. «Тихие песни», 1904, и «Кипарисовый ларец», 1910, — посмертно). Преобладавший в них тип ассоциативной символизации в духе «соответствий» Бодлера и экзистенциальный смысл лиризма Анненского, устремленного к драме человеческого удела с его фатальной неотвратимостью конца, покажутся устаревшими теоретикам мистического символизма второго призыва с их широкими «жизнестроительными» задачами. Разноречие с младосимволистами сказалось и в «античных» драмах Анненского («Меланиппа-философ», 1901; «Царь Иксион», 1902; «Лаодамия» и «Фамира-кифарэд», обе 1906), их

автор остался верен лирико-психологической интерпретации мифа и антииерархической поэтике.

Анненскому-психологу был дорог опыт русского реализма в исследовании душевной диалектики, глубинных эмоций. Свои поэтические циклы он строил как триптихи и диптихи («трилистники» и «складни»); названное в их заглавиях переживание («Трилистник тоски», «Трилистник проклятия», «Две любви») здесь раскрывалось с разных сторон. Для этики Анненского, стремившегося, как скажет о долге

88

истинного поэта М. Цветаева, «в свою боль включать всю чужую», был весьма существен социальный гуманизм русской литературы. Ему близка гоголевская защита «маленького человека», лиризм «тревожной совести» в духе Достоевского (стихи «В дороге», «Картинка», «Старые эстонки»; критическая проза двух «Книг отражений», 1906, 1909). Впечатляюще выразил поэт чеховскую тему «одури» будней, гаснущих порывов, загубленных жизней («Кулачишка», «Квадратные окошки», «Март» и др.), хотя творчество Чехова Анненский необоснованно третировал как бескрылое бытописание. Пример Анненского, стремившегося преодолеть субъективизм и замкнутость, утверждавшего социальную роль искусства, важен для понимания неоднозначности путей русских символистов. Свою близость к внутреннему опыту Анненского отметит Блок.

Иллюстрация:

Л. С. Бакст.

Заставка для журнала «Мир искусства».

К стихотворению К. Д. Бальмонта

«Предопределение»

1901 г.

Преобладающей стилевой сферой Анненского был импрессионизм. Впечатления реальности оказывались внешним слоем образного целого, эквивалентами душевных состояний лирического «я». Отталкиваясь от прямого параллелизма физического и психического в устной поэзии и от традиционного «пейзажа души», поэт стремился всячески утончить связи внешнего и внутреннего. Так, в стихотворении Анненского «Электрический свет в аллее» зрительное впечатление (луч света «вырвал» из тьмы ветку клена, отделив ее от ночного сада) имеет не одну живописную ценность; оно и знак душевного состояния героя, которого настойчивость чьего-то чувства тоже хочет «вырвать» из привычного покоя.

Субъективный импрессионизм нашел наиболее полное выражение у Бальмонта, лирика «всегда и во всем» (Вяч. Иванов). Поэт был верен импрессионизму и художнически и этически. Его герой постоянен лишь в одном — в своей всегдашней изменчивости: «Я каждой минутой сожжен, // Я в каждой измене живу».

Стремясь передать прихотливо-переменчивые состояния внутреннего и внешнего, импрессионистская поэзия значительно обогатила музыкальную выразительность стиха и его цветовую палитру («Цвета у поэтов — суть души» — А. Белый). Эта прокламированная романтиками и усилившаяся в раннесимволистской лирике опора на средства других искусств получила особое развитие у Бальмонта. Музыка стиха стала у него «существенным методом символизации», писал Эллис. Звуковую инструментовку — ассонанс и аллитерацию, внутреннюю рифму, повтор, ведомые поэзии и прежде, Бальмонт значительно изоцирил, поставив на службу «поэзии как волшебства» (так назовет он свою книжку 1915 г. о стихотворстве). «Певучая сила» принесла Бальмонту небывалый успех; Брюсов писал даже, что равных Бальмонту в искусстве стиха в русской литературе не было. Но тот же Брюсов обрушивался на Бальмонта, когда его фонические опыты

становились самоцельными, когда содержательную сферу, и без того занимавшую в его лирике подчиненное место, оттесняла звуковая «магия» стиха.

Господство в творчестве Бальмонта субъективно-лирической стихии было небезраздельным; об этом говорят его гражданская поэзия и политическая сатира 1905 г. — стихотворения «Русскому рабочему», «Начистоту» и другие в большевистской «Новой жизни», памфлеты на «Николая Последнего», навлекшие на поэта полицейские преследования. Сатиру «Маленький султан» (1901), как передающую «общественное настроение», В. И. Ленин предлагал напечатать в «Искре». В агитационно-политических стихах Бальмонта появились лаконизм плаката, лапидарность лубка, лозунговые интонации: «Наш царь — Мукден, наш царь — Цусима, // Наш царь — кровавое пятно [...] Кто начал царствовать Ходынккой, // Тот кончит, встав на эшафот».

Более опосредованно связь с событиями революционного времени проявилась в лучшей книге Бальмонта, сборнике «Будем как Солнце» (1903). Его эмоциональная доминанта —

89

радость рассвета, призыв к «солнечному» бытию, этому осуществлению высших человеческих потенций, — была созвучна освободительной патетике начала века в русском романтическом искусстве с его «космизмом» (напр., Третья симфония А. Скрябина, 1903—1904). Животворному щедрому солнцу и всему «четверогласию стихий» (так озаглавил Бальмонт начальный цикл сборника) близка вольная всеобъемлющая душа их певца:

Я в этот мир пришел, чтоб видеть солнце
И синий кругозор.
Я в этот мир пришел, чтоб видеть солнце
И выси гор.
.
Я в этот мир пришел, чтоб видеть солнце,
А если день погас,
Я буду петь... Я буду петь о солнце
В предсмертный час!

Многозначно преломились настроения революционного времени у Сологуба. Как «соборный благовест» воспринял он события освободительной борьбы в стихах одноименного цикла 1904 г. (вошли в сб. «Родине», 1906). Вместе с Бальмонтом и Вяч. Ивановым Сологуб сотрудничал тогда в сатирических журналах. «Его жалящие пародии на духовенство и власть были широко распространены в Петербурге», — писал Белый. «Волчье» самодержавие и фальшь буржуазного демократизма обличали «Политические сказочки» (1906), в которых Сологуб оправдывал протест масс. Общественным событием стал роман Сологуба «Мелкий бес», «прочитанный всей образованной Россией» (Блок). Он был написан на рубеже столетий и впервые напечатан (не полностью) в 1905 г. в журнале «идеалистов-общественников» — С. Булгакова, Н. Бердяева и др. — «Вопросы жизни».

Имя героя романа, провинциального учителя Передонова, каверзника, ретрограда и тупицы, стало синонимом косной российской обывательщины, этого порождения политической реакции и одной из ее опор. Блок подчеркивал «великое общественное значение» психологической правды «Мелкого беса» как романа-предостережения против ядов «разбушевавшейся пошлости», угрожающих каждой душе. Сам Сологуб говорил о романе, что это обращенное к современникам зеркало. Действительно, социально-сатирическое задание «Мелкого беса» сразу бросалось в глаза; затхлый мирок уездного чиновничества и обывателей, страхи и амбиции холопствующего мещанина, атмосфера

сплетни, доноительства, сыска были воссозданы с острейшей художественной убедительностью и силой типизации; «передоновщина» стала понятием нарицательным.

Но сгущенность традиционного сатирического нраво- и бытописания (что отличало, например, типологически параллельный сологубовскому и близкий ему некоторыми формами гротеска роман Г. Манна «Учитель Гнус, или Конец одного тирана», 1905) не исчерпывала эстетического своеобразия «Мелкого беса» с его сложной диалектикой традиционного и новаторского. Текст романа насыщен множеством реминисценций; в их кругу, выявленном исследователями, — повести Гоголя, мотивы пушкинской «Пиковой дамы», «подпольный» человек Достоевского, Иудушка Головлев Щедрина, чеховский Беликов; вне «метаязыка» этих ассоциаций возможно лишь поверхностное прочтение «Мелкого беса» (Л. Силард). Вместе с тем традиция была и вобрана и преодолена. Белый писал, что в аналитике Сологуба, который «взвешивает действительность на атомные весы», уже «заканчивается реализм нашей литературы». В символистски двуединой структуре повести инфернальный план не менее существен, чем социально-обличительный; общественное зло в глазах писателя лишь один из ликов зла мирового, хотя носителем его выступает всего лишь «мелкий бес». Нагнетая атмосферу абсурда (в создании ее художественных эквивалентов Сологуб предвосхитил одну из линий позднемодернистского искусства), писатель постепенно снимает грань между психопатологическим и бытийным: злокозненная юркая нежить «недотыкомка» не только симптом передоновского безумия, она и «угрожающий знак страха, уныния, отчаяния, бессилия» (Блок). Под пером Сологуба передоновщина — атрибут бытия.

В духе символистской утопии преображения мира красотой Сологуб противопоставил мрачному убожеству существования Передонова «языческий» идеал «расцветающей Плоти» в отношениях юных героев романа. Некоторым современникам, например Блоку, эта антитеза казалась убедительной. Но сцены «просветленной» эротики, порой слащавые, противовесом передоновщине не стали, на них — печать того же обывательского царства.

К началу нового века русский символизм мог подвести первые итоги своего развития. То, что в 90-е годы воспринималось критикой как «литературная хворь», стало самостоятельным течением, выдвинувшим ряд своеобразных и значительных талантов. К еще недавно осмеянному Брюсову, Бальмонту, Сологубу пришел несомненный успех. Выйдя из стадии эксперимента, символистская поэзия и проза проникли в прежде недоступные для них органы прессы, в популярные демократические издания («Журнал для всех», «Жизнь», «Мир божий»).

90

Распространению нового искусства способствовало с 1899 г. символистское издательство «Скорпион» и его альманахи «Северные цветы» (пять выпусков, 1901—1903, 1905, 1911). В творчестве символистов выявились черты художественного новаторства, усилившие изобразительные и выразительные возможности слова. Сложился специфический тип двупланной образной структуры, в которой субъективно преломленные впечатления действительности или импульсы истории, мифологии, культуры выступали как психологические символы — знаки душевной жизни индивидуума. Тогда же наметился и другой путь символизации: насыщение глубинных слоев образа религиозно-философским содержанием.

Новая волна обозначилась в символистском течении с начала 900-х годов. «Младшие» участники движения — Белый, Вяч. Иванов, Блок, С. Соловьев, — значительно изменили его идейно-эстетическое и творческое лицо. Обостренный революционным временем «кризис жизни, кризис мысли, кризис культуры» (А. Белый) стимулировал мистико-общественнические искания символистов, вселяя веру в интеграционные возможности искусства, в его «жизнестроительную» роль. Соответственно менялись и ориентиры. Падало влияние пессимизма Шопенгауэра, в Ницше видели не только адепта имморализма, но и пророка нового бытия, в его «сверхчеловеке» — эмблему

совершенствующейся личности. Увлечение новой западной поэзией уступало пиетету перед наследием отечественной мысли и литературы (славянофилы, Достоевский, Тютчев).

Ранняя смерть Вл. Соловьева вновь обратила к его личности и творчеству взоры молодых мистиков. Им было близко завещанное Соловьевым внеконфессиональное, «мифопоэтическое» (Д. Максимов) представление о высших ценностях, влекла в стихах философа его мечта о преодолении мирового зла, вражды, разобщенности в грядущем «положительном всеединстве». Их вдохновлял сам облик соловьевского идеала, в котором «бесполоая гегелевская абсолютная идея превращалась в Вечную Женственность» (Л. Силард). Простор поэтическому воображению давала и трансформированная Соловьевым Платонова концепция Эроса, пан-стихии Любви:

Смерть и Время царят на земле, —
Ты владыками их не зови;
Всё, кружась, исчезает во мгле,
Неподвижно лишь солнце любви.

Особенно влиятельной в символистской среде была эстетика Вл. Соловьева. Заветный для русской литературы образ поэта-пророка философ толковал в духе мистической гражданственности. Посредника между горним и дольным, художника наделял «теургической», «боготворческой» миссией, преображающей бытие в духе высшей красоты; искусство виделось «реальной силой, просветляющей и перерождающей весь человеческий мир». Соловьевские образы, поэтические формулы его идей, аллюзии его мотивов переполняли лирику «младших», их переписку. О Вяч. Иванове, авторе мистико-философских стихов, говорили, что он «рукоположен Соловьевым». Блок называл философа «властителем дум» своих, правда имея в виду «откровения» соловьевской лирики, а не «скуку и прозу» его собрания сочинений. «Пророческая тень» Вл. Соловьева возникнет в картине Москвы начала века у Белого:

Он — угрожает нам бедой,
Подбросит огненные очи;
И — запророчит к полуночи,
Тряхнув священной бородой!..

Хотя поэтам-соловьевцам был чужд прагматический мистицизм Мережковских с их стремлением «раздуться до новых Лютеров» (А. Белый), существовали и точки соприкосновения: неприязнь к рационализму, материализму, к «позитивистскому» искусству. В журнале Мережковских «Новый путь» (1903—1904), где печатались «старшие» — Бальмонт, Сологуб, Брюсов, студент Блок дебютировал строфами «Стихов о Прекрасной Даме», студент Белый печатал свои первые эстетические опусы, эрудит Иванов — стихи и исследование античного культа Диониса. Программа «Нового пути» сформировалась в петербургских «Религиозно-философских собраниях», занявших в первые годы века авансцену русского идеалистического движения. Они стали местом дискуссий богоискательствующей интеллигенции и духовенства о путях обновления православия; спорили там и по различным мировоззренческим, социальным, литературным проблемам. Лидерами собраний и журнала кроме Мережковского, Минского, З. Гиппиус были Д. Философов и критик П. Перцов. Церковную и государственную политику в вопросах брака и семьи обличал в «Собраниях» и «Новом пути» Василий Васильевич Розанов (1856—1919). Консервативный публицист, оставивший свои «нововременские» настроения за порогом журнала, он развивал там идеи, типологически близкие «философии жизни». Отрицая христианский аскетизм и проповедуя спасительный «органицизм» древности, «ветхозаветную» религию плодородия, чадородия, материнства, Розанов стремился

поднять в общественном сознании роль ценностей «частного» существования.

«Синтетические» построения Мережковского, пытавшегося снять антиномии языческого и христианского в религии «третьего завета», примирить альтруизм и претензии самодовлеющей личности в этике, казались «младшим» мертвенными схемами. Догматизм и групповая узость помешали лидерам «Нового пути» понять оригинальность мысли и слова Белого, значительность и новизну лирики Блока. Преодоление влияний Мережковского составит существенный момент в самоопределении младосимволистов.

В начале века в их среде выдвинулся как теоретик и «хоровожатый» Вячеслав Иванович Иванов (1866—1949) — поэт и ученый-филолог, историк, религиовед, культуролог, один из образованнейших людей времени. Интеллектуальная поэзия Иванова была продолжением его нравственно-философских и эстетических теорий. В них влияние античной мысли и раннего Ницше корректировались в свете учения Вл. Соловьева о «положительном всеединстве» и идеала ненасильственной интеграции человечества, вдохновлявшего Шиллера и славянофилов.

В круг символистов Иванов вошел как автор сборников стихов «Кормчие звезды» (1903) и «Прозрачность» (1904), объединенных темой духовного преображения мира и человека. Заглавие первой книги, вобравшей раннюю лирику поэта-идеалиста (истоки творчества которого М. Бахтин видел в античности, средневековье и Возрождении), говорило о некоем высшем водительстве в движении личности к добру и красоте; Иванов ссылаясь на Данте и Гёте. Название второго сборника — метафора платонизирующего толка: мистический опыт просветляет марево земных воплощений абсолюта, и в этой «прозрачности» открываются новые духовные горизонты.

Пафос долженствования освещал поэзию «Кормчих звезд», как писал о ней Брюсов, «неподвижным светом». Исключение составил цикл политически острых «Парижских эпиграмм», написанных в связи со столетием Французской революции. Ее лозунги, профанируемые ныне, живы, по мнению поэта-соловьевца, лишь «у Христовых алтарей». Обуженным западным «свободам» Иванов противопоставлял широту русского вольнолюбия; в гимнах ему проступали анархические ноты («Скиф пляшет»). Они слышались и в украсившем «Прозрачность» стихотворении «Кочевники красоты» (1904). Энергичный призыв к творческой свободе, этому «вольному кочевью» художника, звучал как неприятие любого рабства:

Художники, пасите
Грѣз ваших табуны;
Минуя, всколосите —
И киньте — целины!
И с вашего раздолья
Низриньтесь вихрем орд
На нивы подневоля,
Где раб упрягом горд.

Романтический максимализм достигал анархических пределов в это бурное время не у одного Иванова. «Поэт анархист» — так отозвался Ленин о позиции Брюсова в стихотворении «Близким» (1905). Заявляя о своей поддержке «близких», т. е. социал-демократов, в их деле разрушения старого, Брюсов максималистски требовал революции «без берегов»: там, где она поет «песнь побед», поэту видится «новый бой во имя новой воли».

Закономерной в этой связи была и решительная защита Брюсовым в 1905 г. свободы слова писателя в остро полемическом отклике на статью В. И. Ленина «Партийная организация и партийная литература». Брюсовский ответ появился в возглавленном им журнале «Весы» (1904—1909), ставшем штабом символистской эстетики и критики. Идеологический курс журнала (отличавшегося высокой информативностью в освещении литератур и искусства современного Запада) оставался тем же, что и в предшествовавшей

модернистской периодике: требование автономии творчества, нападки на произведения писателей-«знаниевцев», якобы сплошь натуралистические, и настойчивая пропаганда символизма. Но искания Брюсова-поэта не всегда соответствовали устремлениям его журнала. «Весы» открылись брюсовской статьей «Ключи тайн» (1904), декларировавшей мистический интуитивизм творчества и независимость художника от требований жизни. А патетические ямбы брюсовского «Кинжала» (1903) утверждали кровную связь поэзии и освободительной борьбы: «Поэт всегда с людьми, когда шумит гроза, // И песня с бурей вечно сестры».

Интерес к реальному запечатлели уже стихи сборника «Urbi et orbi» («Граду и миру», 1903), где автора влекли не одни легенды веков, но и современная «жизнь толпы многоголовой» («Ночь», «Париж», «Оклик демонов» и др.). Социально окрашенный урбанизм станет одной из важнейших творческих сфер поэта, осложняясь порой «руссоистскими» мотивами покаянного возврата к матери-природе ее «блудного сына» («У земли», «Мечтанье», «Искатель»). Город у Брюсова многолик. Это знак торжества человека-созидателя, средоточие мощи техники, чудес культуры, это и скопище соблазнов,

92

и тревожный мир, в чьих недрах таится «ярость» масс. Символ города-тюрьмы, который пролетарии вынуждены строить для самих себя, вставал в облетевшем Россию стихотворении «Каменщик»; ставшее народной песней, оно говорило о новых чертах брюсовской поэтики. Обращением к городскому фольклору подсказаны и другие вещи («Фабричная», «Веселая», «Девичья»).

Взволнованный отклик на события «великих дней» прозвучал в цикле «Современность» сборника «Stephanos» («Венок», 1906). Недолгие иллюзии российской завоевательной мощи («К Тихому океану», 1904) сменились осуждением русско-японской войны, этой «затеи роковой» («Цусима», 1905). Романтика-максималиста, презиравшего «позорно мелочный, неправый, некрасивый» жизнепорядок, радовала мощь революционного шквала, «океан народной страсти, дробящий в щепы углый трон» (инвектива «Довольным» — либералам, удовлетворенным «малым» — царским манифестом 17 октября 1905 г.). Вместе с тем Брюсов считал, что стихия революционного возмездия принесет гибель культуре «мудрецов и поэтов» («Грядущие гунны», 1905). В мужественном приятии своего удела сыном этой культуры сплелись признание Брюсовым исторической правоты восставших масс и его верность девизу Ницше «*amor fati*», излюбленному символистами; свой жребий, как бы он ни был тяжел, полагалось встретить стоически: «Но вас, кто меня уничтожит, // Встречаю приветственным гимном». (Та же мысль в стихотворении «К счастливым» 1905 г., где образ будущего окрашен влияниями Верхарна, к которому уже тогда был обращен Брюсов-переводчик.) В согласии с символистской историософией социальному освобождению Брюсов противопоставлял права «революции духа». Сокрушить «ветхую душу» поэту представлялось более важным, чем «разрушить дворцы и палаты» (стихотворения 1905 г. «Одному из братьев», «На площади, полной смятеньем»).

События русско-японской войны и революции отозвались у Вяч. Иванова в стихотворениях 1904—1906 гг., позже собранных в цикл «Година гнева». Самодержавие для Иванова — «скоп убийц», полонивший страну («Стены Каиновы»). Истинный владыка жизни — народ («*Populus-rex*»). Итоговое стихотворение цикла — «*Odi et spero*» («Ненавижу и надеюсь»): насилию власти поэт противопоставлял грядущее торжество «просвещенных сердец»; повторяя славянофилов, Иванов говорил о благе «соборности», «тихой воли». Подобная позиция сказалась в поддержке Ивановым выдвинутой тогда литератором Г. Чулковым теории «мистического анархизма», оцененного Луначарским как разновидность христианско-социалистических воззрений, толстовства. К преодолению зла индивидуализма через «соборность» звал и Иванов-критик (ст. «О Шиллере», «Кризис индивидуализма», обе 1905 г., и др.). О «мистическом анархизме»

спорили на «средах» Вяч. Иванова; эти собрания на «башне» его квартиры привлекали в 1905—1907 гг. петербургскую литературно-художественную интеллигенцию. «Мистико-анархические» идеи окрасили альманах «Факелы» (т. 1—3, 1906—1908); в первом участвовали Иванов, Брюсов, Блок, Сологуб и др. При всей химеричности построений младосимволистских теоретиков отличало искание связи с народом, поворот к коллективизму. Интеграционный смысл имели и эстетические идеи Иванова. Его девиз — всенародное искусство; таков прежде всего мистериальный театр, объединяющий актеров и зрителей. Творческий акт по Иванову — диалектика «восхождения» и «нисхождения»: художник устремляется к высокому, чтобы затем, «нисходя», воплотить его в земных формах и передать людям. Обратный путь проходит воспринимающее искусство: его «возводит художник a realibus ad realiora» — от реального к сверхреальному.

Идеи и настроения периода «башни» отразились в центральном произведении Иванова, сборнике «Сог арденс» (т. 1—2, 1911), посвященном памяти жены, писательницы Л. Д. Зиновьевой-Аннибал. Вынесенный в заглавие барочный символ «пламенеющего сердца» многообразно преломился в поэзии горнего и земного. «История жизни на пути к мистическому идеалу» — так определит Н. Гумилев смысл книги. В открывшем ее стихотворении «Менада» порыв героини к Дионису — иносказание встречи человека с богом. Лирика поэта-ученого насыщена многослойной, трудно дешифруемой символикой — космической («Солнце-сердце»), античной («Суд огня»), евангельской («Путь в Эммаус», «Аттика и Галилея»), готической («Rosarium»). Пышную постройку «Сог арденс» В. Ходасевич уподобил венецианскому собору Св. Марка, где века и культуры оставили свой след. Книга демонстрировала изощренное мастерство стиха. В ту пору Иванов руководил вольной «Поэтической академией» («Общество ревнителей художественного слова»); его наставничеству были обязаны молодые Волошин, Кузмин, Городецкий, Гумилев, Мандельштам, Хлебников, преодолевавшие уроки символизма в движении к другим творческим системам. Но возникала и «обратная связь»; некоторые стихотворения сборника Иванова «Нежная тайна» (1912) отразили отход от переусложненной и

93

избыточной символизации, движение в сторону «прекрасной ясности». «Неоклассицистические» устремления сказались в драматургии Иванова («античные» трагедии «Тантал» и «Ниобея», 1905; «Прометей», 1907—1914) и в обилии в его стихах равновесных устойчивых структур, вызывавших ассоциации с образами зодчества. «Заветы гармонии и меры» отстаивал Иванов-теоретик; приверженец всенародного искусства все решительнее отвергал импрессионизм, не раз служивший «обособленному сознанию».

Наиболее выразительный художественный результат дала «неоклассика» в поэзии зрелого Брюсова. В сборниках «Венок» и «Все напевы» (1906—1908, изд. 1909) характерна коллизия преодоления страсти долгом, либо долга — страстью («Тезей — Ариадне», «Эней», «Антоний»), обильна историко-мифологическая эмблематика гражданских и интимных переживаний («Гребцы триремы», «Юлий Цезарь», «Орфей и Эвридика», «Фаэтон»). Определенность эмблемы и аллегории отвечала рационалистическому складу натуры Брюсова больше, чем многозначность символа. «Тенденции к идеализации и героизации» (Д. Максимов) соответствовали скульптурность образа (Брюсов — «поэт мрамора и бронзы», писал А. Белый), пристрастия поэта к «ораторским» жанрам оды, дифирамба, инвективы («Слава толпе», «Хвала Человеку», «Цепи»), влечение к торжественной архаизированной лексике, преобладание в строфике «твердых» форм сонета, терцины, рондо. В приверженности «классицистическому» началу в искусстве Брюсов не раз признавался, числя в своем пантеоне имена Софокла, Рафаэля, Расина, позднего Гёте, Пушкина. Придя к неоклассике от импрессионизма, сторонником которого он начинал, Брюсов предвосхитил аналогичное движение русского

искусства, в постимпрессионистской фазе которого стилевые искания неоклассицистического типа определяются лишь в конце 900-х — начале 10-х годов.

Иллюстрация:

В. И. Иванов

Портрет работы К. Сомова. 1906 г.

Своеобразным явлением символистского эпоса стали исторические романы Брюсова. Современник революционной эпохи, остро ощущавший себя «сыном рубежа», Брюсов обращался в них к переломным периодам мировой истории. В романе «Огненный ангел» (1905—1908) это грань между средневековьем и Возрождением в Германии времен Реформации и Великой крестьянской войны XVI в. В «Алтаре победы» (1911—1912) — пора заката античного мира и вытеснения язычества христианством. Убедительная реконструкция прошлого в его историко-культурном и бытовом своеобразии (Брюсов той поры — приверженец идеи «самозамкнутости и самоценности» каждой культуры с ее «экзотикой» — М. Гаспаров), достоверность и жизнеподобие ситуаций (например, судьба одержимой мистическими экстазами Ренаты, павшей жертвой инквизиционных преследований «ведьм»), отсветы времени в любовных коллизиях (пылкий Юний между «языческой» Гесперией и «христианской» Реей) — таковы особенности брюсовского историзма. Оба романа с их общественно-актуальным конфликтом (необходимость исторического выбора для человека в меняющемся мире) автобиографичны; в них — проекция в прошлое брюсовских поисков своей социальной позиции, его литературной борьбы с мистическим символизмом, его тогдашней интимной драмы (в героях-соперниках «Огненного ангела» современники узнавали Брюсова и Белого, в образе Ренаты — поэтессу Н. Петровскую). Стиль брюсовских романов отмечен движением к тому синтезу между «реализмом» и «идеализмом», который поэт утверждал тогда и в своих статьях о литературе.

94

Вблизи Брюсова и Вяч. Иванова развивались творческие искания Максимилиана Александровича Волошина (наст. фамилия Кириенко-Волошин, 1877—1932). Особенно близок ему был мир Иванова, с ним роднили широта культурно-социальной утопии, пафос всечеловеческого братства, безусловное «да» бытию. Личность Волошина отличало сочетание даров: поэт и живописец, график, искусствовед, критик, переводчик. В мифопоэтическом типе творчества Волошин соприкасался с символизмом. Однако в символистском движении участвовал мало, живя подолгу за границей, деля свои интересы между поэзией, искусством, литературной и художественной критикой (книга эссе «Лики творчества», 1914; статьи в периодической печати).

Стилевое развитие Волошина в начале пути определяли влияния французской новой поэзии, «импрессионистская прививка к парнасскому стволу» (С. Наровчатов), а затем — воздействия философской лирики Баратынского, Тютчева (сб. «Стихотворения МСМ — МСМХ», 1910). Одна из магистральных тем Волошина — связь времен и культур. Символом ее стала Киммерия — античный Крым, где пересеклись пути греков Гомера, древних славян, генуэзских завоевателей (цикл «Киммерийские сумерки» и др.). Сквозь призму истории воспринимал поэт и события действительности. В стихотворении «Голова madame de Lamballe» (1905) эпизод времен Французской революции увиден современником революции русской. Подобно Брюсову, Блоку, Волошин признавал права революционного возмездия, хотя и опасался разрушения ценностей культуры («Ангел мщенья», статья «Пророки и мстители», 1906).

В дни войны 1914 г. Волошину-пацифисту была близка позиция «над схваткой»; идея братства народов владела им и «в год пылающего мира», как он назовет вторую книгу своих стихов («Anno mundi ardentis 1915»). Чем дальше, тем больше поэзия Волошина проникалась драматизмом времени, стремясь через переломные эпохи национально-исторического бытия постичь пути России.

К концу 900-х годов в панораме русского символизма явственно обозначились две вершины — творчество Александра Блока и Андрея Белого.

94

БЛОК

Путь Блока был стремительным и кратким, между его первыми и последними стихами прошло, как и у Пушкина, немногим более двадцати лет. Но то были, по слову поэта, «испепеляющие годы», «кровавый отсвет» их зарева лег на лицо поколения. Внешне благополучной и небогатой переменами жизни Блока были свойственны внутренняя конфликтность, обостренное ощущение трагизма времени, интенсивность творчества, нравственный максимализм. Поэт назовет свой путь «трилогией вочеловечения»: исходная замкнутость в личном, переоценка ценностей в движении к жизни, к общественности — и осознание единства своего «я» с судьбами народа и страны. Этой самоинтерпретации отвечает и «главная книга» Блока — три тома его лирики, лучшее среди созданий русской музыки XX в.

По рождению, воспитанию, образу жизни Александр Александрович Блок (1880—1921) принадлежал к столичной дворянской интеллигенции. Детство его прошло в доме деда, ученого-ботаника А. Н. Бекетова (в ту пору ректора Петербургского университета) и в его усадьбе Шахматово, одном из живописных мест Подмосковья. Отца своего, правоведа, профессора Варшавского университета, А. Л. Блока, будущий поэт почти не знал; родители расстались рано, и его растила мать. Ее тонкая духовность, мистические устремления, литературные вкусы значительно повлияли на формирование Блока; дружбу с Александрой Андреевной он пронес через всю жизнь.

Начав сочинять в детстве, Блок осознал себя поэтом в восемнадцать лет. Профессиональным литератором стал в студенческую пору, учась на историко-филологическом факультете Петербургского университета. Знаменательным для поэта оказался 1903 год: женитьба на Л. Д. Менделеевой, экзальтированное чувство к которой окрасило блоковскую лирику начала века; знакомство с А. Белым, перешедшее в многолетнюю драматически прерывавшуюся близость; наконец, литературный дебют: десять стихотворений в журнале Мережковских «Новый путь». После появления первой книги «Стихи о Прекрасной Даме» (1905) Блок входит в литературно-художественный мир, на «средах» Вяч. Иванова и в театре В. Комиссаржевской сближается с деятелями нового искусства.

С 1903—1904 гг. у разобщенного с действительностью автора гимнов к Небесной деве пробуждается интерес к реальному. Вместе с городской темой, возникшей не без влияния брюсовского урбанизма, в поэзию Блока входят образы угнетенных; растет воздействие гуманистической этики Достоевского, влекут жизненные «распутья». События 1905 г. многообразно отозвались в блоковском творчестве и глубоко повлияли на социально-политические воззрения поэта, вели его к мысли о неизбежности революции. Но она уже тогда виделась

95

романтику-максималисту как стихия возмездия.

Стараясь преодолеть замкнутость своего мира, поэт обращается к драматургии, критике, публицистике. Утверждение общественного долга художника, защита реалистической литературы, страстный призыв к интеллигенции преодолеть отрыв от народа — такова суть блоковских статей 1907—1909 гг., выделявшихся своим демократизмом в журнале московских символистов «Золотое руно», где они печатались. Острая неприязнь к буржуазности, филистерству усилилась у Блока во время его путешествий по Европе. В Германии, Италии, Франции его вдохновляло искусство

прошлого, но ранили социальные контрасты. Поэта отталкивало бездушие капиталистической цивилизации, которая уже «вздыбилась „стальной щетиной“ штыков и машин»; он предсказывал «мечь», уготованную ей «земной стихией — стихией народной». Движение от идеалистического романтизма к революционной романтике запечатлено в поэмах «Возмездие» и «Соловьиный сад», строфах «Ямбов» и других произведений третьего, вершинного тома блоковской лирики.

Призванный в 1916 г. в армию, Блок служил табельщиком военно-строительной дружины в прифронтовой полосе под Пинском. С марта 1917 г. редактировал в следственной комиссии Временного правительства материалы процесса по делу бывших царских министров (очерк «Последние дни императорской власти»). После Октября Блок пережил творческий взлет («Двенадцать», «Скифы», 1918). Но, оправдав «циклон» народной стихии, все больше опасался роста советской «черни» — бюрократии и мещанства, угрожавших духовной свободе (речь «О назначении поэта», 1921).

«Только исповедное ценно», — писал Блок. Действительно, все созданное им — лирика; лиризованы не только пьесы, но и критическая проза, публицистика. Символизм Блока не был преемственно связан с западноевропейским и получил (как и у А. Белого) национально-своеобразное выражение. Среди чтимых Блоком «западных» имен — Гейне, Вагнер, Ибсен, Стриндберг. Мотивы иенских романтиков, поэзии которых типологически подобна первая книга Блока (В. Жирмунский), он вбирал через посредство Жуковского. Существенными были и воздействия Лермонтова, Тютчева, Ап. Григорьева, Фета, Полонского, Вл. Соловьева.



А. Блок

Фотография 1907 г.

В юношеской лирике (стихи 1898—1900 гг., впоследствии — цикл «Ante lucem») сквозь шаблоны романтического отрицания и восьмидесятнические мотивы («Я стар душой, какой-то жребий черный», «Пусть светит месяц — ночь темна» и др.) пробивалось тревожное ощущение грозящих миру катастроф («Гамаюн, птица вещая», 1899). Предчувствия, созвучные на пороге нового века общественным настроениям, разрешились вскоре в мистические чаяния духовного преображения мира. Под влиянием лирики Вл. Соловьева, владевшей тогда, по слову Блока, «всем его существом», были созданы «Стихи о Прекрасной Даме», уникальный в русской литературе поэтический дневник, посвященный «Вечной Подруге»; его автор в символах соловьевской метафизики говорил об идеальных началах бытия. Младший современник Блока (Н. Гумилев) увидит значение его первой книги в ином: она дала «новый лик любви», подобно «Новой жизни» Данте, сонетам Ронсара, «Вертеру» Гёте и Бодлеровым «Цветам зла».

Образ героини книги символически многозначен. «Дева, Заря, Купина» — это соловьевский надмирный идеал Вечно-Женственного, иносказание «вселенской зари», мечта о гармонии и переживания юношески восторженной любви к невесте. Перипетии реального романа знаменовали также историю взлетов и падений души на пути к мистическому идеалу. О сложной

96

природе блоковского лиризма говорят и его письма 1902—1904 гг. к Л. Д. Менделеевой; в них земное чувство окрашено в тона экзальтированной платонической мистики. Эмоциональный и смысловой лейтмотив блоковской книги — трепетное, напряженное ожидание; оно оказалось общезначимым: обновления жизни на пороге нового века ждали и жаждали все. Тема чаяний передавалась в книге вереницей пейзажных метафор и

звучала в прямых лирических декларациях: «Будет день, и свершится великое, // Чую в будущем подвиг души».

Брюсов назвал впоследствии «Стихи о Прекрасной Даме» «исповедью юного мечтателя-мистика». Но попытки истолковать эту книгу только в ключе спиритуального (символисты и близкая к ним критика) либо лишь как любовную лирику (Н. Гумилев) были равно несостоятельны. Надолго сохранив верность идее эстетического двоемирия, Блок писал в 1912 г.: «Душа искусства... во все времена имеет целью, пользуясь языком, цветами и формами нашего мира как средством, воссоздавать „миры иные“».

Не все, однако, в лирическом мире молодого Блока шло от Вл. Соловьева. С интеграционным смыслом его утопии разноречили в «Стихах о Прекрасной Даме» мотивы романтического индивидуализма; поэт, внимающий «голосам миров иных», противопоставлял себя «толпе», шумящей «о злате иль о хлебе». Неоднозначной была и художественная связь Блока с Вл. Соловьевым. Блоковская образность уже в первой книге оказалась полнокровнее, сенсуально и эмоционально богаче, чем в поэзии Соловьева, в которой мысль доминировала над чувством (З. Минц). Автор «Стихов о Прекрасной Даме» был ближе к лирике Фета с богатством ее эмоций, тонкой нюансировкой настроений, одухотворенностью пейзажа. Внешний слой двуединой образности у Блока насыщен красками и звуками жизни; пантеистическое переживание любви как единства горнего и земного не умозрительно, оно раскрывается в трепетно-живой связи лирического героя с общеприродным целым:

Я и молод, и свеж, и влюблен,
Я в тревоге, в тоске и в мольбе
Зеленею, таинственный клен,
Неизменно склоненный к тебе.
Теплый ветер пройдет по листьям —
Задрожат от молитвы стволы,
На лице, обращенном к звездам, —
Ароматные слезы хвалы.

Здесь поэт, как и возлюбленная, в стихии светлого, весеннего, звездного. Но чаще, в духе рыцарского культа Дамы, он перед ней «в пыли, в уничиженьи». В полифонии книги существенны нарастающие к финалу мотивы тревоги, сомнений в высоком идеале («Ты свята, но я Тебе не верю»). Они рождают надлом в душе героя, черты раздвоения, трагической арлекинады.

Противоречив облик лирического «я» в цикле стихотворений «Пузыри земли» (1904), демонстративно обозначившем отклонение Блока от соловьевства. Образы «болота» и «болотного» выступили здесь как эпатажирующие знаки нисхождения с мистических высот на землю, к ее «малым» и «милым» «тварям весенним», олицетворявшим первичные силы бытия. Вместе с тем символика «болотного» — блуждающие огни трясин, «ржавые воды», их «нежить и немочь» — иносказания «ржавой души» героя, его внутренней «распутицы».

Утративший гармонию мир Блока становится все более тревожным. Обостренно воспринимает он социальные антагонизмы, горе низов («Из газет», «Повесть», «Улица, улица...» и многие другие). Символически обобщена драма подневольного труда в запрещенном цензурой стихотворении «Фабрика» (1903), рабочая масса здесь — придавленная, поруганная сила. Но в стихотворении 1904 г. «Поднимались из тьмы погребов» мрачные «пришлецы» с общественного дна для Блока — «новые люди», идущие ему на смену. А в аллегорической «Барке жизни» рабочий, сдвинувший ее с «большой мели», оваян ветром речного простора, полон силы и отваги.

В стихотворениях, впоследствии объединенных заглавием «1905 год» («Шли на приступ», «Вися над городом всемирным», «Еще прекрасно серое небо», «Сытые»), в поэме «Ее прибытие» и лирической драме «Король на площади» (1906) революционная

тема преломилась многообразно и впечатляюще. Здесь — оправдание поднявшихся на борьбу масс, осуждение мертвенной монархии и лживого конституционного манифеста, презрение к «сытым», чей «хлев» потревожила всеобщая стачка. И вместе с тем поэту, причислявшему себя в одном из писем ноября 1905 г. к социал-демократам, было свойственно свободолюбие анархического толка («Митинг», 1905).

Второй сборник Блока «Нечаянная радость» (1907) был воспринят А. Белым и другими приверженцами «теургии» как измена идеалам символизма. «Кощунственной» показалась им пьеса «Балаганчик» (1906); в ней близкие поэту соловьевские «чаяния», опошленные псевдомистиками, были зло осмеяны, стали поводом для балаганного гротеска. Не была понята и трансформация образа Вечно-Женственного, который в стихотворении «Незнакомка» (1906) и в

97

одноименной пьесе того же года являлся среди грубой и пошлой повседневности. Как и «Балаганчик», «Незнакомка» окрашена тонами романтической иронии. В ее свете примелькавшиеся уродства обыденного оказываются неправдоподобными, ирреальными. Но и мечта, едва воплотившись, готова обмануть, обернуться иллюзией («Иль это только снится мне?»). Иные из современников ощутили в этих завораживающих строфах Блока признание антиномической связи реальности и мечты, победное цветение поэзии в мире прозы. «Кто не заучил в свое время наизусть его „Незнакомки“? — скажет Анненский. — В интродукции точно приглушенные звуки корнет-а-пистона: По вечерам над ресторанами... Потом идет крендель... котелки, уключины... пьяницы с глазами кроликов... И как все это безвкусно — как все нелепо, просто до фантастичности — латинские слова зачем-то... Шлагбаумы и дамы — до дерзости некрасиво. А между тем так ведь именно и нужно, чтобы вы почувствовали приближение божества... И мигом все эти нелепые выкрутасы точно преображаются. На минуту, но город, хуже — дача — становится для всех единственно ценным и прекрасным, из-за чего стоит жить».

«Мистика обыденного», к которой приходит теперь «поэт зорь», ищет новых знаков и соответствий в городских впечатлениях, в жизни улицы. Раздвоенности лирического «я» отвечают мерцающие видения ночного пейзажа; импрессионистическая зыбкость контуров усиливает его фантазмагорию; петербургская атмосфера, воспринятая Блоком сквозь призму Гоголя и Достоевского, «становится еще более фантастичной, призрачной, угрюмой, чем это было у ее первооткрывателей» (Д. Максимов). Значительно меняется лексика, исчезает отвечавший мифологеме о Вечной Жене иератический язык, внедряются черты городского просторечья. Господствовавшая в первой книге Блока силлаботоника нередко уступает место тоническому стиху, распространяются дольники. Более глубокий характер, чем в предшествовавшей Блоку символистской поэзии, принимает романтическая синэстезия, «напев» кроется не во внешней мелодичности, но возникает как выражение эмоционального порыва. Посвященный Н. Н. Волоховой цикл «Снежная маска» (1907), звуковое и ритмическое богатство которого удивляло даже таких искушенных мастеров, как Вяч. Иванов и Брюсов, — характерный пример фонической организации блоковского стиха, стремящегося «разомкнуть слово навстречу другим словам, растворить его в звуковом потоке и лирическом вихре» (С. Аверинцев).

«Снежная маска», чья темная «дионисийская» экстастика «вьюжной», «гибельной» страсти контрастна светлым звучаниям «Стихов о Прекрасной Даме», — явление декадентского лиризма. Но здесь сказалось также обаяние психологически близкого Блоку Ап. Григорьева, певца «кометной» и «цыганской» стихий, и блоковское увлечение героями Достоевского с их «надрывом» любви-ненависти. «Роковую отраду в попираньи заветных святынь», столь знакомую по иступленным признаниям Мити Карамазова и лирическим исповедям Григорьева, Блок увидит и в лице собственной музыки («К Музе», 1912).

В сборнике «Земля в снегу» (1908) субъективистской поэзии «Снежной маски» противостоял социально окрашенный лиризм картин «мещанского житья» из одноименного цикла. Его герои — неудачник, загнанный бедностью на чердак, уставший от скитаний шатун-пропойца, «уличная», что «бешено ударила головой о стену». Здесь горе окраин, бледные лица над «скудной работой», души, израненные позором и нуждой («Работай», «Последний день», «В четырех стенах», «На чердаке», «Холодный день» и др.). Экспрессивность изображенного усиливало сочетание апокалиптических и евангельских аллюзий (трубящий всадник, змей, Богородица) с отталкивающими деталями повседневности («зловонные дворы», сон «в заплыванном углу», «распухший» саван). Но сцены «петербургских углов» в духе Некрасова и Достоевского были прежде всего знаками нового состояния лирического субъекта. Один из его двойников — герой «чердачного цикла», свидетельствовавший, «насколько органической и личной могла быть для Блока демократическая стихия» (Л. Гинзбург).

«Приобщение к народной душе и занятие общественной деятельностью» — таков, по мнению Блока, путь к возрождению личности. Впервые с народной судьбой, с горемычной бродячей вольницей поэт братался в стихах «Осенней воли» (1905). Близкая Блоку участь героя, «выломившегося» из своей среды (коллизия, знаменательная для революционного времени), легла в основу автобиографической пьесы «Песня судьбы» (1908), этой блоковской попытке создать социальную драму. «Мировой ветер» исторических перемен выносит героя пьесы Германа из «тихого белого дома» его юности на вьюжные русские просторы, сталкивает с Фаиной, манящим подобием стихийно-демонической народной души, и с некрасовским Коробейником, который выводит заблудившегося в метельном мраке героя на широкую дорогу.

Лирической патетикой родства с народным началом отмечены упоминавшиеся выше статьи

98

1907—1909 гг., стихи о России и сюита 1908 г. «На поле Куликовом» (впоследствии вошли в цикл «Родина»). В них, говоря словами поэта, «прошлое страстно глядится в грядущее»: вставшая против монгольского нашествия Русь — образ будущей России, свободной от всех оков. Куликовскую битву в примечаниях к поэме Блок причислил «к символическим событиям русской истории», им «суждено возвращение» и разгадка их «еще впереди». Иносказания сюиты полисемантичны: национально-освободительная тема, данная в метафорах русской истории, может быть прочитана как антисамодержавная (если иметь в виду распространенное мнение о «восточном» деспотизме царской монархии), и как антибуржуазная: «сонная тишина» страны разбужена гулом «татарского нашествия» капиталистической цивилизации. Но у России свой путь «древней воли», лёт ее «степной кобылицы» неудержим. Еще один слой символики приоткрывала блоковская статья «Народ и интеллигенция» (1908). В образованном меньшинстве поэт видит враждебный полуторастамиллионному народу «татарский стан»; однако черта, разделяющая их, «как туманная река Непрядва», где «трубы лебедей» пророчат не одну сечу, может и должна стать «согласительной». Вместе с тем подобные толкования лишь частично отвечают своеобразной историософии Блока, чье лирическое переживание прошлого «уничтожало расстояние между поэтом и историей» (Л. Долгополов).

В 1909 г. Блок писал матери: «Ничего из жизни современной я до смерти не приму и ничему не покорюсь». Об углубившемся конфликте с буржуазной действительностью говорила блоковская лирика этого времени, выразившая «гамлетовские» переживания поэта в распадающемся «страшном мире». В стихах одноименного цикла (1909—1916) романтическая ирония сменяется тонами сатиры в изображении одряхлевшего общества, где мертвый хватает живого. Зловещий маскарад нежити в сюите «Пляски смерти» напоминает гротески Бодлера, Гейне, Случевского; слышатся порой и интонации Лермонтова, его стих, «облитый горечью и злостью». Порочный круг бытия впечатляюще очерчен в восьмистишии «Ночь, улица, фонарь, аптека...»; такова формула безысходного

удела современного человека. В «Голосе из хора» (1914), одном из мрачайших прорицаний поэта, его пессимизм принимает очертания космические: «Все будет чернее страшный свет // И все безумней вихрь планет // Еще века, века!». Но «страшный мир» поэт судит не только вовне, но и в своей душе, не прощая себе «безверия», отъединенности от реального. В стихах цикла «Жизнь моего приятеля» (1913—1915) саркастически изображена как действительность в ее «сумасшествии тихом», так и сам поэт, тот, кто «невзначай... душу свою потерял»; ирония становится самоиронией. «Ненавижу свое декадентство и бичую его в окружающих», — признавался Блок. Выразительно писал он о драме художника, оказавшегося «на почве болотной и зыбкой», противопоставлял его «грешную» жизнь и светлые порывы, его «всемирный запой» прозябанию в «обывательской луже» («Поэты», 1908).

Ненависть к обывательщине Блок переносил и на «красивые уюты» интеллигентского быта, и на бесконфликтное, баюкающее искусство. В блоковской поэзии и прозе 910-х годов слышны тревожные предчувствия бури; перед ее лицом поэт говорит свое «да» трагической эпохе, осознает, что рассеялась последняя тень индивидуализма: «И все уж не мое, а наше, // И с миром утвердилась связь». «...Растет предо мной понятие „гражданин“, — писал тогда Блок, — и я начинаю понимать, как освободительно и целебно это понятие...» Гражданственная лирика цикла «Ямбы» (1907—1914) зовет открыть глаза «на непроглядный ужас жизни», спуститься в ее низины, молвить настоящему гневное «нет». Пафос этих строф — героическое преодоление мрака бытия; в них почти одновременно с «Голосом из хора» прозвучало признание поэта о «безумной» жажде жить и творить, о стремлении к «свету» наперекор «угрюмству». В «Ямбах», ориентированных на античный образец и гражданственную лирику пушкинской эпохи, пела, говоря словами Блока, «медь торжественной латыни». Они стали явлением блоковской «неоклассики», к которой теперь «возвращался один из наиболее энергичных разрушителей „классического“ стилевого канона» (Д. Благой). Таковы «Итальянские стихи» (1909) и другие произведения четвертого блоковского сборника «Ночные часы» (1911) с их стремлением к уравновешенности и соразмерности формы, к точной рифме и к традиционной для русского стихосложения строфике.

«Трагически обретаемая гармония» личности с народным и общемировым целым (Е. Тагер) развивалась у Блока под знаком активного романтизма. Им овеяна поэма «Соловьиный сад» (1915), говорившая о мужественном приятии «каменистого пути» жизни и о каре за измену ему. Поэма Блока — своеобразный отзвук средневековой легенды о Тангейзере, в которой сталкивались религиозно-этические требования христианства и языческий идеал полноты жизни (Б. Михайловский). До Вагнера, чьим творчеством в эти годы был особенно увлечен Блок, сюжет предания, вслед за Тиком, Брентано,

99

Гофманом, использовал Гейне (баллада «Тангейзер», 1837); Блок, возможно, знал и эту ироническую версию. В его поэме конфликт легенды переключен в социально-этический план: чарам «сада», обольщениям красоты и «соловьиной песни» противопоставлена трезвая реальность труда и долга.

О героике долга, верности, чести и об искусстве, зовущем к высокому, говорил Блок в драме «Роза и Крест» (1912—1913). Лейтмотив ее — «радость-страданье» — был характерен для романтизма (Гейне в книге «Романтическая школа» вел его от христианской апологии мук подвижничества); в замысле пьесы Блока эти импульсы встретились с влияниями этики Достоевского, певца очищающего страдания. Содержание «Розы и Креста» объективировано. Поэт стремился соблюсти черты исторического правдоподобия, использовал бретонский фольклор.

Но задание пьесы не историческое, а психологическое (поединок самопожертвования и эгоизма, возвышенных и прозаических душ). «События идут, как в жизни», — писал Блок о пьесе, и этот уход от принципов лирического театра был для поэта закономерен.

Общезначимость эпики Блок все чаще противопоставляет «лирическим ядам» субъективистского творчества, приветствует «встречу» символистов с реалистами. В зрелом блоковском творчестве стих утрачивает свою зыбкую метафоричность, становится более предметным. «Здоровое», «реальное», «жизненное» — вот что, по словам поэта, волнует его все больше. И хотя Блок продолжал порой декларировать верность мистическому искусству (доклад «О современном состоянии русского символизма», 1910), в стихах он все больше отходил от символистского канона.

В начале 10-х годов Блок увлечен замыслом широкого полотна о судьбах личности и страны в переломную для России пору рубежа веков. Поэма «Возмездие» (1910—1911, 1916, 1921, не закончена) была задумана, по словам автора, как полное «революционных предчувствий» повествование о судьбах дворянской семьи. «Род, испытавший на себе возмездие истории, среды, эпохи», в лице своего последнего представителя, которого растит в глуши «простая мать», становится из объекта исторического процесса его субъектом, обретя право «творить возмездие» на баррикадах свободы. Емкие обобщенно-образные характеристики «железного» XIX в. и трагедийного XX, сулившего «невиданные мятежи», размышления о перспективах самодержавия и капитализма, которым равно грозит революционный шквал, общественно-политическая насыщенность событийного фона, где русско-турецкая война, действия народовольцев, победоносцевская реакция были увидены как пролог Цусимы и Девятого января, — все говорило о стремлении поэта к эпическому творчеству большого социального размаха. Для художественного мира «Возмездия» характерна намеренная попытка возродить стилевой строй пушкинских поэм: импульсы «Евгения Онегина» и «Медного всадника» ощутимы в содержании, жанровой специфике, в ритмико-интонационной окраске. Но дать новую жизнь традиции оказалось невозможным; в «Возмездии» Блок так и не пришел к «единой синтетической форме» (Л. Долгополов). Новаторским оказался экспрессивный «симфонизм поэмы «Двенадцать», запечатлевшей крушение старого мира под натиском революционной стихии.

А. БЕЛЫЙ

Рядом с Блоком среди русских символистов высится фигура Андрея Белого (Бориса Николаевича Бугаева, 1880—1934), выдающегося поэта и прозаика XX в. Горячую дружбу Белого и Блока, возникшую в начале столетия из общности их мистических и литературных исканий, не раз подрывали острые конфликты, братская близость сменялась взаимным отчуждением. Пути обоих, общие в своем истоке, в дальнейшем значительно разошлись.

Сын известного ученого-математика Н. В. Бугаева, Белый, естественник и гуманитарий, был человеком разносторонней одаренности и глубоких знаний. «Он говорил о <Нильсе> Боре и Резерфорде, когда о них знали только узкие специалисты», — писала жена поэта. Наделенный острым чувством современности, глубокопереживавший общественно-политические сдвиги эпохи трех революций, Белый считал, что «Русь — на гребне волны мировых событий». Его влекли проблемы философии, социологии, этики, психологии; осваивая их творчески, он предвосхитил некоторые тенденции, возникавшие на стыке гуманитарных и точных наук. Поэт остался верен идеалистической презумпции перестройки человека и мира силами обновления «духа».

Космизм, который был присущ символистскому искусству (Бальмонт, Брюсов, Вяч. Иванов, Рерих, Чюрленис, Скрябин и др.), принял у Белого очертания поэтической фантастики, граничившей с близкой по времени реальностью. Стихи и прозу о звездоплавании на сказочном межпланетном корабле «Арго», вошедшие в сборник лирики «Золото в лазури». Белый писал в те же 1902—1903 гг., что и К. Циолковский работу «Исследования мировых пространств космическими приборами».

100

Свою смятенную, неуспокоенную судьбу Белый, не знавший «оседлости» и благополучия, сравнивал с участью брошенного в небо камня, обреченного на вечное скитальчество:

Как камень, пущенный из роковой пращи,
Браздя юдольный свет,
Покоя ищешь ты. Покоя не ищи.
Покоя нет.

Горький, признаваясь в 1922 г., что его «восхищает напряженность и оригинальность творчества Белого», увидел его «как планету, на которой свой — своеобразный — растительный, животный и духовный миры».

Белый-художник с юности искал непроторенных путей, был более других склонен к эксперименту. С задором новатора требовал он простора нетривиальному эстетическому видению. Причисляя себя к «безумцам», которых Ницше считал пророками, Белый писал в начале века, предваряя бравады футуристов: «Да здравствует безумие: посшибаем очки трезвости с близоруких носов!» Поэта привлекала идея романтиков о единстве искусств и о музыке как главном из них, проникающем в сопредельные ей сферы слова, пластики, цвета. В трактате «Формы искусства» (1902) Белый варьировал мысли Шопенгауэра о музыке как «сути бытия».

Музыкальному началу стремился подчинить слово и Белый-писатель. Четыре его «Симфонии» (1900—1907, изд. 1902—1908) были попыткой строить повествование по принципу сонатно-симфонической формы, в которой спорят контрастные темы. Видение мира в его «симфонических» противоречиях и единстве не было новым. Новалис воспринимал «мир как симфонию», Ф. Шлегель говорил о «сим-философии», а в «увертюре-симфонии» к комедии Тика «Перевернутый мир» то утверждалось, то иронически опровергалось право поэта «выражать мысли в музыкальных звуках и производить музыку словами и мыслями». Тип «музыкальной» организации повествования интересовал В. Одоевского; имитировать сонатные формы пытались русские декаденты 90-х годов (А. Добролюбов и др.).

Близкие к подобным исканиям «симфонии» Белого дали своеобразный художественный результат, подготовивший новаторство прозы его «Петербурга». Структурный принцип «симфоний», где сталкиваются разрозненные эпизоды, объединенные лишь авторским замыслом, оказался сродни приему кинематографического монтажа. Как и некоторые другие формальные эксперименты Белого, принцип «симфонизма», особенно избыточный и навязчивый в «Четвертой симфонии» («Кубок метелей», изд. 1908), имел свои издержки. Но прием монтажа дал поэту большую емкость повествования, позволил вести действие одновременно в разных пространствах и временах, сочетать контрастные планы, лаконично воссоздавать пестроту жизненного потока. Иные эпизоды «симфоний» воспринимаются как кадры киносценария:

3. В «Эрмитаже» давали обед в честь Макса Нордау [...]; сегодня прогремел Макс Нордау, бичуя вырождение [...].
4. Он брался с московскими учеными.
5. Мимо «Эрмитажа» рабочий вез пустую бочку; она грохотала, подпрыгивая на мостовой.

Лейтмотив в «симфониях» Белого — прием тотальный, проникающий во все сферы изображения и усложненный в своей знаковой функции, ритмических и фонических свойствах. В дальнейшем у Белого-прозаика роль лейтмотива будет особенно велика.

Содержание и структуру «симфоний» определял принцип символистского двоемирия. Но эстетическая значимость внешнего и глубинного планов нередко оказывалась неравноценной. Так заветная для Белого-мистика тема духовного подвига, победы светоносного героя над силами тьмы в посвященной Э. Григу «Первой (героической) симфонии» (1900) облекалась в метафоры традиционной сказочности и модных тогда полотен А. Бёклина с их кентаврами и фавнами. «Четвертая симфония», которую автор считал лучшим выражением принципов жанра, оказалась перегруженной субъективированными образами «метельной» стихии, символизировавшей то вьюгу земной страсти, то «белый» экстаз мистической любви, то «зычный» зов к воссоединению людей, «ко вселенской обедне». Как побочная возникала тема «метели» литературной; с иронией изображал Белый круговерть анархических теорий в символистской среде (с которыми он воевал в своих статьях). Но и эти эпизоды тонули в разлив мистических фантазий поэта, подчас трудно дешифруемых.

Более насыщенной впечатлениями реальности оказалась фактура «эмпирического» образного слоя во «Второй (драматической)» 1901 г. и третьей («Возврат», 1902), «симфониях». Здесь уже сказались присущие Белому зоркая наблюдательность, вкус к социальной и бытовой характерности, увлеченность многоголосием реального. Пародийные контрверзы планов Времени и Вечности, ирония и автопародия во «Второй симфонии», отличавшейся особенной причудливостью и остротой звучаний, напоминали о Вл. Соловьеве-сатирике, в чьих шуточных пьесах и стихотворениях проступала «поэзия нонсенса, балаганность, гиньоль» (З. Минц).

101

Мишенью своей сатиры во «Второй симфонии» Белый считал «некоторые крайности мистицизма». Действительно, пародийное изображение богоискательствующей интеллигенции заняло здесь большое место. Но это не только имевшие «групповую» подоплеку сатирические зарисовки Религиозно-философских собраний и их лидеров — Мережковского, Розанова. В стихию романтической иронии Белого вовлечено наряду с неприемлемым, низким также и высокое, заветное. Черты автопародии сквозят в насмешливой обрисовке «аскета»-соловьевца Сергея Мусатова. Едучи по российским ухабам в родовые Грязищи, он мечтает о великой роли России, чья «восточная кровь» оживит «скелет» погибшей Европы. Перед «подслеповатыми» очами Мусатова неприятно двоится лик Вечно-Женственного: вместо Жены, облеченной в Солнце, герою мерещится лицо светской кокетки в облаке рыжеватых волос: «она обмахивалась веером, отвечая глупостью на глупость». В сатирическом зеркале Белого претендовавшее на «жизнестроительную» роль мистическое движение (с которым был связан и сам поэт) выглядит как безвредное поветрие: «Сеть мистиков покрыла Москву. В каждом квартале сидело по мистика, квартальному это было известно». Для иронии Белого нет ничего святого. Вл. Соловьев трубит в свой пророческий рог, шествуя по московским крышам. Он предрекает спящей Москве близкий восход «Солнца любви», а няньки крестят детей, напуганных странным звуком. В гротескно-фантастической сцене похорон «великой блудницы» Европы за гробом идут «самые страшные» ее могильщики — Ибсен, Ницше, Л. Толстой, Метерлинк, Рёскин. Но и о них повествуется саркастически: «толстокожий Емеля Однотум» топором «строгал щепку, приговаривая: „По-мужицки, по-дурацки, тят да ляп и вышел карап“». А рядом шел «сэр Джон Рёскин, перепутавший понятия добра, истины и красоты».

Ткань второй и третьей «симфоний» прошита яркими штрихами русской жизни начала века в ее социальной и временной характеристике. Журфиксы у «аристократического старичка», который «не чуждался направлений», и толпы утренних улиц, спешившие в «притоны работы», литературные вечера, где «заигрывали с Ницше», а с Достоевским обращались «запанибрата» — и давка в «магазине всего модного». «Одинокий крестьянин, босой и чумазый», что «затерялся где-то среди нив» — и молодой философ, до умопомрачения «зачитавшийся Кантом». Спектакль ибсеновского «Бранда» в Художественном театре и споры о вреде радиоактивности в университетской пивной. Голодный поэт и процветающий буржуа, пожелавший купить у художника созданное им «чудо», — таковы лишь некоторые фигуры и сцены мозаик Белого, обрамляющих мистическое ядро симфоний.

Иллюстрация:

Андрей Белый

Портрет работы Л. С. Бакста. 1906 г.

Примечательна попытка автора «Возврата» сатирически обозреть новый для читателя мир факультетов и лабораторий. На его фоне дана окрашенная авторским лиризмом фигура пролетария от науки. Магистрант университета Евгений Хандриков, чьи родители «были люди бедные» и кто «уже восемь лет бегал в лабораторию и уже плевал кровью», удручен жестоким и нелепым порядком вещей, при котором труд лишает человека души, давая взамен «лишь необходимое право на существование». Его пугает одиночество в большом городе, где людей объединяет только маршрут конки (все они проделывали «одно общее дело: мчались по Воздвиженке к Арбату»). И хотя метафизическая

[102]

предыстория Хандрикова-ребенка на берегу довременного моря может быть понята как «руссоистское» иносказание безмятежного детства человечества в его изначальном единстве с природой, хотя в глубинном слое «симфонии» ущербное бытие Хандрикова лишь модель «земного плена», этого второго звена мистической коллизии «вечного возвращения» (почерпнутой Белым ближайшим образом у Шопенгауэра и Ницше), реальный план истории магистранта имеет свою эстетическую и нравственную ценность.

Сквозь завесу романтико-утопических представлений в «симфониях» Белого проступал облик уродливой действительности, этого царства «счёта» и «свинарни», где «каждый боялся взглянуть в глаза правде». Здесь впервые у будущего художника-урбаниста вставала мрачная тень буржуазного города с его «бойнями» и «богательней», хулиганом и обывателем, тупой скукой повседневности и мечтой художника о «чуде». Импрессионистическая разрозненность монтируемых Белым «кадров», алогичные сопряжения мотивов и тем приобретали содержательный смысл, становясь знаками крайней нелепицы сущего. Подобная «поэтика тождества», заявленная, как упоминалось выше, еще А. Рембо, дала у Белого уже на первом этапе его творчества выразительный результат.

Своеобразным явлением младосимволистского творчества стал сборник Белого «Золото в лазури» (1904). Как и у Блока в «Стихах о Прекрасной Даме» (хотя у Белого любовная тема снята), ощущение полноты бытия, восторг перед красотой природы, молодой порыв к высокому подчинены вере в духовное обновление мира. В соответствии с мистической экзальтацией лирического «я» образность Белого здесь пышно расцвечена. Напор ярких зрительных впечатлений призван не только передать «духоподъемное» настроение современника начинающегося бурного века, это было уже в сборнике «Будем как Солнце» Бальмонта, который, по словам Белого, «тонул в ликовании мира». У Белого же праздничные краски земных и небесных пейзажей, «розы» зорь, «золото» нив, воздушная «лазурь» и «снега» облаков становятся знаками близящегося преображения бытия; колорит имеет не один эмоционально-психологический, но и метафизический смысл.

В прихотливом репертуаре сборника преобладали стихи и проза, окрашенные соловьевскими тонами. Вновь возникли звучавшие в «симфониях» темы духовного подвига, бегства «сквозь время» к «возлюбленной Вечности», вставал образ поэта, чей «зов» пробуждает к борьбе с «горестным мраком» земного (стихотворения «Путь к невозможному», «Образ Вечности», «Душа мира» и др.). Восхождение к идеалу виделось как покорение скалистых вершин («На горах»), как штурм неба. В стихотворениях «Золотое руно», «За солнцем», в рассказе «Аргонавты» межпланетный полет ассоциировался с плаванием аргонавтов, героев античного мифа о золотом руне:

Зовет за собою
Старик аргонавт,
взывает
трубой
золотою:
«За солнцем, за солнцем, свободу любя,
Умчимся в эфир голубой!..»

«Аргонавтами» называли себя, подразумевая героику духовного поиска, участники возникшего в начале века содружества московских поэтов-символистов (Белый, Эллис, С. Соловьев) и нескольких молодых ученых, студентов. «Жизнестроительные» надежды «аргонавтов» питались не только идеями Вл. Соловьева, но и проповедью Ницше, в котором видели разрушителя окостеневшей системы ценностей и пророка нового бытия (А. Лавров). «Золоторунная» эмблематика распространится в символистском искусстве (сб. стихов Эллиса «Арго», журнал «Золотое руно», 1906—1909). В рассказе-утопии Белого «Аргонавты» первый звездоплан, златокрылый Арго, с его командором, «великим писателем», погибал в мировом пространстве, но через сто лет «флотилии солнечных броненосцев вонзались в высь , перевоза человечество к Солнцу ». Завоевание «солнечного» символизировало обретение духовно-нравственных высот — то сердце, что «солнцем зажжено», противостоит мраку, обретает отсветы вечного (стихотворение «Солнце»).

Порыв к гармонии осложнялся у Белого, в духе присущей ему диалектики иронии и пафоса, сомнениями в достижении идеала, самообличениями поэта-пророка, который «слишком рано... к спящим воззвал». Возникали мотивы несостоявшегося чуда, тщетного ожидания мессии, горечи духовного одиночества («На закате», «Возврат», «Один», «Кладбище»). Драма слишком раннего предтечи «священных дней» обозначена в цикле «Багряница в терниях» евангельской метафористикой. Лирический герой здесь то осмеянный «Спаситель» с его напрасной «мольбой за всех», то безумец «с робким взором ребенка», наивно пытавшийся «разбудить» человечество («Возмездие», «Мания», «Жертва вечерняя», «Безумец»). Но, пройдя «сквозь огонь диссонанса» (Белый о сдвигах в развитии своих тем), верность соловьевским заветам звучала в финале книги с новой убежденностью: «вещее» сердце поэта «радостно чувствует»

103

близость «священной войны» во имя идеала.

Атмосферу высоких вдохновений Белый разряжал причудливо обытовленной фантастикой «низших» природных сил, знакомой по первой симфонии (гномы, силены в цикле «Образы»), или гротесками старинного и современного быта (цикл «Прежде и теперь»). «Прежде» навеяно ироническими стилизациями XVIII в. у К. Сомова и других художников «Мира искусства». Более перспективным для Белого оказалось «теперь» — насмешливые зарисовки современного быта, продолжившие начатое в «симфониях» художественное освоение жизни.

Характерный сдвиг от надмирного к земному, русскому, крестьянскому запечатлела лирика А. Белого 1904—1908 гг., окрашенная драматическими переживаниями времени. Она составила сборник «Пепел» (1909); мистические надежды и личные мечты поэта

здесь словно сожжены и развеяны суровыми ветрами реальности. Посвященная памяти Некрасова и открывшаяся словами «Мать отчизна! Дойду до могилы, не дождавшись свободы твоей!» книга Белого полна горестных и гневных впечатлений скудости, бесправия многострадальной русской деревни. В картинах Белого теперь не «золото в лазури», а «свинец облаков», косые дожди, овраги с чертополохом, зловещие кабаки, «убогие стаи избенок». Лихие ветры гонят по бескрайним просторам нищих, странников, беглых арестантов («Каторжник», «Бурьян», «Шоссе», «Осинка», «Бегство», «Путь» и многие другие в циклах «Россия», «Деревня», «Горемыки»). Как собственную переживает поэт народную беду; его лирический герой — в рубище бродяги, «стертого» просторами в «злых» полях, гибнущего «на рельсовом пути», «вздернутого» на виселицу. Впоследствии Белый подчеркнет, что подобные образы помимо их реальной сути — знаки владевших им тогда настроений отверженности, непонятости, одиночества в прежде близкой среде. Подобные эмоции сгущаются в цикле «Безумие», где возникают мотивы бегства героя из палаты умалишенных, и в остро гротескных сценах *post mortem*, напоминающих о Гейне и Случевском; как и Анненский, Белый рисует в тонах «черного юмора» романтиков картину собственных похорон:

Приходите, гости и гости, —
Прошепчите «О боже»,
Оставляя в прихожей
Зонты и трости:
Вот — мои кости.
.
Меня несут
На страшный суд.
.
Мне приятно.
На желтом лице моем выпали
Пятна.

Подобных «кошунственных» нот немало и в бесшабашных сценках «Веселия на Руси», в песнях «Камаринской» и «Хулиганской» с их «балалаечной лихостью... плясовых ритмов» (Т. Хмельницкая); они перебивали преобладавшие в «Пепле» интонации «рыдающего отчаяния».

В цикле «Город» примечательны отзвуки революционных дней, уличных митингов, демонстраций, где слышится и «Вы жертвою пали», и «частый, короткий треск револьверов». Пророческими чертами наделен образ революционера в стихотворении «Народный вождь» («Пока над мертвыми людьми»), написанном в 1907 г.

Параллельно «Пеплу» Белый работал над сборником «Урна» (1909). В заглавии его — все та же тема утрат: «пепел», тягостных переживаний и дум собран в поэтическую «урну». Ее форму, отмеченную влияниями Баратынского, Тютчева, Брюсова, автор отделывал особенно тщательно: в то время он был увлечен исследованиями русского классического стиха (вошли в книгу статей «Символизм», 1910). Строфы «Урны» — история разочарований поэта, сердечных и интеллектуальных. В циклах «Зима», «Тристии», «Думы» отразились «любви неразделенной муки», надрывное чувство к Л. Д. Блок. Стихи раздела «Философическая грусть» — окрашенные иронией и юмором признания поэта об увлечении «искусителем» Кантом и разочарованиях в кантианстве и неокантианцах, носителях иссушающей «премудрости»: «Жизнь, — шепчет он, остановясь // Средь зеленеющих могил, — // Метафизическая связь // Трансцендентальных предпосылок». Давшая ряд ритмических и фонических новаций в рамках классического стиха, «Урна» с ее «поэзией сердца» обозначила новую грань в лирическом мире Белого.

Линию своеобразного народничества «Пепла» продолжил роман «Серебряный голубь» (1909). Разбуженная событиями 1905 г. среднерусская деревня, которая уже не ломает шапки перед барами и помнит «девято января», доживающая век усадьба престарелой

баронессы, само «западное» имя которой — Тотрабе-Граабен — говорит о чуждом и хищном, но мертвом; мещане, купцы, пестрый люд городка Лихова изображены здесь Белым в их социальной и бытовой характерности, даны объемно, сочно. Богатство красок отличает и языковую стихию романа. Белого влечет «духомётное» народное слово, возросшее под спудом «неряшества» и

104

темноты. Он насыщает текст фольклорными речениями, диалектной лексикой, порой избыточно цветистой. Проза «Серебряного голубя» — проза поэта, она напевна, ритмически и метрически организована, оснащена инверсией, повторами, звукописью. Особенно тонка грань между прозой и стихом в лиризованных пейзажах (см., например, предвосхищающие метрику «Петербурга» вереницы трехсложников в зачине второй главы романа: «В день же, дождливый и серый, бедные, серые избы так сиротливо припали к бедной и серой земле, что было сквозь дождь различить их никак невозможно»).

Сказ «Серебряного голубя» полифоничен. Сквозь речевую маску рассказчика-очевидца с его просторечьем и насмешливой интонацией, напоминающей о повествователе гоголевских «Вечеров», то и дело пробивается авторский голос, исполненный патетики и лиризма, а в книжную речь главного героя вторгается устно-поэтическая образность. В языковой сфере повести как бы явлен ее идейный замысел об искомом взаимопроникновении народного и интеллигентского начал (Е. Старикова). В сюжете он дан как история студента Дарьяльского, «филолога, барина, поэта», отрешившегося от западничества ради спасительного идеала «Руси». На ее просторах герой пытается найти себя, подобно лирическому субъекту «Пепла» либо «Осенней воли» Блока и его «Песни судьбы». Дарьяльский оказывается связанным с сектантами. Уйдя из усадебной тишины и от утонченной Кати, он попадает под власть грубых чар крестьянки Матрены, «богородицы» секты «голубей». В союзе с ней видится ему мистическое воссоединение с народной стихией, пророчащее «будущий лик жизни». Но поиски этого «лика» в темных глубинах народной веры оказываются тщетными. В финале романа деревня исторгает чужака; Дарьяльский гибнет от рук изуверов, успев понять, что Матрена — «звериха», а в сектантстве — «ужас, петля и яма: не Русь, а какая-то темная бездна востока прет на Русь из этих радением истонченных тел».

В предисловии к изданию «Серебряного голубя» Белый назвал его первой частью трилогии «Восток или Запад». Но она не была создана. «Огненный» вопрос о «восточном» и «западном» в судьбах России Белый поставил и в своем главном произведении, романе «Петербург» (1911—1913). Время действия его — октябрь 1905 г., и в основе фабулы — политически злободневная ситуация покушения на влиятельного царского сановника. Как и в «Мелком бесе», общественный смысл приобрел внешний план романа Белого — гротескно-сатирическое разоблачение отжившей бюрократической государственности; ее олицетворяет «Глава Учреждения», сенатор Аблеухов, мертвенный старец с лицом, похожим на «серое пресс-папье» (один из прототипов Аблеухова — реакционер Победоносцев). «Антигосударственный» замысел романа затруднил печатание «Петербурга», отвергнутого редактором «Русской мысли» П. Струве.

Тема мертвеещего царизма получила в «Петербурге» дополнительное (и решающее для писателя) измерение в плане символистской историософии, до того воплощенной в романе Мережковского «Петр и Алексей». Самодержавная бюрократия в глазах Белого — заимствованный Петром I у Запада и насильственно внедренный в тело Руси механизм всеобщей регламентации, ранжира, «циркуляра», которые леденят всё живое, «губят без возврата» творческие силы страны. Историческая диалектика «западного» и «восточного», по Белому, такова, что якобы свободный европейский порядок обернулся «монгольским» деспотизмом. Аблеухов стремится сломить сопротивление пролетарских окраин Петербурга, — «непокойные острова — раздавить, раздавить». Со страниц романа вставал собирательный образ поднявшейся массы, людей «многотрубных заводов», в чьей среде

«циркулирует браунинг», мелькали сцены рабочих сходок, демонстраций. Но в социально-освободительную силу революционного движения Белый-идеалист не верил, он по-толстовски отрицал насильственные формы борьбы с насилием власти. Анархизм, терроризм, провокаторство, часто сопутствовавшие революционной борьбе, Белый отождествлял с нею. «Неуловимый», подпольщик-революционер Дудкин, став террористом, попав в сети провокации, оказывается причастным к той же «монгольской» стихии жестокости, что и его антагонист, бездушный царский сановник. Мысль Белого о роковой сцепленности революции и реакции воплощена и в сюжетной коллизии. Сын сенатора, студент-философ Николай Аблеухов, связанный с эсеровским подпольем, вовлечен в подготовку террористического акта против отца. «Сардинница ужасного содержания» — самодельная бомба, полученная от Дудкина, уже отсчитывает секунды в сенаторском доме: политическое убийство готово осложниться отцеубийством.

Драматически напряженная, чреватая глобальными потрясениями атмосфера России революционных лет воссоздавалась Белым в «Петербурге» средствами новаторски самобытной поэтики. Она не отменяла исходного усвоения — и заострения, переосмысления — литературной традиции; знаковое восприятие явлений культуры, присущее символистскому творчеству, для «Петербурга» весьма характерно. Отзвуки «Медного всадника», романов Достоевского и

105

Толстого, аллюзии гоголевских «петербургских» повестей обнаруживаются на уровне сюжета, характерологии, стиля. Дудкина, этого нового Евгения, посещает покинувшее Сенатскую площадь изваяние Петра. Аблеухов-старший похож на толстовского Каренина не только в бюрократической, но и в человеческой своей ипостаси; перед лицом семейной драмы он оказывается способным к великодушию, сердечному просветлению. Белый писал, что прошел «школу Гоголя». В поэтике «Петербурга» гоголевское сказалось не только в остроте гротеска, переборах реального и условно-фантастического (подобная рецепция Гоголя была в «Мелком бесе»). Белый наследует гоголевские формы лиризации прозы, звучания ее «напева», склонность к эмфазе авторской речи, избыточную метафористику. Вместе с тем Белый-романист творчески преодолевает свой образец, давая прозу эстетически нового качества.

Возвращаясь к структурному принципу «симфоний», автор «Петербурга» развил сложную сеть лейтмотивов, символизирующих ключевые идеи романа. Так, мысль о «восточном» деспотизме, равно присущем, по мнению Белого, и самодержавной реакции, и революционному террору, воплощена во множестве компонентов сюжета, в деталях, выражена цветовой символикой. Знаком «монгольского», «азиатского», «желтого» отмечены не только антагонисты, отец и сын Аблеуховы, отдаленные потомки мирзы Аб-Лая, но и похожая на японку светская кокетка Софья Петровна, которой увлечен сенаторский сын; метафорическая «желтизна» проступает и в портрете провокатора Липпанченко с его губами цвета семги и лоснящимся желтоватым лицом. В людской «многоножке», заполнившей взбудораженный Невский, мелькает косматая «маньчжурская шапка»; Дудкина мучит призрак некоего азиата с бредовыми именем Шишнарфне, Николаю Аполлоновичу мерещится предок-туранец с шафранным ликом, в халате, расшитом драконами. А в лирическом слое повествования звучит как рефрен пророчество о «новой Калке», новом Куликовом поле. Вводя в идейно-образный строй романа «монгольские» мотивы, Белый отталкивался от стихотворения Вл. Соловьева «Панмонголизм» (1894); в дни провала царизма на Дальнем Востоке оно воспринималось в символистской среде как пророческое. Но призрак «панмонголизма», чье имя «ласкало слух» Соловьеву (видевшему в нем «орудие божьей кары», желанное возмездие преступной монархии), ужасал Белого; для него разрушительное «монгольское дело» жестокости не только вовне, но и внутри человека; «бомба» им уже «проглочена».

Многосторонне разработан в романе и лейтмотив «государственной планиметрии», данный (в манере европейских живописцев, принадлежавших к кубизму) через

эмблематику геометризованных форм, сопровождаемых лейттонами серого и черного (черный куб кареты, этого футляра сенатора, серо-черные кубы домов, квадраты сетки улиц с городским в точках их пересечения и многое другое). Вместе с тем пространство, замкнутое в плоскостях четырех стен (аблеуховской кареты, чердака Дудкина, «японского» будуара Софьи Петровны или подозрительной дачки Липпанченко), есть символ «уединенного сознания» героев романа, населяющих отобщенный «от русской земли» Петербург (Вяч. Иванов).

Идея «планиметрии», этой всевыпрямляющей нормативности, достигает вселенских пределов в мечтах Аблеухова; ему хочется, чтобы «сошедшая с орбиты земля в линейном космическом беге пересекла бы необъятность прямолинейным законом; чтобы сеть параллельных проспектов, пересеченная сетью проспектов, в мировые бы ширилась бездны плоскостями квадратов и кубов: по квадрату на обывателя». В этом апофеозе произвола бюрократической мысли проступает существенная для Белого идея «неподлинности» реального (Л. Долгополов), видимого лишь как результат чьей-то зловещей «мозговой игры». Беря начало у Гоголя и Достоевского, лейтмотив Петербурга-миража развивается в романе, контрапунктируя в его «симфоническом» целом с темой давящей тяжести городских гранитов. В ирреальный план повествования вплелись антропософские мотивы (например, в эпизоде «Второе пространство сенатора»); они — след начавшегося тогда увлечения Белого религиозно-мистической доктриной Р. Штейнера. Но ее влияниями «Петербург» оказался затронут меньше, чем последовавшие за ним произведения писателя.

Характеры «Петербурга» несут печать переломного времени. Сын министра, кантианец-«белоподкладочник», новичок террористической партии, и ее ас «Неуловимый», он же конфузливый неврастеничный мистик, психологически парадоксальны и вместе с тем типичны для эпохи «разрушения всякого рода жизненных укладов и типичностей» (С. Аскольдов). И даже в маловероятной ситуации покушения сына на жизнь отца заостренно выражена не только драма разлада в семье Белого, но и объективная социально-психологическая коллизия разрыва человека со своей средой, симптоматичная для дробящегося, вступившего в цепную реакцию распада мира. Его художником (как об этом писал Бердяев) и был Белый.

106

Свою статью 1916 г. о «Петербурге» Вяч. Иванов назвал «Вдохновение ужаса». Теоретик младосимволизма видел «несовершенство гениального творения» Белого в том, что, сильное в отрицании, оно было лишено связи с утверждающими началами жизни. Действительно, «позитив» романа (сводившийся к идее самосовершенствования) бледнел перед мощью его негативного плана (как это бывало и во многих произведениях критического реализма). Для символистов «Петербург» оказался последним творческим взлетом. Вместе с тем в художественном мире романа, где уживались эпичность и «бьющий через край авторский лиризм» (П. Антокольский), где острая субъективность смещала очертания реальной картины мира, придавая ей особую выразительность, выявились характерные черты экспрессионизма, в эти годы заявившего о себе и на Западе, прежде всего в Германии.

На примере творчества Белого, вобравшего весь спектр художественных исканий своего времени и самобытно их преломившего, особенно четко видно эстетическое многообразие символизма, который в каждой из стилевых фаз современного ему искусства, от импрессионизма до экспрессионизма, сказал свое слово. Символистам было присуще острое сознание неблагополучия жизни, «неотступное чувство катастрофы» (Блок). Тревоги то «чаяний», то «отчаяния» сообщали внутреннему миру художника-символиста особый эмоциональный тон, взволнованный и волнующий. Не случайно преобладание в символизме лирической поэзии как «исповеди сына века»; вершинным ее выражением явилось творчество Блока.

Метод символизма, давшего новую «образно-мифологическую транскрипцию явлений действительности» (Е. Тагер), открыл прежде неведомые возможности художественного видения. Воюя с натуралистическими тенденциями, символизм расширил сферу образного мышления, приумножил средства метаязыка, обновил его функцию. Символистскую поэзию и прозу отличает углубление контекстовых связей, усиление роли открытых Чеховым подводного течения и подтекста. Поэтика «многострунного символа» (Белый) стимулировала развитие полисемантизма художественной речи, ее многопланности. Наследуя принцип романтической синэстезии, символисты значительно обогатили живописные, пластические и фонические возможности слова. Символисты двинули вперед поэтическую технику (усиление роли тонического стиха, в частности дольника, разработанного Блоком, вытеснение точной рифмы неточной, обогащение строфики — М. Гаспаров). При этом изощрение мастерства, не было самоцельным, работа над словом осознавалась как средство усилить его воздействие.

Влияние символистов затрагивало подчас и тех поэтов, которые считали себя независимыми от направлений и самоопределились позже. Так Владислав Фелицианович Ходасевич (1886—1939), чье творчество достигло расцвета в 1920-е годы, испытал в начале пути под влиянием Брюсова «искушение символизмом» и был сочувственно встречен его приверженцами (Н. Богомолов). Заимствование символических тем и мотивов сказалось на первом сборнике «Молодость» (1908); их более глубокий отзвук слышен во второй книге «Счастливый домик» (1914).

К началу 10-х годов обозначился кризис символизма, компрометируемого эпигонами, подрываемого «внутривидовой» распрей «эстетов» и «общественников». Цитадели обоих, «Весы» и «Золотое руно», закрылись в 1909 г. Двухмесячник «Труды и дни» (8 выпусков, 1912—1916), возникший при новом символистском издательстве «Мусагет» под редакцией Белого и философа Эмилия Карловича Метнера (1872—1936), был отдален от литературного процесса своим теоретико-философским уклоном. Творчество крупнейших художников символизма уже выходило из берегов течения. Дискуссия 1910 г., в которой еще раз столкнулись приверженцы символизма как литературной школы (Брюсов) с ревнителями его «жизнестроительных» задач (Вяч. Иванов, Блок, Белый), не изменила положения дел. Poleмика о судьбах символизма шла на страницах петербургского ежемесячника «Аполлон» (1909—1917), вскоре ставшего органом нового направления, акмеизма.

106

АКМЕИЗМ

Молодые поэты-акмеисты (от греч. ακμή — расцвет) выступили как решительные противники символизма, хотя формировались «на его территории». Лидерами акмеизма стали Н. С. Гумилев и С. М. Городецкий (1884—1967); с акмеизмом — в той или иной степени — были связаны в начале своего пути М. А. Кузмин, А. А. Ахматова, О. Э. Мандельштам, Б. А. Садовской (1881—1952), В. И. Нарбут, М. А. Зенкевич, М. Л. Лозинский (1886—1955), Г. В. Иванов (1894—1958), Л. Н. Столица (1884—1934).

Противостояние будущих акмеистов символистским влияниям обозначилось в раннем «Аполлоне» и возникшей при нем «Поэтической академии», где царил Вяч. Иванов. В сюите Гумилева «Капитаны» (1909) романтическая хвала бунтарству имела и «групповой» подтекст, поэт говорил от лица молодых новаторов,

107

«Кому опостытели страны отцов, // Кто дерзко хохочет, насмешливо свищет, // Внимая заветам седых мудрецов».

Молодым противникам мистицизма «теургов» был ближе курс Анненского, который в журнальной передовице противопоставил «святылищу» Аполлона его «мастерские», а в обзоре «О современном лиризме» (1909) оценил символизм не как жизнестроительную истину, а как блестящую, но уже угасающую литературную школу. Стилевые устремления будущих акмеистов прокламировала статья Кузмина «О прекрасной ясности» (1910), призвавшая освободить поэтическое слово от романтических и символистских темнот, вернуть ему однозначность и четкость. «Кларизм» был заявлен и в жанровой сфере; крайности символистского формотворчества (например, в «симфониях» Белого) Кузмину решительно чужды, он — за строгую нормативность классических поэтик: «...в рассказе пусть рассказывается, в драме пусть действуют, лирику сохраните для стихов...»

В 1911 г. гумилевцы ушли из ивановской «академии» и организовали «Цех поэтов», где изучение поэтического «ремесла» стало самодельным. В 1912—1913 гг. они издавали журнал «Гиперборей» (редактор М. Лозинский). Манифесты акмеизма в виде двух статей Гумилева и Городецкого появились в 1913 г. в «Аполлоне»; статья Мандельштама «Утро акмеизма» (1913) не была помещена (опубл. 1919). Акмеисты выступили против религиозно-мистических исканий символизма, его утонченной духовности, философских устремлений. «Непознаваемое по самому смыслу этого слова нельзя познать», — писал Гумилев, отказываясь поднимать литературу в «алмазный холод» «прекрасной дамы Теологии». Символической «слиянности» образов и вещей поэт-акмеист противопоставлял их «раздельность», самодостаточность. Самоценной виделась и материя жизни как таковой в эстетической равнозначности ее проявлений.

Конститутивным для акмеизма стало требование поворота к реальности. Городецкий звал всемерно сблизить поэзию с жизнью, полюбить «этот мир, звучащий, красочный, имеющий формы, вес и время». В статье «Жизнь стиха» (1910), воюя как с утилитаризмом, так и с «лунной» холодностью чистого искусства, Гумилев говорил о связи художника с миром. Подобные призывы отвечали актуальной тенденции литературного развития, навстречу которой шли и символисты; пример «Мелкого беса» и «Петербурга» показал, какой силы достигало это устремление. Но «верность вещам» (Вяч. Иванов) для «теургов» — залог озаменованной силы произведения; именно поэтому Иванов в своей формуле «*A realibus ad realiora*» все больше акцентировал момент реальности (Е. Ермилова). Акмеисты отсекали мистическую подоснову и остались наедине с действительным; в его изображение они внесли свои неповторимые краски. Выход поэтов «Гиперборей» из лирического самоуглубления к многообразию внешнего мира критика оценила как одно из явлений «неореализма». Вместе с тем справедливо указывалось на издержки акмеистского сужения задач искусства: «Всё воплощено оттого, что удалено невоплотимое, всё выражено до конца потому, что отказались от невыразимого» (В. Жирмунский).

Акмеистский культ реального и «здешнего», устремленность «к жизни» во многом обесценивались ее безоговорочным приятием. Городецкий, начинавший в кругу мистических анархистов с их бунтом против «державы ржавой», теперь заявлял, что «мир бесповоротно принят акмеизмом во всей совокупности красот и безобразий». «Всё, что случается, то свято», — пел Кузмин. А Гумилев напоминал, что бытийный выход — в смерть — делает излишней борьбу с несовершенством сущего. Творчество символистов второй волны было овеяно духом революционной эпохи. Теоретики акмеизма, пошедшие на «капитуляцию перед наличной „данностью“ вещей» (как укоризненно заострял Вяч. Иванов), призывали изолировать искусство от бурь современности; связь с ними если и возникала, то вопреки акмеистскому канону.

Идеологизм младосимволистов, этих «любомудров» новой поэзии, и их этический пафос акмеистам был чужд, они бунтовали против любых «литературных проповедей». Городецкий писал по поводу статей Блока, что «тройка удала и хороша своими бубенцами, ямщиками и конями, а не притянутой под ее покров политикой».

Впоследствии А. Блок скажет о неорганичности акмеизма с его эстетством для русской литературы, которая всегда была «тесно связана с общественностью, с философией, с публицистикой».

В бунте акмеистов против «идейной начинки» искусства оживал один из принципов раннедекадентской эстетики; будучи утрирован, он суживал мир поэта. Прославление «бездумного житья», культ земных утех и «мелочей прелестных» слышались в иронично-наивных стихах, рассказах и пасторальных сценках Кузмина с их атмосферой прямой любовной игры:

Любовь расставляет сети
Тонких шелков.
Влюбленные, как дети,
Ищут оков.

108

Вчера ты любви не знаешь,
Сегодня весь в огне,
Вчера меня отвергаешь,
Сегодня клянешься мне.

(«Куранты любви»)

Духовно-эмоциональный мир символистов-соловьевцев был пронизан «чаяниями» мировых катастроф, предваряющих «просветление лика земного». Категория будущего была нехарактерна для акмеистского творчества с присущим ему пассаизмом, стремлением воскресить путем стилизации, искусного маскарада излюбленную атмосферу ушедших эпох — «галантного» XVIII в., поздней античности, ампирной Москвы; у акмеистов второго ряда (С. Ауслендер, Б. Садовской) преобладали безжизненные подделки под старину. Другой, более тонкий род стилизации присутствовал в стихах и прозе Михаила Алексеевича Кузмина (1875—1936), типологически подобных графике и живописи К. Сомова; между поэтом и марионеточным мирком его персонажей зыбилась легкая завеса иронии, скепсиса. Как и Сомов, Кузмин нередко создавал в рамках стилизации эстетически ценное. Высоким мастерством отмечены его навеянные фольклором, творчеством П. Луиса и А. Самэна «Александрийские песни» (1904—1906); в их свободном стихе виртуозно сплавлены черты разговорной и поэтической речи (Кузмин написал музыку к «Александрийским песням», как и к некоторым другим своим стихам, а также к постановке Мейерхольдом «Балаганчика» Блока в театре В. Комиссаржевской). Лирический репертуар Кузмина не исчерпывали «маскарадные» стилизации. Отзываясь на сборник «Сети» (1908), Блок ощутил сквозь дэндизм Кузмина его «печальную душу», писал, что от Кузмина «веет» духом старой Руси. Национальное здесь не было случайным; Кузмин прошел через увлечение расколом, жил среди старообрядцев Поволжья, мечтал об опрощении («быть сторожем в амбаре... счастливее, мудрее и выше славы Вагнера», — признавался он в одном из писем 90-х годов). Блок надеялся, что одаренный поэт «стряхнет с себя ветошь капризной легкости». Действительно, в послеоктябрьские годы лирический мир Кузмина и его поэтика значительно усложнятся.

Антитезой эстетски-утонченной линии в акмеизме был так называемый «адамизм», культ первозданности, или, как было сказано в манифесте Городецкого, прочитанном в 1913 г. в литературном кабаре «Бродячая собака», «ощущение полноты душевных и телесных сил в поэзии». В стихотворении «Адам» (1913) Городецкий, начинавший в символистской среде как певец праславянской языческой стихии (сб. 1907 г. «Ярь» и «Перун»), расхваливал «подвиг» акмеистского Адама, призванного «живой земле пропеть хвалы». Гумилев заявлял, что «адамисты... немного лесные звери», и выдвигал благую «звериность» в противовес интеллигентской «неврастении». Характерные для умонастроений современников индустриального века рецидивы «руссоизма», идеал естественного, природно-цельного бытия (например, у Гогена и Рериха, Гамсуна и

Куприна, иногда у Брюсова) приобретали у иных акмеистов антигуманистическую окраску. Владимир Иванович Нарбут (1888—1938?) в книге «Аллилуйя» (1912), бросая вызов поэтическим «красивостям», славил грубое, безобразное; демонстративный натурализм, физиологизм был присущ ранним стихам Михаила Александровича Зенкевича (1891—1973) в сборнике «Дикая порфира» (1912), слагавшего «гимны» материи «дико сумрачной и косной»; в намеренном антиэстетизме оба соприкасались с футуристами.

Отказавшись от знаковости поэтической речи, акмеисты полагали слово самоценным. Его многострунности у Блока Городецкий противопоставлял «народное отношение к слову как незыблемой твердыне, как Алмазу непорочному»; работа над «алмазом» слова и есть «цеховая» задача поэзии, вопреки «оракульским, жреческим и иным». Это парнасское, при всех ссылаях на народность, представление о слове-самоцвете, требующем огранки, разделяли не все акмеисты. Мандельштам писал о «Психее» слова, одушевляющего предметный мир. Образ поэзии-Психеи присущ одухотворенной лирике Ахматовой. Для Мандельштама поэзия — залог связи поколений: поэт бросает свое слово векам, как «бутылку» в волны. Стихотворение может иметь конкретного адресата, но главный собеседник — «читатель в потомстве» (Мандельштам ссылаялся на Баратынского); задача поэта — «обменяться сигналами с Марсом» («О собеседнике», 1913). О коммуникативных целях искусства слова писал Гумилев в статье «Жизнь стиха» (1910): художник, «не принуждаемый быть полезным», должен свободно «оттачивать» свое мастерство, чтобы суметь передать людям чувство прекрасного, возбудить их «любовь и ненависть», учить «доблести».

Эти слова Гумилев писал тогда, когда его связь с символизмом была еще прочна. Но «сыновнее» чувство к нему оставалось и позже; в манифесте 1913 г. Гумилев, отрицая нынешние права символизма, заявлял, что он «был достойным отцом», и надеялся, что новое течение не посрамит своей родословной. При всех претензиях на новаторство полного размежевания с символизмом акмеистам достичь не удалось. Отрицая мистический символизм, акмеисты

109

в своих требованиях эстетической автономии и в своей приверженности к парнасской поэтике соприкасались с ранним, брюсовским вариантом символизма; немаловажным оказался для них и опыт зрелого Брюсова-неоклассика.

«Парнасство», усвоенное непосредственно и сквозь призму раннего символизма, определило исходные устремления поэзии Николая Степановича Гумилева (1886—1921) — сборники «Путь конквистадоров» (1905), «Романтические цветы» (1908), «Жемчуга» (1910). Многообразные обличья «декоративно-романтической» экзотики были поначалу лишены у Гумилева единого психологического стержня. Вскоре в них выявится кредо автора: поэтизация «сильной личности». Но, как это было у Бальмонта периода «Горящих зданий», среди многообразных «сверхчеловеков» — римских завоевателей, воинствующих рыцарей, жестоких «капитанов» — в стихах Гумилева все чаще мелькал и другой облик лирического «я» с его рафинированной культурой, утонченным эстетизмом, тоской по цельности («Персидская миниатюра», «Вечное», «Деревья», «Фра Беато Анжелико»). Первая ипостась Гумилева скажется в стихах 1914—1915 гг. с их прославлением героики войны («Наступление», «Ода д'Аннунцио» и др.). Вторая даст к концу 10-х годов лирику душевного надлома, одиночества поэта в мире чуждой ему новой России (сб. «Огненный столп», 1921).

В духе избранной с юности роли Гумилев строил и свою жизнь, осваивая первым из русских поэтов новые материи не только умозрительно, но и реально. Названия сборников «Чужое небо» (1912), «Колчан» (1916), «Шатер» (1918, изд. 1921) говорили о «кочевьях» поэта — землепроходца, воина, охотника. Выразительный образ гумилевской Африки («Красное море», «Нигер», «Сахара» и многие другие) навеян живыми

впечатлениями поездок в Египет, Абиссинию и иные страны континента; его описания Гумилевым «заставляют вспомнить не столько Киплинга, сколько появившуюся позже прозу Хемингуэя» (А. Павловский). «Африканский» слой поэзии Гумилева трактовали в духе буржуазного конквистадорства, но, хотя его лира знавала подобные «неверные звуки», здесь было и другое. Европейец преодолевал европоцентризм в творческом освоении новых сфер мирового целого, эстет находил под «чужим небом» новое соотношение социально-исторических сил, когда «истинный царь над страной // Не араб и не белый, а тот, // Кто с сохой или с бороною // Черных буйволов в поле ведет».

Иллюстрация:

А. А. Ахматова

Портрет работы Л. Бруни. 1922 г.

Примечательны «Абиссинские песни» (в сб. «Чужое небо»). Приемы стилизации напоминают об «Александрийских песнях» Кузмина, но содержание — мотивы социального и национального сопротивления — для Кузмина было бы невозможно. Хотя Гумилев считал, что он во времени «все тот же», облик его поэзии менялся, освобождался от эстетства и декоративизма. Для позднего Гумилева парнасский идеал поэта-ювелира утрачивает свою притягательность; возникает близкое младосимволизму представление о поэте-вожатом:

Земля забудет обиды
Всех воинов, всех купцов,
И будут, как встарь, друиды
Учить с зеленых холмов,
И будут, как встарь, поэты
Вести сердца к высоте,
Как ангел водит кометы
К неведомой им мете.

(«Канцона третья»)

Убеждение в пророческой миссии творящей личности требовало иной поэтики; так появилось у Гумилева признание права художника на «высокое косноязычье» («Восьмистишие» в сб. «Колчан»). Признание, парадоксальное в устах ревнителя «прекрасной ясности».

«Отеческая» власть символизма сохранялась

110

у акмеистов в их отношении к культуре. В условиях нигилистического бунта против нее со стороны возникших в начале 10-х годов футуристических группировок (см. ниже), которые запальчиво заявляли об отказе от культурной преемственности, символисты и акмеисты были объединены верностью ей. Причастность к мировой культурной традиции, наследование предшествующего эстетического опыта — такова была «демилитаризованная зона» между символистами и акмеистами, независимо от различий у обоих в выборе художественных ценностей и путях освоения их. Акмеистская борьба с младосимволизмом имела целью, по сути дела, лишь «реформу»: отказ от крайностей ортодоксальной эстетики при сохранении ряда творческих завоеваний символистов. «Сама идея равновесия, прочности, зрелости, послужившая основанием для термина «акмеизм», характерна не для зачинателей, а для завершителей движения», — писал Б. Эйхенбаум, полагая, что эстетическую «революцию» нес не акмеизм, а футуризм, равно угрожавший всем своим предшественникам.

Писавшие об акмеизме сходились в признании его неоднородности. Брюсов, обозревая в 1913 г. новые течения русской поэзии, был склонен считать акмеизм фантомом и видел его значение лишь в том, что под его «призрачное знамя встало несколько поэтов, несомненно талантливых». Уже в 10-е годы критика характеризовала поэзию Анны Андреевны Ахматовой (1889—1966) как явление, эмоционально несродное акмеизму:

слишком разнились наступательный мажор акмеистских деклараций и ахматовский лиризм надлома чувств, разочарований в любви, женской тоски и обиды. «Какая она акмеистка? Какая „адамистка“?» — недоумевал критик журнала «Заветы». Тем не менее в первых сборниках Ахматовой («Вечер», 1912; «Четки», 1914; «Белая стая», 1917) отчетливо сказались идейно-стилевые особенности, общие для некоторых поэтов, «преодолевших символизм» (так назвал свою статью 1916 г. об акмеистах В. Жирмунский), и индивидуальные. Это камерность лирического голоса вместо символистской «оперности», однозвучность содержания, намеренная ограниченность эмоционального диапазона, конкретность переживания. И вместе с тем особая забота о новизне словесной формы, отмеченной предельным лаконизмом. Формальное своеобразие достигалось «добровольным ограничением задач искусства»: именно «сужение душевного мира» сделало его рисунок особенно «графичным, четким» (В. Жирмунский). Преодоление камерности лиризма через творческое сближение с народной жизнью составит смысл эволюции Ахматовой после Октября. Художественное новаторство поэтессы выявилось раньше. Прокламированное акмеистами устремление к «вещественному» отразилось в стихах «Четок» и «Белой стаи» как своеобразная «материализация» переживания, как «перевод» глубинных движений души на язык «телесного» — позы, жеста, мимики. Уже тогда сказалось воздействие на поэтику Ахматовой психологизма русской классической литературы, прозы Л. Толстого. Вслед за Анненским (чей художественный опыт акмеисты читали) поэтесса избирает в качестве эмблем состояний лирического «я» ту или иную деталь внешнего мира, конкретную вещь, предмет, нередко обыденный. Она часто говорит о глубинном намеренно будничным языком, выражает смысл переживания эпиграмматически емкой формулой:

Я улыбаться перестала,
Морозный ветер губы студит,
Одной надеждой меньше стало,
Одною песней больше будет.

Присущая символистской поэзии экстенсивная энергия слова, пересекавшегося со словесными эквивалентами нехудожественных сфер (философии, религии и т. п.), теперь уступила место интенсивной. В стихах Ахматовой скупость речи усилила ее выразительность, «чувство... сгустилось в сюжет» (Б. Эйхенбаум). Принцип «вещественности» обусловил в стихе акмеистов сдвиг от музыкального к пластическому. Гумилев любил, цитируя Т. Готье, сравнивать поэта со скульптором, чеканщиком. Пластическое начало преобладает в лирике Ахматовой, но ей присущ и свой «напев», сочетание разговорной и народно-песенной интонаций.

Эмоциональный спектр ахматовской лирики, а с ним и образ внешнего становились тем значительнее, чем больше проникалась ее поэзия тревогами и драмами времени. Впоследствии Блок, в статье «Без божества, без вдохновенья» (1921) резко критиковавший акмеистов, далеких от «родимых „бурь и натисков“», прозорливо выделил Ахматову, которая была среди них «настоящим исключением». Перелом в развитии Ахматовой впервые наметился в годы империалистической войны. В акмеистской поэзии тогда было немало официально-патриотической риторики: «приятие» действительности обернулось приятием войны: «И воистину светло и свято // Дело величавое войны» (Гумилев). Религиозно-националистические мотивы слышались у Городецкого: «Россия вновь придет в Царьград, // Кресты на храмах заблестят, // А минареты рухнут ниц...» В «Молении» Кузмина герой просит святых заступиться за русское

III

воинство, «чтобы Царь-Христос нашей рати дал венец золотых побед». С этим хором не сливался печальный и сердечный голос Ахматовой, в чьих стихах («Июль 1914», «Памяти 19 июля 1914», «Утешение», «Молитва» и др.) война представляла как лихолетье, година народной беды: «Над ребятами стонут солдатки, // Вдовий плач по деревне звенит».

В восьмистишья «Майский снег» (1916) переживание безвременной гибели молодых сил, облекшееся в пейзажную параллель «жестокой, студеной весны», которая «налившиеся почки убивает», прозвучало в тонах высокой библейской скорби:

И ранней смерти так ужасен вид,
Что не могу на божий мир глядеть я,
Во мне печаль, которой царь Давид
По-царски одарил тысячелетья.

Антивоенные мотивы звучали и у Осипа Эмильевича Мандельштама (1891—1938). В разгар войны он славит «отверженное слово: мир» («Ода миру» или «Зверинец», 1916). Поэт мечтает о днях, когда человечество, упрятав в «зверинец» хищников милитаризма, узнает радость единения. Война виделась Мандельштаму прологом эпохальных перемен в судьбах мира («Европа», 1914). Статья поэта «Петр Чаадаев» (1915) была заострена против национализма, этого «нищенства» духа, и выдвигала чаадаевское «углубленное понимание народности как высшего расцвета личности».

Поэзию раннего Мандельштама, ставшего впоследствии, по словам А. Твардовского, «образцом высокой культуры русского стиха XX века», связывало с акмеизмом (как и с символизмом, существенное влияние поэтики которого он испытал) восприятие жизни через «стекла» искусства. Полюсы акмеистского мироощущения, brutality его «адамизма» и кларистская «бездумная легкость» были Мандельштаму равно чужды. В акмеизме его привлекала оппозиция культу трансцендентного и тяга к «вещественности». В декларативном стихотворении «Нет, не луна, а светлый циферблат» (1912) небесному демонстративно предпочиталось земное в его будничной предметности, а в претензиях жить «вечностью» виделась «спесь». В стихотворениях 1913 г. «Теннис», «„Морожено!“». Солнце. Воздушный бисквит...» с их шутовой интонацией, меткостью деталей, изяществом стиха звучала поэзия повседневного. Но мир Мандельштама был иным, в акмеизме ему не хватало духовности, он влекся к философской лирике Тютчева, вдохновлялся Данте и Бетховеном, Бахом и Рембрандтом. Стихотворение «Я ненавижу свет однообразных звезд...» (1912) примечательно не столько отталкиванием от романтического канона, сколько тем, что вызов небу бросает уже тогда осознаваемая в своей безусловной ценности земная «вещь», ставшая искусством: игла стрельчатой башни.

Иллюстрация:

О. Э. Мандельштам

Фотография 1913—1915 гг.

Заглавие первого (и единственного в дооктябрьское время) сборника поэта «Камень» (1913) — эмблема прочности, тяжести, материальности мира и слова о мире. На смену символистской «музыке», понимаемой как зыбкое и смутное, у Мандельштама — в духе исканий «трехмерности», присущих акмеизму и неоклассике — приходит начало «зодчества». Оно для поэта — осязаемый пример победы над материалом, а значит, и знак творчества, действенного начала бытия. Смысловый центр стихотворения «Notre Dame», воспевшего «твердыню» знаменитого собора, лежит в словах «подпружных арок сила». Контрфорсы базилики, ее «чудовищные ребра» несут и функцию, и самую идею преодоления «тяжести недоброй», становясь примером для тех, кто хочет творить прекрасное. Можно было бы видеть здесь лишь новое прочтение «Искусства» Т. Готье, звавшего

112

художника бросить податливую глину ради каррарской глыбы: «Созданье тем прекрасней, // Чем взятый материал бесстрастней» (пер. Гумилева; в брюсовском — «неподвластней»). Мандельштам мог отталкиваться от стихотворения Готье, чье имя как раз тогда выдвигалось гумилевцами. К тому же склонность к заострению (и переосмыслению)

образца обнаружилась у Мандельштама еще в навеянном тютчевским «Silentium» и одноименном ему стихотворении 1910 г. с призывом слова к предбытию («Останься пеной, Афродита, // И, слово, в музыку вернись...»). «Norte Dame» не просто новая метафора творчества-преодоления. Принцип организующего архитектурное целое противоречия тяжести и опоры, подчеркнутого поэтом в облике собора, претворен в структуре стихотворений сборника «Камень», которые «держатся» диалектикой высокого и низкого, исторического и бытового, «одического» и просторечного («О временах, простых и грубых...», «Старик», «Летают валькирии, поют смычки...» и многие другие). «Мы вводим готику в отношения слов», — скажет поэт в статье «Утро акмеизма».

Сквозное для мира Мандельштама понятие «архитектуры» (ее «демон» сопровождал поэта, по его признанию, «всю жизнь») многообразно явлено в «Камне». Здесь и «портрет» петербургского шедевра Воронихина, Казанского собора («На площадь выбежав, свободен...», 1914), здесь и великие «камни» веков, увиденные как сгустки исторических судеб человечества («Айя-София», 1912; «Петербургские строфы», 1913). Памятник старой архитектуры неожиданно становится примером эстетики «цехового» толка, для которой «красота — не прихоть полубога, // А хищный глазомер простого столяра» («Адмиралтейство», 1913). Стремление к «структурной определенности» формы (Л. Гинзбург) диктует поэту и круг его образцов, отмеченных «зодческим» началом; это греко-римская античность, творчество Батюшкова и русский классицизм XVIII в., Пушкин и его эпоха. Их отзвуки у Мандельштама всегда результат вживания, а не маскарадной стилизации. Излюбленной сферой поэтических аналогий молодого Мандельштама был античный мир, то героический, то «домашний». У профессионального эллиниста Анненского переживание искало ассоциативной опоры в обыденном и сегодняшнем. Для Мандельштама (обязанного Анненскому самим типом ассоциативной лирики) даже будничная ситуация, картина напоминают об античности (поднявшиеся по склону овцы «обиженно уходят на холмы, // Как Римом недовольные плебеи», предосенний август — «месяц цезарей» и тому подобное).

Частное, малое включалось — наравне со значительным — в единый исторический контекст. Образы, его создающие, в послеоктябрьских книгах поэта, обращенных не столько к истории, сколько к современности, станут иными, чем в сборнике «Камень». Но принцип «памяти» как знак «связи времен» останется. Переживание поэтического слова в аспекте «памяти» роднило Мандельштама с поздним символизмом (Вяч. Иванов о роли поэта: «учит он — воспоминать»).

Пафос преемственности и «наследства» оказывался особенно актуальным в условиях антикультурного бунта намеренно «не помнивших родства» футуристов. Их выступления на рубеже 900—10-х годов обозначили новые тенденции в развитии нереалистических течений русского искусства.

ФУТУРИЗМ

Блок писал в предисловии к поэме «Возмездие»: «1910 год — это кризис символизма... В этом году явственно дали о себе знать направления, которые встали во враждебную позицию к символизму и друг к другу: акмеизм, эгофутуризм и первые начатки футуризма».

Футуристы объявляют войну символистскому двоемирию. Одновременно против него выступают акмеисты, которые, впрочем, до конца преодолеть его не могли. Мистика обернулась экзотикой. Футуристы порывают и с символистским делением на миры здешние и нездешние, и с акмеистским конфликтом обыденщины, «проклятого захолустья» и «далеких стран» (поэзия Н. Гумилева). Оспаривают они и тех акмеистов

(С. Городецкий и др.), которые звали к «вещности», к изображению живой природы в неповторимости ее форм, цветов, запахов. Футуристы убеждены: искусство должно не воссоздавать жизнь, а решительно и своевольно пересоздавать.

Речь идет прежде всего о кубофутуристах, главной группе течения. Другие группы — эгофутуристы (во главе с Игорем Северянином, который осенью 1912 г. объявил о своем разрыве с ними); «Мезонин поэзии», предводительствуемый Вадимом Шершеневичем; «Центрифуга» (С. Бобров, Б. Пастернак, Н. Асеев), — разделяя отдельные положения футуризма, во многом перекликались с другими течениями: эгофутуристы были связаны с акмеистами, «мезонисты» предвосхищали имажинистов.

Первый сборник кубофутуристов «Садок судей» вышел в 1910 г. В декабре 1912 г. появился сборник «Пощечина общественному вкусу». Программный манифест этого сборника, озаглавленный так же, подписали четверо: Д. Бурлюк,

113

А. Крученых, В. Маяковский и В. Хлебников. К ним присоединились затем Н. Асеев, В. Каменский, Б. Лившиц, Е. Гуро, отчасти Б. Пастернак.

Поэты Велимир Хлебников, Владимир Маяковский, Василий Каменский, Алексей Крученых, Давид Бурлюк, Николай Асеев — главные действующие лица футуристического движения, участники сборников, диспутов, турне, эстрадных вечеров.

Кубофутуристы — не только литературная группа. Родственные ей по духу группировки возникают среди живописцев («Бубновый валет», «Ослиный хвост»). Некоторые футуристы (Д. Бурлюк и его братья, Маяковский, Каменский) одновременно занимались литературой и живописью.

Едва ли какая-нибудь группировка вырывалась на литературную арену с таким шумом и с такой напористостью, как футуристы. Когда читаешь их первые манифесты, воззвания, статьи, создается впечатление, что они озабочены не только тем, чтобы провозгласить свою программу, но и вызвать как можно больше возражений и протестов. Сразу же после появления первого их сборника «Садок судей» завязываются ожесточенные критические споры.

Несхожесть творческих устремлений поэтов, связанных одним общим названием, полускандаальной кличкой «футуристы», была так сильна, что довольно скоро рецензенты и критики начинают выделять в общем потоке разные индивидуальные облики и устремления.

Пожалуй, решительнее всех призвал внимательно отнестись к футуристам М. Горький. Известно его короткое выступление в кафе «Бродячая собака» на вечере футуристов 25 февраля 1915 г., когда он сказал: «Тут что-то есть...» Это вызвало споры, нападки на писателя, который вступился за футуристов, преданных критической анафеме. В связи с этим редакция «Журнала журналов» обратилась к нему с просьбой изложить свою точку зрения печатно — так появилась в № 1 за 1915 г. небольшая статья «О футуризме». Она начинается словами: «Русского футуризма нет. Есть просто Игорь Северянин, Маяковский, Бурлюк, В. Каменский...» Затем Горький возвращается к Маяковскому отдельно, говорит, что «у него несомненно где-то под спудом есть дарование. Ему надо работать, надо учиться, и он будет писать хорошие, настоящие стихи».

Мысль Горького, как это подчеркивалось в критике, перекликается с записью Блока в дневнике от 25 марта 1913 г.: «Футуристы в целом, вероятно, явление более крупное, чем акмеизм. Последние — хилы <...> Это — более земное и живое, чем акмеизм».



В. Хлебников

Литография Н. Кульбина. 1913 г.

Исследователи справедливо отмечают ту роль, какую сыграла поддержка, оказанная Горьким молодому Маяковскому и этой статьей, и позднее; Горький привлек его к сотрудничеству в «Летописи», содействовал изданию сборника «Простое, как мычание» в издательстве «Парус» (1916).

Слова Горького: «Русского футуризма нет» — нельзя понимать буквально. Писатель не только выделил «несомненно талантливых» поэтов, в первую очередь Маяковского. Вместе с тем он высказал и свое мнение о течении в целом, точнее — о том, что стоит за ним: «Их <футуристов> породила сама жизнь, наши современные условия... они вовремя рожденные ребята».

В годы после поражения русской революции 1905 г. и накануне первой мировой войны обостряется ощущение «изжитости жизни», неизбежности крушений, катастроф, исторических сдвигов и исчерпанности старых форм искусства. Это ощущение по-своему выразилось в футуристическом движении — и выразилось весьма противоречиво. Война настоящему во имя будущего, которую объявили футуристы, порою оборачивалась бунтом против самой реальности. Особенно характерны в этом отношении

114

были многочисленные футуристические декларации.

Исходная идея программных заявлений футуристов, или, как они еще себя называли, «будетлян», — разрыв с действительностью как она есть под знаком утверждения «жизнетворчества». Художник, заявляют они, не певец жизни, не «зеркало» (ни в каком смысле), но «самотворец». Иначе говоря, отрицание реальности как объективно существующей и развивающейся категории связывается с отрицанием реализма как метода ее художественного раскрытия.

Любое обращение к действительности — воссоздание, изображение того, что есть, что живет и развивается по объективным законам, — вызывает у футуристов обвинение в слепом и рабском копировании, бескровном воспроизведении и т. п. Искусство начинается не с отражения, а с «искажения действительности» (Д. Бурлюк). «Вещи исчезли как дым... — провозглашает художник Казимир Малевич, — и искусство идет к самоцели творчества, к господству над формами природы». Он призывает к отказу от «инквизиции природы».

С идеей жизнетворчества связана вторая футуристическая мысль — самоценность художественного творчества, примат вопроса «как?» над «что?» и «во имя чего!», словотворчество, утверждение «самовитого слова». Надо освободиться не только от господства вещей, привычных форм быта и бытия, утверждают футуристы, но и от господства слов в их утвердившихся значениях и сочетаниях. Художник — «самотворец» не только жизни, но и языка. В упомянутом манифесте «Пощечина общественному вкусу» отстаивались права поэтов «на непреодолимую ненависть к существовавшему до них языку» (даже не к существующему, а к существовавшему и ныне как бы уходящему в невозвратное для поэта прошлое). Раздавались призывы к полному «слому» и языка, и вообще прежних традиционных художественно-изобразительных средств.

Такова исходная концепция жизни и искусства, которую футуристы противопоставляют реалистическому отражению действительности и, с другой стороны, символистской мистике — для них это чуть ли не ругательное слово («символятина»).

Идеи ничем не стесняемой воли художника одним из первых разрабатывает Велимир Хлебников (1885—1922). Он выступает в печати за несколько лет до «Садка судей». Его любимая мысль — отказ от привычных представлений об «одностороннем» движении времени; оно должно быть схвачено в его «многовременной одновременности». Поэт может своевольно передвигаться во времени как по пространству в любом направлении. Хлебников провозглашает «бой за время» — его надо освободить, сделать равноправным с пространством. В «Воззвании председателей земного шара» (1917) он заявит: «...наша тяжелая задача быть стрелочниками на путях встреч Прошлого и Будущего». Стрелочник

в обиходном языке — самый маленький человек. Но у Хлебникова он переводит стрелки времени.

Объявив себя «королем времени», Хлебников сплавляет воедино разные эпохи. Полубожественное существо Ка не знает «застав во времени; Ка ходит из снов в сны, пересекает время... В столетиях располагается удобно, как в качалке. Не так ли и сознание соединяет времена вместе, как кресло и стулья гостиной » («Ка», 1916). В драматических сценах «Мирскóнца» (1913) герой удирает с собственных похорон и начинает жить «в обратную сторону» — все кончается сценой, где персонажи проезжают в детских колясках.

Вот почему недостаточно называть Хлебникова футуристом, будетлянином. Он пишет поэмы о людях первобытного мира, создает своеобразные славянские языческие утопии (поэмы «Лесная дева», 1911; «И и Э», 1912; «Шаман и Венера», 1912; «Вила и леший», 1912). И он же пишет статьи, где пророчествует, какими будут города. В повести «Девий бог», напечатанной в «Пощечине общественному вкусу», все как будто выдержано в древнерусском стиле. Но «председательствующий», неожиданно переходя на сугубо современный язык, предлагает собранию «вернуться к порядку дня». В том же сборнике опубликована статья В. Хлебникова «Образчик словоновшеств в языке», где приводятся примеры новообразований по аналогии, и среди них «Летний бог — Стрибог — бог воздухоплавания». Это сочетание древнеславянского «Стрибог» с подчеркнuto современным «воздухоплавание» — характерная черта хлебниковского поэтического мышления и стиля. В поэме «Журавль» (1910) сталкиваются два ряда слов: с одной стороны — «Плывут восстанием на тя иные племена», с другой — «небоскребы», «новобранцы». Язык Хлебникова и состоит из слов-ветеранов и слов-новобранцев.

Становится ясным: стрелочник времени для Хлебникова — «речетворец», а чудодейственная стрелка — слово. Овладение словом — это и есть «творческий бой за время». Здесь — разгадка структуры неологизмов поэта.

Идея создания нового языка для него — не утопия, но совершенно практическая задача, И поэт берется за дело, которое считает насущным и неотложным. Для того чтобы конструировать новые слова, рассуждает он, надо разложить

115

старые на микрочастицы, из которых можно будет «строить» неологизмы. Хлебников предпринимает своеобразное разложение слова. Точнее сказать, расщепление слова — по аналогии с расщеплением атома. Хлебников берет обычное слово, выделяет в нем минимальную смысловую единицу. Не просто корень в соответствии с морфологией, а «корень корня», т. е. скрытый «эпицентр» слова, в котором, по его мнению, заключена суть смысла. Обычно это первый звук или группа начальных звуков слова. Затем он прибавляет к этой первоисходной смысловой частице другие окончания. Иначе говоря, Хлебников не просто выдумывал слова, но скорее трансформировал их. К старым корням, вернее даже — кусочкам корней, он прививал новые словесные побеги.

Так возникает неологизм в архаизированном языковом строю. Когда мы, например, читаем: «Стая легких времирей» («Там, где жили свиристели...», 1908), мы воспринимаем этих «времирей» как неологизм; и вместе с тем чувствуется в них даль времени, старина. Поэт стремился завязать день минувший и сегодняшний единым словесным узлом. Одновременно устремлялся он к архаике и ко дню нынешнему.

Декларируя своеволие художника, «языкотворца», Хлебников не в полном смысле волюнтаристичен: в своих неологизмах он вынужден считаться с законами языка (Маяковский обратит на это особое внимание).

В критической литературе о Хлебникове уже много сказано о новизне его поэтического зрения, о «речетворчестве». «Лобачевский слова» — так назвал его Юрий Тынянов. Однако при всех контрастах и неожиданностях его поэзии она отличается внутренней целостностью. «Труд Хлебникова над русским словом, разведки в глубь его,

поиски скрытых смыслов и связей языка, стремление сохранить русское слово от порчи, борьба с теми, кто был небрежен к нему, — писал Н. Берковский, автор одной из самых значительных и талантливых работ о поэте, — всё это рвение настоящего „сына отечества“, желание в слове и через слово увидеть свою страну и свой народ в неизвестных и неясных еще свойствах их, желание услышать неслышанное». Так открывается скрытая мера и глубина в словесных «крайностях» поэта.

Тут проступает явственное отличие от Хлебникова Алексея Крученых (1886—1968). Это убежденный защитник полной «зауми», т. е. не просто вновь сконструированных слов, но «внесловесного» языка, который уже не имеет непосредственно коммуникативного значения: язык — самоцель, а не средство. Критика тех лет назвала его «самым геростратным из геростратствующих».

Хлебников, Крученых, Бурлюк, Асеев, Каменский и, наконец, Маяковский — каждый из них активно работает над «новым языком». Но сопоставление их неологизмов, словесно-стилистических форм показывает, как общая исходная задача получает различное преломление: словесная лаборатория у Хлебникова, заумь Крученых, идейно-образная и эмоциональная активизация словесных форм у Маяковского.

Таким образом, исходные лозунги получают у разных поэтов совершенно различное, подчас противоположное толкование. Ориентация на будущее сочетается у Хлебникова с «опрокинутостью» образов и слов в древность. Николай Асеев (1889—1963) не раз объявляет вместе со своими «футур-коллегами» смертный приговор всякому прошлому. И он же пишет в 1914 г.: «Братец Наян, мало-помалу выползем к валу старых времян». Молодой Асеев то штурмует «вал старых времян», то оказывается перед ним коленопреклоненным. Рано возникает у него, по собственному признанию, «тяга к славянщине, к истории слова», чувство кровной причастности к национальному прошлому.

Так убежденные предвозвестники будущего, «будетляне», одновременно поэтизируют древний национальный уклад, быт, верования, фольклор. В годы войны усиливаются идеи славянофильства, утверждение особой миссии «скифской», «варварской» России, противостоящей гнилому и тлетворному Западу. Это связывает футуристов с некоторыми символистами и акмеистами.

Однако вместе с тем война наносит удар по представлениям о единой России, ее патриархальной старине, резко обостряет социальную и антимилитаристскую направленность произведений футуристов. В поэме Хлебникова «Берег невольников» (1921—1922) люди превращены «соломорезкой войной» в «обрубки», «человеческий лом», «человеческую говядину». В идейно-образной структуре это произведение перекликается с поэмой Маяковского «Война и мир» (1915—1916). Н. Асеев в стихотворении «Пусть новую вывесят выдумку» (1916) пишет о войне-безумии.

Творческая реализация призывов футуристов к разрыву с жизнью как она есть оказывается все более противоречивой. Объективно они отражали то устремление к новому строю и укладу, которое особенно сильно нарастает в годы империалистической войны и предреволюционной поры. Однако связь этих призывов с идеей революционного переустройства мира далеко не прямая. Василий Каменский (1884—1961) вначале признает лишь одну форму времени — настоящее, сиюминутное; опровергая футуристическую

116

концепцию, воспекает жизнь как она есть (см., например, стихи в романе «Землянка», 1911). Хлебникову в сказке открывалось древнее время, которому «снится» грядущее; для Каменского сказочна вот эта жизнь, природа, солнце, все, что непосредственно окружает человека с его вольной душой.

Здесь пролегает граница, резко отделяющая Каменского от Владимира Маяковского. Там, где ранний Каменский, захлебываясь от восторга, славит радость бытия («Жить чудесно!»), Маяковский шлет грозные проклятия окружающему миру.

Однакоприятие сегодняшней жизни у Каменского опровергается его устремлением к разгулу и бунту. Каменский — самый стихийный и анархичный среди всех поэтов-футуристов. Первое определение России у него: «... моя стихийная страна».

Анархизм для него не только политическая, но и сугубо творческая категория. В утверждении образного своеволия Каменский перекликается с Шершеневичем и будущими имажинистами. Когда он пишет:

Берег — письменный стол.
Море — чернильница.
Каждый камень — престол.
Моя песня — кадьница, —

чувствуется здесь не просто случайный разноречивый образ, но сознательная установка.

Однако надо всей этой разноголосицей торжествует характерный веселый, радостный голос автора, поэта-«песнебойца», который стремится превратить мозаику образных впечатлений в сплав единой «бесшабашной раздоли».

Эволюция поэта в годы войны и канун Октября состояла в том, что от анархических представлений о личном «самоволии» художника он шел к ощущению стихийных сил самой жизни, и прежде всего жизни народной.

Это был путь не одного Каменского. Как бы двумя путями подходили футуристы к теме революции: с одной стороны, они славили революцию как раскрепощение человеческой личности, лирического «я» поэта. С другой — приближались к ней, раскрывая образ народа. Эта тема приведет В. Каменского в годы Октября к поэмам о народных вождах — Разине (первая ред. — между 1914 и 1918 гг.), Пугачеве, Болотникове, о 1905 г., к поэме о молодом Маяковском.

Владимир Маяковский (1893—1930) — самая значительная фигура среди соратников по футуристическому движению. Поэт Сергей Спасский, вспоминая о Маяковском футуристической поры, скажет: «Непонятный, ни на чем не основанный, опровергаемый его молодостью, его удачливой смелостью, но все же явно ощутимый трагизм пронизывал всего Маяковского, и, может быть, это и выделяло его из всех». Источник этого трагизма — определяющее все его творчество предоктябрьских лет отрицание ненавистного уклада жизни.

О революции как центральной теме раннего Маяковского написано много. Ясно и решительно определил роль революции для своей творческой судьбы поэт в автобиографии «Я сам» (1922, 1928).

Ни у кого из поэтов его окружения тема жизнотворчества не обретала такой остросоциальной, революционной окрашенности, как у Маяковского. Не «король времени», сближающий разные эпохи, связывающий древность, современность и будущее, как Хлебников. И не воспевающий настоящее, как Каменский. Маяковский — упрямый, одержимый «погонщик» времени.

Недаром тот же Каменский позднее скажет о нем в поэме «Юность Маяковского», написанной сразу после его смерти:

Ему бы впрягать
табун дней в колесницу
И гнать эти дни
на великий пролом.

Сохранились свидетельства о разговоре молодого Маяковского с Максимом Горьким. Тот спросил: «Чего вы хотите?» Маяковский ответил: «Я хочу будущего сегодня».

Справедливо говоря о революционном духе, сути, характере творчества молодого Маяковского, исследователи порой освещают эту тему односторонне. Поэма «Облако в штанах», о которой он в автобиографии говорит неотделимо от темы революционной, глубоко трагична. И трагизм «Облака» связан прежде всего с тем, что поэт, со всей присущей ему темпераментностью, одержимый стремлением «поторопить» время, наталкивается на его сопротивление.

Говоря о поэме, недостаточно привести слова о «терновом венце революций». Надо по достоинству оценить и всю трагическую суть финала. Лирический герой, переживший и оплакавший гибель любви, готовый растоптать свою душу и окровавленную дать «как знамя», бросается на самого бога: «Я тебя, пропахшего ладаном, раскрою! Отсюда до Аляски!»

Казалось, ничто остановить его не может: «Меня не остановите. Вру я, в праве ли...» Победно раскатывается по всему миру его громоподобный

117

голос: «Эй вы! Небо! Снимите шляпу! Я иду!» Но:

Глухо.

Вселенная спит,
положив на лапу
с клешнями звезд огромное ухо.

Начиналось «Облако» словами поэта о себе — «мир огрóbив мощью голоса ...», а кончается этим разительным переходом, тяжелым, как удар, словом «глухо».

Так обнаруживается трагическая трещина в веселой и самоуверенной футуристической концепции «жизнетворчества», поэтической вседозволенности, разгула и произвола. Действительность — реальная, грубая, с темными переулками, водосточными трубами, городскими, особняками и лачугами, — действительность не хочет, чтобы ее «творили». И это относится не только к «Облаку». Уже с ранних стихов (первая публ. 1912) мы ощущаем у Маяковского отмеченное трагическое противоречие. Интересно взглянуть с этой точки зрения и на последнюю поэму Маяковского предреволюционных лет — «Человек» (1916—1917). Как мажорно и победительно звучат стихи, где поэт воспекает самого себя, «драгоценнейший ум», «пятилучия» пальцев, «прекрасный красный язык» и сердце — «необычайнейший комок». Легко и непринужденно он творит мир: взглянет на булочную, на булочника, на булки — «и вдруг у булок загибаются грифы скрипок», булочник «играет. Все в него влюблено». И как безнадежно звучит финал поэмы: после вознесения на небо, спустя миллионы лет, поэт снова возвращается на землю; его встречает все тот же унылый круговорот — не бытия, а быта, все та же повседневность — казенная и торгашеская. Нет примирения между бунтующим героем и царством косности, «земным загоном», «земным канканом». Но за «1, 2, 4, 8, 16 тысячи, миллионы» лет не изменился облик земли, все так же «катятся рубли», все так же гонятся за ними людишки: «Их все тот же лысый, невидимый водит...»

Вера в грядущее, нетерпеливая жажда «смазать карту будня», порыв в завтрашний день и — трагическое ощущение, что реальная действительность глухо сопротивляется призывам, угрозам, проклятьям, атакам поэта; чувство тяжести и косности мира, противостоящего футуристическому жизнетворчеству, — вот одно из самых важных противоречий Маяковского 1912—1917 гг.



Решительно преодолевает он идею самоценности художественной формы, связанную с той же концепцией. Он не раз повторит в своих статьях, что «писатель только выгибает искусную вазу, а влито в нее вино или помой — безразлично. Идей, сюжетов — нет». «Для поэта важно не что, а как». Однако весь строй поэтических средств молодого Маяковского отличается глубокой идейно-образной и эмоциональной целостностью. Идея распада формы, самоцельного разложения образа, картины, слова на составные части не прошла мимо Маяковского. Однако отданная им дань, в сущности, была невелика. Гораздо более показательным было то идущее от Хлебникова, но понятое Маяковским по-своему «разложение слова», которое вызывалось замыслом («перекрестком распяты городо-вые — выи башен» в «повешенных городах»).

Неологизм у него — не отдельная черта стиля, она связана с общим образно-эмоциональным напряжением и гиперболизмом выразительных

118

средств. В обращении к свободному, ударному стиху сказывается потрясенность тона поэтического повествования.

Когда мы читаем в поэтохронике «Революция» (апрель 1917):

Смерть двуглавному!
Шеищи глав
Рубите наотмашь!
Чтоб больше не жил, —

мы не можем не ощутить единства поэтической формы: непривычное, почти неологическое «шеищи» и отчеркнутость слов-выкриков, ломающих рамки традиционного стиха, — явления одного порядка. Это разные свидетельства повышенной экспрессивности поэтического слова.

Там, где у Хлебникова перемешаны неологизмы с древнерусскими реченьями, где соседствуют фантастические картины будущего и старинные буколические образы, у Маяковского — строй сугубо современных слов. Однако языковой фонд поэта ими не исчерпывается. В стихах и поэмах Маяковского, особенно в таких, как «Облако в штанах» (1914—1915), «Человек» (1916—1917), слова подчеркнута сегодняшние сталкиваются с библеизмами, с евангельскими образами и выражениями. И в то же время в творчестве обоих поэтов ощущается тот дух обновления поэтического образа, слова, стиха, который наполняет атмосферу литературной жизни, и в частности русской поэзии, начала XX в.

Основа целостности поэтической формы у молодого Маяковского — единство лирического характера, раскрытого с такой силой, с такой психологической правдой и достоверностью при всей гиперболической заостренности, какие были доступны мало кому из современных ему поэтов.

Лирический герой стихов и поэм молодого Маяковского предстает перед нами в самой тесной и непосредственной связи с современностью, с «бурей-войной», со всем, чем живет и дышит человечество сегодня, сейчас. И поэтому идея революционного отрицания этого мира с его игом, угнетением, разбоем, кровопролитием для Маяковского меньше всего головная — она начинается с ощущения себя в мире, с личных впечатлений и переживаний, с трагедии украденной любви, никем не услышанного голоса поэта.

Отрицание строя и уклада современной жизни в поэзии молодого Маяковского, как он скажет потом сплошное «долгой», — глубже и серьезнее футуристического эпатажа, «пощечин», манифестов, ругательств — «Идите к черту!» и т. п. «... Мир мелок для того, чтобы принять большую личность, а большая личность с негодованием, с отвращением отвергает этот мелкий мир, торгашеский мир...» — говорил о поэте Луначарский.

Эта «большая личность» ощущается читателем во всем, что пишет поэт. Можно сказать, что он лиричен не только в стихотворениях, в поэмах, но и в статьях. Как это ни парадоксально, глубоко лиричны и сатирические стихи молодого Маяковского (цикл «гимнов»: «Гимн судьбе», «Гимн ученому», «Гимн здоровью», «Гимн критику», «Гимн обеду», «Гимн взятке», — напечатанных в журнале «Новый Сатирикон» в 1915 г.), потому что и здесь мы непосредственно сталкиваемся с творческой натурой поэта, отвергающего современный ему «мелкий мир».

Напряженные и противоречивые отношения связывали с футуризмом, и особенно с Маяковским, Бориса Пастернака (1890—1960). Его ранние стихи, дошедшие до нас не полностью, несли на себе печать урбанизма, сближавшего его с лирикой молодого Маяковского. В статье «Люди и положения» (1956—1957) поэт скажет о переключках с Маяковским («сходное построение образов, сходство рифмовки»), которых он стал избегать. «Это сузило мою манеру, — пишет он, — и ее очистило».

В поэтический мир поэта все более настойчиво и последовательно входит природа, освоенная человеком, становясь основой образов и уподоблений. Это еще более отдалило его от Маяковского, который однажды так определил их несходство: «Ну что же. Мы действительно разные. Вы любите молнию в небе, а я — в электрическом утюге» («Люди и положения»).

Отказываясь от «прямых» неологизмов, Пастернак во многом обновляет свою словесно-стиховую систему. Маяковский не раз отмечал новизну его синтаксиса. В стихе Пастернака, близком традиционному, ощутимы скрытые «толчки» неметрических ударений. Особенно явственно это проступает в стихах трехдольного размера:

Нынче нам не заменит ничто
Затуманившегося напитка.

(«Все наденут
сегодня пальто...», 1914)

После первых сборников поэта «Близнец в тучах» (1914) и «Поверх барьеров» (1917) в 1922 г. выходит в свет книга «Сестра моя — жизнь», включившая стихи о лете 1917 г. Она принесла ему большую известность.

Традиционными были стихи, где автор любуется природой, наблюдает за ней. У Пастернака скорее наоборот: он все время ощущает на себе пристальные, испытующие «взгляды» мира. В сущности, он как поэт родился не столько

119

из наблюдений над миром, сколько из чувства «подотчетности» миру, своей сквозной «просматриваемости» глазами природы.

Близящийся переворот, революционные перемены — это входило в поэзию Пастернака не прямо и не названно. Дыхание бури чувствовалось в повышении всего поэтического тонуса, в катастрофичности природных явлений и событий, вихреобразной сшибке образов.

Марина Ивановна Цветаева (1892—1941), дебютировавшая в начале 10-х гг., стояла вне направлений. Но ее самобытная поэтика отчасти соприкасалась с поэтическим стилем Маяковского, Хлебникова («неологичность» слова, потрясенность стиха). Цветаева решительно активизирует слово, помещая его в напряженный смысловой и ритмический контекст. Меньше всего это носит характер формальных ухищрений: «сдвиги» в словесно-стиховом строе в конечном счете отражают трагический разлад между поэтом и миром:

Есть в мире лишние, добавочные,
Не вписанные в окоем...

(«Поэт»)

Тема отъединенности поэта от мира, заключающая романтический протест против буржуазности, бездуховности, нарастает постепенно и неотвратно; в полную силу прозвучит она позднее, в 20-е годы. Начинает Цветаева со сборников «Вечерний альбом» (1910), «Волшебный фонарь» (1912), «Из двух книг» (1913), где спорят мотивы трагические и сугубо камерные. Время расцвета поэтессы — 20—30-е годы.

В историко-литературной перспективе явственно обозначаются различия творческих устремлений участников футуристического движения. В годы их содружества на первый план выступало то, что их связывало и роднило — решительное отрицание «старья» — в искусстве и жизни. Будучи глубоко различными по своей идейно-творческой природе, футуристы старались находить общий язык, временно закрывая глаза на то, что их разъединяло.

Решительно и дружно отмежевались русские футуристы от своих итальянских «однофамильцев». Правда, между ними были отдельные точки соприкосновения — в призывах отвергнуть музейное «кладбищенское» старье, в утверждении динамического стиля, передающего убыстрившийся темп и ритм современной городской жизни, в утверждении грубости как своеобразного эстетического начала. Однако в основном эти течения были полярны. Маринетти называл войну «единственной гигиеной мира», проповедовал культ силы. Ясно, насколько это было враждебно гуманистическому духу поэзии Маяковского, который «войнищу эту проклял, плюнул рифмами в лицо войне»; Хлебникову, автору поэм «Война в мышеловке» (1919) и «Берег невольников» (1921—1922), писавшему: «Мне противен бич войны... Я плюну смерти в яростные глаза». Недаром, молодой Маяковский скажет об итальянских футуристах: «Люди кулака, драки, наше презрение к ним». Василий Каменский заметил об отношении русских футуристов к итальянским: «Кроме названия, между ними не было ничего общего» («Жизнь с Маяковским», 1940).

Вместе с тем русский футуризм нельзя отделить от общих процессов развития западноевропейской литературы и особенно поэзии.

Владимир Маяковский, с благодарностью вспоминая об одном из первых своих учителей, в автобиографии скажет: «Бурлюк сделал меня поэтом. Читал мне французов и немцев». «Французы» — Артюр Рембо, Поль Верлен, Стефан Малларме.

Вместе с Бурлюком, еще более последовательно и профессионально, занимался новейшей французской поэзией Бенедикт Лившиц (1886—1939). Близкий классическим традициям, связанный с футуристами скорее дружески, нежели творчески, он сыграл немалую роль в их приобщении к опыту французских лириков.

Внимательно следил за развитием современной западной литературы Вадим Шершеневич (1893—1942). Наряду с «Манифестами итальянского футуризма» он перевел трактат Шарля Вильдрака и Жоржа Дюамеля «Теория свободного стиха» (М., 1920), причем снабдив перевод примечаниями, в которых сопоставлял опыт французских и русских поэтов в области свободного стиха.

Связи русских и западных художников слова, видимо, шире и богаче того, что закреплено в прямых высказываниях и зарегистрировано критикой. Недостаточно изучен вопрос о воздействии на развитие русской поэзии начала века творчества Верхарна, Уолта Уитмена.

Не раз указывалось на переключку русских футуристов с немецкими экспрессионистами. В 1912 г., почти одновременно с «Пощечиной общественному вкусу», в Германии выходит первая антология новой экспрессионистической поэзии «Кондор». Позднее, в 1923 г., Луначарский скажет: «Из всех русских поэтов-футуристов, которые к экспрессионизму довольно близки вообще, Маяковский наиболее к ним близок...»

Экспрессионисты провозглашают освобождение от «материальных волн и веяний натурализма», разрыв с принципом отражения природы,

реальной действительности: «Воля к художественному творчеству, черпающему формы исключительно из души художника, искусство, живущее верою, что человеку присущи тайные силы и лишь они творят мир, — это и есть содержание экспрессионизма» (Юлиус Баб. «Экспрессионистическая драма»).

Однако в лучших работах экспрессионистов — особенно если говорить о живописи и графике — нарушение привычных пропорций, гротесковый сдвиг, кричащая гипербола служат не столько прорыву к тайным сущностям, сколько к выявлению разительных и горьких контрастов самой действительности. В этом свете не кажется случайным интерес Маяковского к Г. Гроссу, художнику-сатирику, тесно связанному с экспрессионистами.

Русский футуризм возникает в годы после поражения революции 1905 г., развивается в условиях первой мировой войны и надвигающегося социального переворота. Объективно это течение отразило историческую изжитость старого мира, устремление к новому, небывалому «летосчислению»; явилось формой перехода «левого» русского искусства от анархического бунта против «всяческого старья» к борьбе с буржуазным строем. В произведениях крупнейших поэтов-футуристов (Маяковский, Хлебников, Асеев) защита крайнего своеволия художника, теория «самовитого» слова сменяются представлением: «Нам слово нужно для жизни. Мы не признаем бесполезного искусства» (Маяковский).

После революции начинается принципиально новая глава в истории русского футуризма. Он во многом уже перестал существовать как прежнее течение. Его «правопреемником» становится «Левый фронт искусства» — ЛЕФ. Концепции футуристов получали развитие и переосмысление в творчестве Маяковского и других поэтов.

НОВОКРЕСТЬЯНСКАЯ ПОЭЗИЯ. КЛЮЕВ. ЕСЕНИН

Самобытным явлением в литературе 910-х годов стала так называемая новокрестьянская поэзия, в русле которой начинали выдающиеся русские лирики Н. А. Клюев и С. А. Есенин, а также близкие к ним С. А. Клычков (1889—1937), А. В. Ширяевец (настоящая фамилия Абрамов, 1887—1924), П. В. Орешин (1887—1938), П. И. Карпов (1887—1963). Их объединяли — при всех различиях творческого почерка и меры таланта — истовая любовь к деревенской России (вопреки России «железной»), желание высветить исконные ценности ее верований и морали труда, обихода. Кровная связь с миром природы и устного творчества, приверженность мифу, сказке определили смысл и «звук» новокрестьянской лирики и эпики; вместе с тем их создателям оказались внятны и стилевые устремления «русского модерна». Синтез древнего образного слова и новой поэтики обусловил художественное своеобразие их лучших произведений, а общение с Блоком, Брюсовым, другими символистами помогло творческому росту. Судьбы новокрестьянских поэтов после Октября (в пору их наибольших достижений) сложились трагически: идеализацию ими деревенской старины сочли «кулацкой». В 30-е годы они были вытеснены из литературы, стали жертвами репрессий.

Личность Николая Алексеевича Клюева (1884—1937) привлекла Блока еще в 1907 г. Родом из крестьян Олонецкого края, Клюев, которого учила «песенному складу» мать, сказительница и плачëя, стал изошренным мастером поэтического слова, связав «устное» и «книжное», тонко стилизуя былины, народные песни, духовные стихи. У Клюева даже революционные мотивы, присутствующие в ранней лирике, религиозно окрашены, с первой книги («Сосен перезвон», 1912) образ народа видится в мистико-романтических тонах (К. Азадовский). Лирозэпика на фольклорной основе, поэтическое пересоздание сельской жизни выразили, начиная со сборника «Лесные были» (1913), новокрестьянскую

тенденцию. Неслучайно Клюев отвергал негативное изображение деревни Буниным и ценил Ремизова, Васнецова, а у себя выделял «Плясею» и «Бабью песню», славившие удаль, жизнестойкость народного характера. Одно из вершинных созданий Клюева, цикл «Избяные песни» (1914—16), воплотил черты мировидения северно-русского крестьянства, поэзию его поверий, обрядов, связь с землей, многовековым укладом и «вещным» миром. В основе густой образности Клюева с ее «фольклорным гиперболизмом» (В. Базанов) — олицетворения природных сил. Своеобычен язык поэта, обогащенный областными словами и архаизмами. В предоктябрьских стихах Клюев развивал миф о богоизбранности «избяной Руси», этой «белой Индии», ее живоносные начала противопоставлял — в духе идей группы «Скифы» — мертвенной машинной цивилизации Запада. Поначалу приняв Октябрь, Клюев вскоре ощутил трагизм происшедшего, многие его пророческие страницы не увидели света; в 1934 г. он был сослан, в 1937 г. — расстрелян.

Если в созданном Клюевым ощущался идеолог и проповедник, то огромный поэтический дар Сергея Александровича Есенина (1895—1925) покорял непосредственностью самовыражения,

[121]

искренностью песенного голоса. Главным для себя поэт считал «лирическое чувство» и «образность», истоки которой видел в «узловой завязи природы с сущностью человека», сохранившейся лишь в мире деревни. Вся метафорика Есенина построена на взаимоуподоблении человека и природы (у возлюбленной «сноп волос овсяных», «зерна глаз»; заря, «как котенок, моет лапкой рот»). Есенин по его словам, учился у Блока, Белого, Клюева. Близость к Клюеву — в тематике, образных «заставках», в сочетании пантеизма и поклонения христианским святым, в романтизации Руси в ключе новокрестьянской поэзии. Однако есенинский образ родины значительно многогранней и подлинней, чем у Клюева. Черты клюевского инока, богомольца, странника присущи лирическому «Я» раннего Есенина (первый сборник «Радуница», 1916). Но уже в стихотворении «О, Русь, взмахни крылами!» (1917) «монашьему» образу учителя Есенин противопоставляет свой, «разбойный», заявляет о споре с «тайной бога», увлекает за собой молодых. Тогда же (в стихотворении «Проплясал, проплакал дождь весенний») поэт осознает свое признание как обреченность на крестьянскую муку творчества. Своих вершин искусство Есенина достигло в 1920-е годы. Но тогда же глубокий душевный кризис привел поэта к гибели.

[121]

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Теперь, когда мы начинаем уже подводить художественные итоги XX в., становится все яснее истинное значение литературного периода, о котором идет речь. В определенных отношениях он явился моделью для литературного будущего и в этом качестве привлекает ныне значительное внимание литературоведения, отечественного и мирового. Научные результаты — налицо, но многое еще не уяснено и порой даже не затронуто. Задач, вопросов, пожеланий больше, чем реальных решений.

Уже упоминалось о догматических толкованиях наследия Горького. Они дали знать о себе и в осмыслении жизни горьковских традиций. Воздействие творчества писателя на отечественную и зарубежную литературу освещалось широко. Но «культовая» окраска многих из этих работ, постулирующих непререкаемость, горьковского опыта, резко снижала их значение, нередко сводила его на нет.

Изучению истории советской литературы нанесло урон и вычленение «горьковского» направления как чуть ли не единственно перспективного из всего предреволюционного

литературного процесса. Между тем послеоктябрьское литературное движение (в особенности на этапе 20-х годов) можно до конца объяснить лишь с учетом *совокупного* опыта предшествующей художественной эпохи.

Вот только один пример — из практики направления, достаточно условно именуемого «критическим реализмом». Бытийная точка зрения, интерес к «вечным» категориям мысли, сущностным ценностям, питавшие жизнеощущение ряда писателей-реалистов 10-х годов, оказались необходимыми и для молодой советской литературы (напомним об участниках группы «Серапионовы братья», о раннем Л. Леонове и др.). Повышенное внимание к всечеловеческим темам принесли в нее А. Толстой, Пришвин, Сергеев-Ценский, Замятин и некоторые другие художники слова, начинавшие до революции. Уже отдельные ассоциации (а их следует умножить) говорят о том, что наши представления о преемственных связях предреволюционного и послереволюционного литературного развития нуждаются в обогащении.

Это имеет прямое касательство и к русскому модернизму. Мы вправе относиться к возникшим в его лоне художественным приобретениям как к ценнейшему для советской литературы наследию, которое, вопреки официальному непризнанию, воздействовало на творческую мысль. Предреволюционный опыт крупнейших представителей символизма, акмеизма и футуризма продолжал активно восприниматься. В целом же исследование русского художественного вклада рубежа веков в историю советской литературы остается очень важной задачей.

Другим руслом (о нем чуть подробнее ввиду меньшей ясности предмета), по которому устремилась традиция предреволюционной культуры, была литература русской эмиграции, или, как ее часто теперь называют, русского зарубежья. Мы имеем в виду первое поколение писателей-эмигрантов, чья деятельность активно развернулась до Октября и кто покинул Россию вскоре после революции, — Бунина, Шмелева, Куприна, Зайцева, Ремизова, Вяч. Иванова, Мережковского, Гиппиус и др. О преемственных связях этого рода в нашей научной литературе сказано ничтожно мало, ибо русское литературное зарубежье как целое пока еще не стало у нас предметом серьезного специального изучения. Возможностям такого изучения препятствовало многие годы господство общего мнения о разрыве с национально-демократическими традициями, «сплошной» враждебности к советскому обществу и художественном упадке (за отдельными исключениями) эмигрантского творчества. Предстоит отмежеваться прежде всего от подобных уравнилельных подходов к нему; признать и выявить, наряду с болезнями,

122

тупиками, всеми неприятными сторонами этого литературного движения, его подлинные и немалые обретения. Показать наряду с регрессивными процессами процессы совершенствования, обновления, роста мастерства в творчестве отдельных писателей (например, у Шмелева, Зайцева, Цветаевой).

Зарубежный исследователь эмигрантской литературы Н. Е. Андреев констатировал: «В силу специфических условий эмигрантского существования зарубежная литературная деятельность всегда начиналась с „примата политики“, с позиций политической обороны и политического самооправдания. К чести русской эмиграции „примат культуры“ немедленно вступал в защиту иных начал, чем чисто политические». Во многом это так. Творчество писателей-эмигрантов в лучших проявлениях возвышалось над политическими пристрастиями до ценностей общезначимых.

Особенно много несправедливого было сказано о национальном отступничестве русской литературной эмиграции. За рубежом ее деятелям случалось слышать упреки другого рода: Шмелева укоряли в отсутствии европеизма. Но и тем из сотоварищей Шмелева, в творчестве которых европеизм присутствовал, он не мешал сохранять неизменную прикованность к русской теме, постоянно возвращаться на круги своя — к впечатлениям дореволюционной российской действительности и образам прежнего

творчества, ее отразившего. «С чем прибыли, то и распространяли эмигрантские писатели: главное в этом было — Россия», — читаем в статье Бориса Зайцева «Изгнание» (1971).

Иное дело — характер изображения. В ретроспективе русской жизни, созданной писателями-эмигрантами, заметно ослаблены резкие контрасты и противоречия, присущие картинам той же жизни в произведениях предоктябрьских лет. Тональность рассказа о ней значительно смягчена. В этой «воспоминательной струе», свидетельствовал Зайцев, «мирное и поэтическое в прошлом гораздо более привлекало, чем война, кровь, насилие, страдания». Ностальгическое чувство скрашивало некие стороны общественного состояния старой России, которые справедливо отвергались теми же самыми художниками слова в их прежней, дореволюционной жизни. Однако тенденция критики свести этот достаточно сложный эмоционально-духовный комплекс лишь к реакционно-реставраторским настроениям выглядела крайне упрощенно. Уже потому, что просветленное воскрешение прошлого несло в себе и поэтизацию *истинных* ценностей национального бытия (в чертах душевного склада, народной культуры, в вековых устоях жизни), которой недоставало литературе предреволюционного времени, где на первый план естественно выдвигался критический пафос. Художественное «возвращение» былого расширяло познание жизни, хотя и утрачивая в остроте социального чувства.

Так или иначе именно с «темой о России» (используя слова Блока из письма К. С. Станиславскому от 9 декабря 1908 г. и заключенный в них широкий, не сводимый, собственно к теме смысл) прежде всего связывалось у деятелей литературного зарубежья ощущение своего творчества как продолжения русской художественной культуры начала века.

Тогда же, в начале столетия, она вступает в тесное взаимодействие как с общероссийским, так и мировым литературным процессом. Основные связи русской литературы с другими национальными литературами России возникают по линии обновляющегося реалистического движения, а также явлений революционно-романтического творчества.

Русский модернизм имел больше соответствий в зарубежной литературе; однако типологические схождения с ним и прямое его влияние тоже сказывались в отдельных литературах России (пример — творчество грузинских символистов, объединявшихся в начале века вокруг группы «Голубые роги»).

Что касается всемирной литературы, то на протяжении столетия русский художественный опыт соотносился с нею во всем своем объеме. Научное изучение этих связей началось давно. Мы, в общем, немало знаем о мировом значении деятельности позднего Л. Толстого; о восприятии за рубежом художественных открытий Чехова; о широком резонансе произведений Горького. По отношению же к другим писателям (таким, как А. Белый, Хлебников), чье творчество, принадлежавшее модернистским течениям, вызывает ныне усиленный интерес за рубежом, мы еще в большом долгу.

Но помимо проблемы индивидуальных творческих открытий существуют и важные типологические проблемы. В этом смысле примечательны возникновение особо сложных типов литературных взаимосвязей как общей тенденции мирового литературного процесса на рубеже столетий и одновременно весьма самобытное проявление в русской литературе общих закономерностей. Развернутые концептуальные обобщения, истолковывающие русскую литературу переломной эпохи в широком контексте литературы всемирной, — впереди. Авторы настоящего раздела стремились наметить некоторые ориентиры в этом направлении.

УКРАИНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

В конце XIX — начале XX столетия начинается новый период интенсивного развития украинской литературы, усиливается ее роль в общественной жизни. Это обусловлено подъемом революционно-освободительного движения, общественно-национального сознания. Назревание революционной ситуации, а потом и первая русская революция 1905—1907 гг. оказали огромное влияние на литературу, усилили дифференциацию идейно-художественных направлений и стилевых течений, активизировали поиски новых путей ее развития.

Украина, как и другие так называемые окраины Российской империи, была в специфическом положении царской полукolonии. Социально-политическое и национальное угнетение тормозили ее духовное развитие. Царские указы ограничивали сферу употребления украинского языка, цензура жестоко преследовала украинские издания. Перед украинской литературой вообще неоднократно, особенно если учесть и постоянную борьбу украинцев Галиции, Буковины и Закарпатья против насильственной ассимиляции с другими народами, вставал вопрос о возможности дальнейшего существования. Но и в этих условиях не прекращается развитие национальной культуры, литературы, расширяются их идейно-тематические горизонты, углубляются связи с общеевропейской культурой. Наряду с существованием устоявшихся форм художественного мышления в украинской литературе того времени развивается реализм нового типа, характеризующийся прежде всего усилением в нем социально-психологического, личностного начала. В условиях резко обострившихся классовых противоречий, роста пролетарского движения писатели стремятся распознать новые явления действительности и ищут адекватные художественные формы для их изображения.

Реализм конца XIX — начала XX века называли по-разному, И. Франко — субъективным реализмом, объективным реализмом, Леся Украинка — новоромантизмом, последующие исследователи — импрессионистическим, психологическим, философским или социально-психологическим реализмом, но так и не смогли подобрать удачное название этой разновидности реализма, в которой широко используется поэтика романтизма и импрессионизма и которая возникает как реакция на утилитарную литературу позднего народничества с ее шаблонными приемами художественного изображения. Ей свойственны глубокий психологизм и лиризм, изображение внутреннего эмоционально-чувственного мира, стремление «открыть законы души» (О. Кобылянская). И. Франко считал, что главной задачей молодых писателей был психологический анализ социальных явлений, показ того, как факты общественной жизни отражаются в душе и сознании личности и, наоборот, как в душе той личности зарождаются и вырастают новые события социальной значимости.

Литературе рубежа веков свойственны метафоричность языка, мифологические элементы мышления, героический пафос, эмоциональность, лиризм, суггестивность, усиливаются ассоциативность и оценочность тропов. Стремление усилить эмоциональное воздействие искусства приводит к значительным изменениям в структуре повествования, жанра, стиля — везде усиливается личностное начало, роль авторского мировосприятия. Философской концепции автора подчиняется каждая деталь художественной структуры произведения, фабула приобретает нередко параболический характер, для художественного обобщения действительности писатели все больше обращаются к различным видам условности. На волне широких дискуссий общебытийного, поистине универсального характера о взаимодействии человека и мира, природы и культуры, индивида и социума возрастает интеллектуальное, философское начало в литературе («Кассандра», «Оргия», «Каменный властелин», «Руфин и Присцилла», «Лесная песня» Леси Украинки; «Тени забытых предков», «На острове», «Сон», «Fata morgana» М. Коцюбинского; «В воскресенье утром зелье копала...», «Природа», «Царевна», «Valse

melancholique» О. Кобылянской; «Моисей», «Иван Вышенский» И. Франко). У реализма начала XX в. много типологически общего с такими западноевропейскими стилевыми течениями, как неоромантизм (Ибсен, Гауптман, Метерлинк), со стилевыми исканиями Гофманстала, Мопассана, Гамсуна, но одновременно это все-таки национально-своеобразная форма художественного мышления и литературного стиля, имеющая много отличного и прежде всего не порывающая с реализмом, что неоднократно подчеркивали сами писатели (И. Франко, М. Коцюбинский, Леся Украинка, О. Кобылянская).

И. Франко считал особенностью мирового литературного процесса того времени, не исключая

124

и Украины, общность идей и идеалов в произведениях одного писательского поколения, преобладание общих литературных «представлений и вкусов».

Писатели стремились преодолеть замкнутость национальной литературы, осознать ее частью не только общеславянской, но и всей общеевропейской культуры. Расширяются непосредственные контакты украинской литературы с русской и другими славянскими литературами, а также с румынской, литературами Прибалтики, Закавказья. Украинская литература все интенсивнее включается в общеславянский литературный процесс, произведения и статьи ее писателей все чаще появляются за рубежом. Если раньше это было по преимуществу проявлением этнического и языкового родства, исторических связей, общих черт в фольклоре и народной культуре, то теперь значительную роль стали играть факторы, связанные с переосмыслением литературных традиций, становлением новой художественно-образной системы в различных национальных литературах.

Показательным явлением того времени было возникновение отдельных общественно-литературных центров, которые, имея определенную локально-этническую окраску, способствовали общенациональному литературному развитию. Так с конца XIX в. выдвигается целая плеяда талантливых западноукраинских прозаиков (В. Стефаник, М. Черемшина, О. Кобылянская, Л. Мартович и др.). В их творчестве весьма активно проявляются национальные, народные традиции, а также художественные влияния польской, венгерской, немецкой, румынской и других литератур.

Качественно улучшается и переводческая деятельность. По-своему уникален в истории мировой культуры подвиг Ивана Франко — переводчика. Русская, чешская, болгарская, словацкая, польская, сербскохорватская, древнешотландская, английская, норвежская, древнеирландская, немецкая, албанская, испанская, португальская, итальянская, румынская, венгерская поэзия — таков далеко не полный масштаб его переводческой деятельности. Известны переводы с иноязычных литетур М. Старицкого и П. Грабовского, Леси Украинки, Олены Пчилки, Б. Гринченко и многих других писателей. Одновременно интенсивно переводятся украинские произведения на русский язык, а также на белорусский, грузинский, польский, чешский, болгарский, сербскохорватский, немецкий, французский.

В украинской, русской и зарубежных литературах в начале века идут во многом сходные процессы, связанные с неоднозначным, правда, интересом писателей к социалистическим идеям, с усилением положительного, идеального, героического начала в литературе, с расширением художественных возможностей реализма на основе освоения творческого опыта нереалистических течений. Большое место занимала тема революционного крестьянства, освободительного движения народа (историческая проблематика), вопросы становления индивидуального самоценного мира личности, тема общественного долга художника. Писатели чаще обращаются к интернациональной тематике, вопросам общечеловеческого характера. Отражая глубинные слои национального бытия, украинские художники слова (особенно И. Франко, Леся Украинка, М. Коцюбинский, В. Стефаник) гармонично соединяли национальное с общечеловеческим. Многие из них создавали произведения не только на украинском, но и

на русском, польском, немецком, чешском и других языках (И. Франко, Н. Грабовский, Леся Украинка, М. Коцюбинский, О. Кобылянская, А. Крымский), печатались в различных зарубежных изданиях.

И. Франко в письме к немецкому писателю и издателю Эдварду Энгелю писал, что цель жизни его и его товарищей — наладить духовные связи украинской интеллигенции с высокоразвитыми нациями Западной Европы. В статье «Интернационализм и национализм в современных литературах» он отмечал, что «каждый выдающийся современный писатель — будь он славянин, немец, француз, скандинав — подобен дереву, которое своими корнями врастает как можно глубже и крепче в родную, национальную почву, стараясь вобрать и переварить как можно больше ее живительных соков, а ствол и кроной распускается в интернациональной атмосфере идейных интересов, научных, общественных, эстетических и нравственных стремлений».

Это была программа развития национальной литературы, за которую боролись многие годы украинские писатели конца XIX — начала XX в. Ее составными были теоретические и критические выступления, посвященные проблемам развития романтизма и реализма, борьбы с декадентством, развития аналитического, эпического начал в литературе (статьи Леси Украинки, И. Франко).

На рубеже веков продолжают выступать с оригинальными произведениями писатели-реалисты старшего поколения — И. Нечуй-Левицкий, Панас Мирный, И. Франко, П. Грабовский, И. Карпенко-Карый, М. Кропивницкий, М. Старицкий. Развивая традиции критического реализма, они в своих произведениях делают акцент на социальной проблематике,

125

изображении характера демократического героя, сложных настроений в народной среде. Не отказываясь от крестьянской тематики, главное внимание они уделяют социально-бытовым и психологическим доминантам изображаемых характеров. Актуальной была также их борьба за социальную справедливость и национальные права, за реализм, народность и общественную активность искусства. Эти писатели в начале XX в. обновляют свои поэтические средства, а некоторые из них способствуют созданию новой поэтической школы («Вильгельм Телль», «Крыло сойки», сб. «Semper tiro», «Моисей» И. Франко, «Последняя ночь», «Крест жизни» М. Старицкого и др.).

Большое значение в это время имели критические выступления И. Франко. В таких его известных работах, как «Слово о критике», «Из секретов поэтического творчества», «Из последних десятилетий XIX в.», «Манифест „Молодой Музы“», «Теория и развитие литературы», «Принципы и беспринципность», «„Старое“ и „новое“ в украинской литературе» и др., разрабатывались важные вопросы теории и истории искусства в целом, анализировалось творчество молодых писателей разных направлений. Украинскую литературу И. Франко всегда рассматривал в контексте литературы мировой. В борьбе за дальнейший прогресс в литературе выступали П. Грабовский, Леся Украинка, М. Коцюбинский, а также ряд писателей и критиков демократического направления (О. Маковей, И. Труш, В. Гнатюк и др.).

Важную роль в обновлении поэтического языка украинской литературы, в ее ориентации на восприятие художественных уроков европейских школ того времени сыграли критики «Литературно-научного вестника», «Украинской хаты».

Молодое поколение писателей, вошедшее в украинскую литературу на рубеже веков (Леся Украинка, М. Коцюбинский, В. Стефаник, М. Черемшина, Л. Мартович, О. Кобылянская, С. Васильченко, А. Тесленко и др.), как подчеркивал И. Франко, выступило с новыми лозунгами и новым пониманием литературы и ее задач, состоящим по преимуществу не в широком изображении внешнего окружения героя, а в мастерском раскрытии его психологии как мыслящего индивида, в пробуждении в душе читателей определенных настроений. В известном письме-обращении 1903 г. М. Коцюбинского и

М. Чернявского к украинским писателям в связи с замыслом издания альманаха «Из потока жизни» (Херсон, 1905) провозглашалась необходимость для украинской литературы выйти за узкие рамки творчества в пределах исключительно деревенской тематики, быта и этнографических особенностей украинской жизни и выдвигалось требование «более широкого круга наблюдений», «верного рисунка» разных сторон жизни всех, а не одного какого-либо слоя общества, подчеркивалось, что необходимо обращаться к философским, социальным, психологическим, историческим и другим темам.

Влияния идей пролетарского движения и социализма на мировоззрение И. Франко, П. Грабовского, М. Павлыка, Лесю Украинку, М. Коцюбинского обусловило остросоциальную критическую направленность их творчества. Ему свойствен высокий гуманистический пафос. Главное — менялись отношения литературы к действительности, утверждалась идея гармоничной личности, активной и деятельной, способной преобразовать мир, появлялись новые образы: герои-борцы, революционеры, формировались новые отношения личности и массы, на первый план часто выступало изображение «движения самих масс», но при этом не упускался и фактор саморазвития личности. Если украинские реалисты XIX в. по преимуществу показывали становление личности под влиянием обстоятельств, ее зависимость от них и неравную борьбу против чуждой им социальной среды, то передовая украинская литература начала XX в. изображает уже борьбу личности за изменение самой среды, формирование равноправного общества индивидов («Моисей» И. Франко, «Fata morgana» М. Коцюбинского, «Осенняя сказка» Леси Украинки).

Становление новой концепции личности и действительности — одна из главных, определяющих черт украинской литературы начала XX в.

Конечно, в творчестве разных писателей новые тенденции проявились по-разному. Социалистическая тенденция, ведущая в широком аспекте к выражению в литературе мечты о гармонизации человеческих отношений (сложности при этом нивелировались) особенно глубоко выразилась в творчестве И. Франко, П. Грабовского, Леси Украинки, М. Коцюбинского, В. Винниченко. Эта группа писателей близка к М. Горькому и к другим писателям народов России того же направления. Влияние социалистических идей — часто опосредованно — отразилось также в творчестве С. Васильченко, А. Тесленко, В. Стефаника. Новым в литературной жизни Украины начала XX в. было появление писателей-рабочих, «писателей из народа»: А. Шабленко, Т. Романченко, А. Бобенко (Андрей Бибик), Донецкий Бард (Семенцов) и др. По мере проникновения социалистических идей в рабочую поэзию она

126

становится все ближе пролетарской литературе России и Запада.

Значительным для того времени было стремительное развитие украинской социально-психологической новеллистики — примечательного и своеобразного явления в мировой литературе.

Одним из ее крупнейших создателей является Михаил Михайлович Коцюбинский (1864—1913).

Его произведения — впечатляющая картина пробуждения социального и духовного самосознания личности в тяжелой атмосфере угнетения, суеверий и темноты, ее попыток освободиться из-под власти авторитарных обычаев и мещанских представлений о счастье. Еще в 90-е годы писатель отходит от традиционной этнографически-бытовой манеры письма, сосредоточивая внимание на раскрытии психологии персонажей в кризисных ситуациях. Он отказывается от бытовых подробностей, изображает движение человеческой души в ее сиюминутных и вместе с тем глубинных проявлениях. У него, как правило, нет развернутых сюжетов, в центре — душевное состояние героев, их изменчивые настроения и переживания.

В начале 900-х годов Коцюбинский определился уже как талантливый художник со своим оригинальным творческим видением мира, с желанием раскрыть духовные ресурсы личности, ее способность преображать себя, нерасторжимую связь в жизни человека нравственного и эстетического. Пластичность образов, живописность стиля, сжатость, лаконичность повествования, использование приемов смежных искусств — главные особенности его творческой манеры. Произведения Коцюбинского отличают драматизм и напряженность действия, контрасты, неожиданные ассоциации. Преобладает непосредственное лирическое самовыражение характеров действующих лиц, передача объективного мира через представления и чувства героев. Как отмечал польский критик Гжимала-Седлецкий, Коцюбинский, подобно Чехову, обладает даром добывать поэзию из самого обычного. Творчество Коцюбинского высоко оценила русская, чешская и немецкая критика, поставив его в один ряд с выдающимися художественными явлениями того времени. Произведения Коцюбинского переводились на многие языки мира, выходили в Германии, Польше, Чехословакии, Швеции и в других странах. Особой популярностью они пользовались в России, печатались в журналах «Жизнь», «Современник». В 1910 г. вышло два тома рассказов Коцюбинского в издательстве «Знание» (третий том вышел в 1914 г.).

Коцюбинский наиболее часто обращался к жанру социально-психологической новеллы, что сближало его творчество с творчеством А. Чехова, В. Короленко, молодого М. Горького. Сам писатель говорил, что свой литературный вкус он выработал под влиянием европейских и русской литератур. Критики отмечали «дыхание Чехова» в таких новеллах украинского писателя, как «Куколка» и «В грешный мир». Немало общего — в тематическом и жанровом отношении — у Коцюбинского также с прозой С. Жеромского, В. Реймонта, Б. Оркана. Новеллы Коцюбинского (он часто называл их «образками», этюдами) с большой теплотой были восприняты в Чехии.

В произведениях Коцюбинского из жизни разных народов — украинцев, молдаван, татар, евреев, итальянцев и др. — показана прежде всего роль личностного начала в процессе нравственного, духовного и политического пробуждения масс; гражданское и духовное становление личности углубляет психологическая мотивировка ее характера («В дороге», «В путях шайтана», «На камне», «Под минаретами», «Он идет!»). Эти произведения польская критика называла «социальной трагедией души».

Исторически точно и художественно ярко отражены Коцюбинским революционная борьба крестьянских масс Украины «за землю и волю», их иллюзии и настроения накануне и во время первой русской революции в повести «Fata morgana» — произведении глубоко новаторском по теме и по способу ее воплощения, своеобразной эпопее революционной борьбы крестьянства, выдающемся явлении украинской прозы начала XX в. Она типологически близка повестям М. Горького «Мать» и «Лето». Повесть стала оригинальным развитием темы земли в украинской литературе, попыткой по-новому осмыслить проблему соотношения революционной сознательности, стихийного бунта, собственнических инстинктов и авторитарного начала, новых гуманистических идеалов в жизни села.

Революция 1905—1907 гг. имела важное значение в формировании мировоззрения и направленности творчества М. Коцюбинского (новеллы «Смех», «Он идет!», «Неизвестный», «В дороге», «Persona grata»). Создавая образы революционеров, Коцюбинский далек от их прямолинейно положительного толкования. Раскрывая процесс духовного возрождения таких героев на фоне удушающей атмосферы будней, писатель тем самым «очеловечивал» их, показывал большой нравственный потенциал новой личности, придавая универсальное значение изображенному.

Особое знание в творчестве Коцюбинского («Тени забытых предков») имели пантеистические мотивы, изображение бытия человека в единстве его индивидуальных и родовых качеств.

В 1909 г. на Капри Коцюбинский знакомится и близко сходитя с М. Горьким, а также с А. Луначарским. Многие новеллы М. Коцюбинского — «Лошади не виноваты», «Подарок на именины», «Смех», «Он идет!» «Persona grata», итальянский цикл рассказов — созвучны произведениям М. Горького.

«Кратко, сильно и страшно», по словам М. Горького, писал свои «маленькие новеллы из муки мужицкой» Василь Стефаник (1871—1936), «может быть, самый большой художник, который появился у нас после Шевченко», как отмечал И. Франко, считавший Стефаника художником слова, которым украинская литература закономерно может гордиться перед всем миром.

В литературу Стефаник вошел как автор психологических и трагических новелл о нравственных, социальных перепах человека из села. Сборники «Синя книжечка» (1899), «Каменный крест» (1900), «Дорога» (1901), «Мое слово» (1905) принесли ему признание новеллиста европейского уровня. Уже в 1899 г. переводы этих новелл появились на страницах краковской и варшавской прессы. С тех пор его произведения регулярно печатались в зарубежных газетах и журналах. Наиболее полно представлено творчество писателя в Германии.

В. Стефаника интересуют конфликты социальные, он пишет и об эмиграции крестьян за океан как о народной трагедии («Каменный крест»), о становлении новых форм жизни и новых форм сознания в среде пролетаризированного крестьянства. Он сосредоточен на сложных душевных трагедиях, которые раскрывает на примере какого-то одного острого драматического события, выявляющего характер человека, его потаенную внутреннюю сущность («Новость», «Катруся», «Одна-одинешенька», «Каменный крест»). Сам писатель считал, что трагедия его героя Антона, вынужденного покинуть село и уйти из него куда глаза глядят («Синя книжечка»), — «маленькая трагедия всех мужиков в мире». А. Луначарский ставил новеллы Стефаника в один ряд с произведениями Верхарна, Базена, Эстонье, Хейерманса и др., рисующих «муки разлагающейся деревни».

«Абсолютный властелин формы» (И. Франко), Стефаник создает жанр емкой социально-психологической новеллы, отличающейся исключительным лаконизмом и искусством подтекста. И. Франко сравнивал новеллы Стефаника с лучшими народными песнями. Новеллы Стефаника во многом близки произведениям В. Оркана, Елина-Пелина и др., в творчестве которых жанр рассказа прошел подобную же эволюцию от описательно-дидактического к напряженно-психологическому, концентрированно-трагическому повествованию. Возможно, ближе всего был Стефаник к «подгальянской школе» в польской литературе (В. Оркан, А. Галица, А. Стопка, Ю. Едлич и др.) с ее крестьянской тематикой и реалистической эстетикой. Эти польские писатели переводили произведения украинских художников, писали статьи о них.

Одновременно со Стефаником в украинской литературе выступил Марко Черемшина (И. Ю. Семанюк, 1874—1927), автор новелл о жизни крестьянства, об изменениях, которые вносят новые капиталистические отношения в быт гуцульской деревни («Св. Николай под арестом», «Раз мать родила», «Бельмо», «Цветок», «Вора поймали» и др.), собранных в сборнике «Отметины». Эмоционально насыщенные и ритмически своеобразные рассказы «хлопского адвоката» (Черемшина был адвокатом) написаны в стиле народных причитаний, плачей, дум и коломыек. В отличие от манеры Стефаника, трагизм Черемшины смягчается своеобразным сочетанием в его новеллах трагического с иронической усмешкой или лирическими отступлениями. Марко Черемшина стремится вызвать особую психологическую настроенность читателя.

Немало значительных произведений о буковинском крестьянстве создала Ольга Кобылянская (1863—1942): повесть «Земля», рассказы «У св. Ивана», «Сельский банк»,

«На полях», «Некультурная» и др. Особое место в ее творчестве занимает написанная на сюжет народной песни лирико-драматическая повесть «В воскресенье утром зелье копала...», стоящая в одном ряду с такими шедеврами, как драма-феерия «Лесная песня» Леси Украинки и повесть «Тени забытых предков» М. Коцюбинского.

Кобылянская хорошо знала классическую западноевропейскую литературу. Свои первые произведения она написала на немецком языке. «Она воспитанница немецкой культуры», — отмечала Лесья Украинка в статье «Малорусские писатели на Буковине», считая, что немецкое влияние, отразившееся на ее стиле, было полезно для общего развития Кобылянской, спасло ее от умственного застоя и нравственной спячки в мещанской чиновничьей среде маленького буковинского города (Черновцов). Эта «немецчина вывела ее в люди, открыла для нее мир идей, познакомила ее с мировой литературой и научила любить и понимать

128

искусство». Некоторыми своими произведениями писательница близка к Метерлинку и Ибсену.

Обращаясь к опыту западноевропейской литературы, Кобылянская постигала мастерство психологического анализа. Повести и новеллы писательницы из жизни интеллигенции («Человек», «Valse melancholique», «Царевна», «Через мостки», «В поисках ситуаций») привлекают раскрытием внутреннего мира героев, умением показать сложную работу мысли и чувства.

Исходя из того, что в украинской литературе стал уже своего рода традиционным образ женщины-крестьянки, Кобылянская пытается создать и другие типы — «женщин мировой образованности», «героических характеров», человека «с прекрасной душой». Это она и стремилась сделать прежде всего в повести «Царевна», где, по словам Леси Украинки, создан «тип интеллигентной женщины», борющейся за свою индивидуальность против нивелирующей и засасывающей среды австрийской буржуазии, погрязшей в безнадежном филистерстве; в новеллах «Некультурная», «Природа», «Valse melancholique» продолжается разработка тех же проблем.

Современники высоко оценили произведения Кобылянской, особенно ее повесть «Земля» и новеллу «Битва», в которых впервые в украинской литературе поднимается проблема защиты природы от варварского уничтожения. Имя писательницы становится известным за рубежами Украины, появляются переводы ее произведений на немецком, чешском и русском языках.

Писатель из крестьян Архип Тесленко (1882—1911) принимал активное участие в революционных событиях; читал крестьянам запрещенную литературу, в 1905 г. был арестован и сослан. Тяжелая, полная лишений и мытарств жизнь Тесленко отразилась в его рассказах о поиске героями лучшей, достойной человека жизни, звучащих горько, трагически («Хуторяночка», «За паспортом», «Школьник»). Писатель осуждает самодержавный строй, лицемерие церковных служителей («Радости», «Любовь к ближнему», «У схимника»), создает образы крестьянских революционеров, сельских интеллигентов («Погоняй к яме», «Загубленная жизнь», «Свой брат», «Нет матушки!»).

В написанных с мягким лиризмом и юмором рассказах С. Васильченко (С. В. Панасенко, 1879—1932) в сборниках «Эскизы» (1911) и «Рассказы» (1915) показана жизнь крестьянской бедноты и пробуждение ее самосознания («Мужицкая арифметика», «Осенний эскиз»), печальная участь народных талантов («На хуторе», «У господ», «Талант»), плачевное положение сельских учителей и школы («Грех», «С самого начала», «Свекор», «Басурман»). Выделяются его «Осенние новеллы», посвященные событиям первой русской революции («Чайка», «Осенний эскиз», «Фиалка», «На калиновом мосту», «Лесная новелла»).

Творчество В. Стефаника, Марко Черемшины, Л. Мартовича, С. Васильченко, А. Тесленко в основном посвящено деревенской тематике. Но крестьянскую жизнь эти

писатели показывают уже по-новому: существование украинской деревни накануне и после революции, рост чувства собственного достоинства у забитого, загнанного крестьянина, его бунт против несправедливости, тягу к духовной и политической жизни.

Глубоким психологизмом отличаются произведения А. Е. Крымского (1871—1942), украинского советского ученого-востоковеда с мировым именем и писателя, академика АН УССР (с 1918 г.). Он был автором стихотворений (сб. «Пальмовая ветвь»), рассказов (сб. «Повести и эскизы из украинской жизни», «Бейрутские рассказы»), а также повести «Андрей Лаговской», которые обогатили украинскую литературу интернациональными темами, мотивами и образами. В камерно утонченной лирике и прозе писателя нашли отражение настроения человека внутренне дисгармоничного, с раздвоенным сознанием.

В начале XX в. получили широкую известность произведения Владимира Винниченко (1880—1951), писателя, художника и политического деятеля одновременно. В. Винниченко писал рассказы, повести, романы, драмы и комедии, публицистические статьи на злободневные темы. Хотя в свое время его произведения часто издавались и переиздавались, переводились на иностранные языки, в советском литературоведении начиная с 30-х годов его имя почти не упоминалось.

Винниченко родился в семье батрака-пастуха. Не окончив гимназию, вынужден был сам пойти батрачить. Эти годы дали ему богатый материал для творчества («Возле машины», «Народный деятель», «Суд», «Контрасты»). В 1901 г. ему удалось поступить на юридический факультет Киевского университета. Принимал активное участие в революционном движении, был членом мелкобуржуазной революционной украинской партии (РУП), за что был исключен из университета, подвергался арестам, отдан в солдаты (см. «Борьба», «Темные силы», «Дым», «Честь», «Луч солнца»). Неоднократно переходил нелегально границу. В период революции активизируется его творческая деятельность («Голь», «Раб красоты», «Кто

129

враг?»), «На пристани», «Солдатики!», «Голод», «Студент» и др.). В годы 1917—1918 он был на Украине одним из весьма влиятельных руководителей Центральной рады и Директории. В 1920 г. эмигрировал за границу, в этом же году возвратился на Советскую Украину и снова эмигрировал. Его политические позиции временами претерпевали резкие изменения. С середины 20-х годов он поселился во Франции, а позднее, в годы нацистской оккупации, за отказ сотрудничать с гитлеровцами был заключен в концлагерь.

Раннее творчество Винниченко (первый сб. рассказов «Красота и сила») высоко оценили Леся Украинка и Франко. «Самый яркий из начинающих талантов», — писал о нем Франко. Рассказы писателя привлекали широтой и актуальностью тематики, новаторской манерой письма. В его произведениях отразился процесс социального расслоения, пролетаризации деревни, жизнь отходников и батраков, деревенской бедноты, студенчества, провинциальных актеров, заключенных революционеров, солдат и др. Сквозные мотивы творчества Винниченко — критика самодержавия, протест против попрания человеческого достоинства, против насилия. Особо следует отметить его психологически тонкие рассказы о детях («Комедия с Костей», «Федька-сорванец»). Позднее, уже в годы эмиграции, Винниченко писал поэтические новеллы на темы народных песен и далекого детства, социально-утопические романы (в частности, «Солнечная машина») и повести, драмы, сценарии. Ряд произведений Винниченко переведен на основные европейские языки, многие остались неизданными.

В начале XX в. дальнейшее развитие получила украинская поэзия. Среди ее представителей выдающееся место принадлежит Лесе Украинке (Лариса Петровна Косач-Квитка, 1871—1913). Она находилась в тесных связях с социал-демократическим подпольем, в частности с киевским «Союзом борьбы за освобождение рабочего класса».

Произведения Леси Украинки проникнуты пафосом обличения всего, что угнетает человека и поработачает его дух и волю.

В поэзии Леси Украинки (сб. «На крыльях песен», 1893; «Думы и мечты», 1899; «Отзвуки», 1902) преобладает гражданская лирика, звучат боевые, жизнеутверждающие призывы к революционной деятельности, философские размышления. Поэтесса создает образ лирического героя — человека несгибаемой силы духа. В ряде произведений звучат мотивы интернациональной солидарности трудящихся («Дым»). Леся Украинка осмысливает проблему роли художника в общественной борьбе («Слово, зачем ты не стал боевая?», «Поэт во время осады»). В ее поэмах «Давняя сказка», «Роберт Брюс, король шотландский» поднимаются актуальные вопросы, связанные с ролью личности в истории, с осуждением захватнических войн и т. д. Разрабатывая такого рода темы, поэтесса утверждает верность идеалу, часто прибегает к историческим и мифологическим параллелям, к образам Спартака, Жанны д'Арк, библейских пророков, Прометея, титанический дух которого живет в лучших ее героях. Ее поэзия привнесла новые идеи, темы, образы, жанры в украинскую литературу.

Иллюстрация:

Леся Украинка

Фотография 1900-х годов

Леся Украинка известна как поэт, драматург, прозаик, литературный критик и публицист, переводчик и фольклорист. В 1900—1901 гг. она активно сотрудничала в петербургском журнале «Жизнь», где были напечатаны ее статьи по вопросам современного европейского литературного процесса: «Два направления в новейшей итальянской литературе (Ада Негри и Д'Аннунцио)», «Новые перспективы и старые тени», «Заметки о новейшей польской литературе»; для того же журнала ею

130

написана статья «Михаэль Крамер. Последняя драма Герхарда Гауптмана». В 1901 г. Леся Украинка готовит к изданию ряд произведений марксистской и социалистической литературы, в том числе «Манифест Коммунистической партии» К. Маркса и Ф. Энгельса. Она переписывается с русскими, болгарскими, чешскими писателями, переводит их на украинский язык.

Лесе Украинке свойствен непрерывный поиск новых художественных приемов и поэтических форм. Новаторство ее особенно ярко проявилось в драматических поэмах «Кассандра», «Осенняя сказка», «В катакомбах», «В пуще», «Лесная песня», «Каменный властелин», «Оргия» и др. Они созданы на основе принципов общественной драмы и поэтического театра, близких Лесе Украинке и разрабатываемых ею в своих статьях. Эта драма, по ее мнению, «стремится понять и выяснить причины общественных антагонизмов во всей ширине и глубине». Здесь «общественный коллектив» изображен в момент напряженной социальной борьбы. При этом масса перестает быть только фоном, как это было у писателей XIX в., а представлена многими яркими индивидуумами. «Таким образом уничтожается толпа как стихия и на место ее становится общество, т. е. союз самостоятельных личностей. С этого момента начинается общественная драма в полном смысле этого слова». В этом Леся Украинка видела проявление черт новоромантизма. Для проблемной, философской и психологической драмы идей Леси Украинки — символической и вместе с тем остроактуальной — характерно столкновение взглядов, идей, убеждений, чаще всего с трагическим исходом. Острые диалоги-противоборства движут драматическое действие. Драматические поэмы и лирические драмы Леси Украинки имеют не только национальное, но и мировое значение: они написаны на темы и мотивы отечественной и мировой истории и культуры — библейские, античные, древнехристианские, средневековые («В пуще», «Осенняя сказка», «Кассандра», «На поле крови», «В катакомбах», «Одержимая», «Каменный властелин» и др.).

Можно отыскать немало аналогий между творчеством Леси Украинки и М. Конопницкой, С. Выспяньского, Г. Гауптмана, Г. Ибсена, других художников. Как и многие из них, Леся Украинка выступает против рабской покорности и унижения личности («Одержимая», «В катакомбах»), против прагматизма («Кассандра»), за действенное отстаивание человеком высоких идеалов социальной и национальной свободы («На руинах», «Вавилонский плен», «В доме работы, в стране неволи»). Одна из важных тем ее драматургии — место художника в обществе («В пуще»). В поэтической драме «Осенняя сказка» в аллегорических образах показана смена типов героев революционной деятельности — индивидуалистического и коллективистского. Оригинально в философско-моральном плане разработан образ Дон Жуана в пьесе «Каменный властелин», который становится и сам жертвой догматических воззрений общества.

Леся Украинка всегда подчеркивала пагубность пассивности. Инертность, реакционность воплощаются в созданных ею образах «темной ночи», «каменного», проходящих через все ее произведения. Особенно остро осуждается мораль рабской покорности и бездеятельности («Одержимая», «В катакомбах», «Руфин и Присцилла», «Иоганна, жена Хуса»).

Настоящий шедевр Леси Украинки — поэтическая драма-феерия «Лесная песня». В ней воплощена проблема духовной полноценности человека. Главный конфликт пьесы: борьба за высокую мечту, за гармоническую жизнь против мещанства и своекорыстия, порожденных современным обществом, за то, чтобы человек мог «своей жизнью к себе приравняться». В «Лесной песне» фантастика сливается с реальностью, мир природы с миром людей, фольклорные образы с литературными. Эта была та форма, о которой в начале XX в. писал Я. Райнис, — «народная форма с современным содержанием». Главными мотивами, стержневыми образами-символами, лирико-символическими пейзажами «Лесная песня» близка к пьесам Я. Райниса («Вей, ветерок!»), а типологически — также неоромантической драматургии М. Метерлинка («Синяя птица»), Г. Гауптмана («Потонувший колокол»), Э. Ростана и др.

О необходимости поднять народ «на дело борьбы» и карать насилие вещим словом писал Павло Грабовский (1864—1902), украинский поэт, революционер, погибший в сибирской ссылке. Считая поэзию «громким голосом» защиты угнетенных и обиженных («Нечто о поэтическом творчестве»), он все свое творчество посвятил борьбе с миром насилия и тирании. Главные темы его стихотворений из сборников «Подснежник» (1894), «С Севера» (1896), «Кобза» (1898) — революционная борьба, подвиг («Товарищам», «Не раз мы ходили в дорогу», «Вперед», «Друзьям» и др.), тяжелая жизнь трудящихся («Рабочему», «Швея», «Сироты»). Находясь в ссылке в Вилуйске, где в 1872—1888 гг. отбывал ссылку Чернышевский, Грабовский с благоговением писал о нем: «Человек — достойный удивления, пример — достойный

131

подражания». Ему он посвятил статью «Николай Гаврилович Чернышевский».

Большое внимание уделял Грабовский переводам, обогатив украинскую литературу произведениями русских и зарубежных писателей. Темой интернационального единения трудящихся, а также образной системой и стилем стихотворения Грабовского на украинском и русском языках близки к поэзии подпольных изданий.

В начале XX в. продолжается творчество выдающегося украинского писателя И. Франко (1856—1916). Он вошел в историю мировой культуры не только как поэт, прозаик и драматург, но и как крупный общественный деятель, критик, переводчик, редактор и издатель демократических журналов. В это время выходят такие известные его поэтические сборники, как «Увядшие листья» (1896), «Мой Изумруд» (1898), «Поэмы» (1899), «Из дней печали» (1900), «Semper tūo» (1906), «Давнее и новое» (1911), поэмы для детей («Лис Никита», «Шлепанцы Абу-Касима», «Коваль Бассим», «Приключения Дон

Кихота»), многие переводы, поэма «Моисей» (1905). Поэзия Франко огромна по своему идейно-тематическому богатству, глубине социально-философских обобщений, революционной страстности, умению передать сложнейшие человеческие переживания и самые тонкие движения души.

Лирическая поэзия И. Франко исполнена предчувствия революционного обновления мира, веры в будущее. Вкладом в развитие мировой эпической поэзии являются поэмы И. Франко «Смерть Каина», «Бедный Генрих» «Царь и аскет», «Похороны», «Иван Вишенский», «Сатни и Табубу», «Моисей» и др., в которых ставятся глобальные общечеловеческие этические и философские проблемы, изображается борьба добра и зла, взаимоотношения личности и общества, народа и вождя. В ряде произведений, навеянных революцией 1905—1907 гг. (рассказ «Будяки», поэма «Моисей», сборник стихотворений «Semper tūo»), Франко пишет о необходимости «переустройства» общественной жизни, духовного преображения личности.

Франко осуждает пассивность жизненных воззрений человека, зовет к действенному вмешательству в жизнь, к борьбе за ее изменение. Величественной симфонией, рассказывающей о вековых путях народа, звучит поэма «Моисей». Поэт говорил, что пишет поэму, в которой будет представлена «философия политики». Образ Моисея дан здесь в совершенно новой интерпретации, как пророка, не признанного своим народом. «Эта поэма в такой форме не библейская, а моя собственная, — писал И. Франко, — хотя и основана на библейском рассказе».



Иван Франко

Фотография 1900-х годов

Франко воспеваает сильных, мужественных людей, утверждая, что, хотя такие люди погибают, кровь их «кровь человечества облагородит» («Блажен муж, идущий на суд неправых»). Он призывает восстать против «плесени, сна и мертвоты» («Ходит тоска по голой горе...»). В поэмах «Смерть Каина» и «Иван Вишенский» подчеркнута всепобеждающая сила гуманизма. Ценность личности определяется ее работой на благо человечества.

Украинский художник развивает лучшие традиции лиро-эпического жанра, его поэмам присущи морально-философская проблематика, субъективно-лирическое авторское начало, иногда сатирическая тональность. Франко переосмысливает многие мировые образы и темы, давая свою интерпретацию известных сюжетов и мотивов, вышивая, по его словам, «на чужой канве... свои собственные узоры».

В развитии украинской реалистической литературы прослеживается также довольно заметное течение народнической ориентации — А. Конисский, В. Леонтович, М. Левицкий, Д. Маркович, Д. Эварницкий, а также многие другие писатели, которые группировались вокруг

132

издательства и журнала «Киевская старина» (1882—1906), газет «Рада» (1906—1914, Киев), журнала «Родной край» (1906—1914, Полтава — Киев) и др., организационно объединявшиеся в так называемые громады, культурнические, просветительские организации в 60—90-х годах; в начале XX столетия их заменили просвители. Они ратовали за легальную просветительскую деятельность, за нравственное перевоспитание личности, уделяли большое место изображению бытовых, исторических форм народной жизни, утверждая непосредственные и искренние, эмоциональные отношения между людьми. Реализм этих писателей нередко принимал формы семейного и бытового повествования.

В эту эпоху примечательны интенсивные искания тех писателей, у которых наблюдается сложное сочетание реалистических и нереалистических тенденций, как, например, у М. Чернявского, Г. Хоткевича, М. Яцкива, А. Олеся.

А. Олесь (Александр Кандыба, 1878—1944) — один из лучших украинских лириков, «сильная творческая индивидуальность» (М. Рыльский). Его стихотворения (сб. «С печалью радость обнялась», 1907; «Стихотворения». Кн. 1—5, 1909, 1911, 1914) внесли новые мотивы в украинскую поэзию, отразили революционный подъем в стране, настроения восставших масс («Три момента», «Желанный час: отчизны возрожденье», «Мы не бросим оружие наше»), сменившиеся потом мотивами разочарования, грусти («Над трупами», «Астры»), оскорбленного национального чувства. Многие его стихотворения положены на музыку («Поют и плачут соловьи»). Драматические этюды («Над Днепром», «Трагедия сердца») и драма-феерия «По пути в сказку» (1910) написаны в символистском ключе.

Мастером стихотворений формы был и М. К. Вороний (1871—1942) — поэт, театровед, режиссер, актер, переводчик «Интернационала», «Марсельезы», «Варшавянки», ряда произведений русской и западноевропейской классики. В сборниках «Лирические стихотворения» (1912), «В сиянии мечтаний» (1913) воспеваются служение красоте, «музыке неба», переданы сложная гамма переживаний одинокого героя, его тяготение к восстановлению органических связей с природой, космосом, выражается иронически-эстетическое мироотношение к жизни. Наряду с И. Франко, В. Самийленко, Лесей Украинкой М. Вороний существенно обогатил культуру украинского стихосложения того времени.

Противоречивым было творчество М. Яцкива (1873—1961) — мастера лаконичной, филигранно отточенной прозаической миниатюры, лучшие произведения которого правдивы и социально-проблемны. Первые реалистические рассказы (сб. «В царстве сатаны») высоко оценили И. Франко и Лесья Украинка. В последующих новеллах (сб. «Души кланяются», «Сказка о кольце», «Черные крылья» и «Adagio consolante», «Смерть бога», «Дальние пути») сказались модернистские влияния.

Богдан Лепкий (1872—1941) — поэт, прозаик, критик, переводчик, историк литературы, педагог. Он известен как автор лирических, элегически-минорных стихотворений. Его социально-психологические новеллы и рассказы (сб. «Из села», 1898; «Из жизни», «Рассказы», 1901; «Новый сборник», 1903, и др.) с сочувствием рисуют народную жизнь. В них чувствуется влияние В. Стефаника, Ф. Достоевского. Известен его исторический роман «Мазепа» (1926).

Футуризм в украинской литературе был представлен фигурой Михаила Семенко (1892—1937). Он учился в Петербургском психоневрологическом институте. Литературная деятельность началась в 1913 г. В 1914 г. издал сборник поэзии «Кверофутуризм». Семенко — один из организаторов и участников литературных группировок «Аспанфут», «Коммункульт», «Новая генерация» и т. п.

Для этого периода характерно становление модернизма как самостоятельной художественной системы. Модернизм в украинской литературе представляли отдельные группы писателей, которые объединялись вокруг издательства «Молодая Муза» (Львов, 1906—1909) — В. Пачовский, О. Луцкий, П. Карманский — и журнала «Украинская хата» (Киев, 1909—1914) — М. Шаповал (Сриблянский), М. Евшан, Г. Чупринка и др. В опубликованном в 1907 г. манифесте «Молодая Муза» отрицался «общепринятый реализм», утилитаризм, пропагандировалось «чистое искусство» с его стремлением к «новому мистическому небу», утверждалось существование символистского течения в украинской литературе. Большое внимание уделялось подсознанию как основе творчества. Индивидуалистическую мораль проповедовали «хатыне», поборники индивидуализма и камерности, создания новых «жизненных ценностей». У более

талантливых из модернистов были интересные художественные достижения (П. Карманского, Б. Лепкого, В. Пачовского).

В конце XIX — начале XX в. активизировалось развитие украинской драматургии. По словам Л. Яновской, «этнографически-бытовая драма в тесных рамках сельской жизни также уступает место социально-философской, психологической

133

драме». Углубляется психологический анализ у И. Карпенко-Карого, М. Старицкого, М. Кропивницкого, возникает социальная драма, которую Леся Украинка называет «драмой массы, драмой борьбы разных социальных групп между собой» (Леся Украинка, Л. Яновская, Б. Гринченко). Приходят новые драматурги (В. Винниченко, Г. Хоткевич, А. Олесь, В. Самийленко, С. Васильченко, С. Черкасенко). Проблемно-философская драма тяготеет к мифологии, библейским темам и образам, строится на столкновении поэтических и философских идей, на сближении конкретно-исторической и общечеловеческой проблематики. Многими мотивами она близка к драматургии А. Чехова, Г. Ибсена, М. Метерлинка.

Таким образом, литература конца XIX — начала XX в. свидетельствует о дальнейшем прогрессе украинского искусства художественного слова, появлении новых выдающихся талантов, обновлении структуры художественного мышления, стремлении выразить изменяющиеся общественно-культурные тенденции в новом стилевом оформлении. Украинская литература этого периода предстает как развитая национальная литература.

133

БЕЛОРУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

В конце XIX и в начале XX в. под воздействием ряда объективных факторов продолжалось углубление национального самосознания белорусского народа, хотя условия для развития культуры и литературы на родном языке оставались, как и раньше, неблагоприятными.

Революция 1905—1907 гг. во многом изменила общественную ситуацию. Удалось добиться некоторой свободы национальной печати. Белорусское печатное слово дождалось легализации.

Все это не могло не отразиться на литературе. Возрастает интенсивность литературной жизни Белоруссии, возникают издательские общества, выходят журналы и газеты, календари и литературные сборники. Особая роль в организации культурной и литературной жизни того времени принадлежит газете «Наша нива» (1906—1915). М. Горький писал в статье «О писателях-самоучках»: «Я обращаю внимание скептиков на молодую литературу белорусов — самого забытого народа в России, — на работу людей, сгруппировавшихся вокруг газеты „Наша нива“... Читателю следовало бы посмотреть „Нашу ниву“ — она много интересного скажет ему». Именно в рассматриваемое время появляется ряд выдающихся поэтов и писателей, которые открывают новую страницу в истории духовной культуры и литературы белорусского народа. Среди них — Янка Купала (И. Д. Луцевич, 1882—1942) и Якуб Колас (К. М. Мицкевич, 1882—1956). В предоктябрьскую революционную эпоху появляется новый тип писателя — это выходец из трудовой среды, борец, тесно связанный с жизнью и освободительной борьбой трудящихся.

Феномен ускоренного развития белорусской литературы в период и после революции 1905—1907 гг. и в последующие годы объясняется тесным ее слиянием с развитием общества, с национально-освободительными идеями. Национально-освободительное

движение в Белоруссии зарождалось сравнительно поздно, в период массового распространения социалистических идей.

Хотя в XIX в. появлялось сравнительно мало произведений на белорусском языке, а литературный процесс часто прерывался, однако это были произведения глубоко народные по своему существу, современные по характеру изобразительных средств.

Таким образом, литература была подготовлена при более благоприятных общественных условиях к большому рывку вперед. После революции 1905—1907 гг. в литературе зарождаются новые явления. Открытая публицистичность ярко проявилась в творчестве принимавшей участие в революционных событиях Тетки (Э. С. Пашкевич, 1876—1916), а позже и в произведениях других поэтов.

В сборниках стихотворений Тетки «Крещение на свободу» (1906) и «Скрипка белорусская» (1906), изданных в Галиции, куда эмигрировала поэтесса, спасаясь от репрессий царских властей, звучит призыв к борьбе за свободу, к самопожертвованию ради будущего трудового народа.

Крупной фигурой в белорусской литературе этого периода был поэт, публицист и революционер Алесь Гарун (А. В. Прушинский, 1887—1920), издавший в Минске сборник «Материнский дар» (1918), в который вошли стихотворения 1907—1914 гг., созданные в сибирской ссылке, где поэт провел десять лет.

Уже в первых стихотворениях Янки Купалы

134

«Мужик» (1905) и Якуба Коласа «Край родимый» (1906) воплощена идея борьбы за народное счастье. Главные мотивы их творчества: обличение социальной несправедливости и национального угнетения, вера в духовные возможности крестьянина, призыв к борьбе. Бунтарский дух в той или иной форме пронизывает всю белорусскую литературу того времени.

Одновременно в начале XX в. главной проблемой в белорусской литературе остается проблема отражения духовного облика человека из народа, в первую очередь — крестьянина.

В произведениях Тетки, Ядвига Ш. (А. И. Левицкого, 1868—1922), А. Гаруна и особенно З. Бядули (С. Е. Плавника, 1886—1941, сб. «Картинки», 1913) появляется романтизированный образ белорусского крестьянина, критически относящегося к патриархальному быту и жаждущего новой жизни. Рассказ Тетки «Присяга над кровавыми бороздами» (1906) — яркий пример выхода белорусских писателей к общечеловеческим тревогам и заботам.

Белорусская литература развивалась неравномерно, поэтому в начале XX в., когда возникли более благоприятные условия, начинается не только ускоренное развитие литературы, но она как бы возвращается к предшествующим этапам, чтобы пройти их по-новому, на более высокой стадии. Таким образом, укрепление традиций и поступь вперед часто сосуществуют в едином процессе.

С ранними стихотворениями Янки Купалы в национальную поэзию возвращаются художественные формы, свойственные народному мировидению на этапе фольклорного эпического сознания, даже языческого мировосприятия. Традиционные фольклорные зачины, тавтологические повторы, совмещение времен, метафоризация бытовых явлений — все это свойственно поэзии Я. Купалы. Подобные черты нередко характеризовались как «синкретизм» творческого метода поэта. Однако типологически это уже не тот синкретизм, о котором писал А. Веселовский. Синкретизм художественного сознания Я. Купалы не имеет первородного происхождения, т. е. не наследует непосредственно тот тип поэтического мышления, когда искусство еще не выделено в самостоятельную область духовной деятельности. В творчестве Я. Купалы элементы синкретичности

появляются в условиях, когда белорусская литература уже накопила значительные книжно-литературные традиции.

В начале XX в. внутренняя необходимость в синкретизме художественного мышления могла возникнуть только при колоссальной вспышке духовной активности недавно отсталого народа, в условиях, когда социальные и эстетические интересы литературы простирались далеко в будущее.

Процесс формирования концепции национально-духовного бытия вместе с тем требовал и опоры на историю, чтобы и ее «подключить» к выработке основ нового понимания современности.

И все же с приходом в белорусскую литературу Янки Купалы и Якуба Коласа она как будто начиналась заново, представала в своем первозданном облике. Казалось, что возвратились давние времена рапсодов, баянов, импровизаторов. В стихотворении Купалы в форме непосредственной импровизации реализовалось подчеркнутое чувство народности.

Его стих будто «льется» сам по себе, а не создается, не вынашивается. Кажется, что поэт легко находит форму. Многие стихотворения внешне растянуты, в них много повторов, сближающих их с песней, с фольклорным типом творчества, с поэзией Тараса Шевченко, который также любил подчеркивать «некнижный» характер своих произведений. Но и у белорусского, и у украинского поэтов простота, естественность, легкость основывались на тонкой системе изобразительных средств и образных представлений, близких народному мироощущению.

У Я. Купалы немало публицистических стихотворений, он часто обращается к злободневности и призывает к борьбе («Думы печальные», «Из песен о битвах», «Поэтам», «Песенка для некоторых молодых людей», «Из песен белорусского мужика», «Бьют тревогу колокола» и др.). В стихотворении «А кто там идет?» (1905—1907), высоко оцененном и переведенном на русский язык М. Горьким и оказавшем на всю белорусскую литературу огромное влияние, поэт рисует впечатляющую картину грозного движения проснувшегося народа. М. Горький высказывал предположение, что это стихотворение может стать «на время народным гимном белорусов». Драма «Разоренное гнездо» (1913) заканчивается прямым призывом идти «на большое собрание за Отчизну!!!».

Я. Купала и Я. Колас были великими национальными поэтами. Стремясь показать, как глубоко затрагивает народные массы жажда решительных перемен, Я. Купала часто обращается к мифу, в котором поэтически обобщены давние стремления народа к светлой жизни. Распространенный в творчестве Я. Купалы и во всей белорусской дооктябрьской литературе образ кургана стал символом духовной мощи народа в прошлом и его современного пробуждения. Курган становится аллегорией не только духовного возвышения, но и единения народа, истории и современности. Это место, где встречаются

135

и соединяются прошлое и настоящее, небо и земля, поэзия и проза жизни, мечта и реальность. Именно здесь средоточие всего, чем был, что есть и чем может стать родной край.

Курган в творчестве Я. Купалы и вообще в белорусской литературе имеет значение святого места, где происходит особое действие, духовное очищение условных персонажей. И без учета этого невозможно понять идейное содержание такого крупного произведения Я. Купалы, как драматическая поэма «Сон на кургане» (1910), одного из самых сложных произведений поэта, в котором наиболее сильны мифологические мотивы и ассоциации.

В «Сне на кургане» Я. Купалы звучит мотив «свадьбы-похорон», «веселья-грусти». У первобытных народов воплощением всех жизнедеятельных сил считался вождь племени или рода. По мере старения вождя людям казалось, что силы оставляют все племя. И выход им представлялся только один: убить вождя или же он сам должен лишиться себя

жизни. Такое событие было одновременно траурным и радостным, заключало в себе похороны и веселье: племя прощалось со старым и встречало новое. В драматической поэме Я. Купалы соединены пожар и свадьба, а на пепелище во время большой народной беды играют и поют. Мотив преследования главного героя поэмы Сама его родными прямо указывает на мифологическую основу произведения. Предпринимает Сам и попытку покончить с собой, что связано с древним мифологическим ритуалом. Так непросто, через опосредованное использование мифологического мотива в «Сне на кургане», воплощалась идея перемен, идея общественного обновления.

Широко используя белорусскую мифологию и фольклор, Я. Купала обращался также к опыту славянских литератур, в частности использованию ими античных мотивов. В некоторых его произведениях заметно влияние Л. Андреева и С. Выспяньского.

Характерной особенностью белорусской литературы начала века является создание крестьянских характеров, образов людей из народа, которым свойственны напряженные духовные поиски. Пророки, будители народа, как правило, тоже происходят из крестьян (поэма Я. Купалы «Курган», 1913). Это специфическая черта белорусской литературы, отличавшая ее от других славянских литератур, в которых носителем духовных поисков выступает чаще всего интеллигент или абстрактный образ человека вообще.



Янка Купала

Фотография 1920-х годов

Способность крестьянина к росту, к духовному пробуждению показывали все славянские литературы и особенно глубоко — русская. Чаще всего героями произведений, в которых раскрывались духовные возможности крестьянина, оказывались деревенские музыканты и певцы. Эта традиция шла еще от «Записок охотника» И. Тургенева. Однако подобные герои, как правило, оставались в деревенской среде. Заслуга белорусской литературы начала века, и в первую очередь Я. Купалы, Я. Коласа и М. Горецкого (1893—1939), в том, что она наиболее последовательно показала разрыв чуткого, одаренного человека со своим приземленным бытом и — что наиболее важно — раскрыла духовный рост этого героя в правдивых жизненных ситуациях, в реалистических художественных образах (драма «Разоренное гнездо» и поэма «Она и я», 1913, Я. Купалы; поэмы Я. Коласа «Новая земля» и «Сымон-музыкант» — начаты в 1911 г., закончены в советское время).

Якуб Колас в дооктябрьский период написал немало значительных стихотворений о тяжелой крестьянской жизни, открыто призывавших к борьбе с существующими порядками (сб. «Песни печали», 1910). В его прозе («Рассказы», 1912; «Родные образы», 1914) тоже показывается незавидная доля крестьянина, поэтизируется его духовное пробуждение, нравственная

136

стойкость. В поэмах «Новая земля» и «Сымон-музыкант» раскрывается процесс духовного высвобождения народа. Поэт как бы возвращается к прошлому, к тем временам, когда поэзия и вообще духовное начало только-только начинали пробиваться. Характерная особенность повествования в поэме «Новая земля» — обнажение самих истоков художественной поэтизации, еще связанных, как в мифе, с практическим опытом человека и не выделившихся из него.

Как убеждает история всех национальных литератур, произведения широкого эпического размаха появляются тогда, когда в процессе становления нации возникает задача всенародного значения. Такой задачей в условиях Белоруссии начала XX в. стало духовное воспитание человека, вышедшего из толщи крестьянской массы. Именно эту задачу, возникшую из насущных революционных потребностей народной борьбы, так или

иначе и решали все крупные писатели того времени, и прежде всего Я. Колас, который в поэме «Новая земля» стремился показать процесс формирования поэтического отношения к миру.

Поэма «Сымон-музыкант» — произведение о трудных этапах духовного раскрепощения крестьянина. История духовного развития крестьянина начинается в ней с момента разрыва его с родной крестьянской средой. Драма разрыва одновременно является и счастьем, ибо она постепенно превращается в радость свободного служения народу. Драма как счастье и радость — такой контраст выражал глубинную диалектику жизни, постичь и показать которую была уже способна белорусская литература. Важное место в поэме «Сымон-музыкант» занимает образ «цветка-лилеи», являющегося символом человеческого совершенства и красоты. Этот фольклорный образ воплощает все высокое, прекрасное. Но — и это весьма показательно — в народных песнях душа деревенской девушки откликается на красоту лилеи только в молодости, до замужества: позднее ей уже не до лилеи, не до красоты, и девушка в день помолвки выпускает в сад вороних коней, чтоб они вытоптали лилею. Вопреки фольклорной традиции Я. Колас делает образ лилеи аллегорией постоянной духовной цели народной жизни.

«Новая земля» — произведение реалистическое, поэма «Сымон-музыкант» последовательно выдержана в романтическом духе. Характерной особенностью всей белорусской литературы начала XX в. и стало именно такое сочетание реализма и романтизма, которое очень часто наблюдается у одного и того же писателя. Романтизм в белорусской литературе начала XX в., сосуществуя с реализмом, составлял целостный этап развития, на который в зрелых литературах уходили целые десятилетия. Не «отвоевав» себе отдельного периода в эстетической эволюции национальной литературы, романтизм творчески проявил себя наряду с реализмом, придав белорусской литературе особую специфичность. Четкого перехода от одного литературного направления к другому здесь не было.

Конечно, белорусская литература начала XX в. — вполне современна по своему пафосу, тесно связана с другими славянскими литературами. Я. Купала отмечал, что на его творчество заметное влияние оказала польская литература: Ю. Словацкий, А. Мицкевич, частично Ю. Крашевский, С. Выспяньский. В его поэзии встречаются образно-смысловые параллели с произведениями М. Конопницкой. Но и русская литература — как классическая, так и современная — была тоже очень близка ему. Пушкина он называл любимым поэтом. Высоко ценил Некрасова. Пребывание поэта в Петербурге и обучение на курсах Черняева (1909—1913) еще более сблизили его с русской художественной культурой, с творческими интересами передовых кругов русской интеллигенции. Не сохранилось достоверных свидетельств о том, с кем из русских литераторов Я. Купала встречался в те годы. Но в 1911 г. он подписал обращение «К русскому обществу...» (опубликовано газетой «Речь») вместе с крупными деятелями русской литературы. Несколько позже в Вильно он познакомился с В. Брюсовым и К. Бальмонтом.

Немало типологически близких моментов и в творческой судьбе Я. Коласа. Обучение в учительской семинарии дало ему возможность широко приобщиться к духовному богатству русской литературы. Он почитал Пушкина, учился у него мастерству. Это сказалось и на поэме «Новая земля», хотя в ней чувствуется в то же время внимание к художественному опыту «Пана Тадеуша» А. Мицкевича.

Ускоренное развитие белорусской литературы того времени хорошо чувствовал Максим Богданович (1891—1917). В статье «Забывтый путь» (1915) он писал: «...за восемь — десять лет своего настоящего существования наша поэзия прошла все пути, а отчасти и тропинки, которые поэзия европейская протаптывала более ста лет. Из наших стихотворений можно было бы легко сделать «краткий повторительный курс» европейских литературных направлений последнего века. Сентиментализм, романтизм,

реализм, натурализм, наконец, модернизм — все это, иной раз даже в их разных направлениях, отобразила наша поэзия, правда,

137

чаще всего бегло, неполно, но все-таки отобразила. Большую внутреннюю подвижность имеет она — об этом не может быть и спора».

Близостью белорусской литературы к истокам народного мироощущения порождалось часто драматическое сочетание в одном и том же образе человека из народа сознательного стремления к высоким идеалам со стихийной, узкой, бытовой ограниченностью. Скажем, герой произведений М. Горецкого (сб. рассказов «Рунь», 1914) — интеллигент, вышедший из крестьянской среды, полон жажды служить народу. Он страдает от неразвитости сознания крестьянина. Отсюда двойственность его чувства любви к родному краю — герой рассказа «В бане», любя все родное («Люблю... разве не люблю?...»), задает тем не менее и такой вопрос: «А страшит оно, родное... чем?...» Заслуга М. Горецкого в том, что он создал образ белорусского интеллигента в его социально-психологической конкретности и противоречивой исторической достоверности, убедительно раскрыв драматизм его внутреннего мира.

Глубины чувствований человека, влюбленного в свою родину и вместе с тем чуткого к тревогам мира, тонко передал М. Богданович (сб. стихотворений «Венок», 1913), художник высокой поэтической культуры. В белорусской поэзии и до М. Богдановича лирика уже существовала как особый жанровый вид, хотя лирическое чувство часто еще было связано с реальным бытом. М. Богданович осуществляет следующий шаг в развитии национальной лирики. Он «снимает» второй, конкретно-жизненный план, прерывает открытую, очевидную связь поэтического чувства с фактами, событиями, которые его навеяли. Образ в стихе Богдановича — самоценный лирический образ. Более того, сама жизнь повергается искусством, чего раньше не встречалось в белорусской поэзии. Стих М. Богдановича становится утонченнее, поэт живет в особом, преобразованном силой искусства мире. Но это не мир, отчужденный от действительных нужд. Поэт, говоря о любви к родине, о судьбе народа, часто обращался к острым социальным проблемам и непосредственно публицистически, без ассоциативной утонченности и поэтической условности («Край мой родимый...», «Ринемся, братья, смелей...» и др.).

Максим Богданович много внимания уделял проблеме взаимосвязи искусства и жизни. Он утверждал мысль о том, что искусство вырастает из жизни («Разговор с барышнями», «Вы говорите мне, что душа поэта...» и др.). Укрепить на принципах реализма М. Богдановичу помогла русская поэзия, которую он хорошо знал и любил.

Белорусская литература в начале XX в. прошла очень большой этап идейно-эстетического развития. Широко раскрывают ее стилевые возможности; помимо усиления публицистики развивается лирическое начало, углубляется психологизм. Реалистические картины жизни становятся более сложными, динамичными и драматически напряженными. Появляются новые жанры: эпическая и романтическая поэма, драматическая поэма, социальная драма, в лирике — сонет, триолет, рондо и т. д.

Традиции этого периода послужили надежной творческой основой для развития белорусской литературы в последующее время.

137

ЛАТЫШСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

90-е годы прошлого столетия и первые десятилетия XX в. — период ускоренного развития латышской литературы. Оно было обусловлено несколькими факторами. Латвия в то

время была одной из наиболее развитых промышленных областей России. Здесь стоит вспомнить, что в отличие от других европейских народов латыши в течение долгих столетий были только крепостными крестьянами и лишь в период младолатышского движения (50—60-е годы XIX в.) началось стремительное развитие латышской интеллигенции и литературы. Латышская молодежь (среди них Янис Плиекшанс (Райнис) и Петерис Стучка) учится в Петербургском университете. Уже в 90-х годах начинается интенсивное изучение марксизма, латышский читатель знакомится с многими крупнейшими классиками мировой литературы. Все это обусловило огромный рывок, ускоренное культурное развитие и общедемократический подъем.

В латышской литературе рассматриваемый период делится на два: Новое течение (90-е годы) и период буржуазно-демократических революций, который охватывает революцию 1905 г., время реакции и первой мировой войны, а также Февральскую революцию.

Основной трибуной Нового течения была газета

138

«Диенас Лапа» («Ежедневный листок», 1886—1897; редакторы — будущий деятель советского государства Петерис Стучка, затем Янис Плиекшанс — народный поэт Ян Райнис). В ней публиковались статьи о рабочем движении, о руководимом В. И. Лениным «Союзе борьбы за освобождение рабочего класса», статьи о русской, зарубежной и современной латышской литературе. Наряду с русской классикой в газете популяризировалась современная русская литература, а также украинская, эстонская, литовская, немецкая, французская, английская.

В этот период зарождается марксистская литературная критика. В работе «Мысли о новейшей латышской литературе» (1 — 1892, 2 — 1893), которая печаталась в газете «Ежедневный листок», Ян Янсон (Браун, 1872—1917) выдвигал требование создания идейного реалистического искусства и литературы. Эти мысли он излагает и в более поздней статье «Наше старшее поколение» («Ежедневный листок», 1894). В начале XX в. латышская марксистская литературная критика развивалась в работах Я. Берзиньша-Зиемелиса, В. Кнориньша, В. Дерманиса.

В 90-е годы большое значение имела революционная поэзия Э. Вейденбаума (1867—1892). Свои стихи, зовущие к борьбе, поэт читал на рабочих собраниях. Стихотворения привлекали художественно яркими широкими обобщениями современной жизни. Произведения Вейденбаума были опубликованы после смерти поэта («Стихи», 1896; в более полном виде они вышли в Лондоне, 1900).

Большое значение в это время имела также поэзия и драматургия Аспазии. Аспазия (Эльза Плиекшане, урожд. Розенберг, 1865—1943, жена Я. Райниса) вошла в латышскую литературу в 90-е годы. «Аспазия — словно набат грозы и бури» — так образно характеризовал А. Упит первый период творчества поэтессы до революции 1905 г.

В 1894 г. Рижский латышский театр показал пьесу Аспазии «Вайделота». Обращаясь к далекому прошлому, автор выступает за равноправие женщины в современном обществе. Пьеса написана в романтическом стиле. Еще больший общественный резонанс вызвала ее следующая пьеса — «Утраченные права» (1894), где изображается борьба за женское равноправие уже в современных условиях. Пьесы подобной же тематики — «Недостигнутая цель» и «Ведьма» (обе 1895) — внесли в латышскую драматургию новое по содержанию направление. Вокруг них разгорелась острая полемика между новотеченцами и консервативной литературно-художественной критикой.

В сборнике стихов Аспазии «Красные цветы» (1897) звучат прогрессивные идеи своего времени. Большим событием культурной жизни общества во время революции 1905 г. была постановка ее пьесы-сказания «Серебряное покрывало».

Э. Вейденбаум и Аспазия — самые яркие выразители Нового течения в литературе. Наряду с ними можно упомянуть Э. Трейманиса-Зваргулиса (1866—1950) и Юкума

Палевича (1873—1900), однако по художественному значению их творчество не достигает уровня первых двух.

В этот период начали свой творческий путь два латышских писателя, чья деятельность непосредственно не была связана с Новым течением, но которые своим восприятием и изображением мира ошутимо обогатили литературу художественными ценностями. Это Рудольф Блауманис и Янис Порукс.

Рудольф Блауманис (1863—1908), один из самых значительных латышских реалистов, свои первые новеллы «Раудупиете», «Гроза» и другие создал еще в конце 80-х годов. Уже на рубеже столетий появились его повести «Весенние заморозки» и «В тени смерти». В произведениях Блауманиса неизменно привлекают сильные характеры, тонкое изображение переживаний человека, национальный склад мышления, гуманность и горестное изобличение губительного влияния алчности.

Серьезное изучение мировой литературы несомненно способствовало становлению личности и развитию таланта писателя, которому были близки Л. Толстой, Э. Золя, Г. Мопассан, Ч. Диккенс и др. Мастерски выписанные сцены деревенского быта, национальные характеры мы находим как в новеллах Блауманиса, так и в его комедии «Портные в Силмачах» (1902) и в драме «Индраны» (1904). В пьесах «Блудный сын» (1893) и «Индраны» рассказывается о распаде патриархальной семьи. Но если в «Блудном сыне» в основе конфликта лежит главным образом плохое воспитание, то в «Индраны» — причины социальные. Конфликты поколений связаны с новой системой хозяйствования, основанной на иной шкале человеческих ценностей. Автор сумел разглядеть в человеческой душе глубинные причины разлада. Пристальным вниманием к человеческим отношениям проникнута и его классическая пьеса «В огне» (1905).

Р. Блауманис показывает кричащее противоречие между человечностью и властью денег. Его произведения пронизаны гуманистической идеей и одухотворены глубоким человеколюбием.

По сравнению с Я. Райнисом и А. Упитом,

139

достигшими к тому времени своего зенита, Р. Блауманис может, на первый взгляд, показаться скромным, созерцательным бытописателем. Но почему же он пользуется в народе неизбывной любовью, почему его пьесы вновь и вновь возрождаются на латышской сцене, а по его новеллам мы учимся понимать жизнь и самих себя? Краткий, но убедительный ответ на этот вопрос мы находим в монографии В. Хаусмана «Драматургия Рудольфа Блауманиса» (1984, на латыш. яз.): «Пьесы Рудольфа Блауманиса, как и дайны, выражают образ мышления и духовные устои нашего народа, отсюда и их непреходящая ценность... Пьесы Блауманиса не просто рассказывают о давно прошедших временах — в них мы находим вечные тайны человеческих отношений и лучше познаем самих себя».

Поэт и прозаик Янис Порукс (1871—1911) — один из самых своеобразных литераторов рассматриваемого периода. Многогранна, внешне противоречива личность Порукса. Сын крестьянина, он учился и в Дрезденской консерватории, и в Рижском политехническом институте. Увлекался философией Ф. Ницше и написал очерк «Религия будущего».

Лирика Я. Порукса, поэта-романтика, связана главным образом с духовным миром человека, любовными переживаниями, восприятием природы. Многие стихотворения поэта стали классикой латышской романтической лирики. Выдающиеся латышские композиторы А. Калниньш, Э. Дарзиньш, Э. Мелнгайлс писали на слова Порукса музыку.

Часть прозы Порукса также романтична по тематике и стилю. Поисками жизненных ценностей самого автора, правда скорее в мире грез, чем в реальной действительности, отмечены такие произведения писателя, как «Перпетуум мобиле» (1894), «Охотник за

жемчугом» (1895), а также рассказы «Чистосердечные люди» (1896) и «Белые одеяния» (1908). И в то же время у Порукса есть реалистические произведения, с четко выписанными характерами современников и сценками из крестьянского быта. Наиболее популярное — «Кукажиня» (1899), а также рассказы «Как Рунцис стал Рунце» (1898), «Нищие на ярмарке» (1901), «Трещина в роду» (1905). Реалистичны и его воспоминания о детстве, например «Битва под Книпски» (1898).

В периодике 1899 г. печаталось незаконченное произведение Порукса «Рига» — философско-психологический роман. Многие произведения писателя переведены на русский, немецкий, литовский, эстонский, чешский, английский языки.



Ян Райнис

Фотография 1890-х годов

Новое течение, особенно популяризация идей марксизма, уже заложило основы революционного подъема в литературе и искусстве в канун революции 1905 г. Под влиянием ленинской «Искры» социал-демократическая рабочая организация прибалтийских латышей в Риге стала в 1904 г. издавать газету «Циня». В сотом, юбилейном номере этой газеты В. И. Ленин писал о роли латышского пролетариата в революции 1905—1907 гг.: «Во время революции латышский пролетариат и латышская социал-демократия занимали одно из первых, наиболее видных мест в борьбе против самодержавия и всех сил старого строя... он шел в авангарде вооруженного восстания, он больше всех содействовал поднятию движения на наивысшую ступень, то есть на ступень восстания. Он больше, чем кто-либо другой, втянул в великую революционную борьбу против царизма и помещиков латышский сельскохозяйственный пролетариат и латышское крестьянство» (*Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 19. С. 305—306*).

Революционный подъем, авангардная роль латышского пролетариата несомненно повлияли на развитие латышского искусства и литературы. Появилась литература нового типа. Ее создателем, выразителем авангарда общественной

140

мысли был Ян Райнис (1865—1929) — выдающийся революционный поэт не только Латвии, но и мирового звучания.

Слова А. Упита о «Далеких отзвуках...» можно в полной мере отнести ко всему творчеству Райниса этого периода: «„Далекие отзвуки...“ — самый наиполнейший финал эпохальных бурь и мятежей своего времени и сами же знаменуют начало новой эпохи в культурной и литературной жизни латышей... „Далекие отзвуки...“ — это одна из тех редких в мировой литературе книг, которые, фокусируя свечение всей эпохи, излучают его затем сквозь призму поэта дальше, в грядущее». Уловить и поэтически выразить «свечение всей эпохи» — такое было бы не под силу предшествовавшей латышской поэзии. Для этого потребовалась личность, сочетающая в себе революционный энтузиазм, огромный талант и такой образ художественного мышления, который способен облечь сложные общественные процессы в емкие художественные образы. Подобную фигуру латышская поэзия обрела в лице Райниса, поднявшего ее своим творчеством того периода на небывалую высоту (сб. «Далекие отзвуки синего вечера», 1903; «Посевы бури», 1905; «Новая сила», 1907; «Тихая книга», 1909; «Кто не забывает», 1911; поэма «Ave sol!», 1910; драма «Огонь и ночь», 1907, и др.).

В поэзии Райниса периода революции 1905 г. в ее диалектическом отражении жизни вырисовывались перспективы дальнейшего общественного развития, будущего всего человечества. Мы не найдем в ней той эйфории борьбы, которая овладела многими поэтами в разгар революции, но улетучилась под первыми же ударами реакции. Райнис

поднимается до широких философских обобщений, он предвидит, что это не последняя схватка. Он призывает «созидать страну грядущего», хотя представляет, какие страдания и лишения еще предстоят народу.

Созданный Райнисом новый для латышской литературы герой наделен незаурядной нравственной силой, твердой убежденностью в правоте своего дела. Образ нового, непреклонного в своей убежденности борца особенно характерен для произведений поэта, написанных в эмиграции.

Герой поэзии Райниса — не борец-одиночка, а выразитель настроений масс. В прошлом у него рабство, в будущем — свобода мира («Огромнее Рима»). Будущее это создадут свободные народы («Величайшая родина»). Самые грандиозные дела, которые приведут к появлению новых миров, свершат неприметные, из самых низов бедняки («Странный разговор»). Высшее предназначение поэта — служить «основному классу», его целям, идеалам. В сборнике философских стихотворений «Конец и начало» (1912) Райнис говорит: «Класс основной, тебе // Служить бойцом — где честь найдется выше? Твой // К всечеловечеству и солнцу путь прямой!»

Революционность содержания поэзии Райниса и ее значение в событиях 1905 г. — лишь один из аспектов понимания творчества поэта. Другой — философский — для каждого последующего поколения будет открытием, импульсом к поиску нового и неизменным побуждением к всечеловеческому содружеству. Поэтические образы у Райниса — и метафоры и символы одновременно, своеобразие жизни поэт отражает и в широкой общественной плоскости, и в аспекте развития человеческой личности. Из произведений рассматриваемого периода это особенно чувствуется в поэме «Ave, sol!» и в книге «Конец и начало» (1912). В этом сборнике соприкосновение человека как индивида с окружающим миром образует несколько кругов, по которым и идет развитие. Подобная поэзия требует возвращения к ней каждого нового поколения, как к источнику пророческой поэтической мудрости.

В своей драматургии Райнис еще шире, чем в поэзии, использует философские обобщения. В его пьесах нет ни конкретно-реалистической среды действия, ни типичных для современности или прошлого действующих лиц, они у Райниса зачастую воплощают определенную идею, моральные принципы и общественные явления. Образы и среда действия, взятые из фольклора, из Библии, из истории Древнего мира и средневековья, у Райниса выступают как проявление общечеловеческого. Все это придает его пьесам современное звучание, и даже в наши дни они продолжают вдохновлять режиссерское воображение.

Драматическая поэма Райниса «Огонь и ночь» (в периодике — 1905, отд. изд. — 1907, премьера в театре — 1911) до сих пор остается высшим достижением латышской драматургии. Это пьеса нового типа. По философской глубине и масштабности художественного видения раньше в латышской литературе ничего подобного не было. По своему интерпретировав эпос А. Пумпура «Лачплесис», Ян Райнис в форме фантастических легенд изображает развитие общества. Тесно связанная со своей эпохой, с происходящей революцией пьеса в то же время передает диалектику развития общества настолько обобщенно, что вызывает у каждого последующего поколения зрителей все новые и новые ассоциации.

О премьере «Огня и ночи» Упит писал: «Восторга, с которым зрители приняли спектакль,

141

латышский театр ни до, ни после того не знал. Триумф „Огня и ночи“ — это и триумф Райниса. Он пророчески выразил то, что дремало невысказанным в массах....» Далее Упит продолжает: «За годы самодержавного режима и черной реакции вплоть до первой мировой войны пьеса не давала зачухнуть семени, зароненному Пятым годом, поддерживала в латышском народе живую тягу к свободе и помогла возвращать силы,

стремившиеся ее отвоевать. Это мост, по которому беспокойный дух борьбы перекинулся от восстания Пятого года в революцию семнадцатого года».

Райнис охотно использовал образы и сюжетные мотивы из фольклора в силу его исконной обобщенности, позволяющей «петь старую песню на новый лад» («Огонь и ночь», «Золотой конь», 1909; «Вей ветерок!», 1913). Ему принадлежит и приоритет в создании латышской трагедии. «Индулис и Ария» (1911) и «Иосиф и его братья» (1919) — это трагедии высокого стиля, где судьба народа, переломы в развитии человечества находят обобщение в коллизиях и образах, взятых из далекого прошлого и Библии. Форма, в которую Райнис облакает свои идеи, проста и в то же время крайне сложна. Он отдает предпочтение романтическим средствам выразительности и символам. Революцию в его поэзии знаменует шторм, шквалы ветра, величавое движение солнца, реакцию — ледяной замок Севера и т. д. В «Огне и ночи» все главные герои символичны. Однако мышление поэта глубоко коренится в реальности жизни, поэтому символы позволяют Райнису отображать сложные общественные процессы, облакать в художественную форму философские обобщения.

Образное мышление Райниса в символах и аллегориях легло в основу прочной традиции всей последующей латышской литературы, особенно же — поэзии. Райнис поднял латышскую литературу на качественно новую ступень. По силе постановки проблем, размаху мысли и художественному совершенству Райнис занял в европейской литературе место признанного поэта и драматурга, последователя лучших традиций мировой литературы. И наряду с этим в его творчестве проявились простота и склонность к образности, свойственные латышскому фольклору.

Рядом с Райнисом стоит второй крупнейший писатель — Андрей Упит (1877—1970), чья литературная деятельность начиналась в период революции 1905 г., оказавшей огромное воздействие на его мировоззрение и творчество. А. Упит был не только мастером художественной прозы и драматургом, но и одним из лучших литературоведов-критиков. Преодолев в своем творчестве начальный этап «крестьянского идеализма», Упит внес неосценимый вклад в развитие латышского реализма.

До вступления Упита в литературу критический реализм как направление еще только формировался, хотя первые его образцы относятся еще к концу XIX в. Упит вскрывал общественные противоречия и разоблачал буржуазную мораль с таким размахом и глубиной, каких до него латышская реалистическая литература не знала.

Уже в своих первых прозаических вещах он рисует действенного героя нового типа, намечает перспективы грядущего. Весь этот сложный, чрезвычайно важный для истории развития латышского реализма процесс начинается с опубликованной в 1907 г. повести «Буржуа». Эта повесть интересна в латышской литературе как первое острокритическое произведение, направленное против буржуазии как класса.

«Новые истоки» (1909) — первый роман цикла «Робежниеки» — обнаружил и незаурядные способности автора в раскрытии причинных связей общественных явлений. В романе показаны перемены на селе в ходе капиталистического развития, выражено новое отношение к патриархальной морали.

Распад патриархальной семьи — тема латышских писателей уже с конца прошлого века. Новое в романе Упита — углубленное раскрытие этого явления, характера самой частной собственности и навязанных ею отношений между людьми. Обличая старое, А. Упит при этом выявляет новое, зарождающееся и выдвигает его как главное: это возникновение новых взглядов у беднейшего крестьянства, тяга к возвышенному идеалу. Герой Упита Мартынь Робежниеки говорит о мире, где человек человеку будет братом и сможет по-настоящему быть счастливым. Во втором романе цикла «Робежниеки» — «В шелковой паутине» (1912) — мы уже видим Мартыня-революционера. Никто в латышской литературе до Упита с такой яркостью не раскрыл неустойчивость мелкобуржуазной психологии, как это сделано в образе Яниса Робежниеки.

Трилогия Упита — не семейная хроника, это панорама жизни. Автор создает обширную систему образов, самобытные характеры, показывает их в столкновении, рассказывает о личных переживаниях людей, а судьбы одной семьи служат лишь связующей сюжетной линией цикла.

Социальная проблематика, острые столкновения характеров присущи и драматургии Упита. В качестве примера можно назвать его трилогию: «Голос и эхо» (1911), «Один и многие»

142

(1914), «Солнце и пар» (1914). Еще Р. Блауманис отображал борьбу двух поколений в рамках одной семьи; А. Упит пошел дальше: он не просто показал различия в морали этих поколений, но и обнажил социальную подоплеку и непосредственную связь их разногласий с общественными процессами своего времени. Углубление социальной проблематики наряду с мастерским раскрытием психологии очевидно и в сборниках упитовских новелл того времени («Маленькие комедии»: 1 — 1909, 2 — 1910, 3 — 1910; «Тревога», 1912; «В страдную пору», 1915).

Эрнест Бирзниекс-Упитис (1871—1960) — уже в 90-е годы получил известность как реалист, изображавший в рассказах главным образом жизнь в деревне. В первые десятилетия XX в. социальная значимость его творчества и мастерство ощутимо углубились, в большой мере под влиянием революции 1905 г. Упит писал о Бирзниексе-Упитисе: «...живописец мирной патриархальной жизни, он то ли на время, то ли на все времена становится рупором общественной борьбы (Бирзниекс-Упитис, „Под яблоней“, „В те дни“»». Сборник писателя «Рассказы серого камня» (1914) — заметное явление латышской дооктябрьской литературы. Повествование строится как рассказ огромного замшелого валуна, который лежит на болотистом лугу за околицей и наблюдает за жизнью людей.

Всею душой автор на стороне неприметных, бедных, изнуренных тяжелым трудом людей. Такое отношение к героям, людям с чистым и благородным сердцем, проявилось уже в первых сборниках Э. Бирзниекса-Упитиса («Рассказы Упита», 1900; «С утра», 1912; «К вечеру», 1913), но особенно — в «Рассказах серого камня».

Бирзниекс-Упитис одним из первых в латышской литературе широко развил тему содружества народов и человеческой общности, раздвинув географические и этнические границы изображаемой среды. Не претендуя на широкие философские обобщения, он, в отличие от Райниса, обратился к конкретным, реалистическим зарисовкам представителей других народов, чью психологию хорошо изучил. Уже в 90-е годы писатель поселился на Кавказе и лишь в 1921 г. возвратился в Латвию. Занимая ответственный пост на нефтяном промысле в Азербайджане, он в первые десятилетия XX в. находил возможности материально поддерживать латышских литераторов (создал издательство «Дзирциемниеки», помогал эмигрантам после революции 1905 г., в том числе Райнису и Аспазию). Кавказские рассказы Бирзниекса-Упитиса (сб. под таким названием вышли в 1924 и 1927 гг.) уникальны для латышской литературы своим изображением жизни и характеров других народов.

Среди крупнейших латышских поэтов начала XX в. должно быть названо имя Вилиса Плудониса (1874—1940). Первый же сборник его стихов «Первые аккорды» (1875) привлек внимание своей дерзкой витальностью и формальным мастерством. Кредо молодого автора: «И бороться сколько хватит сил!» Нет, это пока еще не революционно настроенный Плудонис, это борьба за самовыражение, за право полнокровно жить на свете. Произведения же, последовавшие за «Первыми аккордами», «Два мира» (1898) и «Реквием» (1899), относились уже к высшим поэтическим достижениям Плудониса.

Оценивая его творческий вклад, Судрабкалн говорил, что «Плудонис своими первыми поэтическими сочинениями крупной формы вместе с Райнисом предваряли в латышской литературе двадцатый век». В «Реквиеме» звучит глубокая печаль по жизни, которая рано

оборвалась, и скорбная интонация усиливается ритмикой траурного марша. А. Блок познакомил с «Реквиемом» русского читателя.

Революцию 1905 г. Плудонис приветствовал как «великое пробуждение». Стихи той поры (большая их часть вошла в сб. «С ночи до утра», 1921) по преимуществу имеют форму баллады, в них боль, страдание за погибших в революцию героев. Поэма «В солнечные дали» (1912) — одна из лучших в латышской поэзии. Поэт в аллегорических образах изобразил революцию 1905 г. — полет птиц в солнечные дали, их борьба с ураганами, трагизм утрат и неодолимая устремленность вперед.

Нам Ночи и Несчастья — не преграда.
Нам не преграда — Черный Нетопырь —
Летим туда, где сердце воле радо,
Летим туда, где весноносна ширь!

(Перевод Л. Копыловой)

К 900—10-м годам относится и творчество латышского сказочника и замечательного лирика Карлиса Скалбе (1879—1945). Сердечность, человечность, теплая интимная интонация — характерные черты его произведений. Правда, его попытки включиться в политическую жизнь или решение крупных общественных проблем не ознаменовались большими достижениями. Скалбе не мог примириться с противоречиями жизни, чувствовал себя в ней как в тюрьме и рвался в неведомые дали. В 1902 г. выходит сборник стихов «Мечты арестанта», в 1904-м — сборник пейзажной и любовной лирики «Когда цветут яблони». Сказка в прозе «Как я ездил к Деве Севера» (1904) выдвинула автора в первые

143

ряды латышских литераторов. В сборнике «В дыму земли» (1906) попадаются отдельные проникнутые духом борьбы стихотворения, а в «Эмигрантских песнях» (1909) уже подчас слышны печальные мотивы. Со спадом революции Скалбе уходит в своеобразный мир душевных переживаний, природы и грез. Сборники его сказок «Покорные сердца» (1911) и «Зимние сказки» (1913) пронизаны сочувствием к простым трудовым людям, которым столь часто причиняют зло, но вместе с тем и духом покорности злу.

В годы революции появились первые произведения Яниса Яунсудрабиньша (1877—1962), однако его лучшие произведения были написаны намного позже. «Белая книга» (ч. 1 — 1914, ч. 2 — 1921) — одно из самых ярких явлений латышской детской и юношеской литературы. Повествование ведется от лица мальчика, сына вдовы. Красочно, образно выписаны мир и жизнь крестьян, их обычаи, их нетерпимость к несправедливости. Важное место в латышской литературе занимает и трилогия «Айя» («Айя», 1911; «Эхо», 1914; «Зима», 1925). Наибольшей художественной силой отмечена первая повесть с ее развернутыми сценами деревенского быта, историей любви двух молодых батраков.

В начале века появляются писатели, отдававшие дань декадентским настроениям и националистическим идеям. Идеологом национализма в литературе был поэт и прозаик Андриевс Ниедра (1871—1942). Его наиболее популярное произведение — «В дыму подсеки». В годы реакции образовались различные декадентские течения со своими декларациями (Х. Элдгастс, Фаллийс, К. Екабсонс и др.). Среди этих писателей наиболее одаренным был Виктор Эглитис (1877—1945), автор рассказа «Трудная ночь» (1899). Позднее, постепенно преодолев некоторую манерность, Виктор Эглитис в двадцатые годы писал в реалистическом стиле.

Против декадентов резко выступала латышская марксистская и демократически настроенная критика — Э. Пипинь-Визулис, Я. Асрас, В. Дерманис, Ян Янсон (Браун), В. Кнориньш и др. Ведущая роль в ней принадлежала А. Упиту.

Уже со второго десятилетия XX в. начали появляться новые писатели — Л. Лайценс, Э. Эфертс-Клусайс, Л. Паэгле, А. Арайс-Берце, Р. Эйдеманис, А. Цеплис, которые в дальнейшем продолжали традиции латышской литературы.

ЛИТОВСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

В развитии литовской литературы в конце XIX — начале XX в. можно выделить два более или менее ярко выраженных периода. В первый период литературная жизнь Литвы еще протекала нелегально. Сохранял силу запрет печати, наложенный в 1864 г. Второй этап начинается после отмены запрета печати (1904) и революции 1905—1907 гг. В эти годы быстро развивается издательское дело в стране, усиливаются контакты с мировым литературным процессом, появляется большое число писателей, одновременно растет их профессиональное мастерство.

Национально-освободительное движение, охватившее Европу и уже давно затронувшее Литву, достигло здесь своего апогея лишь в конце XIX в.

Активная борьба за сохранение и развитие национальной культуры велась на два фронта — против русификации, проводимой царскими властями, и против полонизации, исходившей из дворянской среды (большинство поместий в Литве принадлежало польской шляхте или ополячившимся литовским дворянам). В первый период, несмотря на репрессии царских властей, ежегодно увеличивалось число издаваемых литовских книг и газет, печатавшихся за рубежом и тайно переправлявшихся через границу.

С национально-освободительным движением связано творчество почти всех литовских писателей того времени. В публицистике идеи этого движения выражали открыто В. Кудирка, А. Вилкутайтис-Кятуракис и др., в поэзии — посредством метафор и аллегорий — Майронис, П. Вайчатис и др., в прозе борцов за национальные права прославляет Шатриёс Рагана, Вайжгантас, сатирически высмеивал власть имущих В. Кудирка; обращаясь к героическому прошлому, будил В. Петарис чувство национального достоинства; в творчестве Г. Пяткявичайте-Бите прошлое тесно переплеталось с проблемами современности.

Развитие капиталистических отношений, обострение антагонизма между помещьем и деревней, экономическая дифференциация крестьянства — все эти факторы предоставляли для литературы богатый материал. Популярность деревенской тематики можно объяснить также и тем, что немало писателей сами были выходцами

144

из крестьян или разорившихся дворянских семейств. Крестьянство вообще составляло наиболее многочисленную часть литовского общества. Образ деревни со времен К. Донелайтиса глубоко укоренился в сознании литовских писателей, являлся традиционным.

Гуманистические и просветительские идеи во многом определяли в литературе критику моральных пороков и разного рода предрассудков. Эти идеи проникали в Литву прежде всего через посредничество польской реалистической прозы и публицистики. Связи с польской литературой были очень тесными: большинство литовских интеллигентов знало польский язык, а некоторые из них учились в Польше, росли в ополяченных дворянских семьях и даже свои первые творческие опыты создавали на польском языке (Шатриёс Рагана, Лаздину Пеледа). Польские романтики, разрабатывавшие литовскую тематику (А. Мицкевич, Л. Кондратович, Ю. И. Крашевский, Ю. Словацкий) и в особенности реалисты (М. Конопницкая, Э. Ожешко, Б. Прус и др.), в среде литовской интеллигенции того времени были наиболее популярными авторами. Их произведения широко переводились на литовский язык и считались образцами, достойными подражания.

Прочной была связь и с русской литературой. Творчество Пушкина и Лермонтова способствовало утверждению в литовской лирике силлабо-тонического стихосложения: сатирические образы Гоголя и Салтыкова-Щедрина во многом обусловили схожие принципы создания характеров в прозе Кудирки и Жемайте; народность Кольцова и Некрасова нашла живой отклик у П. Вайчайтиса; тургеневский лиризм, возможно, косвенно повлиял на творчество Шатриёс Раганы и Лаздину Пеледы. Авторитетный в то время критик П. Вишинскис (1875—1906) ориентировался на эстетические взгляды русских революционных демократов, пропагандировал принципы реализма, выступал за связи литературы с жизнью.

Несколько меньшим было воздействие других европейских литератур, хотя и оно проявлялось достаточно ощутимо. С произведениями Шекспира, с «Фаустом» Гёте и другими шедеврами мировой литературы были хорошо знакомы не только литовские писатели, получившие высшее образование, но и жившая в захолустье Жемайте. Лирика Гейне оказывала влияние на поэзию Й. Мачиса-Кекштаса. Появились неплохие переводы из французской прозы (Мериме, Золя, Мопассан).

Специфические условия печати, идейная переориентация общества, выход на арену нового литературного поколения — все это было благодатной почвой для расцвета малых литературных жанров. В поэзии преобладало лирическое стихотворение, популярными были и канонические формы: сонет, элегия, ода, баллада; создавались в это время также первые литовские реалистические комедии А. Вилкутайтиса-Кятуракиса, Жемайте, Г. Пяткявичайте-Бите, Вайжгантаса.

Наиболее важная тенденция литературного процесса в Литве начала XX в. — решительный поворот к прозе, к проблематике и поэтике реализма. Авторы стремятся охватить как можно больше жизненного материала, создать яркие характеры, поставить актуальные проблемы. В жанровом отношении произведения не отличались строгостью формы: для одних характерны признаки повести, для других — рассказа или новеллы, третьи близки к так называемому физиологическому очерку. Основная черта стиля — эпичность, важнейшие элементы структуры — конфликтная ситуация или последовательно воссозданный эпизод из жизни героя.

Утверждение реализма в литовской прозе связывается прежде всего с именами четырех писательниц — Жемайте, Г. Пяткявичайте-Бите, Лаздину Пеледы и Шатриёс Раганы. Все они вступили в литературу под влиянием идей национального движения и женской эмансипации. Выходцы из обедневших дворянских семей, они начали отходить от польскоязычной культуры, вернулись к национальным основам — к народу; все они находились под сильным воздействием идеалов Просвещения. Их творческий путь продолжался не одно десятилетие, однако концепции творчества и выразительные средства оставались, в сущности, связанными с социальной атмосферой и художественными исканиями конца XIX в.

Жемайте (Юлия Бенюшявичюте-Жимантене, 1845—1921) писала на родном жемайтском диалекте (отсюда и ее псевдоним — Жемайте). Первый ее рассказ «Осенний вечер» увидел свет в 1894 г.

Творческое наследие Жемайте составляет шесть объемистых томов. Больше всего произведений, особенно в начальный период, она посвятила семейной теме. Писательница увидела немало трагизма и горя в браках по расчету. Наиболее широко и ярко эта проблема отражена в рассказе «Сноха» (1896), героиня которого стала жертвой материального расчета. Израсходовав душевные и физические силы в борьбе с невежеством и равнодушием, она умирает в одиночестве. Подобную тяжелую трагедию показала Жемайте в психологической повести «Пятрас Курмялис» (1896—1898).

Немало места Жемайте уделила отображению

экономического положения народа. Интерес к социальным вопросам обострился нарастанием классовой борьбы в Литве и распространением социалистических идей. Писательница изображала тяжелую жизнь батраков, безземельных крестьян, рабочих маленького городка. Впервые в литовской литературе она обратилась к теме классовых противоречий (повесть «У имения», 1902). Критически относясь к религиозным пережиткам, писательница создала немало сатирических образов, высмеивающих двуликую мораль духовенства.

В произведениях Жемайте привлекает искренняя озабоченность положением страдающего человека, емкое народное слово. Писательница изменила принципы литовского прозаического повествования: ввела выразительные и содержательные детали, создала противоречивые характеры.

Углубленный анализ проблем воспитания отличает прозу Г. Пятквичайте-Бите (1861—1943) от творчества ее современниц. В самом удачном рассказе «На милость божию» (1905) через историю соблазненной батрачки писательница показала всю несостоятельность филантропии: перед лицом трагической ситуации филантропия оказывается лицемерной иллюзией, к которой прибегают экзальтированные люди в надежде «заткнуть трехрублевкой бездну нищеты». В творчестве Пятквичайте-Бите отразились явления, связанные с литовским национальным движением, а также борьба с царизмом; в рассказе «Из водоворота жизни» (1903) показана связь литовского национального движения с революционной борьбой русского народа. После 1905 г. Г. Пятквичайте-Бите мало внимания уделяет художественному творчеству, она принимает активное участие в литературных диспутах с модернистами по поводу судеб реализма. Реализм она считала методом, наиболее способным выразить злободневные социальные и моральные проблемы и самым приемлемым для понимания широкими массами читателей. К художественному творчеству писательница возвратилась только после первой мировой войны, написав такие крупные произведения, как «Дневник военных лет» (1925—1931) и роман «Ad astra» (1933).

Под псевдонимом Лаздину Пеледа писали сестры София Пшибилияускене (1867—1926) и Мария Ластаускене (1872—1957). Уже в первых реалистических повестях «Сирота» (1898) и «Скиталец» (1902) показано развращающее влияние имени на деревню, осуждаются распры крестьян, их пьянство и другие пороки. Для этих повестей характерны интригующая фабула, живые диалоги, хотя и ситуации довольно искусственные, сентиментальные и морализаторские. Но постепенно произведения Лаздину Пеледы становятся более зрелыми и самобытными (повесть «И исчезло как сон», 1908). В повести «Ошибка» (1908) революция 1905—1907 гг. изображена как анархистский бунт. В целом, однако, и это произведение написано с демократических позиций. Немало книг посвящено жизни рабочих, студентов, городской бедноты (большинство из них принадлежит перу М. Ластаускене). Здесь откровенно осуждается капиталистический образ жизни, звучат революционные мотивы, сделана попытка прочертить перспективу будущего («Новая тропа», 1912).



Жемайте (Юлия Жимантене)

Фотография 1900-х годов

По своим общественным воззрениям на несколько иных позициях стояла Шатриёс Рагана (М. Пячкаускайте, 1877—1930). Искренне сочувствуя обнищавшим и забытым крестьянам, она вместе с тем не разделяла радикальных социальных идей. Бытовую эпическую литовскую прозу Шатриёс Рагана начала вводить в русло лирико-психологического повествования. Всесторонний анализ проблем литовского национально-освободительного движения, поиски смысла бытия, тонкое восприятие природы и

красоты, легкая, изящная форма — все это придавало популярность ее творчеству, несмотря

146

на некоторый налет сентиментальности и дидактики. Шатриёс Рагана — автор ряда психологических новелл, но наибольшую популярность ей принесли повести «Виктуте» (1903), «Винчас Стонис» (1906) и «В старом поместье» (1922). «Виктуте» — первый значительный образец литовской психологической прозы. В повести, написанной в форме дневника, показан типичный для того времени духовный конфликт. Многих литовских интеллигентов, в том числе и саму писательницу, волновало: вправе ли человек любить и иметь личную жизнь, ведь борьба за патриотические и общественные идеалы требует самоотречения? Хотя решение этого конфликта несколько идиллично, но, раскрывая его, писательница затрагивает целый ряд актуальных проблем своей эпохи. Наиболее значительное и сложное произведение Шатриёс Раганы — повесть «В старом поместье». Отчасти это автобиографическое повествование об идиллическом детстве, которое вспоминается как трогательный образ разоренного родного гнезда и позволяет автору осмыслить в исторической перспективе события конца XIX в., отношения между поместьем и деревней, коснуться «вечных проблем» смысла жизни и смерти, добра и красоты, взаимоотношений человека с природой.

Творчество названных писательниц составляло лишь часть того пласта реалистической литературы, корни которой уходили в XIX в. К нему принадлежат также ранняя проза Вайжгантаса, драмы Г. Ландсбергиса-Жямкальниса, сатира и лирика А. Дамбраускаса-Якштаса, стихотворные произведения Й. Жилюса-Йонилы и др. Однако после 1905 г. их творчество уже не звучало так актуально, потому что в литературе появились новые тенденции.

Энергия народных масс, пробужденная революцией 1905—1907 гг., а также послабление цензурных условий в отношении литовской печати создали предпосылки для быстрого подъема литовской культуры. Уже в 1904 г. появились легальные литовские газеты — еженедельник «Летувю лайкраштис» («Литовская газета») и ежедневная газета «Вильняус жинёс» («Вильнюсские ведомости»). Наиболее широкое распространение получила либеральная печать: «Летувос жинёс» («Литовские ведомости», 1909—1915), «Летувос укининкас» («Литовский крестьянин», 1905—1915), в которой сотрудничали демократически настроенные писатели. Немало места литературе уделяли и журналы других направлений: «Вильтис» («Надежда», 1907—1915), «Драугия» («Общество», 1907—1915), «Вайрас» («Руль», 1914—1915). Событием особой важности следует считать появление первого «толстого» литературного журнала «Вайворикште» («Радуга», 1913—1914). Постепенно начали возрождаться и другие виды культуры. В 1907 г. в Вильнюсе открылась первая выставка литовского изобразительного искусства; большое внимание привлекла к себе оригинальная живопись крупного литовского художника М. К. Чюрлёниса. Окреп авторитет литературной критики, повысился ее профессионализм. Общий подъем культурной жизни оказал влияние и на литературу. Прежде всего расширился ее жанровый диапазон. До этого в литовской литературе был лишь один роман — историко-приключенческое повествование В. Петариса «Альгимантас» (1904—1905). В рассматриваемый период появились такие произведения, как «Сумятица» Ю. Линде-Добиласа (1912), «Песнь земли», К. Пуйды (1912), «Горбун» И. Шейнюса (1913), которые уже позволяют говорить о формировании психологического романа. В жанре поэмы работают молодые писатели В. Миколайтис-Путинас, М. Вайткус, М. Густайтис; особенно заметны сдвиги в драматургии — от комедий для самодеятельности писатели перешли к крупным драматическим эпопеям, трагедиям, миистериям (В. Креве, Видунас, Л. Гира и др.), развиваются жанры фельетона и легенды.

Расширяется и тематика литературы. В прозу и поэзию наряду с традиционными мотивами деревенской жизни начинают входить изображение социальной панорамы города, духовные переживания интеллигента. Драматурги обращаются к древнейшим

периодам истории Литвы — к эпохе формирования единого литовского государства и борьбы язычества с христианством. Появляются произведения о жизни в других странах, используются мотивы из произведений других народов (легенды А. Венуолиса, В. Креве).

Если писатели конца XIX в. в основном ориентировались на польскую литературу, то в начале XX в. их взгляды по преимуществу обращаются к русским и западноевропейским писателям. Большой популярностью пользовались в Литве Л. Толстой, Горький, Чехов. Чехов оказал сильное воздействие на укрепление психологизма в малой прозе (Й. Билюнас, А. Венуолис). М. Горький был излюбленным писателем пролетарских прозаиков, поэтов, критиков К. Ясюкайтиса, Б. Лауцявичюса-Варгшаса, Ю. Янониса, В. Капсукаса. Именно в этот период были переведены на литовский язык «На дне», «Мать» и другие произведения М. Горького, из печати вышло шесть отдельных изданий его сочинений, о нем написано много статей и рецензий. Под влиянием русской литературы (Бальмонт, Брюсов, Вяч. Иванов,

147

А. Белый) формировались также некоторые модернистские течения, особенно символизм. Возникли личные контакты между литовскими и русскими писателями (так, К. Ясюкайтис в Италии общался с М. Горьким).

Более тесные связи установились с западноевропейскими литературами. В начале XX в. немало литовской молодежи училось в Швейцарии, Германии и в университетах других стран Западной Европы. Кроме того, контакты с литературой Западной Европы поддерживались и через посредников — русских и польских литераторов, с которыми молодые литовские писатели тесно общались.

В те годы интенсивно обсуждался вопрос, на какую модель — западную или восточную — должна ориентироваться возрождающаяся литовская культура. Мнения по данному вопросу расходились, дискуссии заканчивались категорическими крайностями. Нередко утверждалось, что литовцы, живущие на перекрестке культур Запада и Востока, должны стремиться к синтезу этих культур. Несмотря на известную субъективность, а подчас и поверхностность таких рассуждений, сама проблема способствовала активизации интереса к тому, что делалось за пределами своего края, а главное — живому соприкосновению с новейшими художественными тенденциями.

Литовская литературная мысль до начала XX в., по сравнению с развитием больших литератур, отставала на несколько десятилетий. После 1905 г. писатели уже стремились шагать в ногу со временем. В поле их зрения оказывались не только признанные классики, но и авторы, формирующие новый литературный процесс. Например, в личной переписке В. Креве и Л. Гира апеллировали к концепциям драм Ибсена. Произведения К. Гамсуна повлияли на драму К. Пуйды «Степи», а также на И. Шейнюса и Ю. Савицкиса, позже связавших свою жизнь и творчество со скандинавской культурой (оба писателя долгое время жили в Скандинавских странах). Вообще, феномен «скандинавизма», удивлявший в то время всю Европу, весьма импонировал писателям Прибалтики, полным решимости как можно скорее преодолеть культурное отставание.

Не менее притягательным был и интерес к культуре и истории Востока. Он являлся отражением популярности ориенталистики в Европе вообще, однако в Литве интерес этот имел и свою специфическую основу. В восточной философии, религии, культуре писатели пытались усмотреть аналогии с древней языческой культурой Литвы и тем самым нащупать моменты неповторимости «национального духа», на которые можно было бы опереться и развитие которых позволило бы избежать реально грозящей опасности подражательства большим культурам. Не всех писателей эта новая ориентация коснулась одинаково глубоко. Одни (Й. Билюнас, Вайжгантас, Э. Стяпонайтис) ограничились чтением произведений индийской философии, сказаний, легенд и переводческими планами, другие переводили (К. Юргяленис — Омара Хайяма и Р. Тагора, Майронис — поэзию Бильханы), третьи (М. Густайтис) обращались к проблемам ориенталистики в

своих научных трудах. Наиболее яркие следы ориентализма оставил в творчестве художника М. К. Чюрлёниса, писателей Видунаса и В. Креве. Видунас, переведивший «Махабхарату» и любивший воссоздавать представленный в ведах образ мира, был уверен, что в древнеиндийских литературных источниках «запечатлено высшее знание человечества», что в восточной культуре гораздо яснее, чем в западной, осознано место человека в мире. Некоторые детали (например, культ огня) позволяли Видунасу проводить прямые параллели между индийской и древнелитовской религиями. Внимание В. Креве, изучавшего в Киевском университете индоевропейские языки, привлекли тексты на санскрите и идеи буддизма. В Баку им создан цикл прозаических произведений, позднее объединенных под общим названием «Восточные сказки», в котором писатель широко использовал мотивы буддистских легенд, Авесты, Корана, стремился воспроизвести характерный для восточных литератур стиль, подчиняя все это своим оригинальным неоромантическим концепциям о мятежной природе человека и неутолимой жажде познания.

Расценивая свое творчество как часть всемирной культуры, Л. Гира, редактор «Вайворикште», в 1913 г. заявил: «Национальная литература есть часть литературы всемирной». Литовские писатели стремились как можно шире выйти за пределы Литвы. Наиболее реальные пути для этого предоставляла русская и польская печать, которые и были ими использованы; одно за другим начали появляться произведения литовских авторов в переводе на другие языки. В 1909 г. в альманахе «Знание», который редактировал М. Горький, была опубликована новелла «На бульваре» К. Ясюкайтиса, а в 1913 г. в журнале «Современник» — рассказы Жемайте «За закрытой ставней» и «Ксендзово добро чертям впрок пошло». Поэтесса В. Диджюлите сотрудничала в «Новом журнале для всех» и в «Русском богатстве». В 1916 г. петербургский альманах «Отечество» наряду с образцами латышской, эстонской, украинской и других литератур напечатал образцы литовской поэзии и прозы с обширной вводной

148

статьей. Все произведения перевел молодой литовский поэт Б. Сруога. Под непосредственным руководством Горького готовился большой альманах литовской литературы. К переводу были привлечены Бальмонт, Вяч. Иванов, Блок, Брюсов и др. (помешала первая мировая война, и замысел не удалось осуществить). Стали выходить антологии литовских авторов на польском языке. В 1907 г. в Варшаве появилась книга литовских рассказов «Молодая Литва», в которой были напечатаны произведения Жемайте, Й. Билюнаса, Шатриёс Раганы, К. Ясюкайтиса. В том же году в Киеве вышел сборник «Фрустра», где наряду с молодыми польскими писателями принял участие и В. Креве. В 1911 г. издается на польском языке антология литовской поэзии «Поэзия возрождающейся Литвы». Более тесные связи установились и с белорусскими литераторами. В Вильнюсе в это время жили и работали белорусские писатели Ф. Богушевич, Я. Колас, М. Богданович, З. Бядуля. Они общались с Л. Гирой, Й. Билюнасом, Лаздину Пеледой.

Ослабление национальных ограничений позволило литовским писателям расширить знакомство с явлениями, происходящими в соседних литературах. Вместе с тем революция 1905—1907 гг. и сложный послереволюционный период как бы раскололи творческие силы и направили их по двум противоположным руслу. Одни писатели постепенно отходили от социальных и политических проблем, тяготели к модернизму; другие старались выражать общественные идеалы, отстаивать права традиционного искусства.

Настроение и интересы тех, кто уклонялся от социальных вопросов, ярче всего выразили молодые критики Ю. Гербачаускас и С. Чюрлёнене-Кимантайте.

Юозапас Гербачаускас (1876—1944), воспитанник Краковского университета, симпатизировавший идеологии «Молодой Польши», увлекался творчеством

С. Пшибышевского, С. Выспянского и других польских неоромантиков. В 1908 г. он издал сборник статей «Герновый венец», приобретший значение литературного манифеста. Основной его тезис гласил: каждый писатель должен познать душу нации, ярчайшим образом проявляющуюся в народной мифологии. Литовская литература ему казалась устаревшим подражанием классицизму. Поддавшись влиянию литератур других народов, литовские писатели, по мысли автора, утратили оригинальный стиль, к тому же им мешал и узко понятый реализм.

Сходные взгляды излагала и София Чюрлёнене-Кимантайте (1886—1958), жена художника М. Чюрлёниса. Она тоже призывала к поискам «национального духа», а будущее литовского искусства виделось ей на путях усвоения достижений западноевропейских культур.

Позиции реализма отстаивали критик П. Крагас, поэт Л. Гира, писательница Г. Пятквичайте-Бите и др.

Знаменательным явлением этого времени следует считать бурное возрождение интереса к лирике; выступила большая группа молодых поэтов: З. Геле-Гайдавичюс, А. Ластас, К. Юргялёнис, М. Густайтис, К. Бинкис, В. Миколайтис-Путинас, Б. Сруога, Э. Стяпонйтис и др.; некоторые из них впоследствии оказали решающее воздействие на развитие литовской литературы. Их объединяло внимание к внутреннему миру личности, к культуре художественной формы, они стремились использовать опыт мировой поэзии — в особенности в сфере композиции, поэтики, стихосложения (ассоциативные образы, сложные метафоры, верлибр и т. п.). Некоторые авторы (М. Густайтис, В. Миколайтис-Путинас, Б. Сруога) склонялись к символизму, хотя символизм в литовской литературе укрепился лишь в 20-е годы.

Прочнее в начале века были позиции неоромантизма и импрессионизма. На неоромантических идеях, в основном воспринятых из польской литературы, построены драматическая эпопея «Шарунас» (1911) В. Креве, стихи Л. Гиры, рассказы Вайжгантаса (поэтизация исторического прошлого, стилизация фольклора и т. п.). Больше всего неоромантических моментов, проявившихся в поисках «национального духа», можно найти в драматургии Видунаса.

Видунас (Вилюс Стороста, 1868—1953) стоял несколько в стороне от живого литературного процесса (большую часть своей жизни он провел в Восточной Пруссии), но его самобытная философия, многогранное творчество и борьба против германизации неизменно привлекали внимание литовской интеллигенции. Он написал около тридцати произведений для сцены. Важнейшие из них — драматическая трилогия «Вечный огонь» (1902—1909), мистерия «Тени предков» (1908) и трагедия «Мировой пожар» (1922—1928). В «Вечном огне» Видунас выразил свое понимание мира и народа. «Мне весь мир, вся жизнь, — пишет он во вступлении, — представляются символом могучей силы, в которой берут они свое начало. Отдельные люди, народы и даже века предстают перед моим мысленным взором как проявления великой тайны». В мистерии «Тени предков» Видунас, рассматривая проблему взаимоотношений индивида и истории, индивида и «национального духа»,

149

приходит к выводу, что индивид, лишь в муках и утратах очистив свое «я», может стать настоящей полноценной личностью и гражданином. Оба эти произведения, как и большинство драм Видунаса, написаны в стихах. Ближе к принципам реалистической драматургии стоит трагедия «Мировой пожар», посвященная событиям первой мировой войны.

Импрессионизм в начале XX в. в литовской литературе ярче всего представлен творчеством И. Шейнюса. Правда, его зачатки можно обнаружить и в поэзии А. Ластаса, К. Юргялёниса, в миниатюрах К. Пуйды, но лишь в прозе И. Шейнюса импрессионизм органически вытекал из мироощущения и мировоззрения автора.

Игнас Шейнюс (Игнас Юркунас, 1889—1959) считал искусство таинственным плодом вдохновения, вознесенным над временем и пространством; он видел единственную непреходящую ценность в индивидуальных переживаниях. И. Шейнюс с самого начала отказался от объективного описания и создавал художественные образы, исходя из противоречивых, постоянно изменяющихся и трудно поддающихся фиксации впечатлений. Его излюбленная форма — повествование от первого лица. Как писатель И. Шенюс стал широко известен после выхода уже самых первых своих произведений: романа «Горбун» (1913), повестей «Волны бушуют» (1913—1914) и «Летний пир» (1914). Однако вскоре И. Шейнюс перешел на дипломатическую работу. В художественную литературу он вернулся лишь в 30-е годы.

Несмотря на увлечение модернизмом, литовская литература начала XX в. все-таки осталась в русле реалистических традиций. Под влиянием революции 1905—1907 гг. эти традиции приобрели даже более радикальную направленность. Молодые литераторы были хорошо знакомы с социалистическими и марксистскими идеями, а некоторые из них принадлежали к социал-демократической партии, основанной в Литве в 1896 г. Писатели этого поколения принесли с собой не только новые идеи, но и новые художественные тенденции. В прозе получили распространение аллегорические миниатюры, политические памфлеты, художественные очерки, стиль обогатился экспрессивными элементами. В поэзии появились новые образы и революционные символы.

Константинас Ясюкайтис (1882—1941), активный деятель социал-демократической партии, в рассказах и зарисовках, посвященных городской тематике, осуждал эксплуатацию человека, антисемитские настроения, воспевал чувства протеста и самопожертвования. В драме «Голодные люди» (1908), написанной под влиянием пьесы М. Горького «На дне», он показал растерянность либеральной интеллигенции перед лицом революционных событий. Находясь с 1907 г. в эмиграции, Ясюкайтис много энергии отдавал фельетонам и сатирическим статьям, в которых критиковал внешнюю политику царской России и отрицательные явления культурной жизни Литвы. В художественном творчестве он, однако, постепенно отходил от революционных идей.

Острые социальные темы затрагивал и Бронюс Лауцявичюс-Варгшас (1885—1916), который из-за преследований за участие в событиях 1905 г. тоже был вынужден эмигрировать в США. Его произведения отличались острыми конфликтами, резкими контрастами, публицистичностью.

С событиями 1905—1907 гг. и последующим развитием пролетарской литературы тесно связана поэзия Йонаса Крикшюнаса-Йовараса (1880—1962). Начав творческий путь традиционными описаниями природы и горестей пахаря, Йоварас вскоре проникся боевым духом революционной поэзии. Его стихи полны лиризма, символики, фольклорных метафор и персонификаций: некоторые из них стали народными песнями.

Идейным радикализмом отмечено и творчество ряда других авторов. Так, Ю. Гураускис писал хлесткие рассказы, изобличающие клерикализм, К. Рачкаускас-Вайрас и В. Диджюлите — эмоциональные, исполненные бунтарского духа лирические стихи, Ю. Балтрушайтис-Мемяле перевел ряд революционных песен, в том числе «Интернационал». Однако творчество всех этих писателей по художественным достоинствам не шло в сравнение с искусством писателей-реалистов старшего поколения. Только Й. Билюнас и Ю. Янонис, непосредственно формировавшиеся в революционной атмосфере, достигли высокого художественного уровня.

Йонас Билюнас (1879—1907) еще в годы учения в Лиепайской гимназии включился в прогрессивное движение учащихся, читал К. Маркса, Ч. Дарвина, позднее примкнул к социал-демократической партии Литвы, поддерживал близкие отношения с В. Капсукасом, К. Ясюкайтисом. Живя в промышленных центрах (Шяуляй, Паневежис), вел агитационную работу среди рабочих, писал публицистические статьи и брошюры, пропагандировавшие социалистические идеи.

Его раннее творчество (1901—1903) проникнуто мятежным духом. В рассказах «Первая стачка», «Без работы», «На дороге» он воспевал единство рабочих, их борьбу за свои права, размышлял о причинах социального неравенства. Это были первые образцы пролетарской

150

литовской прозы. В них обнаружилась и лирико-психологическая направленность таланта Билюнаса, которая особенно проявилась после 1904 г., когда писатель, лишившись права учиться в университетах Российской империи, уехал для продолжения образования в Германию, а затем в Швейцарию. Заболев туберкулезом и отойдя от активной политической деятельности (в 1905—1907 гг.) писатель жил преимущественно в Закопане (Польша), там он и умер. Билюнас интересовался в первую очередь внутренним миром человека, испытывавшего социальную или моральную обиду.

Разрабатывая свою тему, Билюнас не случайно обратился к эпохе крепостного права. Он не стремится воспроизвести быт крепостного крестьянина во всех его мелочах; отдельные детали помогают раскрыть моральные обиды, оставившие след в судьбах целых поколений («Звезда», «Палка»). Теме крепостной жизни посвящено и самое крупное его произведение — «Печальная повесть» (1907), изображающая восстание 1863 г. в Литве, хотя смысл этой повести шире изображенных в ней событий: произведение вызывает аналогии с революцией 1905—1907 гг.

В произведениях на современную тему Билюнас проявляет себя великим гуманистом и чутким психологом, умеющим уловить тончайшие нюансы человеческих переживаний. Писатель часто опирается на личный опыт, впечатления детства. Билюнас создал подлинные шедевры литовской новеллистики — «Конец Брисюса» (1906) и «Попал в цель» (1906). Это был первый литовский прозаик, достигший высокого уровня мастерства; В. Капсукас назвал его «крупнейшим литовским беллетристом».

Юлюс Янонис (1896—1917) вошел в литературу уже после революции 1905—1907 гг., но в его сознании глубоко отложились революционные события, отраженные впоследствии в поэме «В полночь осенью 1906 г.». В пятнадцатилетнем возрасте он уже пользовался большим авторитетом в тайном кружке учащихся. Участь в шяуляйской гимназии, он изучал произведения К. Маркса и В. И. Ленина, выступал на рабочих собраниях, распространял воззвания. Эвакуировавшись в годы первой мировой войны в Воронеж, основал там литовскую социал-демократическую ячейку, а переехав в Петроград, участвовал в деятельности РСДРП(б). В 1916 г. его дважды арестовывали. Из тюрьмы освободила его Февральская революция. В это время он славился как оратор, принимал участие в качестве корреспондента в апрельской конференции большевиков, жил ожиданием новой революции.

Ю. Янонис — первый литовский поэт, творчество которого отмечено влиянием марксизма. Главная тема его творчества — жизнь городского пролетариата, города, который стал для него символом прогресса, движения истории к социализму. Он ярко показал классовые противоречия, социальное неравенство («Песня батрака», «Армия труда», «Видал ли ты?»), звал на борьбу с царизмом («Песнь борцов», «Из рабочего катехизиса»), выражал веру в победу трудящихся («К грядущему счастью», «Новое утро»). В стихотворениях, посвященных первой мировой войне, поэт отобразил народные страдания, бессмысленность войны («Беженцы», «Идут войска»), выступал за превращение империалистической войны в войну гражданскую («Вставай, Россия!»); создал стихотворение, в котором прославил победу грядущей социалистической революции («Ave, vita, moriturus te salutat»).

Выдвигая новые для литовской поэзии общественные темы и идеи, Янонис строит свои стихотворения как своеобразные микробаллады, где центральное место занимает событие, ситуация, портрет, контрастные образы. Выявляя пороки реального мира, Ю. Янонис глубоко раскрывал особенности мировосприятия и переживания человека. Его

стихотворения строятся на напряженном внутреннем состоянии, резких выражах мысли. Своим соратником и учителем Ю. Янонис считал М. Горького, творчество которого высоко ценил и некоторые произведения перевел на литовский язык. Ему близка была поэзия Г. Гейне, Яна Райниса, Э. Вайденбаума.

В этот период определенную роль начинает играть марксистская критика. Ее представителем в Литве был Винцас Капсукас (В. Мицкявичюс, 1880—1935). Он прежде всего известен как политический деятель, один из руководителей революции 1905—1907 гг. в Литве, публицист, редактор социал-демократических и коммунистических литовских газет, позднее — видный деятель Коминтерна.

Одной из главных забот критика было развитие литературы, связанной с жизнью пролетариата. Пропагандируя пролетарскую литературу, В. Капсукас писал как о Й. Билюнасе, Ю. Янонисе, так и о зарубежных писателях — Дж. Лондоне, Э. Верхарне и др.

Сдвиги, происходившие в литовской литературе в конце XIX — начале XX в., определялись отчасти общим развитием европейских литератур. Хотя и со значительным опозданием, в Литве утвердился реализм. На его становление большое воздействие оказали польская и русская литературы, ориентировавшие литовских писателей на актуальные проблемы общественной жизни, способствовавшие усилению

151

критического начала, пробуждавшие веру в социальные перемены. В то же время литовскому реализму присущи и самобытные черты, обусловленные специфическими историческими обстоятельствами. Особенно сильным было влияние на литературу национально-освободительного движения. Типологически оно сблизило ее с литературами народов Восточной Европы — болгарской, чешской, венгерской, хотя прямых контактов с ними почти не было. Доминирующая тема деревенского быта и ярко выраженные просветительские идеи, логически вытекавшие из ориентации на основного адресата — крестьянство, роднили литовскую литературу с литературами других прибалтийских народов (Латвии, Эстонии), а также соседними — белорусской и украинской. Развитие реализма после революции 1905—1907 гг., отмеченное укреплением тенденций психологизма и лиризма, интенсивным поиском новых выразительных форм, в сущности отвечало общему тогдашнему литературному развитию всех народов, населявших Российскую империю (утверждение пролетарских и революционных мотивов, идейная и духовная дифференция писателей). Модернистские течения, по сравнению с другими восточноевропейскими культурами, литовское искусство и литературу затронули лишь в незначительной степени.

151

ЭСТОНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

В истории эстонской литературы конца XIX — начала XX в. выделяются два этапа: этап формирования реалистического метода (90-е годы) и этап обновления литературно-эстетической культуры начиная с революции 1905—1907 гг.

В этот период происходят глубокие изменения в классовой структуре эстонской нации, обостряются социальные и национальные противоречия. Наряду с сильными пережитками феодализма — во владении остзейского дворянства оставалась еще бóльшая часть земель — продолжалось классовое расслоение эстонского крестьянства, и все явственнее проявлялось различие интересов разных его слоев. Быстро развивающаяся благодаря вложениям иностранного, а также петербургского и московского капиталов экономика к концу XIX в. превратила Эстонию и Латвию в развитые промышленные

регионы России. Это привело к ускорению урбанизации, росту пролетариата и рабочего движения. Доля эстонцев в городском населении заметно возросла. Эстонская буржуазия, чтобы добиться успеха в борьбе с остзейским дворянством за ключевые позиции в экономике и политической жизни, начала объединяться.

На рубеже веков представители эстонской интеллигенции получали высшее образование в Тартуском и в других российских или зарубежных университетах и в художественных училищах. Своими корнями еще тесно связанная с крестьянской средой, эта интеллигенция становится значимой силой в развитии общества.

Заметно возрос также объем периодической печати, что давало возможности для более широкой публикации произведений художественной литературы: увеличилось также число наименований и тиражи изданий литературы на эстонском языке (в 1903 г. вышло более четырехсот книг на эстонском языке). В конце XIX в. создались предпосылки для перехода передовой общественной и литературной мысли на новую ступень. Этому способствовало и распространение национально-освободительных идей.

Стимулирующее воздействие на литературный процесс в Эстонии оказывали также переводы и критические обзоры творчества выдающихся русских, западноевропейских и скандинавских писателей-реалистов. Удельный вес немецкой переводной литературы, доселе занимавшей доминирующее место, к концу XIX в. несколько снизился, но именно в это время эстонскому читателю и зрителю стало известно творчество Г. Гауптмана и Г. Зудермана. Контакты с новейшей русской литературой — с творчеством Л. Толстого, А. Чехова и М. Горького — усиливаются на рубеже веков, идеи русского реализма находят в Эстонии восприимчивого читателя. Из французских писателей заметное влияние на развитие эстонской прозы оказали Золя и Мопассан. В число наиболее переводимых авторов входили также Бьернсон, Ибсен, Твен, Сенкевич, венгерский писатель Йокаи, финские драматурги Т. Паккала, М. Кант и латышский писатель Блауман.

Формирование реализма в эстонской литературе началось в 80-е годы. Реалистические тенденции постепенно крепились прежде всего в прозе на современную тематику и в пьесах, предназначенных для сельской любительской сцены.

152

В поэзии 1890-х годов на фоне постромантического эпигонства, занимавшегося перепеванием избитых мотивов времен национального пробуждения, выделялась лироэпика Якоба Тамма (1861—1907), где объединялись народные предания с сюжетами из повседневной сельской жизни, а также элегичная патриотическая лирика Карла Эдуарда Сёэта (1862—1950) и искренняя любовная лирика Анны Хаава (1864—1957).

На рубеже веков создана также лучшая часть лирики выдающегося эстонского поэта Юхана Лийва (1864—1913). Его духовное формирование и литературная деятельность начинались под сильным влиянием патриотических идеалов и литературных традиций времен национального пробуждения. В прозе он был одним из тех, кто подготавливал утверждение принципов критического реализма. Лийв заложил основы обновления эстонского стиха, которое широко развернулось в первые десятилетия XX в. Его лирический талант, через призму которого преломились общественные настроения эпохи и трагические обстоятельства личной жизни поэта (он был тяжело болен), являет собой неповторимое соединение личностного и подлинно народного начал. Патриотическая лирика Лийва суровее, нежели лирика его предшественников. Без флера романтического любования видит он реальные беды и противоречия современной ему эстонской жизни — социальное неравенство, политический и национальный гнет, жестокость власть имущих. Судьба родины предстает в его стихах личной трагедией. И все же, несмотря на мрак и сомнения, поэтическую лирику Лийва одухотворяет вера в лучшее будущее родного народа.

Поэтика произведений Лийва во многом предвосхищает развитие эстонской поэзии XX в. На литературный процесс оказали влияние прежде всего сборник его поздней

лирики и книга прозаических миниатюр и маргиналий «Из глубин жизни» (1909). Молодые поэты литературной группы «Ноор-Ээсти» видели в Ю. Лийве своего предтечу.

Рождение и развитие эстонского критического реализма теснее всего связаны с литературной деятельностью Эдуарда Вильде (1865—1933). Его творчество представляет собой целую эпоху в развитии национальной литературы. Выдающийся эпический талант и незаурядная плодовитость писателя соединились с активным поиском, живым интересом к прогрессивной мысли своего времени. Вильде приобрел широкую популярность уже в молодости, работая журналистом в эстонских и немецких газетах Таллинна, Тарту и Риги. Его ранняя проза — многочисленные юморески, рассказы, повести и романы — отличалась занимательным сюжетом, порой чрезмерно заостренным конфликтом. И хотя характеры героев недостаточно ярко выписаны, в этих произведениях уже достаточно четко выражен протест против сословных преград, осуждение мира наживы и губительной страсти к богатству.

Значительную роль в мировоззренческой эволюции писателя сыграло его знакомство с учением научного социализма в Берлине (в 1890—1892 гг.) и в нелегальных кружках Тарту. Свидетельством творческой зрелости Вильде и одновременно вершинным произведением раннего эстонского критического реализма является роман «В суровый край» (1896), отражающий процессы, связанные с имущественным неравенством и противоречиями в жизни эстонской деревни, и раскрывающий социальные причины преступности. Жизнь промышленного пролетариата, текстильщиков города Нарвы, освещается в романе «Железные руки» (1898).

Исторические романы «Война в Махтра», «Ходоки из Ания» и «Пророк Мальтсвет» (1902—1908) — творческое достижение писателя. В отличие от романтических исторических повестей, обращенных к отдаленному прошлому, автор черпал материал в недавнем прошлом эстонского народа — в крестьянских волнениях 1850—1860 гг. Исследовав множество архивных документов и воспоминаний свидетелей этих событий, писатель сумел достоверно, во многом опережая историческую науку, создать социальную картину жизни эстонской деревни середины XIX в. и передать атмосферу стихийного народного движения. В преддверии революции 1905 г. его романы сыграли революционизирующую роль.

Трилогия связана единством тематики; однако по своей фабуле и системе персонажей, исторических и вымышленных лиц, каждый роман представляет собой самостоятельное произведение. В романе «Война в Махтра» описано восстание крестьян в Махтраской волости в 1858 г., приведшее к поджогу помещичьей усадьбы и столкновению с войсками. Главы, в которых художественно воссоздаются взаимоотношения крестьянских и помещичьих семейств, перемежаются с историко-публицистическими обзорами. Наиболее выразительны картины непосильного изнурительного труда на мызе, драматические эпизоды собственно «войны в Махтра» и последующей кровавой расправы над крестьянами.

В романе «Ходоки из Ания» освещается положение эстонцев в городе, где в то время

тон

153
задавала прибалтийско-немецкая буржуазия и сохранился еще средневековый цеховой дух. В третьем, самом крупном историческом романе Вильде «Пророк Мальтсвет» отражена одна из тогдашних форм крестьянского движения — поиски выхода из бесправного положения в религиозном сектантстве и возникшее на этой же почве массовое переселение эстонцев в Крым. Социальная эпопея Вильде, которая основывается на углубленном понимании истории и связи человеческих судеб с развитием общества, — значительное явление критического реализма.

В конце 1905 г. Вильде, как социал-демократ и участник революционных событий в Эстонии, должен был эмигрировать. Он жил в Хельсинки, в ряде западноевропейских

городов, побывал в Нью-Йорке. В первые годы эмиграции видное место в его творчестве занимает политическая сатира. В Копенгагене, где он жил до 1917 г., писатель создал роман о жизни датских рабочих «Искушение» (1909) и ряд новелл, разоблачавших моральные устои современного общества.

В развитии эстонской драматургии важную роль сыграли пьесы Вильде. Всегда испытывавший живой интерес к искусству сцены, он вошел в драматургию уже опытным мастером слова. Его драма «Неуловимое чудо» (1912) и комедия характеров «Домовой» (1913) посвящены проблемам национальной культуры.

Художественной вершиной эпического творчества Вильде считается его последний роман «Молочник из Мяэкюла» (1916). Писатель вновь обращается к взаимоотношениям крестьянина и помещика, но уже в изменившихся исторических обстоятельствах и в ином, ироническом ключе. Тонкий психологический анализ и мастерство стиля этого романа, а также поздних новелл Вильде свидетельствуют о чуткости писателя к новейшим тенденциям реализма XX в.

На рубеже веков наряду с Вильде творил и другой непримиримый разоблачитель социальной несправедливости Эрнст Петерсон-Сяргавя (1868—1958), создавший цикл рассказов «Язвы» (1899—1901) и повесть «Просветитель» (1904). В русле доминировавшего в тот период реалистического творческого метода начали свой писательский путь и многие молодые прозаики, в том числе виднейший эстонский художник слова А. Х. Таммсааре (1878—1940).

Иллюстрация:

Э. Вильде

Фотография 1920-х годов

Сравнительно поздно зародившийся в Эстонии критический реализм принес в литературу актуальную общественную проблематику; в качестве ведущего рода литературы выдвинул эпическую прозу, в которой в первую очередь развиваются жанры романа и повести. На место романтических героев предшествующей литературы — символических образов, воплощавших идею национального самоутверждения («Калевипоэг» Ф. Р. Крейцвальда, «Мститель» Э. Борнхэ) приходят реалистически типизированные характеры. Поведение героев мотивируется прежде всего социальными факторами; внутреннее же их состояние изображается более поверхностно. Большое внимание уделяется достоверному и детальному изображению быта. Ведущим эстонским реалистам первого поколения — Э. Вильде и Э. Петерсон-Сяргавя — были присущи социально-критическая заостренность, активная, в известной степени публицистическая авторская позиция. Одной из важнейших общественных функций раннего эстонского критического реализма было художественное воплощение социальных противоречий эпохи.

Революция 1905—1907 гг. стала переломным событием, оказавшим значительное влияние на литературу. Она ярко отобразила боевые настроения и стремления к обновлению, героизм и трагизм революционных событий; появились новые литературные имена и новые художественно-изобразительные средства. С настроениями общественного подъема связано появление новой волны романтизма, нашедшее яркое

154

художественное воплощение в раннем творчестве писателей «Ноор-Ээсти» — Г. Суйтса, Ф. Тугласа и др.

Первые шаги сделала в годы революции эстонская пролетарская литература, основоположниками которой стали Ханс Пегельман (1875—1938) и Юхан Лилиенбах (1870—1928). Развивалась политическая сатира. В сборниках и других выпусках издательства Ю. Лилиенбаха «Мыте» («Мысль») наряду с пролетарскими литераторами сотрудничали также Э. Вильде, Э. Петерсон-Сяргавя, Ф. Туглас, А. Х. Таммсааре и другие

писатели-демократы, выступавшие в поддержку народной борьбы. Более тесными стали контакты с передовой русской литературой, в особенности с творчеством М. Горького.

Экономический подъем предшествовавшего десятилетия, а также рост общественной активности в ходе самой революции 1905—1907 гг. способствовали развитию национальной культуры. В числе значительных начинаний следует назвать основание эстонского литературного общества и его журнала «Ээсти Кирьяндус» («Эстонская литература», 1906—1940). Деятельность общества эстонских художников положила начало традиции регулярно организуемых выставок изобразительного искусства. Был основан музей, ставший хранилищем этнографических и культурно-исторических ценностей эстонского народа, созданы первые (частные) гимназии с преподаванием на эстонском языке; многократно возросло число эстонских студентов в высших учебных заведениях. Началась интенсивная работа по упорядочению норм и обогащению лексики эстонского литературного языка. Резко возрастает объем издаваемой на эстонском языке печатной продукции. Процесс интенсивного культурного развития продолжался вплоть до начала первой мировой войны; его не смогла приостановить и начавшаяся после поражения революции политическая реакция.

Литературная жизнь периода между двумя революциями — 1905 г. и Великой Октябрьской — характеризуется дифференциацией творческих направлений и оживленной полемикой между их представителями. Писатели, принимавшие участие в политической борьбе (Вильде, Туглас, Пегельман), вынуждены были эмигрировать, но всё же сохранили связь с литературной жизнью на родине. Значительные изменения произошли в соотношении литературных методов и течений, а также в жанровом спектре литературы. Наряду с доминировавшим в предыдущее десятилетие критическим реализмом заявили о своем праве на жизнь неоромантические течения. Изменения коснулись также проблематики и стилистики эстонского критического реализма. Факторами, стимулирующими эти явления, стали, наряду с новыми общественными условиями, также значительно упрочившиеся контакты эстонской литературы с западноевропейской, русской и скандинавской литературами.

Ведущее место в становлении реализма по-прежнему принадлежит Вильде, творчество которого развивалось по линии углубления психологического анализа и обогащения стиля. Среди молодых писателей-реалистов обратили на себя внимание Майт Метсанурк (1879—1957), ставивший в своих романах острые этические проблемы, и Оскар Лутс (1887—1953), обладавший незаурядным талантом юмориста (повесть «Весна», 1912). Начиная свой творческий путь реалистическими деревенскими рассказами Ф. Туглас и А. Х. Таммсааре (последний, правда, временно) склонялись теперь больше в сторону неоромантизма. В прозе некоторых молодых авторов наблюдались и натуралистические тенденции, но они оказывались все же скорее на периферии литературного процесса.

В этот период достигла своей художественной зрелости также эстонская драматургия, развитию которой придало сильный импульс создание профессиональных театров в Тарту и Таллинне (1906). Аугуст Кицберг (1855—1927), известный до этого как автор юмористических деревенских рассказов и пьес для любительской сцены, становится в это время наиболее видным эстонским драматургом. Его остроконфликтная и психологически многоплановая драма «В вихре ветров» (1906) была поставлена на сцене при открытии в Тарту театра «Ванемуйне». В дальнейшем Кицберг создает поистине монументальные характеры. Это — охваченный чудовищной жадью наживы и власти кулак Мярт в драме «Бог мощны» (1915), романтическая героиня трагедии «Оборотень» (1912) Тийна, в эпоху крепостничества борющаяся за личную свободу и человеческое достоинство, и др. Кроме названных пьес Э. Вильде «Неуловимое чудо» и «Домовой», а также драм А. Кицберга у эстонского зрителя пользовались успехом одноактные народные комедии О. Лутса («Кочан капусты», 1913, и др.). Таким образом, несколько запоздалый по времени «прорыв» критического реализма в эстонскую драматургию дал ряд выдающихся произведений, ставших классикой национальной драматургии.

Творчество писателей романтического направления в годы реакции постепенно переориентировалось. От неприемлемой действительности писатели удалялись в мир романтического воображения или природы, от неразрешимых

155

социальных проблем — к общим вопросам бытия и психологии индивида.

На протяжении первых двух десятилетий XX в. происходило обновление эстонской поэзии под знаком неоромантизма. «Увертюрой» к этому процессу стал первый стихотворный сборник Густава Суйтса (1883—1956) «Пламя жизни» (1905), примечательный поэтическим провозглашением социальных и национальных освободительных идей и боевых лозунгов молодого поэтического поколения:

Слышите — стонет земля!
Чуете — кровь колобродит!
Решается — нет или да!
Море, вздымаясь, из пенного ложа выходит.

Будьте ж готовы!

(Перевод С. Семененко)

«Пламя жизни» и дальнейшее творчество Суйтса показывают как развитие им предшествующей традиции, так и новаторство поэта, выражение нового мироощущения в новых для эстонской поэзии стихотворных размерах, строфике, инструментовке. В сборнике стихов «Страна ветров» в размышлениях и переживаниях лирического героя выражено мироощущение поэта в годы реакции. Надежды и воодушевление революционной эпохи сменяются чувствами глубокого разочарования, сомнения и болезненного сарказма. Дышащие безнадежностью осенние болотные пейзажи выступают как символы судьбы Родины и тесно связанной с ней собственной судьбы поэта. Но проходящий через весь сборник символический образ Родины — страны ветров (Tuulemaa — по-эстонски) созвучен мифическому образу счастливого северного берега — ultima Thule.

В годы первой мировой войны в Суйтсе вновь пробуждается борец, антивоенный трибун, певец своего времени. Новая творческая установка поэта вызвала изменения и в стилистике его произведений: взволнованным и «неупорядоченным» стал ритм, в стих ворвались прозаизмы и междометия. (В этот период можно обнаружить точки соприкосновения поэта в идейном и формальном отношениях с ранним немецким экспрессионизмом). Находясь в Париже, он остро переживает начало первой мировой войны; эти настроения отражены в саркастических стихотворных репортажах («В Люксембургском саду», «Крупп»). От осуждения империалистической бойни поэт приходит к пониманию необходимости борьбы народных масс, неизбежности социального переворота.

В качестве новаторов эстонского стиха выступают также Виллем Грюнталь-Ридала (1885—1942), уроженец острова Муху, автор импрессионистических тонких, живописных стихов о родной природе («Песни», 1908; «Далёкие берега», 1914) и Эрнст Энно (1875—1934) — создатель проникнутых пантеистическим мироощущением стихов и баллад («Новые стихи», 1909; «Серые песни», 1910).

В неоромантической прозе выделяется Фридеберт Туглас (1886—1971), который был активным участником революционных событий 1905 г. Его миниатюры и новеллы этого времени дышат революционной романтикой, бунтарством и грустью потерь («Море», «К своему солнцу», «Путь на Голгофу»). В 1906 г., освободившись из тюремного заключения, Туглас начал бродячую жизнь политического эмигранта. Его мечта об обновлении общества уступила в годы реакции место мечте о новом искусстве. В его творчестве на первый план выступают интимные темы и психологические проблемы; он склоняется в сторону импрессионизма (новеллы «Любовь в летнюю ночь», «Лепестки черемухи», и др.). В романе-дневнике «Феликс Ормуссон» (1914) изображение природы сливается с

изображением внутреннего состояния героя-писателя, в рассуждениях которого отражаются мировоззренческий кризис и творческие искания молодой эстонской интеллигенции в преддверии первой мировой войны. Персонажи-символы и символические ситуации в новеллах Тугласа последующих лет созданы на основе мифологических построений. «Создавать мифы — превыше всего!» — так сформулировал писатель свое эстетическое кредо этого периода. Новеллы, вошедшие в сборник «Судьба» (1917), касаясь общих проблем человеческого бытия, одновременно выражают также настроения своего времени — начала империалистической войны — чувство катастрофы, тревоги оторванного от родины писателя за судьбы гуманистической культуры.

Повестям другого эстонского прозаика — А. Х. Таммсааре, — посвященным ищущему жизненные ценности молодому интеллигенту, присуща психологическая детализация душевной жизни героев, которая прослеживается во всех своих нюансах и подводных течениях, приближая стиль художника к импрессионизму. Вне рамок символизма и импрессионизма остаются романтические миниатюры и притчи Таммсааре. В новеллах финско-эстонской писательницы Айно Каллас (1878—1956) романтическое бунтарство во имя свободы личности соединяется с реалистическим анализом внутреннего мира героев. Контрастом ее ясному, тщательно отделанному стилю является мятежная, гневно протестующая против лживой, тягостной и серой жизни лаконичная проза Яана Окса (1884—1918).

156

Большинство писателей неоромантического направления входило в литературную группировку «Ноор-Ээсти» («Молодая Эстония», 1905—1915) либо же было тесно связано с ней. Духовным вождем группы был Г. Суйтс, в разработке ее эстетической программы участвовал Ф. Туглас; в литературное ядро группировки входили также поэт В. Грюнталь-Ридала, критик Б. Линде и лингвист И. Аавик. Почти все младоэстонцы были талантливыми эссеистами. Группировка выпустила пять альбомов «Ноор-Ээсти» и отдельный сборник «В дни борьбы» (1905). В 1910—1911 гг. выходил литературно-художественный журнал «Ноор-Ээсти». В этих изданиях сотрудничали новеллисты Я. Окс, А. Каллас, А. Х. Таммсааре, а также многие другие молодые литераторы и художники. Там же впервые увидели свет произведения виднейших поэтов нового поколения М. Ундер, И. Семпера и И. Барбаруса.

Деятельность группировки «Ноор-Ээсти» несет на себе «красные» отблески российского освободительного движения» (Г. Суйтс). В программных статьях младоэстонцев звучал призыв присоединиться к борьбе за свободу, провозглашалась анафема деспотизму, клерикализму, консервативно-буржуазной морали. В дальнейшей деятельности группы центральными стали вопросы обновления эстетической культуры, скорейшего выхода эстонской литературы на европейский уровень. «Оставаясь эстонцами, станем и европейцами!» — так прозвучал девиз «Ноор-Ээсти». Группировка оказала влияние не только на литературу, но и на другие виды художественной культуры — на изобразительное искусство, театр и музыку. Участники ее стремились к расширению контактов с зарубежными литераторами, особенно — с новейшими французскими и скандинавскими авторами. Тесные связи сложились у младоэстонцев с финскими литераторами. Целью «Ноор-Ээсти» было создание высокохудожественной литературы, способной удовлетворить вкусы самых образованных и взыскательных читателей.

Своеобразное отношение младоэстонцев к самобытности национальной культуры, а также недооценка ими социальной проблематики дали основание для обвинения их в склонности к космополитизму, эстетскому индивидуализму и духовной элитарности. Повышенная эстетическая требовательность членов группировки — талантливых критиков — в анализе и оценке предшествовавшей эстонской литературы способствовала размежеванию старшего и молодого поколений, а также созданию обостренной политической обстановки вокруг деятельности и творчества младоэстонцев. Накануне

первой мировой войны группа «Ноор-Ээсти» оказалась в кризисном положении, углублялись мировоззренческие расхождения между ее членами. Начало войны принесло с собой разочарование в вожденной европейской культуре, которая не сумела противостоять шовинистическому психозу. Младозэстонцы с горькой самоиронией расписались в банкротстве своих прежних эстетских идеалов (роман Ф. Тугласа «Феликс Ормуссон», публицистика Г. Суйтса), хотя в годы войны ведущие деятели «Ноор-Ээсти» проявили достаточно высокую активность в защите гуманистических ценностей.

Несмотря на противоречивость позиции, «Ноор-Ээсти» сыграла значительную роль в духовной жизни Эстонии. На новый уровень поднялись поэзия, новеллистика и малые жанры прозы; усовершенствовался литературный стиль. Более всего влияние младозэстонцев сказалось на развитии литературной критики — они заметно содействовали повышению ее эстетических критериев и профессионализма. Во многом благодаря деятельности младозэстонцев обогатились интернациональные связи эстонской литературы, особенно в области художественного перевода на эстонский язык, а также ознакомления иноязычного читателя с эстонской литературой (это касается в первую очередь ее переводов на немецкий, русский и финский языки).

1890—1917 годы были для эстонской литературы периодом быстрого, можно сказать, форсированного идейно-художественного роста. Достигли зрелости реалистический роман, повесть и драматургия; начатое неоромантиками обновление стиля дало положительные результаты в поэзии, малой прозе и эссеистике. Выдвигавшиеся младозэстонцами требования углубленного психологического анализа, развития художественной индивидуальности оказались плодотворными и для последующего периода. Так, эстонская литература за исторически весьма короткий срок преодолела свое отставание и включилась в общеевропейский литературный процесс.

ЕВРЕЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Рубеж веков для литературы на языке идиш — время интенсивного ее развития. Еще творчески активен «дедушка еврейской литературы» Менделе Мойхер-Сфорим (1836—1917). Основоположник критического реализма в новой еврейской литературе продолжал пользоваться в эти годы высоким авторитетом и большой популярностью у читателей.

Одной из самых значительных фигур в еврейской литературе этого времени, ее признанным классиком явился Ицхок-Лейбуш Перец (1851—1915). Большую часть жизни он провел в Польше. Первое его произведение на идиш — поэма «Мониш» — было напечатано в 1888 г. в издававшемся Шолом-Алейхемом ежегоднике «Еврейская народная библиотека». В 90-е годы Перец выступал в качестве беллетриста, публициста и популяризатора научных знаний в основанных им периодических изданиях («Еврейская библиотека», «Литература и жизнь», «Праздничные листки»), оказывая заметное влияние на развитие прогрессивной общественной мысли.

И.-Л. Перец был смелым художником-новатором, обновившим традиционные для еврейской литературы жанры. Белым стихом написаны его драматические поэмы «Ночью на старом рынке» (1907), «На покаянной цепи» (1908). В них классический реализм органически сочетается с символизмом. Автор по-новому осмысляет патетику древних пророков и мудрые народные предания. Пафос творчества Перца 90-х — начала 900-х годов направлен против пережитков средневековья, весьма живучих в еврейской среде, особенно в Польше. С наибольшей силой это качество сказывается в новеллах писателя, построенных на остром конфликте идей, страстей, характеров. Таковы, например, «Каббалисты» и «В почтовом фургоне» — о жертвах религиозного аскетизма, людях,

лишенных простых земных радостей. Как и в своем лирическом творчестве, Перец-рассказчик воспевал женщину, нежную и любящую, гордую и независимую, восстающую против извечного бесправия («Омраченная суббота», «Семейное счастье», «Гнев женщины», «Госпожа Хана» и др.).

Отрешившись от былых надежд на культуртрегерскую миссию национальной буржуазии, на ее готовность и способность рассеять мрак средневековья в еврейской среде, Перец и как публицист, и как художник выступает с разоблачениями буржуазных «свобод», развенчивает аморальное общество, где господствует чистоган, вскрывает опустошенность «власть имущих», поднимает голос в защиту униженных и оскорбленных. Перец видит связь между социальным угнетением и клерикализмом, освящающим волчьи законы капитализма («Под откос», «Четыре поколения», «Шапка падика»). Самым популярным рассказом Перца тех лет становится «Бонця-молчальник» (1894). В нем с большим сочувствием воссоздан образ покорного и бессловесного труженика, нещадно эксплуатируемого. Симпатии писателя к социалистическому движению проявились в новелле «Любовь ткача» (1897).

Однако с начала 900-х годов в творчестве Перца начинают преобладать другие мотивы, перекликающиеся с неоромантическим движением в европейских литературах того времени. Как бы уходя из мира бездушного и грубо расчетливого, выражая свое неприятие социальных отношений, зиждущихся на антигуманных и безнравственных законах капитализма, писатель создает «Хасидские рассказы» (1900) и «Народные предания» (1904—1909), в которых возобладала поэтизация прошлого. Его привлекает духовное богатство созданных народной фантазией героев. Кратковременное возвращение Перца к кричащим противоречиям реальной действительности происходит в годы первой русской революции 1905—1907 гг., когда им были написаны несколько одноактных пьес из жизни обитателей городского «дна» («Шампанское», «Утро», «Сестры», «За дверь», «На бульваре»).

В 90-х годах заявил о себе как о выдающемся поэте Хаим-Нахман Бялик (1873—1934; род. в Волынской губ.), писавший главным образом на древнееврейском языке (иврите). Сын бедняков, он вошел в литературу в эпоху ускоренного социального расслоения еврейских масс в России и обострения вызванных этим процессом противоречий. Бялик отдал некоторую дань националистическим предрассудкам. Это иногда сказывалось на пафосе ряда его произведений, на их символике. Однако в лучших эпических и лирических сочинениях он поднимался до уровня поэта, выражавшего надежды и чаяния своего народа. Этим объясняется популярность, которой пользовались у читателя его поэмы «Сияние» (1901), «Мертвецы пустыни» (1902), «Огненная хартия» (1905), лирический цикл «Пруд», рассказы «За оградой», «Арье-кулак» и др.

158

Прогрессивную роль сыграли гневные, написанные в библейском и пророческом стиле стихи и поэмы Х.-Н. Бялика об инспирированных царским правительством еврейских погромах. В них прозвучал страстный призыв к борьбе против национального угнетения, против пассивности, смирения перед социальной несправедливостью («Сказание о погроме», 1904, и др.).

Однако подавляющая масса еврейских читателей не владела ивритом, языком «священного писания». Ощущая острую потребность связи своего художественного творчества с народом, писатель обращается к идишу, на котором создает яркие лирические и бытовые произведения, высоко оцененные Шолом-Алейхемом и оказавшие сильное влияние на развитие еврейской поэзии XX в. Сочинения Бялика неоднократно переиздавались в русских переводах (1910, 1912). Горький назвал Бялика «великим поэтом, редким и совершенным воплощением духа своего народа».

Видное место в еврейской литературе начала века занял Шолом Аш (1880—1957; род. в г. Кутно Варшавской губ.), ранние произведения которого написаны в лучших

традициях остросоциального критического реализма. В творчестве молодого Аша сильны плебейские тенденции, демократические черты. Особое внимание писателя привлекает обездоленный человек («В тяжелое время», «Разбойничий переулочек», 1903). Вместе с тем в повестях «Городок» (1905), «Шлойме-богач» (1909) автор склонен идеализировать патриархальные устои и религиозные традиции местечкового еврейского быта. В ряде созданных уже в 20—40-е годы исторических романов («Во славу Божию», «Кастильская колдунья», «Псалмопевец», «Человек из Назарета») предпринята попытка воскрешения ветхозаветных и средневековых еврейских легенд.

Эмигрировав в начале первой мировой войны за океан, Шолом Аш в романах «Дядя Мозес» (1917), «Мотке-вор» (1917) и других рисует впечатляющие картины гнета и безысходного положения еврейских трудящихся в США, проповедуя вместе с тем религиозную мораль покорности и смирения.

Аш заявил о себе и как даровитый драматург: сцены многих стран мира обошла его пьеса «Бог мести» (1907). Его произведения неоднократно переводились на русский, немецкий, английский языки. Трехтомник рассказов и пьес Аша вышел в Петербурге в 1908—1909 гг. и был широко отмечен печатью.

Острая классовая борьба в эпоху первой русской революции и наступившей после ее поражения черносотенной реакции нашла многогранное отражение в истории новой еврейской литературы. Она наложила явственную печать на творчество ее классиков — Менделе, Шолом-Алейхеме, Переца, выражавших настроения широких демократических слоев нации. Одновременно усилились буржуазно-националистические тенденции сионистского толка, дезориентировавшие определенную часть еврейских литераторов.

Таковы были в то время идейно-политические противостояния в еврейской среде. Но различие эстетических позиций, взглядов, художественного мировидения нельзя, разумеется, приравнивать к социальным антагонизмам и межпартийной борьбе. И не случайно в своих «Критических заметках по национальному вопросу» (1913) В. И. Ленин решительно отвергал лозунг бесклассовой «еврейской национальной культуры». Вместе с тем он подчеркивал, что там, где нет вынужденной кастовой обособленности евреев, «там сказались явно великие всемирно-прогрессивные черты в еврейской культуре: ее интернационализм, ее отзывчивость на передовые движения эпохи» (*Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 24. С. 122*).

Эти качества проявились в творческой деятельности когорты революционных рабочих поэтов, оставивших глубокий след в историко-литературном развитии, — М. Винчевского (1856—1932), И. Бовшовера (1873—1916), М. Розенфельда (1862—1923), Д. Эдельштадта (1866—1892). Их родиной была Россия, на традиции вольнолюбивой некрасовской, революционно-демократической и народнической поэзии которой они ориентировались. Со временем, эмигрировав в США, они продолжали борьбу за утверждение социалистических идей.

Мориц Винчевский двадцатилетним юношей вступил в ряды немецкой социал-демократии. После издания в Германии закона против социалистов в 1878 г. молодой поэт и публицист был арестован, а затем выслан из Германии. В 1884 г. он организовал в Лондоне первую еврейскую социалистическую газету «Польский еврей». В 1894 г. переехал в Нью-Йорк. Автор многих стихов, фельетонов и драматургических произведений, проникнутых идеей борьбы за торжество социализма, Винчевский уже в преклонные годы вступил в Коммунистическую партию США. Его поэзия отличалась эмоциональностью и агитационной выразительностью. К приезду поэта в СССР в 1924 г. в Минске был издан том избранного М. Винчевского — «Песни борьбы».

Соратником Винчевского был Иосиф Бовшовер, уроженец Белоруссии. Эмигрировав

159

в Нью-Йорк, поэт долгие годы трудился на швейной фабрике. Его стихи, печатавшиеся в американских прогрессивных изданиях и в лондонской еврейской газете «Друг рабочих»,

пользовались популярностью в США, Польше, Литве. «Избранные стихи» Бовшовера изданы в 1918 г. в Петрограде. Его лирика способствовала утверждению в еврейской поэзии традиций У. Уитмена и Э. Верхарна. Стихам Бовшовера, проникнутым верой в торжество социализма, пафосом классовой борьбы, чужда националистическая риторика. Опыт первых пролетарских поэтов оказал плодотворное влияние на развитие еврейской советской поэзии 20—30-х годов.

Литература на идише в США возникла в конце XIX в. Поскольку большинство эмигрантов было выходцами из России, они вносили в литературу настроения, проблемы, связанные с жизнью первой своей родины. Эти обстоятельства приобрели первостепенное значение в связи с исторической ролью России, ставшей центром мирового революционного движения. Вместе с тем еврейская литература в США, естественно, отразила специфические особенности исторического развития этой страны, ее трудности, противоречия, растущий накал классовой борьбы. Это нашло свое отражение в творчестве не только первых революционных пролетарских поэтов во главе с М. Винчевским, будивших классовое сознание еврейских трудящихся, недавних эмигрантов. Популярным писателем 90-х годов в США был Л. Кобрин (1872—1925), автор реалистических рассказов и повестей о жизни трудового люда в нью-йоркском Ист-Сайде. К числу литераторов, писавших о жизни и быте эмигрантов, относился и Яков Гордин (1853—1909), известный драматург и театральный деятель.

Уроженец Миргорода на Украине, Я. Гордин в 1880 г. основал в Одессе духовно-библейское братство, ставившее своей целью реформировать жизнь евреев на толстовских началах. Братство подверглось преследованию царским правительством, и Гордин в 1891 г. уехал в Америку.

Один из зачинателей еврейской драмы, он написал свыше семидесяти пьес, сюжеты которых большей частью заимствованы из произведений русских и западноевропейских писателей. И хотя жизнь еврейских семей писатель трактовал поверхностно, вне убедительной связи с социальной проблематикой, тем не менее его пьесы (лучшие из них) сыграли просветительскую роль, вытеснив из репертуара еврейского театра многих стран низкопробные поделки. На русской сцене с успехом шли пьесы Я. Гордина «За океаном», «Мирра Эфрос» и «Сиротка Хася», в 1910 г. в Петербурге были изданы «Драмы» Гордина в русском переводе.

После первой мировой войны в Америку эмигрировал живший до того в Варшаве Аврам Рейзен (1876—1953), крупный художник-реалист, поэт и новеллист, оказавший плодотворное влияние на еврейскую советскую литературу времени ее становления. Стихи Рейзена были широко известны среди рабочих как революционные песни («Церковные колокола», «Стена» и др.). Социальным драматизмом насыщены, изобилуют юмором его новеллы «Драма о пяти картофелинах», «Еврейские монеты», «Бедняки», «Фабрика» и др. Произведения Рейзена переведены на иврит, русский, немецкий, французский, английский, польский языки.

Заметный след в истории еврейской литературы в США оставил Иосиф Опатошу (1887—1954), эмигрировавший в Америку из Польши в 1907 г. Фабричный рабочий, он дебютировал повестью «По ту сторону моста» (1910), затем опубликовал «Роман конокрада» (1912) и серию остросоциальных новелл, в которых раскрыты жизненные конфликты, стихийный бунт и пробуждение классового сознания трудового народа. В новелле «Линчевание» и ряде других И. Опатошу разоблачает миф о превосходстве американского образа жизни и осуждает расизм. Крупнейшее произведение И. Опатошу — законченная в середине 20-х годов историческая трилогия «В польских лесах», посвященная польскому восстанию 1863 г.

В еврейской литературе на Американском континенте в начале века давали о себе знать и нереалистические течения. Так, в десятилетия складывается группа так называемых «молодых». С 1912 по 1926 г. ею было издано восемь томов сборника

«Записки». Во многом следуя за европейскими символистами или футуристами, «молодые» отвергали традиции классической еврейской литературы, традиции реализма. В дальнейшем эта группа раскололась: одни обратились к национализму и богоискательству, другие под влиянием Великой Октябрьской социалистической революции перешли в стан борцов за новый мир.

Признанным лидером литературы на идише на протяжении без малого четырех десятилетий оставался Шолом-Алейхем (Ш. Н. Рабинович, 1859—1916). Его творчество ознаменовало расцвет критического реализма в еврейской литературе. Истинно народное по сути своей, оно отличалось неодолимой верой в созидательные силы народа, в перспективы его национального бытия. Исторический оптимизм Шолом-Алейхема явился неопенимым качеством, особенно

160

в годы, когда российское самодержавие насаждало звериный шовинизм, поощряло черную сотню, инспирировало кровопролитные погромы.

Давние связи литературы на идише с прогрессивной русской художественной культурой, с русским демократическим просветительством явственнее всего обнаруживаются именно в творчестве Шолом-Алейхема. Уже в ранних полемических статьях, направленных против легковесной, рассчитанной на нетребовательного читателя беллетристики, он, будучи ревностным читателем Белинского, Чернышевского, Добролюбова и Писарева, ставил перед еврейской литературой сложные и ответственные идейно-эстетические задачи. Шолом-Алейхем призывает, по примеру русской литературы, обратиться к насущным, реальным нуждам родного народа. При этом писатель настойчиво ориентировал своих коллег на усвоение опыта Щедрина, Тургенева, Островского, Гончарова.

Первым реалистам в новой еврейской литературе предстояло преодолеть влияние, которое оказывали на демократического читателя тех лет запоздалый сентиментализм и плоский доморощенный лжеромантизм. Первое направление представлял, в частности, Я. Денизон (1856—1919), автор сентиментальных дидактических романов. Особенно популярными были его романы «Гаршеле» (1895) и «Йоселе» (1899), изданные в Варшаве. Проповедующие веру в обязательное торжество добра и справедливости, при этом весьма легковесные, они размагничивали читателя. Но наибольшую опасность представлял бульварный роман «на еврейский лад», плодовитым поставщиком которого на книжный рынок явился писавший под псевдонимом Шомер литератор Н. М. Шайкевич (1849—1905). Шолом-Алейхем расчищал путь для утверждения реализма в литературе на идише. Его памфлет «Суд над Шомером» (1888) сыграл большую роль в развенчании бульварного романа, уводившего читателей в идиллический мир бесплодных мечтаний и грез. Той же задаче были посвящены критические статьи Шолом-Алейхема «Тема нищеты в еврейской литературе» и «Письмо к другу».

Гоголевские и щедринские мотивы слышны в раннем романе Шолом-Алейхема «Сендер Бланк и его многоуважаемое семейство» (1887). В главном герое этой злой сатиры на новоявленного еврейского буржуа как бы переплелись отдельные черты гоголевского Собакевича, щедринских нуворишей и купцов-деспотов из пьес Островского. Сам автор в предисловии к роману утверждал, что «реб Сендер, по нашему мнению, еврейский Кит Китыч... но на еврейский лад, на еврейский фасон». Это признание вызвало гнев в реакционной критике, с буржуазно-националистических позиций усмотревшей в романе клевету на традиционные семейные обычаи и нравы.

Становление и развитие критического реализма в новой еврейской литературе шло в том же направлении, что и общероссийское историко-культурное движение. Борясь против пережитков средневековья и отсталого патриархального образа жизни своих соплеменников, находившихся под влиянием клерикалов, Менделе Мойхер-Сфорим и

Шолом-Алейхем, с гордостью называвший себя внуком «дедушки еврейской литературы», были беспощадны в раскрытии темных сторон национального бытия.

В лучших своих сочинениях, таких, как «Такса», «Ришка-кривой», «Заветное кольцо», Менделе добирался до социально-классовых корней безудержной эксплуатации трудящихся евреев власть имущими. Шолом-Алейхем пошел дальше по пути, проложенному Менделе. Он срывал все и всяческие маски со «своих» кровопийц-единоверцев.

Шолом-Алейхем развивает энергичную просветительскую деятельность, становится организатором ежегодника «Еврейская народная библиотека» (1888—1889). Велика роль этого издания в развитии реализма в литературе на идише и в формировании демократического читателя. В этом смысле ежегодник можно поставить в один ряд с горьковским издательством «Знание», возникшим в начале 900-х годов.

Шолом-Алейхем приобретает репутацию истинно народного писателя. Ширится его популярность. За его плечами, помимо серий очерков и фельетонов, памфлетов и литературно-критических статей, романы «Степеню» (1888) и «Йоселе-Соловей» (1889), которые вместе с написанными спустя двадцать лет «Блуждающими звездами» составляют трилогию, посвященную обреченным на трагическую участь в мире торгашей талантливым людям из народа.

В начале 90-х годов Шолом-Алейхем публикует первые части главных своих произведений, работа над которыми продолжалась два десятилетия: «Менахем-Мендл» и «Тевье-молочник». Одновременно появляются в печати новеллы, вошедшие в циклы «Железнодорожные рассказы», «Касриловка», «Неунывающие», «Монологи» и др.

Вслед за русской литературой XIX в. литература на идише выдвинула на первый план как одну из самых животрепещущих проблему

[161]

униженных и оскорбленных, обреченных на жалкое прозябание под гнетом несправедливого социального строя. Гуманистическая тема «маленького человека» воспринималась как протест против общественного порядка, калечащего и уродующего людей. Притом сам образ «маленького человека» эволюционировал. Уже в сочинениях Менделе «маленький человек» отнюдь не абстрактный символ страдальца, каким он предстал в творчестве ранних еврейских просветителей, а живое, внутренне противоречивое существо. Самой жизнью «маленький человек» в конце века был поставлен в новые условия, и в литературе этот традиционный образ лишен той «экзотики», которая, случалось, так живописно воссоздавалась на страницах проникнутых сочувствием к «малым сим» сентиментальных рассказов. Время требовало самоопределения, выбора пути, отказа от пассивности, покорности обстоятельствам.

Герой Шолом-Алейхема, большинства его романов и новеллистических циклов, монологов и пьес — классический «маленький человек». Названия ряда его произведений прямо на это указывают: «Великий переполох среди маленьких людей», «Город маленьких людей»... Ими, «маленькими людьми», населена Касриловка (обобщенный образ-символ дореволюционного еврейского местечка в черте оседлости). Однако отношение автора к этому своему герою отнюдь не однозначно. Великий гуманист, подлинно народный писатель, он любит и жалеет своих героев. Но не всех. В том же посвященном Касриловке и ее обитателям цикле юмор то и дело перерастает в горькую иронию, а то и в гневную сатиру. Смех Шолом-Алейхема сердечен, но и грустен, доброжелателен, но и язвителен. Граница между юмором и сатирой в его творчестве весьма условна. Недаром писатель часто вспоминал известные слова Гоголя из «Мертвых душ» о смехе сквозь невидимые миру слезы...

Шолом-Алейхем прежде всего трезвый реалист. Обратившись к человеку из народа, сочувствуя ему и даже прощая ему отдельные слабости, писатель отнюдь не склонен трактовать пассивность, долготерпение народа как неизбежность. Свою главную цель

художник видел в том, чтобы расширить горизонты мира, в котором «маленький человек» обитает, воспитать в нем чувство собственного достоинства, привить понимание подлинных духовных ценностей и тем самым посеять зерна протеста против казавшихся извечными условий человеческого существования. О мудрой любви Шолом-Алейхема к народу писал Горький, прочитав повесть «Мальчик Мотл». Но любовь эта не была ни благой, ни всепрощающей. Постоянен интерес писателя к повседневным заботам человека из низов, в поте лица добывающего себе хлеб насущный, прозябающего в недобром мире, где господствуют волчьи законы.

Шолом-Алейхем выступал против отсталой местечковой психологии, против веками выработавшейся привычки безропотно переносить обиды, приспосабливаться к бесчеловечным условиям существования, подчиняться инерции привычного.

Неоднозначен национальный характер, воплощенный Шолом-Алейхемом в эпистолярном романе «Менахем-Мендл» и в «Тевье-молочнике», книге монологов главного ее героя — повествователя. Автору по душе Тевье-молочник, ему импонируют жизнестойкость и оптимизм этого рабочего человека, крепко связанного с матушкой-землей и не сгибающегося под ударами судьбы. Тевье не склоняет головы перед испытаниями, подстерегающими его чуть ли не на каждом повороте жизненного пути. Он подлинно интеллигентен, этот не очень образованный человек. Ему присуща природная деликатность, способность понять и разделить чужую боль, готовность протянуть руку помощи нуждающемуся, как бы самому ни было худо. А сколько понимания Тевье проявляет по отношению к своим дочерям, к подрастающему поколению. Не скрывает он своей симпатии к молодому революционеру Перчику, хотя многого в поведении этого юноши не понимает.

В Тевье-молочнике писатель воплотил лучшие черты своего древнего народа. И недаром именно такое «прочтение» образа принесло успех сценической интерпретации классического произведения Шолом-Алейхема выдающимся артистом С. Михоэлсом. Национальное и общечеловеческое, исторически обусловленное и непреходящее в характере Тевье блестяще воплотил Михаил Ульянов в телевизионной версии романа.

Иное отношение автора к герою романа в письмах «Менахем-Мендл». Оно явно иронично, а местами ирония переходит в сарказм. Шолом-Алейхем прибегает к приему «снижения», противопоставив каждому посланию «человека воздуха», энергичного охотника за мифической птицей призрачного счастья, трезвое и преисполненное народного практицизма письмо его жены, оставленной с детьми и матерью на произвол судьбы в нищем местечке. Письма Шейне-Мендл своего рода комментарий, камня на камне не оставляющий от прожектов мужа. В них вскрывается вся нелепость его надежд на фантастический успех в мире хищников.

162

Разумеется, Менахем-Мендл с его воздушными замками, неумной энергией, расходуемой на погоню за ускользящим призраком несметных богатств, — фигура трагикомичная. Человек без почвы под ногами, он стремится каким-то образом приспособиться к жестоким законам капитализма, урвать для себя кусок от сладкого пирога. При этом Менахем-Мендл проявляет, можно сказать, феноменальное упорство и изобретательность. Он по-своему ловок, изобретателен, хитер, даже талантлив. Но герой романа неизменно остается ни с чем, у разбитого корыта: крупные хищники безжалостны и ненасытны, законы биржи беспощадны.

Тема «маленького человека», как мы видим, в еврейской литературе на рубеже веков заметно усложнилась, как и в других литературах, в частности русской. Сошлемся на «Смерть чиновника», «Толстого и тонкого», «Депутата» Чехова, на повести и рассказы Куприна, Л. Андреева, Вересаева, раннего Серафимовича. С одной стороны, звучат нотки неприятия покорности униженных и оскорбленных, с другой — не вызывают одобрения и попытки иных представителей социальных низов, оторвавшись от своего класса, во что

бы то ни стало, не брезгуя ничем, вскарабкаться хоть на одну-две ступени вверх по шаткой лестнице буржуазного благоденствия.

Этот мотив звучит достаточно громко и в книге Шолом-Алейхема «Мальчик Мотл»: глазами ребенка мы видим, в сущности, вариант все той же трагикомедии, что и в романе о похождениях Менахем-Мендла. Дядя Пиня с его умопомрачительными прожектами молниеносного обогащения — своего рода двойник Менахем-Мендла. Ни в России, ни в Америке, куда герои повести эмигрируют, они не обретают благополучия. Горько улыбаясь, Шолом-Алейхем как бы говорит своим персонажам: неверный путь выбирают «люди воздуха». Надеяться на чудеса в этом суровом мире не приходится. Выход из тупика, в который загнан народ, находится, очевидно, не здесь. Не приспособливаться к существующему порядку вещей, а бороться против него — вот в чем спасение. К такому выводу объективно подводил своего вдумчивого читателя мудрый художник.

Тысячи и тысячи молодых людей уходили из местечковых гетто в город, многие из них становились революционерами. Подобно Чехову, автору «Невесты», Шолом-Алейхем доброжелательно, с тревогой и надеждой следит за рождением нового человека, самоотверженного и решительного.

Российское народно-освободительное движение конца XIX — начала XX в. наложило свой глубокий отпечаток на творчество классика еврейской литературы. Сам писатель не был ни пролетарским революционером, ни марксистом. Но исконная любовь к человеку труда помогла Шолом-Алейхему довольно близко подойти к пониманию того, на каком пути следует искать истину. Недаром именно с Россией он связывал будущее своего народа, веру в его национальное и социальное освобождение.

Наследуя гуманистические и демократические традиции Менделеева, Шолом-Алейхема и Переца, лучшие и талантливейшие из еврейских прозаиков и поэтов (Дер Нистор, Ю. Бергельсон, Д. Гофштейн и др.), пришедшие в литературу в предоктябрьское десятилетие, преодолели в своем творчестве настроения безысходности и националистической ограниченности.

ЛИТЕРАТУРЫ ПОВОЛЖЬЯ И ПРИУРАЛЬЯ

Поволжье и Приуралье и в конце XIX — начале XX столетия, несмотря на близость к центрам страны, оставались одной из глухих окраин России. Общероссийские производственно-экономические, социально-политические процессы постепенно взламывали феодально-патриархальные формы. Усиливалась миграция населения. Все шире расселялись русские крестьяне, мастеровые люди. Под влиянием революционной ситуации происходили серьезнейшие перемены в настроениях и в мировоззрениях народностей, наций, населявших этот край.

Своеобразие истории таких регионов, как поволжско-приуральский, состояло в том, что регионально общие процессы были еще слабо выявлены. Зональные объединения — финно-угорские, тюркоязычные — в это время находятся на ранних ступенях развития интеграции; в их эволюции есть общее, но в какой-то мере проявляются и центростремительные тенденции.

Литературы, формы словесного искусства переживают разные стадии развития — фольклорную у коми, карелов, вепсов; полуфольклорно-полулитературную у удмуртов, марийцев, мордвы. Различными по идейно-художественному уровню были башкирская и чувашская литературы. В этот период одной из ведущих, если не ведущей, литературой не только Поволжья, Приуралья, но и всего российского Востока была татарская литература.

Литературная карта регионов и стран причудлива, однако общие закономерности выявляются достаточно отчетливо. Эта общность проявляется в ускоренном становлении национальных культур, в заимствовании опыта как «близлежащего», так и общероссийского и отчасти мирового. В регионе возникает печать на родном языке, культурно-просветительские организации — библиотеки, школы. Связанный с общероссийским литературным процессом, Поволжско-Приуральский регион вступает в этот период в стадию национальной и зональной дифференциации, каждая культура определяет самобытный путь своего развития. Поиск не сразу приносит результаты. У многих культур он будет продолжаться все XX столетие.

Финно-угорские литературы России складываются в основном в пределах Поволжья и Приуралья. Из них мордовская, марийская, коми, удмуртская в XIX в. делают только первые шаги. Карельская, вепсская (территория близ границы с Финляндией), а также находящиеся в восточном Приуралье, на Оби — хантыйская, мансийская словесности долгое время развиваются сравнительно медленно. Эволюция мордовской, коми, марийской, удмуртской литератур имеет некоторые общие особенности: это сильное воздействие миссионерской деятельности, русскоязычие, а подчас и прямая сращенность с русской литературой, слабость возникшей в начале века печати, немногочисленность активно и профессионально работающих литераторов, формирование общедемократической идеологии и художественного сознания. Издания как повременной печати, так и книг были связаны с Казанью, которая в этот период сыграла роль объединяющего центра. Однако ориентация на русские города была значительно более сильной.

Наряду с общими чертами в развитии финно-угорских литератур существовали серьезные различия — в истоках, этапах и в особенностях эволюции.

Мордовская литература начиналась с букварей (эрзянского — 1884 г., мокшанского — 1886 г.). Этнический художественный опыт был широко представлен в многотомных «Образцах мордовской народной литературы» (1892, 1893, 1896) финского ученого Х. Паасонена, «Мордовском этнографическом сборнике» (1910) академика А. А. Шахматова, очерке «Мордовская свадьба» М. Е. Евсевьева.

Мордовская литература зарождалась на русском языке. Здесь следует назвать поэта З. Ф. Дорофеева (1890—1952), прозаиков В. В. Бажанова (1869—1955), С. Аникина (1868—1919), а также известного русского пролетарского поэта мордвина М. Герасимова.

В становлении марийской литературы большую роль сыграла печать: с 1907 по 1913 г. в Казани издавался ежегодник «Марла календарь» («Марийский календарь»), в издании которого принимали участие различные просветительски настроенные литераторы. В ежегоднике печатались и произведения классика марийской поэзии С. Чавайна (1888—1942), а также Г. Микая (1885—1944), Н. Мухина (1890—1943), В. Васильева (1883—1961), Г. Эвайна (1882—1938). В своем творчестве они обращались к устно-поэтическим темам, используя фольклорную поэтику, чему учились у русских

164

поэтов — Крылова, Кольцова, Никитина, Пушкина, Лермонтова и др. В эти годы появляются первые марийские пьесы (Г. Микай, С. Чавайн). Определенную роль в развитии марийской литературы сыграли газеты «Война увер» («Военные вести», 1915), редактировавшаяся миссионером Н. Гнезденевым, и «Ужара» («Заря»).

Зарождение удмуртской литературы связано с именем этнографа и фольклориста Г. Е. Верещагина (1851—1930), писавшего на русском и удмуртском языках, с деятельностью поэта Г. Прокопьева (1874—1946), преподавателей Казанской миссионерской русско-инородческой учительской семинарии И. С. Михеева (1876—1941), И. В. Яковлева (1881—1931). Удмуртские литераторы писали на русском и удмуртском языках. На удмуртском языке выходили книги для чтения, календари-ежегодники, где печатались переводы с русского и оригинальные произведения.

В дореволюционные годы начиналось творчество Кедр Митрея (Д. Корепанова, 1892—1949), Кузубая Герда (К. Чайникова, 1888—1941), ставших впоследствии видными советскими писателями.

В своем развитии финно-угорские литературы опирались на фольклор. И хотя многие финно-угорские литераторы свободно владели русским языком, однако восприятию передовой русской культуры мешали широко распространенные в этой среде клерикально-реакционные сочинения и идеи, которые отрицательно сказались на развитии молодых, возникающих литератур.

Клерикально-официальная при своем зарождении в начале XVIII в. чувашская культура все более обретает светский характер. В конце XIX — начале XX в. появляются произведения, где поднимается проблема борьбы с социальным гнетом. Литература ищет свой национальный путь развития. Значительную роль сыграла в эти годы основанная просветителем И. Я. Яковлевым (1848—1930) Симбирская центральная чувашская школа, а также открытые им школы для чувашей (более сорока). Его просветительская деятельность была впоследствии высоко оценена. В симбирском учебном заведении учились и будущие поэты К. Иванов, Н. Шубоссини и другие деятели культуры. Ученики И. Я. Яковлева продолжили его дело.

В Поволжье, в том числе в Чувашии, распространяются революционно-демократические, а затем марксистские идеи. Социал-демократические кружки возникают во многих городах. В 1906 г. в Казани издавалась на чувашском языке газета «Хыпар» («Весть»), где сотрудничали литераторы революционно-демократического направления — поэты Т. С. Семенов (1887—1916), Н. И. Полорусов-Шелеби (1881—1945), Т. К. Кириллов (1880—1920), публицист М. Ф. Акимов (1884—1914). В годы реакции вновь возрождается издание книг религиозно-миссионерского содержания: «Милость Божия чувашам-переселенцам Сибири» (Казань, 1911), «Песни о царе на Руси святой» (Казань, 1913) и др. Однако оживают и демократические настроения, вновь издается газета «Хыпар» (1917), а затем и большевистская «Чебоксарская правда» (1917), появляется ряд новых писателей — М. Сеспель (1882—1921) и др., творчество которых развивалось уже в советское время.

Наиболее крупным представителем чувашской литературы был К. В. Иванов (1890—1915). Его поэма «Нарспи», опубликованная стараниями Яковлева в сборнике «Сказки и предания чувашей» (Казань, 1908), остается, пожалуй, самым любимым для чувашского народа произведением. Поэма К. В. Иванова — это глубоко гуманистический рассказ о бесправии бедноты и всевластии богачей в чувашской деревне, это романтический гимн любви бедняка Сетнера и дочери богача Михедера Нарспи. Он переводил также Лермонтова, Пушкина, Некрасова, Кольцова, Л. Толстого, Гоголя, С. Аксакова.

В истории становления чувашской литературы легко просматривается взаимодействие культур.

В этом процессе ведущую роль играли культуры этнически далекие, которые только становились на путь национального развития (мордовская, удмуртская, марийская). От своих же этнически по языку близких соседей — татар, башкир — чуваша почти ничего не заимствовали. Значение общероссийского революционного процесса заключалось в том, что он, обратив культуры страны к национальным фольклорным истокам и к передовой русской культуре, с одной стороны, ослабил внутризональные взаимодействия, а с другой — придал им новый смысл.

Татарская и башкирская литературы, издавеле связанные с межлитературными тюркоязычными общностями, огромным миром культур Востока, издавна испытывавшие воздействие русской культуры, в конце XIX — начале XX в. развиваются весьма интенсивно. Веками накопленный художественный, эстетический, философский опыт позволял этим литературам воспринимать идущие со стороны влияния различных, порой противоборствующих идей, разнообразные художественно-эстетические принципы.

Творчество первых башкирских литераторов было тесно связано с историей и культурой татарского народа. Языком литературы и в XX столетии оставался татарский. Естественно, что такого рода сращение литератур и культур заключало в себе неоднозначные тенденции, имело различные аспекты. Огромное положительное его значение было в том, что деятели литературы башкирской земли воспринимали как свое все великое тюркоязычное, вообще восточное наследие, а также и опыт классической и современной русской культуры.

Башкирская художественная словесность глубоко самобытна, ее фольклор богат и разнообразен. Но письменные традиции у башкир зарождались медленно. Основоположник башкирской литературы, храбрый полководец Салават Юлаев, окончил жизнь на каторге, а его продолжатель — сэсэн (сказитель) и поэт М. Акмулла — был убит.

Культурная поддержка, которую татары оказывали башкирам, не разрушала национальные традиции народа, а помогала их развитию. В Башкирии в 10-е годы было открыто свыше тысячи пятисот мекбетов (школ), почти до четырехсот возросло количество русско-башкирских школ. В Уфимское медресе «Галия» собирались шакирды (ученики) со всей России.

В Уфе образовался значительный слой передовой русской и татарской интеллигенции. В городах создавались социал-демократические кружки. В этой среде формировались деятели развивающейся башкирской культуры. Активно собирается фольклор. С. Мухаметкулов записывает текст поэмы «Бабсак и Кусяк», М. Гафури издаёт сказание «Заятулек и Хухылу», М. Бурангулов — поэму «Богатырь Урал», легенду «Ашкадар». Появляются работы по истории, этнографии башкир. Уфа, оставаясь одним из центров русской и татарской культуры, становится с годами центром башкирской литературы. Деятели башкирской и татарской культуры работают совместно, часто довольно трудно определить однозначно национально-культурную принадлежность того или иного писателя, у литераторов часто общий — и татарский, и башкирский — адресат. Они остаются в истории обеих литератур, в духовном наследии обоих народов. И в то же время идет процесс накопления башкирского национального опыта, процесс становления башкирского художественного слова.

Башкирские литературоведы, осозная, с одной стороны, неразделимость на первых порах и на протяжении десятилетий татарской и башкирской литератур, с другой — необходимость выявить собственно башкирские национальные тенденции, считают, что новая башкирская литература складывается в творчестве М. Акмуллы (1831—1895), М. Уметбаева (1841—1907), З. Хади (1863—1933), Р. Фахретдинова (1858—1936), М. Гафури (1880—1934), С. Якшигулова (1871—1931), Ш. Бабича (1895—1919), Д. Юлтыя (1893—1938), А. Тагирова (1890—1937), А. Исянбердина (1883—1930), А. Тангатарова (1892—1954), Х. Сагли (1890—1933), Г. Ниязбаева (1884—1920), С. Кудаша (р. 1894).

Эти поэты, прозаики, драматурги печатались в татарских журналах, газетах, выходивших во многих городах страны, в том числе в Уфе (периодической печати на башкирском языке не было), публиковали свои книги в татарских издательствах. Они начинали свой путь как просветители, писали о бесправном положении башкирской женщины, ратовали за светское образование (Р. Фахретдинов, З. Хади, М. Гафури); революционно-демократические идеалы звучат уже в произведениях М. Гафури, А. Тагирова. Защита национальной свободы, борьба за социальное равенство подчас сопровождалась мечтами о свободе вероисповедания, порой проявлялись и националистические тенденции. И все же в целом главные тенденции развития литературы отмечены народностью, революционной направленностью. В башкирской литературе одновременно складываются и развиваются реализм и романтизм.

В центре литературного движения находилось творчество замечательного писателя Мажита Гафури. Поэт, прозаик, публицист, он шел от просветительства и дидактизма, рационализма и схематизма к романтическому раскрытию своеобразия личности, утверждению исторического движения нации через социальные потрясения, духовно-нравственные искания, к идеалам, лежащим в основе народных чаяний и надежд. В поэзии и прозе 1905—1907 гг. он критиковал феодально-патриархальные, буржуазные порядки.

Реакцией на дидактику явился романтизм. Он был достаточно противоречивым, включал сентименталистские мотивы, суфийские тенденции ухода от жизни (воспевание кочевого прошлого), но в целом утверждал бесценность бытия и человека. Под влиянием романтических тенденций реалистические произведения обогащаются психологизмом, лиризмом. Так, повесть М. Гафури «Жизнь Хамита» (1910) — лирическая исповедь, раскрывающая характер героя, стремящегося понять новый мир.

Татарская литература конца XIX и начала XX в. представляла одну из самых крупных литератур России, всего Востока, по уровню

166

идейно-эстетического, духовно-нравственного развития она сопоставима с литературами народов России европейского типа, а по проблематике, жанрово-стилевым течениям она приближается к европеизированным литературам Востока. Для татарской литературы характерны взаимосвязи не только с русской, но и с азербайджанской, узбекской, турецкой и другими литературами. Революции начала века были восприняты как реальная возможность раскрытия демократического национального культурного потенциала. Антиколониальный, национально-освободительный пафос социальных потрясений утвердил татарскую литературу на общероссийских путях развития, привел к расцвету реализма в его органическом сочетании с романтизмом. Татарская литература пережила подъем невиданных ранее масштабов, были созданы новая национальная поэзия, проза, драматургия, публицистика, критика и литературоведение, национальная печать. Выдвинувшиеся в эту пору писатели создали фундамент татарской и башкирской классики. Это в первую очередь: Г. Тукай, Г. Ибрагимов, Ш. Камал, Г. Камал, Ф. Амирхан, С. Рамиев, Дэрдмент, М. Гафури, Г. Кулахметов.

В конце XIX в., а также в первые годы нового столетия города и деревни, где селились татары, жили, казалось, той же жизнью, что и столетия тому назад. Но революция 1905—1907 гг. все изменила. Стали выходить книги, газеты, журналы в Казани, Петербурге, Уральске, Оренбурге, Уфе, Астрахани.

Во всех татарских деревнях были школы, в одной Казанской губернии в 1912 г. насчитывалось более десяти тысяч мектебов. Вчерашние шакирды (ученики) пришли в газеты, издательства. Так, в 1913 г. было издано около шестисот названий книг тиражом около трех миллионов экземпляров. А. М. Горький в 1911 г. в статье «О писателях-самоучках» писал: «Укажу также на быстрый рост татарской прессы и литературы в России, на культурную работу татарской интеллигенции в Казани, Симферополе, Уфе, Баку. Это — явление вчерашнего дня, оно было бы невозможно десять лет тому назад. Так были реализованы мечты татарских просветителей XIX в.

В стране разгоралась классовая борьба; татарский пролетариат был достаточно велик, татары трудились и на шахтах Украины, на соляных промыслах, в далеких городах России. Так, например, Х. Ямашев (1882—1912) вместе с другими социал-демократами выпускал газету «Урал» (1907), которая вела борьбу с клерикальной и националистической пропагандой. Писатели Г. Исхаки, Г. Тукай, М. Гафури, Г. Камал, Ф. Амирхан и другие внимательно следили за русской революционной печатью. Г. Тукай переводит брошюру А. Н. Баха «Царь-голод», статьи русских публицистов о восстаниях крестьян, о войне с Японией.

В основе быстрого формирования новой татарской литературы лежало ее тесное сближение с общероссийским революционным процессом, развитие многовековых

национальных традиций в духе революционного преобразования, формирование новой эстетики и поэтики с опорой на общечеловеческие гуманистические ценности.

В центре литературной жизни находился поэт Габдулла Тукай (1886—1913). Представитель четвертого или пятого поколения династии мулл (священнослужителей), проведший юные годы в медресе, бездомный юноша, обитавший в жалких номерах гостиниц, он уже первыми стихотворениями заявляет о себе как одаренный поэт. Вся боль и печаль, гнев и надежда татарского народа звучат в его строках. Тукай был резок в сатире; в гражданских стихах он был политиком, государственным деятелем, в размышлениях — философом. И всегда — поэтом; татарский стих обретает у него невиданную гибкость и изящество. Рядом с ним были М. Гафури, С. Сунчелай, С. Рамиев, Дэрдмент — поэты разные, одаренные щедро и ярко. Расцвет поэзии неудивителен — татарская литература и в прошлом знала прекрасных лириков.

И татарская и башкирская проза развивались от рассказов, по преимуществу описательных, к повести и роману, где утверждался критический реализм, а впоследствии и метод социалистического реализма. М. Гафури в эти годы пишет, как и большинство прозаиков (например, Г. Ибрагимов, Ф. Амирхан), рассказы и повести о жалкой судьбе шакирдов, о горькой женской судьбе. Оригинальностью выделялась повесть Ф. Амирхана (1886—1926) «Фатхулла-Хазрет» (1909; хазрет — духовный сан), где современный писателю священнослужитель переносился в будущее, и всем становилось видно его лицемерие, ханжество, словоблудие, аморальность. Своеобразны произведения Ш. Камала (1884—1942) — он пишет о рабочих, о судьбе сезонников, об их жизни; лучшая его повесть — «Чайки».

Вполне достоин стоять рядом с Г. Тукаем прозаик, публицист, литературовед Галимджан Ибрагимов (1887—1938). Его проза отразила жизнь шакирдов, крестьян и рабочих, священнослужителей и революционеров. От первых описательных рассказов до рассказов романтических, от сентиментальных повестей до романов,

167

в которых воссоздается уже исторический ход татарской жизни, — таков его путь. Лучшее, что им написано до Октябрьской революции, — повести «Дети природы», «Дочь степи», романы «Молодые сердца» (1912), «Наши дни» (1914). В романе «Наши дни» даны образы героев революции 1905—1907 гг., среди них и татары и русские. Ибрагимов заложил основы татарской национальной прозы, критики, литературоведения, исторической науки. Он принадлежит к числу писателей, творчество которых явилось мостом к новой, советской культуре.

Стремительным был расцвет татарской драматургии. Татарин, отученный Кораном от живописи и скульптуры, был потрясен возможностью увидеть на сцене реальную жизнь. Национальную драматургию создали Галиасгар Камал (1879—1933), Г. Кулахметов (1881—1918), М. Файзи (1891—1928), в ее создании участвовали также Ф. Амирхан и Г. Ибрагимов. В основном это были комедии из жизни купечества в духе А. Островского, мелодрамы из жизни села, защищавшие достоинство и право женщины на любовь и счастье. Особняком стоят пьесы Г. Кулахметова «Две мысли» (1906) и «Молодость» (1908), созданные, по словам автора, в подражание М. Горькому. В пьесе «Две мысли» показана борьба Красной и Черной мыслей за разум человека. Даут, главный герой, заявляет: «Человек может жить только вместе с народом и только в борьбе вместе с ним найти счастье». А в «Молодости» изображаются революционер-рабочий Вали и его единомышленник интеллигент Гали.

История художественного слова литератур Поволжья и Приуралья показывает, что общественные сдвиги всегда воздействуют на культуру. Революционная ситуация вызвала такой поразительный взлет, какой пережила в конце XIX — начале XX в. татарская культура, оформившаяся в 1905—1907 гг. как зрелое искусство.

ГРУЗИНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Художественная литература Грузии 90—900-х годов занимает исключительное место в социально-политической жизни страны — она становится одним из сильнейших средств выражения и, вместе с тем, удовлетворения возросших духовных потребностей народа, который испытывал тяжелый социальный и национальный гнет.

Резкий поворот литературы к задачам революционно-освободительного движения во многом был обусловлен традициями грузинской классической литературы XIX в., в частности традицией шестидесятников (И. Чавчавадзе, А. Церетели, Н. Николадзе и др.), приобщившихся к идеям русских революционных демократов.

Несомненной заслугой грузинской литературы этого периода и следует считать то, что она в своей многогранной художественной практике смогла тесно увязать и органически соединить пафос утверждения национального самосознания грузинского народа с задачами и целями социально-политической борьбы. В этом отношении она следовала по тому же магистральному пути художественного развития, что и литературы русская, украинская или армянская. Поэтому и естественны идейное родство и даже эстетическая близость литератур народов Российского государства.

Особое значение следует придать тому факту, что еще на заре XX в. великий классик грузинской литературы Илья Чавчавадзе в статье, опубликованной в газете «Иверия» (31. XII. 1899 г.), выступил с пророческим заявлением о том, что XX в. и для Грузии станет веком социальных потрясений, а несколькими годами позже — уже в годы жесточайшего разгула реакции после поражения революции 1905 г. — он от имени народа произнес в Государственной думе смелую речь, в которой протестовал против массовых смертных казней. Второй выдающийся грузинский шестидесятник Акакий Церетели писал в середине 90-х годов: «Старый уклад разлагается и рушится, наступают новые времена и следует расчистить новому путь, рабочие выступят стройными рядами... Они возглавят дело, встанут во главе других, будут вожаками...»

В 90-е годы на литературную арену выходит новое поколение литераторов, поставивших перед собой задачу обогащения критического реализма. Утвержденные уже И. Чавчавадзе, А. Церетели, А. Казбеги, Важа Пшавела принципы реалистического изображения жизни, выработанное ими своего рода эстетическое кредо многопланового реализма через призму новых задач воспринимаются такими их преемниками, как Э. Ниношвили, Ш. Арагвиспирели, Д. Клдиашвили,

168

И. Евдошвили, В. Барнови и А. Эристави-Хоштария, в творчестве которых на первый план выдвигаются острые социальные и национальные проблемы.

Разговор по праву следует начать с Эгнате Ниношвили (1859—1894), недолгая творческая жизнь которого оставила глубокий след в истории грузинской литературы. Ведущее место в его творчестве заняла тема резкого противостояния социальных сил, острого классового противоборства. Э. Ниношвили был одним из первых пропагандистов марксистских идей в Грузии. Поэтому в его рассказах и повестях, написанных с редкой образной силой и творческим вдохновением («Рыцарь нашего края», «Симона», «Кристинэ», «Гогиа Уишвили», «Мор», «Писарь Мосе», «Озеро Палиастоми», «Распоряжение» и др.), в его страстной публицистике сквозной идеей является протест против социальной несправедливости. Социально униженные существа, каковыми являются персонажи этих рассказов Гогиа Уишвили, Кристинэ или Кация Мунджадзе, уступают место образам таких бунтарей, как Симон Дзаладзе или Спиридон

Мциришвили. Появление таких активных героев знаменовало собой новую ступень в развитии грузинского критического реализма и отход его от концепции пассивного гуманизма народнической литературы. Как передовой художник-реалист, Ниношвили воспринимал в более остром и современном социальном аспекте также и проблемы национально-патриотические. Тема непреклонной общенародной борьбы с «собственными» и «внешними» угнетателями в его историческом романе «Восстание в Гурии» (1888—1889) решена в верной исторической перспективе. Движущей «осью» романа является идея совместной борьбы трудящихся грузин и русских против общего социального зла. Эту идею провозглашает один из главных героев романа Георгий.

Но реализм 90-х годов не был явлением однородным. Для него характерны и безграничный революционный оптимизм (И. Евдошвили), и глубокий психологизм (Ш. Арагвиспирели), и комическое преломление трагической судьбы привилегированных классов (Д. Клдиашвили), и совершенно новая концепция восприятия прошлого (В. Барнови).

Шио Арагвиспирели (1867—1926) первым из писателей данного периода обратился к психологическому анализу как основному творческому принципу. И с этих позиций он попытался воспринять и осветить социальные и национальные проблемы. Однако его обличительный пафос несколько односторонен, ибо личность для него — это своего рода «голая душа», управляемая роком. И все-таки пафос этот объективно имеет резкую социально-обличительную направленность и в конкретной общественной ситуации играет немаловажную роль. В первой же своей новелле («Вот она, наша жизнь!») Арагвиспирели коснулся проблемы социального неравенства, да и в дальнейшем не раз обращался к ней («Три погранных заповеди», «Земля!», «Вставай!» и др.) В поисках новых психологических пластов в человеческих взаимоотношениях Арагвиспирели обратился к темам и мотивам любви, любовных коллизий (рассказы «Полли», «Я пожал лишь плечами...» и др., роман «Надтреснутое сердце», 1927). Высокие идеалы автор противопоставлял аморальному и корыстному обществу.

О тематическом многообразии и расширении стилистических возможностей грузинской прозы свидетельствует и творчество Давида Клдиашвили (1869—1931). В нем попеременно главенствуют две темы: судьба находящегося в плену суеверий крестьянина («Проклятье», «Жертва», «Микела», «Приход») и трагедия материального и духовного банкротства представителей некогда привилегированных сословий («Соломон Морбеладзе», «Мачеха Саманишвили», «Невзгоды Камушадзе», «Невзгоды Дариспана» и др.). Первые рассказы Клдиашвили в известной мере близки творчеству писателей-народников. Однако самобытный талант его проявился в прозе и пьесах именно этой темы. Сам выходец из среды обедневшего дворянства, он досконально знал быт и видел обреченность представителей своего сословия. Но сочувствие и сопереживание это никак не отражалось на его позиции как художника — позиции беспристрастного реалиста. Трагическую судьбу, драматизм душевных переживаний и страстей представителей своего сословия Д. Клдиашвили раскрыл в своеобразном комическом плане. В известном смысле здесь можно было бы вспомнить Сервантеса и Гоголя. Следует подчеркнуть и то, что Клдиашвили как художник утвердил грузинскую прозу на прочной объективно-исторической основе, придал ей свой особый стилистический строй и лад (драматический элемент повествования, несколько облегченный комизмом; внутренняя эмоциональная нагрузка фразы; преобладание диалога; передача настроения героя через описание природы).

Новая концепция художественного осмысления богатого исторического прошлого Грузии обеспечила В. Барнови (1857—1934) особое место в грузинской литературе рубежа двух столетий. Сам по себе исторический материал открывал художнику большие возможности для выражения своих философско-эстетических

убеждений. Он считал, что история является ареной постоянной борьбы добра и зла; личность со всеми своими могучими страстями вовлечена в это противоборство как начало активное, но фатальный рок готовит ей или тяжкую долю покорности или трагический конец.

Отношение Барнови к истории в основном зиждется на идеалистических воззрениях. Историческая концепция его представляет собою своеобразную интерпретацию древнейшего памятника грузинской истории — «Жизнь Картли («Жизнь Грузии»)). Таков его роман «Любовь мученическая» (1918) — одновременно о торжестве и трагедии любви, о жестоком конфликте между церковной догматикой и повседневным бытом. Так создавался и «Померкший ореол» (1913) — роман о божественной силе любви и о муках, выпавших на долю тех, кто отверг ее.

При этом в центре внимания писателя стояла и национальная проблема, которой он посвятил романы и более поздние — «Георгий Саакадзе» (1925), «Тамар младая» (1929) и др. В этих произведениях подняты и вопросы государственно-политической ориентации Грузии в разные периоды ее истории. Художник такого масштаба, каким был Барнови, не мог пройти мимо острых социальных проблем эпохи. В новеллах и рассказах 90—900-х годов, пронизанных пафосом страстного социального обличения («Праздник змей», «Парчовый архалук», «Жертва» и др.), он раскрыл непримиримый характер раздирающих общество противоречий.

Литературное наследие Э. Ниношвили, Ш. Арагвиспирели, Д. Клдиашвили, В. Барнови и их сподвижников — яркое свидетельство того, что грузинская литература 90-х годов чутко откликнулась на злободневные явления общественной жизни и, благодаря зоркости видения и силе реалистического воплощения, обеспечила себе достойное место в ряду литератур других народов.

Третий этап революционно-освободительного движения в России, революционный подъем 900-х годов, выдвинул новые задачи и перед грузинской литературой. Новая литература не только отражала сдвиги в экономической и духовной жизни людей, но и способствовала распространению в широких массах освободительных идей, выражала интересы и стремления всего трудового народа.

Горячо откликнулся на революцию старейший грузинский поэт Акакий Церетели. С первых же дней революции на страницах газеты «Иверия» публикуются его стихи, выражающие боевой дух народа: «Песня», «Мечта», «Долой!», «Интернационал» и др. В творчестве другого выдающегося грузинского классика Важа Пшавела усиливается пафос борьбы за освобождение родины и вера в успех этой борьбы. Впечатляющие образы героев-революционеров нарисованы в его стихах этой поры «Берикаули», «Хевсур Бердиа», «Жизнь меня мучила» и ряда других.

В грузинской литературе 900-х годов особое место принадлежит Иродиону Евдошвили (1873—1916), связанному с революцией и творчеством и практической деятельностью. Его поэтическое кредо прекрасно передано в пронизанном страстным гражданским пафосом стихотворении «Муза и рабочий» (1905). Это призыв к служению народу и революции. В творчестве поэта особенно плодотворными были 1905—1907 гг., отмеченные для него исключительной целеустремленностью и внутренним накалом.

В художественном творчестве тогдашней России, после М. Горького, вряд ли найдется поэт, создавший столь богатую традицию революционной лирики и завоевавший большую популярность. Такие замечательные образцы революционной лирики, как «Друзьям», «Песня борьбы», «Буря», «Свобода», «На могиле героя», «На заре» и др., принесли ему всенародную известность. То, что не успел довершить рано скончавшийся Ниношвили, успешно воплотил продолжатель его традиций Евдошвили. Он едва ли не первым в грузинской литературе 90—900-х годов нарисовал образ пролетария как наиболее угнетенного и, одновременно, наиболее революционно настроенного человека («Рабочий», «Фонтан», «Вечер в городе», «Сон рабочего», «Батрак»). Поэтическая

картина революционной бури («Уже поднялась буря»), созданная Евдошвили, перекликается с символическим образом горьковского Буревестника.

Многие его стихи, ставшие песнями, наряду с «Интернационалом», «Марсельезой», «Дубинушкой», были подхвачены вышедшим на баррикады народом. Творчество Евдошвили, поэта-трибуна, подлинно революционно и народно, его стихотворения, рассказы, публицистика, фельетоны носят призывный и мобилизующий характер. Поэт стал главой демократически-революционной литературной школы в Грузии. Эта школа дала грузинской литературе 900-х годов таких писателей, как Ной Чхиквадзе, Георгий Кучишвили, Варлам Рухадзе и др., в произведениях которых вместе с проблемами национально-освободительного движения все глубже разрабатывались, образуя новый эстетический феномен, революционно-социальные мотивы.

170

В грузинской художественной литературе 900-х годов выделяется весьма своеобразный и колоритный писатель — Чола Ломтатидзе (1878—1915), в творчестве которого глубокий психологизм сочетался с революционной страстностью и оптимизмом. Раскрывая душевные переживания героя, как правило, на широком социальном фоне, он успешно преодолевает некоторую ограниченность и узость психологического анализа, свойственную, например, Ш. Арагвиспирели. Почти все сочинения Ломтатидзе создавал в заключении — в тюремных камерах Тифлиса, Москвы, Одессы, Петербурга, и потому главный герой его — закованный в кандалы революционер. Активный деятель революционного движения, участник IV (Стокгольмского) и V (Лондонского) съездов партии, депутат Второй Государственной думы, семь последних лет своей жизни проведенный в заключении, он пишет рассказы — «Перед виселицей», «В тюрьме», «Без заглавия», «Первое мая», «Белая ночь», «Из записной книги» и др., сквозной идеей которых является героическая борьба, самопожертвование во имя свободы. Герои этих рассказов — Джейран Вардосанидзе, Мциришвили, Вано Гугунишвили или же Виктор Агиашвили — люди одной судьбы. Несмотря на муки и тяжкие испытания, они остаются до конца верными своим убеждениям, своим идеалам. Психологизм Ломтатидзе охватывает различные пласты душевных состояний человека, их сложные и часто противоречивые настроения. Порою это психологически насыщенный монолог о жизни и смерти, о смысле и сути человеческого существования. Следует обратить внимание на то, что все эти произведения создавались в годы разгула реакции, когда даже в ряды революционно настроенной интеллигенции проникали и неверие, чувства разочарования и безнадежности. Поэтому особенно ценен неистребимый революционный оптимизм Ч. Ломтатидзе. По оценке литературной критики, в новелле Ч. Ломтатидзе «Первое мая» дано прямое мощное разоблачение самодержавия и капитализма и звучит яростный призыв к сражению с оружием в руках против господствующего строя. Эти слова с полным основанием можно было бы отнести ко всему его творчеству.

К началу 900-х годов реализм в грузинской литературе приобретает новые черты, становится более объемлющим и остросоциальным. В целом ряде произведений грузинской литературы этого периода отразилась деятельность нового класса, его утверждение на революционных позициях («Друзьям», «Рабочий», «Песня», «Муза и рабочий» И. Евдошвили, новеллы Ч. Ломтатидзе, ранние драматические опыты Ш. Дадияни, несколько позднее — роман Л. Киачели «Таризел Голуа» и др.). Лучшие представители литературы именно в революции 1905—1907 гг. увидели долгожданное реальное воплощение своих идеалов и надежд на национальное и социальное освобождение народа. В Грузии 900-х годов обостряется интерес к писателям, которые пишут на революционные темы, и вообще к прогрессивной литературе мира. Грузинская общественность с исключительным вниманием следит как за достижениями русской литературы, так и за литературным процессом в Западной Европе. На грузинский язык переводится французская, английская, немецкая классика, произведения, проникнутые

освободительным пафосом и идеями гуманизма. Особое внимание привлекает русская классическая литература.

Очень популярным в Грузии был М. Горький. Едва ли не каждое его новое произведение сразу же выходит на грузинском языке. Весьма примечателен тот факт, что пьеса М. Горького «Последние», запрещенная в России царской цензурой, была впервые поставлена в Грузии как раз в последние годы реакции. Как известно, обстоятельства жизни и судьбы особо тесно сблизили Горького с Грузией. Он всегда с любовью и уважением вспоминал Грузию, в которой получил творческое крещение, что нашло отражение во многих его произведениях. «Я никогда не забываю, — писал М. Горький, — что именно в этом городе (Тбилиси. — *Г. М.*) сделан мною первый неуверенный шаг по тому пути, которым я иду вот уже четыре десятка лет. Можно думать, что именно величественная природа страны и романтическая мягкость ее народа — именно эти две силы — дали мне толчок, который сделал из бродяги — литератора».

В Грузии 900-х годов создавали свои классические творения художники других братских народов. К этому периоду относится жизнь Леси Украинки в Грузии. Она тесно сблизилась с грузинской интеллигенцией. Под непосредственным влиянием и под впечатлением революционной демонстрации в Тифлисе в январе 1905 г. написана ее «Осенняя сказка». Революционная обстановка в Грузии 900-х годов неизгладимый след оставила в сознании юного В. Маяковского; в те годы он учился в Кутаисской гимназии и, как он сам об этом вспоминал, активно участвовал в революционных выступлениях молодежи.

В грузинской литературе намечается определенный спад после поражения революции 1905 г.; усиливаются пессимистические настроения, усугубляющиеся предательским убийством в 1907 г. вождя национально-освободительного

[171]

движения грузинского народа Ильи Чавчавадзе, нареченного «Отцом нации». Но спад этот был временным.

Прогрессивная литература 1905—1907 гг. дала первый толчок поэтическому творчеству будущих классиков грузинской советской литературы — Иосифа Гришашвили, Галактиона Табидзе, Сандро Шаншиашвили, Александра Абашели. В первое десятилетие XX в. вместе с другими представителями нового поколения грузинских писателей, творчество которых уже определяло главные тенденции литературного процесса, расширился тематический горизонт литературы, на новый уровень поднималось поэтическое искусство. В первых же их стихотворениях чувствуется стремление обогатить грузинскую лирику тематически и версификационно. Их новаторство было продиктовано задачами конкретного времени и вместе с тем обусловлено воздействием процессов, происходящих в других литературах: расширением рамок реализма, своеобразным «обновлением» романтизма путем использования более сложных структур.

Галактион Табидзе (1892—1959) придал грузинскому стиху большую символическую нагрузку, обогатил его подтекст, настроил на новый романтический лад. Традиционный лирический герой грузинской поэзии обрел более масштабное мироощущение. И совершенно закономерно, что именно Табидзе принадлежит великая миссия реформатора грузинской поэзии и грузинского стиха XX столетия. Иосиф Гришашвили (1889—1965) обогатил грузинскую лирику тематикой из городского — тифлисского — быта и «языком» этой городской среды. Александр Абашели (1884—1954) органически связал свои земные ощущения с возвышенными видениями, как бы введя своего лирического героя в космическое пространство, придав тем самым особый метафорический строй и лад своей гуманистической ранней лирике. Сандро Шаншиашвили (1888—1979) остался верен главным образом традиционным социальным проблемам, однако смог найти им новую национальную, патриотическую опору.

Иллюстрация:

Нико Пиросманишвили.

Кутеж в виноградной беседке

Литературный процесс в Грузии становится все более чувствительным не только к актуальным национальным проблемам, но и к процессу художественного развития в других странах. Одним из таких направлений, с особой силой повлиявших на грузинскую поэзию, следует, несомненно, признать французский и русский символизм. В грузинскую литературу, в силу исторически сложившихся обстоятельств, дошли его сравнительно поздние отголоски (как в свое время и в России). В 1910—1915 гг., оформившись в Грузии в школу так называемых «голубороговцев», направление это оказывает заметное влияние на литературный процесс. Наиболее крупные представители этой школы — Паоло Яшвили, Тициан Табидзе, Григол Робакидзе, Валериан Гаприндашвили, Георгий Леонидзе, Колау Надирадзе, Сандро Цирекидзе — в своем творчестве достигли высокого совершенства и способствовали общему подъему грузинской поэзии. Правда, в их дореволюционных стихах подчас отчетливо звучали декадентские ноты, но вместе с тем интроспективная установка их поэзии была связана с более полным и глубоким раскрытием внутреннего мира лирического героя. Их поэзия сложна и неоднозначна. Тематическое и идейно-нравственное родство этих грузинских поэтов с Верленом, Маларме, Рембо, Бодлером, Бальмонтом, Блоком — очевидно. В эту пору были созданы «Поль Верлен» и «Красный бык» П. Яшвили, «Сон Халдеи» и «Принц Магог» Т. Табидзе, циклы «Офелий» и «Двойников» В. Гаприндашвили, «Ослиный мессия» Р. Гветадзе и т. д., где явственно сказывалась тенденция отхода от живой действительности и тяга к условным маскам. Даже Галактион Табидзе, твердо придерживавшийся традиций национальной

172

поэзии, отдал известную дань эстетике и поэтике символизма. Следует подчеркнуть, что грузинский символизм был всегда отмечен особой метой: он оставался в рамках национальных интересов; главные его мотивы были порождены национальными бедами и невзгодами, а та или иная мистификация или отчуждение от реальности связаны с насущными национальными проблемами («Письмо к матери», «Внезапные стихи к Польше» П. Яшвили, «Осень в Орпири» и др. стихи Т. Табидзе). В этом отношении у грузинских символистов обычно находят много общего с Блоком или Брюсовым.

Как отмечалось, грузинскому символизму, оказавшемуся перед необходимостью глубинного обновления мысли, выпало на долю вывести грузинскую версификацию на новый путь. Символизм, отталкиваясь и в чем-то противостоя тенденции опрощения и примитивизации грузинского стиха в творчестве революционно -демократических поэтов 900-х годов, обогатил его формальные структуры, систему тропов, внутреннюю ритмику и различные аспекты поэтического видения. Ныне общепризнано, что наряду с поэтами так называемого нового поколения (Г. Табидзе, И. Гришашвили, А. Абашели, С. Шаншиашвили), «голубороговцы» совершили истинный переворот в грузинской поэтике XX в.

В литературе 10-х годов заметно также влияние импрессионизма, хотя творчество писателей, испытавших это влияние, — Нико Лордкипанидзе (1880—1944), Лео Киачели (1884—1963), Константинэ Гамсахурдиа (1891—1975) и др. — протекает в основном в рамках реализма, а избранный ими миниатюрно-импрессионистический аспект художественного воплощения действительности не может остановить их тяги к широким социально-эпическим обобщениям.

В истории новейшей грузинской литературы видное место занимает национальная драматургия, которая сформировалась как самостоятельный жанр позднее, чем в других странах. Работа по возрождению грузинского театра, начатая на рубеже двух столетий,

естественно, потребовала и создания оригинальной национальной драматургии. Предшествующего опыта было недостаточно. И вот одна за другой создаются пьесы А. Церетели («Рассвет», «Реакция», «Любовь»), Д. Клдиашвили («Невзгоды Дариспана», «Счастье Ирины»), Ш. Дадиани («Гегечкори», «Вчерашние»), С. Шаншиашвили («Некоронованные цари», «Бердо Змания»), Н. Шиукашвили («Глупец»), Т. Рамишвили («Гостеприимство»), Д. Нахуцришвили («Золотой столп»), И. Гедеванишвили («Жертва», «Свет»), И. Экаладзе («С крестом № 21»), И. Имедашвили («Иосеб Лагиашвили»), Н. Азиани («Дезертирка»), П. Ирети («Поверженные») и др. Эти пьесы, воплощенные на сцене корифеями грузинского театра В. Абашидзе, Л. Месхешвили, К. Кипиани, В. Гуния вместе с грузинскими переводами образцов русской и западноевропейской классической драматургии обусловили высокий профессиональный уровень и прогрессивно-гуманистический характер нового грузинского театра.

Подъем грузинской литературы и искусства в 90—900-е годы, естественно, вызывает и развитие грузинской литературно-критической и эстетической мысли. У истоков грузинской марксистской литературной критики стоит Александр Цулукидзе (1876—1905), который в статьях — «Новый тип в нашей жизни», «Беседа с читателем», «Мечта и действительность», «Заметки читателя» и др. — отстаивает принципы реализма, анализирует литературные явления, как образное отражение социально-политической жизни народа.

Глубокий критический анализ дан в этюдах, годовых обзорах и в статьях Киты Абашидзе (1870—1917), посвященных отдельным эстетическим проблемам. Несмотря на не совсем четкую методологию (применение теории эволюции жанров Брюнетьера к грузинскому литературному процессу), литературно-критические взгляды К. Абашидзе сыграли в свое время значительную роль в развитии грузинской художественной мысли. Незаурядным явлением следует считать также создание в 90-х годах А. Хаханашвили (1866—1912) курса истории грузинской литературы. Грузинская литературная критика в 900-х годах своими достижениями во многом была обязана также критико-публицистической деятельности И. Гомартели, А. Джорджадзе, Р. Панцхава, И. Вартагава.

На страницах периодической печати этого времени вообще много места отводится художественным произведениям, критическим статьям, литературным обзорам и другим подобным материалам. Здесь идет становление, формирование и популяризация новейшей литературы, разгораются споры о ее дальнейших путях и тенденциях развития. В грузинской периодике 90—900-х годов обостренным интересом к литературе выделяются газеты «Иверия» (1886—1906), «Квали» (1893—1904), «Цнобис пурцели» (1886—1906), «Брдзола» (1901—1902), «Пролетариатис брдзола» (1903—1905), «Мнатоби» (1908), «Паскунджи» (1908—1909), «Теми» (1911—1915), «Дрозба» (1908—1910), журналы «Моамбе» (1894—1905), «Акакис твиури кребули»

173

(1897—1900), «Накадули» (1904—1920), «Театри да цховреба» (1910—1926).

К началу 900-х годов относится зарождение в грузинской критике и вульгаризаторских тенденций.

Падение царского самодержавия в 1917 г. было встречено с ликованием и воодушевлением. Это событие Г. Табидзе приветствовал гимном «Скорее знамена!», который открывает новый революционно-романтический этап в творчестве поэта, обогатившего грузинскую лирику XX в. многими шедеврами. Начинается процесс активизации всей грузинской творческой мысли, процесс, непосредственно связанный с надеждами на окончательное национальное и социальное освобождение. Восстановление утраченной на целое столетие национальной самостоятельности, провозглашение Грузии

демократической республикой, естественно, дали мощный толчок дальнейшему подъему всей национальной культуры.

Итак, новейший период развития грузинской литературы — один из значительных этапов ее многовековой истории. В этот период литература укрепляет связи со всенародной борьбой за социальное и национальное освобождение, создаются условия для дальнейшего развития новейшей литературы Грузии.

173

АРМЯНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Конец XIX и начало XX в. совпали с периодом зрелости и расцвета дооктябрьской армянской литературы. К этому времени были как бы подведены итоги более чем векового развития новой армянской литературы, и она активнее, чем когда-либо раньше, включалась в мировой литературный процесс.

На рубеже веков в значительной степени расширилось международное признание армянской литературы, в особенности благодаря переводам на русский, французский и немецкий языки. Так, в 1916 г. в Петрограде вышел в свет «Сборник армянской литературы» под редакцией М. Горького, а в Москве — антология «Поэзия Армении» под редакцией и с развернутым историко-литературным очерком В. Брюсова.

В деле распространения армянской литературы в Западной Европе особенно значительна роль Аршака Чопаняна — видного поэта-переводчика и критика-литературоведа. Он издал на французском языке цикл сборников армянской литературы, который начинался книгой «Древние и новые армянские поэты» (1902) и завершался трехтомной антологией «Розарий Армении» (1918—1929). Следует отметить также книги серии «Армянская библиотека», с конца XIX в. издаваемой на немецком языке в Лейпциге под редакцией Артура Лайста.

Указанное время было самым трагическим в истории армянского народа. Армения по-прежнему была разделена на две части и входила в состав Российской и Оттоманской империй, а армянский народ был лишен политического единства и государственности. В Западной Армении, находившейся под оттоманским игом, с конца XIX в. начались массовые погромы армянского населения, которые в годы первой мировой войны переросли в планомерно осуществляемый геноцид. В 1915—1916 гг. жертвой зловещей политики «младотурок» стали полтора миллиона армян, а остальные были насильно изгнаны из родных мест и рассеяны по свету. Это был первый массовый геноцид в истории XX в. В течение всего рассматриваемого периода стоял вопрос о самом существовании армянского народа. Вместе с тем есть определенная закономерность в том, что это трагическое время стало периодом яркого расцвета и подъема армянской литературы, а также художественной культуры в целом.

Для народа, находящегося под постоянной угрозой истребления, литература была одним из могучих факторов духовного единения и героического сопротивления. Армянская литература начала XX в., и в особенности поэзия, — высшее проявление духовных сил народа, его воли к жизни и борьбе, его мечты о светлом будущем.

Валерий Брюсов завершил свой очерк об историческом развитии армянской поэзии пророческими словами: «Сквозь черные тучи, столько раз заволакивавшие горизонты армянской истории, сквозь грозную и душную мглу, столько раз застилавшую жизнь армянского народа, победно пробивались и сияют поныне огненные лучи его поэзии. Это сияние кажется нам лучшим обетом и для исторических судеб Армении в будущем... Перефразируя слова Тургенева, мы можем сказать с твердым убеждением: „Нельзя верить, чтобы такая поэзия не была дана народу с великим будущим“».

Иллюстрация:

Титульный лист сборника «Поэзия Армении»

Редактор В. Брюсов, художник М. Сарьян.
Москва, 1916 г.

Армянская литература на рубеже веков по-прежнему развивалась в специфических исторических условиях (восточная — в пределах Российского государства, западная — Турции), соответственно они имели определенные различия в языке, тематике, художественных традициях и связях. Однако это не исключало внутреннего единства историко-литературного процесса. Две названные ветви составляли единую национальную литературу, отразившую сложные и многообразные условия существования народа, его духовный и нравственный мир.

В начале века к литературным направлениям, сложившимся ранее (романтизм и реализм) и приобретающим новое качество, прибавились новые течения, вызванные к жизни новыми историческими условиями, а также влиянием художественного опыта западноевропейской и русской литератур.

Однако при всей сложности литературной жизни ведущие тенденции развития армянской литературы были связаны с реалистическим методом. В начале века еще продолжали творить многие из представителей «старого» поколения реалистов. Г. Сундукян, основоположник армянской реалистической драматургии, выступил с новыми социально-бытовыми комедиями, а одаренный бытописатель армянской деревни П. Прошян в последнем своем романе «Унон» (1901) изобразил стихийный протест крестьянства против царских властей и социальной несправедливости. Крупнейший представитель армянского критического реализма — Александр Ширванзаде (1858—1935), развивая творческие принципы лучшего своего романа «Хаос» (1898), в повестях «Артист» (1901), «Вардан Айрумян» (1902) и драме «Из-за чести» (1904) продолжил разоблачения моральных основ буржуазного общества, блестяще применив реалистический принцип объяснения действий и судеб героев логикой социальной среды.

Другой видный писатель-реалист — Нар-Дос (Микаэл Тер-Ованесян, 1867—1933) — в начале века завершил и опубликовал лучшие свои романы «Борьба» (1911) и «Смерть» (1912), начатые в 90-е годы. В них наиболее четко проявилась психологическая линия армянского критического реализма: картина социальных отношений раскрывается главным образом через сложные внутренние переживания героев. К строго реалистическому стилю пришел в этот период и такой разносторонний, активно действующий писатель, как Вртанес Папазян (1864—1920). Мастерство изображения социально-психологических конфликтов ярко проявилось в цикле его рассказов «Из деревни», в драме «Утес», повестях «На берегу моря» и «Лебединое озеро», в аллегорических легендах и сказках, написанных в эпоху первой русской революции.

Большим разнообразием отличается творчество Аветиса Агароняна (1866—1948), прозаика и драматурга. В многочисленных произведениях (рассказы, повести, путевые очерки и мемуары, роман «Молчание», драма «Долина слез» и т. д.) проявились как реалистические тенденции, так и склонность к натурализму, к сентиментально-романтическому стилю. Ведущая тема творчества Агароняна — трагическое положение армян в Турецкой империи, бесконечные погромы и грабежи. Писатель изображает крайние проявления национального и человеческого бедствия. Этим и объясняется большая популярность его произведений как в оригинале, так и благодаря переводам на многие европейские языки.

К числу значительных достижений западноармянского реализма принадлежит книга сатирических рассказов Арандзара под характерным заглавием «Смех горя» (1905), повесть Тиграна Чокуряна «Монастырь» (1914), новеллы Ерухана. Крупнейший армянский новеллист Григор Зохраб (1861—1915) в 1909—1911 гг. издал три сборника своих произведений, объединенных по тематическим признакам в циклы «Голоса совести», «Жизнь, как она есть», «Безмолвная боль». В них представлена целая галерея характеров, сложных психологических ситуаций, раскрываемых с неизменной тонкостью и своеобразием. В те же годы художественные принципы реализма воплотились в творчестве выдающегося мастера сатиры Ерванда Отяна (1869—1926). В его богатом литературном наследии выделяются мастерством цикл рассказов под заглавием «Паразиты революции», повести «Национальный благодетель», «Письма одного купца, или Искусство стать совершенным человеком», «Товарищ Панджун». Объекты сатирических разоблачений Отяна — антинародная политика турецкого правительства, фальшивая буржуазная мораль, ложный патриотизм, показная благотворительность, авантюризм и фразерство деятелей, примкнувших к национально-освободительной борьбе.

Центральной фигурой армянской литературы начала века был Ованес Туманян (1869—1923) — поэт и прозаик, активный литературно-общественный деятель. Подлинно народный, национальный поэт Армении (еще при жизни его называли «поэтом всех армян»), он воплотил в своем творчестве лучшие черты духовного мира родного народа, его историю и настоящее, его мечту о будущем, особенности его художественного мышления. В Брюсов, подчеркивая в своем очерке исключительное значение Туманяна, писал: «В целом, поэзия Туманяна есть сама Армения, древняя и новая, воскрешенная и запечатленная в стихах большим мастером».

Глубокое знание народной жизни и фольклора Туманян впитал с детства, которое прошло в деревне Дсех Лорийского района. Начал он писать в середине 80-х годов, будучи учеником Нерсисяновской школы в Тифлисе, а в 1890—1892 гг. уже выпустил в свет два тома своих стихотворений и поэм. Его творческий путь делится на два больших периода — от первых литературных шагов до конца прошлого века и первые два десятилетия нашего столетия. При этом, в первый период поэт еще находился в поисках собственного пути в литературе, то с начала века он уже выступает как художник-классик, достигший высочайшего уровня мастерства, как автор многих шедевров поэзии и прозы.

Туманян обращался чуть ли не ко всем формам поэзии — от короткого четверостишия до крупных поэм. Однако он прежде всего поэт-эпик, и наиболее полное выражение туманяновского художественного мира мы находим в его поэмах и балладах. Эти жанры дали ему возможность воссоздать эпическую картину действительности и прийти при этом к большим философским обобщениям, свободно сочетая различные формы и способы изображения жизни. В ряде поэм (особенно в поэме «Ануш») Туманян нарисовал широкую картину жизни и быта патриархальной деревни с царящей в ней социальной несправедливостью и отсталостью. Но вместе с тем он видит в этом мире и прекрасные, возвышенные человеческие качества. Народные характеры, созданные Туманяном, отличаются эпической целостностью, его героям присущи преданность в любви и дружбе, чувство справедливости и бескорыстие. В других поэмах Туманяна отразились сложные проблемы отношений человека с природой, размышления над тайнами жизни и смерти («В Беспредельность»), положение художника в буржуазном обществе («Поэт и Муза»), героические и драматические моменты национально-освободительного движения («Давид Сасунский», «Взятие Тмкаберда», «Старая борьба»). Разнообразный мир народной жизни представлен и в рассказах Туманяна, в числе которых особенно выделяется «Гикор», изображающий трагическую судьбу крестьянского мальчика в бесчеловечных условиях буржуазного города.

Важные социально-нравственные вопросы современности поставлены и в многочисленных балладах и сказках Туманяна. И в этих жанрах Туманян оставался

глубоким реалистом, ибо сквозь аллегоричность и даже фантастику многих сюжетов и образов выступают реальные человеческие характеры и страсти, идеалы, имеющие глубокие корни в самой действительности, в народном мироощущении.

В конце творческого пути Туманян написал несколько десятков философских четверостиший, которые стали обобщением и итогом его художественных поисков. Человек и его отношения с обществом, с природой, со всей вселенной — таков тематический круг его четверостиший. Как мыслитель-гуманист поэт соизмеряет жизнь и деяния человека с вечностью, с лучшими идеалами человеческого прогресса. Самая высокая мечта Туманяна связана с достижением мира и согласия между людьми и народами. Он гневно осуждает мелкие страсти, жадность и вражду, омрачающие

176

жизнь, разлагающие красоту и гармонию природы:

Кичливый, жадный человек, твой долог ум, жизнь коротка.
Тебе подобных было — тьма, они текли века, века.
Что унести им жизнь дала? С собой возьмешь ли что-нибудь?
Ты мирно, радостно пройди двухдневный быстролетный путь.

(Перевод К. Липскерова)

Творчество Туманяна ознаменовало высшую ступень народности в дооктябрьской армянской литературе. Будучи органически связан с реализмом, его творческий метод вместе с тем имел синтетический характер: в нем отразились и лучшие достижения других направлений, в первую очередь романтизма. В произведениях Туманяна широко используются условные формы, аллегорические образы, фантастические повороты сюжетов, естественно сочетаются реальное и идеальное, конкретно-историческое и вечное, быт и философия.

В первые десятилетия нашего века Туманян был признанным главой здоровых сил армянской литературы и много сделал для их объединения на основе принципов народности. Поэт был организатором и душой литературной группы «Вернатун» («Горница»), а с 1912 г. — бессменным председателем армянского общества кавказских писателей. Но его деятельность никогда не замыкалась в рамках литературы, она имела широкий общественный диапазон. Он был убежденным поборником русской политической ориентации, пламенным глашатаем идей мира и дружбы между закавказскими народами. Когда царские власти стали разжигать межплеменную вражду, Туманян на долгие месяцы оставил литературные занятия, посвятив себя благородной цели прекращения братоубийственной войны. Поэт-гуманист с гордостью говорил, что он «не столько тем доволен, что сделал что-то в литературе», сколько тем, что «сумел заставить поднявшиеся друг против друга народы запрятать сабли в ножны и сумел спасти великое множество ни в чем не повинных людей от варварской резни». Многочисленные литературно-критические выступления поэта сыграли важную роль в развитии армянской эстетической мысли, в определении ценностей классической и современной литературы. Обычно краткие, но очень емкие по содержанию, его статьи дают глубокие и меткие характеристики многих явлений как армянской (Саят-Нова, Х. Абовян, М. Налбандян и др.), так и мировой (Шекспир, Пушкин, Лермонтов, Л. Н. Толстой и др.) литературы.

Ованес Туманян горячо приветствовал Октябрьскую революцию и установление Советской власти в Закавказье, посвятил последние свои силы делу возрождения родного народа.

В армянской литературе начала века существовало и довольно сильное неоромантическое течение. Оно было рождено сложными и противоречивыми условиями армянской действительности, надеждами и разочарованиями, связанными с подъемом и крушением идеалов социального и национального освобождения. Однако при этом следует иметь в виду, что в творчестве одних писателей этого течения явно преобладают

черты классического романтизма, а других — символизма. Но в целом в армянской литературе начала века нет ни «чистого романтизма», ни «чистого символизма», а почти всегда наблюдается их слияние, переплетение и взаимообогащение в самых различных вариантах.

К числу писателей-неоромантиков принадлежал Аветик Исаакян (1875—1957) — один из самых популярных армянских поэтов нового времени. Выходец из Ширакского района Армении, он усвоил богатые традиции народнопоэтического творчества, органически соединив их с достижениями классической поэзии XIX в. Его особенно привлекали великие поэты-романтики — Байрон и Лермонтов («возвышенный, точно Казбек, и глубокий, словно Дарьял» — так отозвался он о Лермонтове еще в начале века), Гейне и Мицкевич.

Творческий путь Исаакяна, длившийся более шести десятилетий, четко делится на три больших этапа. Первые два десятилетия (1891—1910) характеризуются бурным расцветом лирического творчества поэта, глубокими, часто трагическими раздумьями о месте человека в мире, о призвании поэта. В начале 10-х годов, избегая преследования царских властей, поэт эмигрировал в Западную Европу; здесь наступил второй период его творческой жизни, охватывающий ровно четверть века (1911—1936). Последние двадцать лет жизни (1937—1957) Аветик Исаакян провел в Советской Армении.

Исаакян, в отличие от Туманяна, был поэтом ярко выраженного лирического склада. Его сила — в предельной искренности, с которой он раскрывает духовный мир лирического героя, его радость и горе, трагические переживания, навеянные безответной любовью, тоской по родине и матери, несправедливостями, царящими в окружающей жизни. Блок, переведший много стихотворений Исаакяна, в письме к А. А. Измайлову в январе 1916 г. дал высокую оценку армянскому поэту: «Поэт Исаакян

177

Иллюстрация:

Члены литературной группы «Вератун».

Слева направо: Ав. Исаакян, Л. Шант, Г. Агаян, Д. Демирчян, Ов. Туманян

Тифлис, 1903

— первоклассный; может быть, такого свежего и непосредственного таланта теперь во всей Европе нет». Лирический герой поэзии Исаакяна и образ самого автора полностью сливаются даже в тех случаях, когда героями выступают пахарь или крестьянка, баюкающая ребенка молодая мать или тоскующая по сыну старуха, бездомный скиталец или воин, погибший в бою.

Лирическое творчество Исаакяна условно подразделяется на две части. Это, во-первых, стихи о судьбе человека в мире, философские раздумья о проблемах личности и общества, родины или всего мироздания. А во-вторых, стихотворения в духе и стиле народных песен, где поэт выступает как бы в роли безымянного народного певца (ашуга). Однако лирика Исаакяна едина благодаря образу лирического героя. В основе этого образа лежит типично романтический взгляд на соотношение личности и общества, поэзии и действительности. Глубоко недовольный конкретно-историческими условиями жизни, да и всем «состоянием мира», романтический герой лирики Исаакяна активно отрицает господствующие порядки и моральные устои. Это отрицание достигло своего апогея в лирической поэме «Абул Ала Маари», написанной в годы реакции (1909—1910). Как бы прикрываясь именем знаменитого арабского поэта XI в., Исаакян написал глубоко современную поэму, в которой отразились трагические переживания человека начала века нынешнего. Романтическая крайность, доходящая до полного отрицания всех общественных и моральных ценностей окружающего мира, прямо и косвенно вытекает из большой любви поэта к людям, из трагического сознания того, что его современники и общество в целом далеки от желанного идеала. Резкие выпады против устоев общества

имеют в своей основе глубокий демократизм сознания поэта, его гуманистическое отношение к миру, неприятие несправедливости. Вот одна из многих инвектив бунтаря-героя поэмы:

Ах! Что и законы? Самими людьми в руки сильных дается отточенный меч,
Чтобы сильных хранить, чтобы слабых губить, чтобы головы бедным безжалостно сечь.
Я ненавижу во гневе святом людские законы, права и суды.

178

Где властен закон, там бедняк угнетен;
Где не дремлют суды, там свобода вражды.

(Перевод В Брюсова)

До революции Исаакян написал и поэму «Песни Алагяза» (завершена в 1917 г.). Она состоит из нескольких десятков стихотворений, объединенных единым лирическим героем, его мировосприятием и переживаниями, навеянными безответной любовью. Тогда же написано большое количество басен, легенд и баллад (лучшая из них — «Вечная любовь», воспевающая силу любви, победившую пространство и время). А главным произведением Исаакяна послеоктябрьского периода стала поэма «Мгер из Сасуна», созданная по мотивам последней (четвертой) ветви армянского народного эпоса.

С 90-х годов и особенно в последующие десятилетия Исаакян многократно обращается к прозе, пишет рассказы, сказки, легенды и предания, стихотворения и поэмы в прозе. Начатый еще до революции широкопанорамный социально-бытовой роман «Уста Каро» занимал автора до конца жизни, но так и остался незавершенным. Проза Исаакяна и в идейно-тематическом, и в стилистическом планах — прямое продолжение его поэзии. Об этом свидетельствуют и лирическая насыщенность, и открытое выражение авторской позиции, часто и ритмический строй речи.

Исаакян значительно расширил «фольклорную географию» армянской литературы. Кроме армянского народного творчества он широко использует фольклорные источники многих народов Востока и Запада — от Индии и Китая до Нормандии и Испании. Литературная обработка этих разнообразных народных преданий и легенд всегда проникнута гуманистическим взглядом поэта на мир и человека.

«Неоромантические» тенденции четко выразились и в западноармянской литературе, в творчестве таких поэтов, как Р. Севак, В. Текеян, Р. Ворберян и др. Но крупнейшим представителем этого течения явился, несомненно, Даниел Варужан (1884—1915). Его жизненный и творческий путь — пример трагической судьбы огромного художественного дарования. Варужан был выходцем из западноармянской деревни, но с юных лет он получил возможность учиться в Венеции, в школе при армянской конгрегации мхитаристов, а затем в университете бельгийского города Гент.

С 1909 года Варужан вновь живет в родной провинции (где работает преподавателем в школе), а затем в Константинополе. Здесь и застала его мировая война, массовые погромы армян в Турции, жертвой которых и стал поэт (как и А. Ярчанян (Сиаманто), Гр. Зохраб, Р. Севак и другие крупные представители западноармянской литературы).

За сравнительно короткую творческую жизнь Варужан прошел путь бурного развития, получивший отражение в четырех поэтических сборниках. Если в первой книге («Содрогания», 1906) преобладали абстрактно-гуманистические мотивы, связанные с образами несчастных, страдающих людей, с выражением любви к жертвам несправедливости, то во второй («Сердце нации», 1909) поэт обратился к теме родины во всем ее широком спектре — от картин погромов и разрушений до исторических воспоминаний о былой славе, до эпизодов героического отпора угнетателям. Центральное место в творчестве Варужана занимает сборник «Языческие песни» (1912). Он связан с так называемым языческим движением в западноармянской литературе 10-х годов, для которого характерен обостренный интерес ряда писателей к истории и культуре дохристианского периода. Обращаясь к истории, эти литераторы хотели преподнести

современникам уроки гордого самосознания, возродить здоровый национальный дух, сломленный чужеземным игом, влиянием христианских проповедей покорности. Но в «Языческих песнях» Варужана ясно проступает и другой важный мотив: воспевание и идеализация прошлого. Он был тесно связан с резкой критикой буржуазного мира, его социальных и моральных устоев, меркантилизма и эгоизма. Все это ярко проявилось во многих произведениях сборника и особенно в поэме «Наложница», рисующей картины жизни и нравов Армении языческого периода, историю гибели возвышенной любви. Отношение к современности выразилось и в том, что в книгу «Языческие песни» поэт включил цикл «Цветы Голгофы» — стихи о страданиях, о тенистом пути человечества, о жизни и борьбе европейского пролетариата. «Рассвет человечества», по убеждению поэта, связан с этой борьбой. Он был уверен, что после всех великих потрясений «Земля станет обновленной и прекрасной и будет достойна вращаться вокруг Солнца...».

Незадолго до гибели Д. Варужан завершил четвертую свою книгу — цикл стихотворений «Песня хлеба» (издана посмертно). Эта современная идиллия, или буколическая поэзия, воспевая труд крестьянина, его нравственный мир, своим подтекстом также была направлена против буржуазного общества.

Ряд армянских писателей начала века был так или иначе связан с символизмом, в разной степени испытал его влияние. Это заметно, например, в книге лирической прозы Интра

179

(Тирана Чракяна) «Внутренний мир» (1906), в пьесах Левона Шанта «Старые боги» (1909), «Император» (1914). В основе названных драм Шанта лежит символическое представление о «двух мирах» — реальном и незримом, а всеми мыслями и поступками героев руководит абстрактный идеал, превращенный в символ. Однако ни довольно четко выраженная поэтика символизма, ни историческая тематика названных пьес не исключали их связи с злободневными проблемами начала века. Драма «Старые боги», действие которой, согласно авторской ремарке, происходит за «тысячу лет до нас», остро ставила вопросы свободы личности и национального самосознания, утверждала права человека на любовь и полнокровную жизнь. Всем этим и объясняется широкий резонанс драмы в культурной жизни армянского общества, ее многочисленные сценические воплощения. Русский перевод «Старых богов» в 1916 г. вошел в «Сборник армянской литературы» под редакцией М. Горького.

Более сложны пути символизма в творчестве поэтов Атома Ярчаняна (Сиаманто), Мисака Мецаренца, Ваана Терьяна. Испытав влияние определенных сторон этого течения, усвоив отдельные его мотивы, способы создания поэтического образа и словесной техники, эти поэты не приняли, однако, идейно-художественной системы символизма в целом. А. Ярчанян (Сиаманто, 1878—1915) был «поэтом одной темы»: он писал только о национальных бедствиях, о зверских погромах армян в Турции, противопоставляя им прекрасную мечту о мирной жизни и справедливости, о равенстве и дружбе между народами. Этими мотивами пронизаны все книги поэта, которые выходили в свет начиная с 1901 г. («Богатырское», «Сыновья Армении», «Факелы агонии и надежды», «Зов родины» и др.). Мисак Мецаренц (1886—1908) вошел в литературу двумя лирическими сборниками («Радуга», «Новые песни»), изданными в 1907 г. Поэта отличает тончайшее чувство природы, восходящее к философско-пантеистическому взгляду на мир. Природа для поэта — источник любви и добра, гуманистического миропонимания, пронизывающего все его творчество.

С именем Ваана Терьяна (1885—1920) связано начало нового этапа в развитии армянского поэтического искусства. Терьян вошел в литературу как бы уже «готовым поэтом», первым же своим сборником «Грезы сумерек» (1908) заявив о себе как о настоящем мастере и новаторе поэтического слова. Уже этой своей книгой, особенно же выходом в свет в 1912 г. первого тома «Стихотворений», он создал новую школу в

армянской поэзии («Терьян своим появлением возглавил нашу лирику», — много лет спустя скажет о нем Ав. Исаакян).

Как поэт и гражданин Терьян вырос и сформировался в Москве и Петербурге. Семинария при Лазаревском институте восточных языков, а затем Московский и Петербургский университеты дали ему возможность овладеть широким научным и художественным кругозором. В период первой русской революции и в последующие годы он был тесно связан с освободительным движением, а в 1917 г. вступил в ряды РСДРП, был избран членом ВЦИК. Сразу же после революции он поступил на работу в Наркомат по делам национальностей, писал публицистические работы, перевел на армянский язык ленинские труды («Государство и революция», «Карл Маркс»).

В. Терьян — «чистокровный» поэт-лирик. В течение всей творческой жизни он писал только лирические стихотворения, объединяя их в циклы, части которых имеют между собой тесную внутреннюю связь, развивают определенный круг идей и настроений. Так, вслед за первым циклом-сборником («Грезы сумерек») были созданы новые: «Ночь и воспоминания», «Золотая сказка», «Страна Наири» и др. Лирику Терьяна неизменно отличают тонкость и глубина чувств. Он умеет проникать в сокровенные тайники человеческой психологии, раскрывать читателю душевные страдания, вызванные одиночеством лирического героя, сознанием несовершенства окружающего мира. Но терьяновская грусть не подавляет душу человека, не делает ее черствой и эгоцентричной, наоборот, наполняет любовью к миру и людям, тоской по полноценной жизни. Недаром поэт в письмах называет это свое уmonoстроение «радостной грустью или грустной радостью», «светлой печалью». И неудивительно, что он пишет стихи, воспевающие будни повседневной жизни, «золотую сказку» окружающего мира, обращается к мотивам борьбы, героического подвига и самопожертвования во имя высокого общественного идеала.

Эти мотивы ярко проявились в цикле «Терновый венец», в стихотворениях «На рассвете», «Возвращение» и др. Грусть и высокое гражданское чувство, одиночество и стремление слиться с революционной борьбой масс в поэзии Терьяна не исключают, а дополняют друг друга. И характерно, что первый том своих стихотворений (1912) поэт завершил гордой мечтой о «светлой доле», о том, чтобы «зажечь песни, как знамя, и умереть, как герой», разбудить людей от мертвого сна, разжигать в их сердцах чувства «возмущения и борьбы». В историю армянской патриотической поэзии Терьян вписал замечательную страницу циклом «Страна Наири»

180

(Наири — одно из древних названий Армении, которое Терьян как бы воскресил, ввел в широкий поэтический и повседневный обиход). Поэтические образы, рисующие трагические события, поразившие Армению в годы первой мировой войны, тесно переплетаются с оптимистической верой в грядущее возрождение. Поэт любит отчизну с ее трагической судьбой, любит как верный сын родную измученную мать, стараясь облегчить ее горе. В армянскую поэзию Терьян внес много новых образов, обновил всю ее структуру. В частности, именно он впервые успешно применил разные виды силлаботонического стихосложения в армянской поэзии, для которой в целом более характерен силлабический стих. Поэтический язык Терьяна по своей чистоте и совершенству, тонкости и красоте остается непревзойденным и по сей день.

Последнее звено «золотой цепи» классической армянской поэзии, творчество В. Терьяна перекинуло мост к послеоктябрьской литературе. Прямым наследником и продолжателем поэтического дела Терьяна стал Егише Чаренц (1897—1937). До Октября он издал сборники стихов «Три песни бледно-печальной девушке», «Радуга», поэмы «Синеглазая Родина», «Дантова легенда», в которых очень сильно проявилось влияние идей и поэтики символизма, гораздо сильнее, чем даже в ранней поэзии Терьяна. Однако

через символистические образы молодого Чаренца ярко проступает глубокое восприятие реальной действительности, трагических событий первой мировой войны.

В начале XX в. и в армянской литературе возникло принципиально новое явление — пролетарское литературное течение, которое было подготовлено социальными и идеологическими сдвигами на рубеже веков. С ростом рабочего движения в Закавказье появляются первые армянские социал-демократические периодические издания (всего за период 1902—1920 гг. в разных городах выходят в свет около 50 большевистских газет и журналов на армянском языке).

Возникает и группа армянских писателей, вдохновленных социалистическими идеалами. В начале 10-х годов была предпринята попытка объединения этих писателей: издаются сборники пролетарской литературы («Красные гвоздики», «Альбом рабочего»).

Ведущей фигурой армянской пролетарской литературы был Акоп Акопян (1866—1937). Он принадлежит к числу писателей, которые вслед за М. Горьким еще до революции закладывали основы новой социалистической литературы. Первые шаги А. Акопяна в литературе (90-е годы) и первый его поэтический сборник (1899) еще продолжали традиции демократической поэзии, воспевали «честь и труд», моральные достоинства труженика. Но уже в первые годы нового века, связав свою судьбу с революционной борьбой рабочего класса, с социал-демократической партией, членом которой он стал в 1904 г., Акопян перешел на позиции пролетарской, социалистической литературы. Этот перелом четко обозначился в новых сборниках «Песни труда» (1906), «Революционные песни» (1907), особенно же в трех поэмах, составивших своеобразную трилогию — «Новое утро», «Красные волны», «Равенство» (1910—1917). В этих произведениях Акопян первым в армянской литературе обратился к образам пролетариев.

Главным в поэтическом новаторстве Акопяна стало утверждение социалистического взгляда на жизнь, чувства пролетарского коллективизма и интернационализма, когда «сливается Я в могучем Мы» и личность находит свое высшее счастье в осуществлении общественного идеала. В первой из названных поэм через судьбу лирического героя показаны пути преодоления индивидуализма, а в последующих — картины революционной борьбы рабочего класса и их будущей победы.

Из других представителей пролетарской литературы следует выделить поэтессу Шушаник Кургиян (1876—1927), выпустившую сборник гражданских стихов под заглавием «Звон зари» (1907). Во многих ее стихотворениях воспеты труд, страдания и борьба рабочего класса, выражена непреклонная вера в его грядущее торжество. Зарождение армянской пролетарской прозы связано с именем Мадата Петросяна (1867—1944) и Мовсеса Арази (1878—1964). Особенно значительны рассказы и поэмы в прозе последнего («Солнце», «Белая героиня», «Недостроенный дом», «Красный поцелуй» и др.), подкупающие лирической насыщенностью повествования, оптимистическим взглядом в будущее. Первые образцы новой драматургии принадлежат перу Анушавана Варданяна («Забастовка», «Призраки» и др.).

Активную роль в становлении и развитии пролетарской литературы сыграла марксистская критика. Она связана с именами таких видных деятелей большевистской партии, как Степан Шаумян, Сурен Спандарян, Александр Мясникян, Артасес Каринян и др. Зарождение этого течения в армянской критике относится к 1902 г., когда С. Шаумян выступил с публичной речью по поводу 40-летия литературной деятельности известного писателя-демократа Газароса Агаяна, выдвинув марксистские принципы оценки литературных явлений. С этого времени на страницах легальных и нелегальных

181

изданий появляются статьи и выступления критиков-марксистов, касающиеся вопросов как армянской, так и русской и западноевропейской литератур, тенденций текущего литературного развития и методологии художественного творчества. Особо выделяются написанные в 1908—1911 гг. статьи С. Шаумяна и С. Спандаряна о Льве Толстом. В них

высокая оценка «гениального художника, знатока человеческой души» сочетается с принципиальной критикой извращений его наследия. Значительны статьи армянских критиков-большевиков о М. Горьком — «красе и гордости пролетарской литературы», как назвал его Шаумян. О М. Горьком много писал и А. Каринян, в дореволюционный период часто выступавший на страницах газеты «Правды» по вопросам литературы и искусства (его перу принадлежит и знаменитая статья «Возрождение реализма», дающая глубокий анализ новых явлений в общероссийском литературном процессе начала 10-х годов). Критики-марксисты видели в М. Горьком родоначальника новой культуры человечества, «проповедника новой правды». Вот почему они горячо поддерживали все то новое, что появлялось в армянской пролетарской литературе и было связано с течением, возглавляемым М. Горьким. Лучший тому пример — их отношение к поэзии А. Акопяна, к тому, что он вносил в армянскую литературу.

В рассматриваемые годы произошли серьезные сдвиги и в жанровом составе армянской литературы. Если последние десятилетия прошлого века были периодом явного преобладания художественной прозы, то в начале нового столетия картина существенно изменилась: после долгого перерыва вновь на первый план выдвинулась поэзия. В одно и то же время творила целая плеяда первоклассных поэтов — Ов. Туманян и Ав. Исаакян, Д. Варужан и В. Терьян, М. Мецаренц и др. — благодаря которым армянская поэзия достигла высокого совершенства.

Гораздо полнее, чем в былые годы, выражалась в поэзии лирическая стихия, что было связано с раздумьями о правах и призвании личности, об ее отношении к обществу и природе, о судьбах народа, отчизны, человечества. Лирическое мироощущение широко проникало и в жанр поэмы, трансформировавшейся в своеобразную лирическую исповедь. Пример тому — «Абул Ала Маари» Ав. Исаакяна, как и многие поэмы А. Акопяна, Р. Севака, Е. Чаренца. Прочно утвердился принцип поэтических циклов — объединение ряда стихотворений в группу, имеющую в своей основе общность настроений, образную и тематическую целостность (сборники В. Терьяна и Сиаманто, Д. Варужана и Е. Чаренца).

В прозе более интенсивно развиваются малые формы — рассказ и новелла — и, в отличие от конца прошлого века, почти не создается крупных эпических произведений. Широкое распространение получили также стихотворения и поэмы в прозе.

В драматургии активно развивался «средний жанр», причем писались как реалистические, так и символистские драмы. Менее плодотворной становится комедия, в прошлом пережившая полосу расцвета.

Начало XX в. было важным периодом в истории армянского литературного языка: в творчестве крупнейших писателей он достиг небывалого ранее совершенства и богатства, были определены пути его дальнейшего развития на основе широкого использования народных диалектов.

Армянская литература рубежа веков создала художественные ценности непреходящего значения. После Октября эти ценности вошли составной частью в художественную культуру нового общества.

АЗЕРБАЙДЖАНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Подъем национально-освободительного движения, обострение классовой борьбы, проникновение социалистических идей в рабочее движение — таковы определяющие черты истории Азербайджана 1890—1917 гг. Литература этого периода отразила сложную историческую ситуацию начала столетия, остроту споров, зарождение новых творческих

направлений и методов, идейно-эстетическую борьбу во всей ее сложности и противоречивости.

Литература начала XX в. была закономерным итогом предшествующей художественной культуры. Выросшая на прогрессивных классических и устно-поэтических традициях таких корифеев, как Хагани, Низами, Физули, Вагиф, Ахундов, азербайджанская литература, обогащаясь опытом восточных, западноевропейских и русской литератур, пришла к своему новому этапу, обладая серьезными идейно-эстетическими достижениями.

К первому десятилетию XX в., когда в азербайджанской литературе завершается становление

182

критического реализма, писатели и та часть интеллигенции, которая приобщалась к революционно-демократическим идеям, все более отчетливо начинают ощущать ограниченность действительности просветительства XIX в.

По своему составу реалистическая литература XX в. не была однородной. В зависимости от таланта или глубины познания действительности, отношения к освободительной борьбе народа, социальной позиции, индивидуального стиля, эстетических воззрений реалисты нового столетия оказывались в разных «течениях» и «руслах» литературного развития. Своеобразие литературной обстановки определялось тем, что рядом с критическими реалистами в этот период активно действовали просветительские реалисты и зачинатели революционной литературы в Азербайджане — пролетарские писатели.

Азербайджанский критический реализм, сформировавшийся под мощным влиянием революции 1905 г., невозможно представить без журнала «Молла Насреддин» (1906—1931). Издатель и редактор журнала Мамедкулизаде и один из его наиболее активных сотрудников Сабир были и ведущими идейными вождями этого издания.

Сатира была наиболее действенным средством в художественном арсенале критических реалистов. Они обличали буржуазно-помещичий гнет, колонизаторскую политику царизма. Зарождение же революционной сатиры было обусловлено необычным созвучием особенностей этого жанра революционным идеям 1905 г.

Журнал «Молла Насреддин», первый номер которого увидел свет 7 апреля 1906 г., открыл новую страницу в истории литературно-общественной мысли Азербайджана, превратился под руководством Джалила Мамедкулизаде (1866—1932) — журналиста, прозаика и драматурга — в рупор идей первой русской революции. Журнал пропагандировал критическое отношение к феодально-патриархальным пережиткам, к буржуазной среде, выступал против национального гнета, империализма и колониализма, отстаивал эмансипацию женщины-азербайджанки. Революционеры-демократы вели борьбу за демократическое переустройство общества, замену «старых законов», они во многом были солидарны с социал-демократами. Передовое направление журнала, последовательно отстаиваемое Мамедкулизаде и его соратником — известным публицистом Омаром Фаиком Неманзаде (1872—1938), способствовало тому, что он стал единственным в то время не только в России, но и на всем Ближнем Востоке массовым органом печати, бросившим боевой клич народам Востока и сплотившим вокруг себя прогрессивных писателей и журналистов того времени.

Общественно-литературная деятельность Мамедкулизаде была широкой и многогранной. Он прошел большую жизненную школу — от учителя до крупного общественного деятеля. Мамедкулизаде активно занимался публицистической и журналистской деятельностью, но главным для него было художественное творчество. Его перу принадлежат повесть «Пропажа осла» (1894), пьесы «Мертвецы» (1909), «Книга моей матери» (1918), рассказы «Почтовый ящик» (1903), «Уста Зейнал» (1906),

«Конституция в Иране» (1906), «Курбанали бек» (1907), ставшие классикой азербайджанского критического реализма.

В пьесе «Мертвецы» дана художественно убедительная картина нравственного загнивания буржуазно-помещичьего общества, драматург с горечью говорит о невежестве и бедности, порожденных миром «мертвецов». Здесь автор, по словам выдающегося писателя революционера Наримана Нариманова, «рубил под самый корень». Произведения Мамедкулизаде отличались огромной силой воздействия. Воссоздавая убедительные жизненные ситуации, писатель в ярких художественных образах (таких, как Мамедгасан ами, Худаяр бек, Новрузали, Искендер, Уста Зейнал, Шейх Насруллах и др.) затрагивает насущные проблемы эпохи. Мариэтта Шагинян так оценила рассказ «Почтовый ящик»: «Вряд ли можно назвать во всей мировой литературе много новелл, которые могли бы стоять в одном ряду с этой — по ее глубокой художественной силе и социальной действенности».

В годы первой русской революции в большевистской печати были опубликованы статьи писателя «Обездоленные» и «Напутствие», посвященные тяжелому положению азербайджанских и иранских трудящихся и призывающие их к борьбе за свои права («Кавказский рабочий листок», 24.XI и 9.XII 1905 г.). О близости Мамедкулизаде к рабочему и социал-демократическому движению свидетельствуют выпуск в его типографии «Гейрат» (Тифлис) революционных книжек и прокламаций, а также связи сотрудников типографии с тифлисской социал-демократической организацией. В публицистике Мамедкулизаде освещались наиболее актуальные проблемы, рост национального самосознания азербайджанского народа, пролетариата и крестьянства, революционные события в Иране и Турции, состояние просвещения, судьба родного языка, литературы и искусства. Он писал о Сократе, Шекспире, Дарвине, Канте, Гольбахе, Спинозе, Державине, Пушкине, Толстом и многих других.

183

В поэзии вершинные достижения критического реализма были связаны с именем Мирзы Алекпера Сабира (1862—1911). Именно он заложил на Востоке основы крупной поэтической школы — Сабировской литературной школы. Сабировская поэзия, опирающаяся на лучшие национальные традиции, является энциклопедией азербайджанской народной жизни, в которой важные проблемы эпохи выражены высоким языком искусства. Чаяния и ожидания народа, его мечты о справедливой жизни составляют главное содержание поэзии Сабира. Поэт значительно расширил влияние национальной реалистической сатиры, сделав ее популярной за пределами Азербайджана — в Иране и Турции, Афганистане, Средней Азии и Татарии. Своими сатирами, направленными против империализма и царизма, колониализма и восточного деспотизма, произведениями о жизни и борьбе рабочего класса и крестьянства он явно «не вмещался» в рамки критического реализма. Подлинно революционная поэзия Сабира проникнута высоким демократическим гуманизмом и интернационализмом. Например, такое его стихотворение, как «Интернационал» (1905), а также стихи, воспевающие революции в Иране и Турции.

Темы и сюжеты своих произведений, посвященных жизни рабочих и крестьян, народному освободительному движению, а также сатир, обличающих законы и порядки современного общества, поэт брал из жизни. В стихотворении-сатире «Бакинским рабочим» (1906), используя прием «самохарактеристики» и вкладывая в уста персонажа — в данном случае капиталиста — сетования на «новые времена», автор воспроизводит характерный для данного времени процесс — превращение пролетарского движения в большую социально-политическую силу эпохи: «Колесо свое упрямо катит вспять судьба теперь! // И рабочий изгоняет из себя раба теперь!» (перевод С. Васильева).

Аналогичный прием обличения использован им в сатирах «Рабочий...» (1907), «Благородный напев» (1907), в которых противоречия старого мира отражаются с

помощью противопоставления образов рабочего и его хозяина. В стихотворениях «Пахарь» (1907), «Терпи» (1910) поэт описывает скудную жизнь крестьянина, пробуждение в нем социального самосознания.



Мирза-Алекпер Сабир

Фотография 1900-х годов

Сила воздействия и диапазон влияния сабировского стиха были очень велики. Его читали и любили не только на родине — в Азербайджане, но и во многих странах Среднего и Ближнего Востока, в которых у Сабира было много последователей. Так, стихотворение Сабира «Жалоба» (1908), переведенное Габдуллой Тукаем под названием «Стон моллы», впервые было опубликовано в татарском журнале «Йашен» (1908, № 2) со ссылкой на журнал «Молла Насреддин». Сабировские традиции сыграли известную роль в формировании таких видных иранских поэтов, как М. Афраште, А. Лахути, Сеид Ашраф Гилани. Турецкий поэт Назым Хикмет писал: «Сабир является одним из самых крупных и самых нужных поэтов не только в Азербайджане, но и в Средней Азии, на Среднем и Ближнем Востоке... Стихи Сабира, его произведения, публиковавшиеся в журнале «Молла Насреддин», служили источником вдохновения для свободолюбивых людей Турции».

В Азербайджане видными представителями сабировской литературной школы были такие поэты, как М. А. Моджуз (1873—1934), Али, Назми (1882—1946), А. Гамкюсар (1880—1919), Б. Аббасзаде (Хамбал, 1859—1926), продолжавшие идейно-художественные традиции своего учителя и создавшие прекрасные образцы сатирической поэзии.

Большие заслуги в идейно-художественном обогащении реалистической литературы, в совершенствовании жанров прозы и драматургии принадлежат Абдурегиму Ахвердову (1870—

184

1933) и Юсуфу Везиру Чеменземинли (1887—1943). В повестях и рассказах «Письма из ада» (1907), «Мои олени» (1910) Ахвердов резко критиковал невежество, отсталость, паразитизм правящих классов, законы буржуазного общества; в пьесах «Разоренное гнездо» (1896), «Несчастный юноша» (1900), «Пери Джаду» (1901) он, стремясь ввести в литературу положительных героев эпохи, новых людей, создал образы, олицетворяющие прогрессивные идеи и тенденции времени. Основу конфликта этих пьес составляет борьба между новыми людьми и силами, отстаивающими старые порядки и нормы морали.

В таких произведениях Чеменземинли, как «Безумный» (1912), «Страницы жизни» (1913), «Пропуск в рай» (1913), подвергаются критике различные стороны современной действительности — бесправие, квазипатриотизм, религиозная догматика.

Писатели-молланасреддинцы обычно обращались к повседневным событиям, выбирая своих героев среди ничем не примечательных людей. Сила типизации у молланасреддинцев выражалась в том, что через раскрытие мироощущения «маленького человека», его отношения к жизни, положения в обществе, радостей и печалей они разоблачали и осуждали коренные противоречия, социальные пороки современного им политического строя.

Одним из наиболее видных представителей революционно-демократической публицистики был основоположник профессионального национального оперного искусства, драматург Узеир Гаджибеков (1885—1948). В политически острых статьях Гаджибеков критиковал эксплуатацию рабочих и крестьян, политику Государственной думы, национальный гнет, социальное неравенство. Он называл царизм системой «пристрастного, насильственного, деспотического правления», высказывал идеи

возможности его свержения революционным путем. Автор первой национальной оперы («Лейли и Меджнун», 1908), Гаджибеков обогатил азербайджанскую драматургию оригинальными художественными образами. Либретто, написанные им для своих теперь всемирно известных музыкальных комедий «Не та, так эта» (1910), «Аршин мал алан» (1913), продолжали ту же проблематику, которой славилась его публицистика.

Среди реалистов начала XX в. были и писатели, создавшие первые образцы пролетарской литературы в Азербайджане. Одним из таких писателей, сформировавшихся в условиях распространения идей марксизма-ленинизма и рабочего движения, быстрого роста революционной печати, был профессиональный революционер Мир-Гасан Мохсунов (1882—1907), подписывавший свои художественные произведения псевдонимом Сеид Мусеви. Его произведения «Тик-так» (1906), «Медный рудник» (1906), «На заре новой жизни» (1906) представляют собой лучшие образцы пролетарской литературы, в них впервые был создан образ революционного рабочего-пропагандиста марксистских идей и реалистически отражен процесс пробуждения классового самосознания бакинского пролетариата. Важно отметить, что публикация этих произведений совпадает по времени с изданием романа М. Горького «Мать». Один из первых азербайджанских марксистов С. М. Эфендиев (1887—1938) назвал Сеида Мусеви «пионером марксизма» на своей родине.

Такие писатели, как Нариман Нариманов (1870—1925), С. М. Эфендиев, А. Юсифзаде (1886—1938), выступали в издававшихся в Баку легальных и нелегальных изданиях «Гуммет» («Стремление», 1904—1905), «Девет» («Призыв», 1906), «Такамуль» («Эволюция», 1906—1907), «Йолдаш» («Товарищ», 1907), «Призыв» (1906), «Гудок» (1907—1909), «Бакинский рабочий» (1906—1908), «Багы хаяты» («Бакинская жизнь», 1912) со статьями о сущности идей революции, о пролетарском интернационализме и дружбе народов. Они призывали трудящихся к борьбе против самодержавия и местных эксплуататоров.

Однако в литературном процессе эпохи участвовали и такие писатели, чей творческий метод ближе к плоскому эмпиризму, чем к реализму. Верность жизни воспринималась как бездумное копирование действительности. В результате активности подобных «натуралистов» в первые десятилетия XX в., наряду с образцами истинного искусства, появились и романы, рассказы, поэмы, пьесы А. Гамарлинского (1880—1952), М. М. Ахундова (1876—1923), М. Казымовского (1882—1940) и др., потрафляющие вкусам невзыскательной публики. Опекаемые корыстолюбивыми издателями и журналистами произведения этих писателей встречали серьезную критику со стороны прогрессивных деятелей азербайджанской литературы.

Путь реалистов-просветителей XIX в. продолжали Зейналабдин Марагаи (1838—1910), Абдаррахман Наджарзаде Талыбов (Талибов, 1855—1910), Н. Нариманов, Сулейман Сани Ахундов (1875—1939), С. М. Ганизаде (1866—1937), И. Мусабеков (1879—1936), Мамед Саид Ордубади (1872—1950). Этим писателям больше всего занимали такие проблемы, как значение науки и просвещения в общественном прогрессе, новая школа и совершенствование духовно-нравственного мира людей. Обращение к типично

185

просветительской проблематике объяснялось тем, что еще сохраняли свою актуальность идеалы просветительства XIX в., еще не завершилась в обществе борьба за них. Напротив, эта борьба приобретала реальное содержание, превратившись в действенное идейно-эстетическое средство для решения и наиболее важных общественных проблем эпохи. Этим и объясняется то, что позиция реалистов-просветителей была во многом близка писателям — критическим реалистам. С этой позиции освещались в их произведениях новые тенденции в народной жизни, связанные с освободительным движением, тяжелым положением рабочего класса, духовной деградацией буржуазии, критиковались

социальные бедствия, порожденные властью капитала в буржуазно-феодалном обществе, колонизаторская политика стран Запада и России, воспитывавшая в массах покорность и послушание.

Но основной пафос произведений реалистов-просветителей «Бахадур и Сона» (1896—1908) Нариманова, дилогии «Письма Шейда-бека Ширвани» (1898—1900), «Страх перед богом» (1906) С. М. Ганизаде, «Страшные рассказы» (1912—1915) С. С. Ахундова, «Несчастный миллионер» (1914) М. С. Ордубади, «Жертвы невежества» (1914), «В царстве нефти и миллионов» (1917) И. Мусабекова был связан с просветительскими идеями. Преобладание дидактической тональности сказывается на сюжетно-композиционной структуре этих произведений, на характерах персонажей и способах разрешения социальных конфликтов. В то же время просветительский реализм в азербайджанской литературе начала века выдвинул новые проблемы, активизировал свои идейно-эстетические позиции. Он стал новым этапом в историческом развитии просветительской художественно-эстетической мысли.

В литературной критике того времени не раз высказывалось беспокойство по поводу отсутствия национального романа. Критик Сеид Гусейн (1887—1938) считал роман оптимальным жанром для выражения высоких общественных идеалов. Поэтому он критикует авторов таких примитивных по форме и содержанию подражательных сочинений, как «Несчастный Джавад», «Жертва любви» (1912) Рза Заки и др.

Социальный роман, как и драма, был впервые создан реалистами-просветителями. Первые шаги в этом направлении сделали последователи М. Ф. Ахундова. Известный трехтомный роман «Дневник путешествия Ибрагим-бека» (т. 1—3, 1888, 1906, 1909) З. Марагаи сыграл важную роль в зарождении азербайджанского и иранского романа, в обогащении реализма новыми идейно-художественными качествами. Неоднократно издававшийся в Стамбуле, Тегеране, Каире, Калькутте и Баку, этот роман подвергал резкой критике восточный деспотизм, отсталые формы государственного правления, социальное неравенство, феодально-патриархальные порядки; призывал к прогрессу, просвещению, к экономическим контактам с другими странами, с Россией, к борьбе с абсолютизмом. Хотя роман З. Марагаи по существу оставался в пределах просветительских идей, тем не менее он оказал глубокое воздействие на литературный процесс в Азербайджане и Иране, к этому произведению часто обращались в своей литературной деятельности писатели-реалисты.

В начале века был завершен последний том трилогии «Книга Ахмеда» (т. 1, 2 — 1894, 1895) известного ученого, писателя, публициста А. Талыбова. Это был научно-педагогический роман в просветительском духе — «Вопросы жизни» (1906). Главный герой романа Ахмед выступает как защитник новых идей, объясняет значение современных научных знаний, таких понятий, как «родина», «патриотизм», «свобода» и «права личности», защищает права крестьян, осуждает захватническую политику империалистических стран, шахский режим. По его убеждению, общество может добиться свободы мирным путем, путем критики. Он представляет общество будущего как союз солидарности классов и государств. Этот союз он называет «Красной республикой». «Дневник путешествия Ибрагим-Бека» и «Книга Ахмеда» — один из первых образцов жанра романа в азербайджанской литературе, в которых национальные классические традиции, в том числе такие формы повествования, как диалог, дневник и т. п., сочетаются с достижениями европейского социального романа. То, что романы З. Марагаи и М. А. Талыбова созданы на языке фарси, не было просто данью литературной традиции. На фарси были написаны либо подготовлены варианты некоторых художественных, научно-философских произведений М. Ф. Ахундова, который жил и творил незадолго до этих писателей, считавших его своим учителем. Художественно-философский трактат М. Ф. Ахундова «Письма Кемалуддовле» написан и на фарси. Азербайджанские авторы и в XIX в., и в начале XX в. пользовались персидским языком, который был для соседних с Ираном стран как бы языком сотрудничества и

общения. Не случайно обращались некоторые азербайджанские авторы в своем творчестве к Ирану. Для многих из них Иран (Южный Азербайджан) был родиной. Кроме того, в Иране были как бы сосредоточены социально-политические

186

противоречия, характерные для развития ряда стран Ближнего и Среднего Востока.

Марагаи и Талыбова связывали с Азербайджаном и М. Ф. Ахундовым многие нити. Оба они родились в Южном Азербайджане и еще в юные годы переехали в Россию, где и было создано большинство их произведений. Как отмечал А. М. Шойтов, знание русского языка и русской культуры открыло перед ними широкие возможности для приобщения к европейской общественно-политической, научной и эстетической мысли.

В период жизни в России — в Кутаиси и Ялте — автор «Дневника...» не порывал связи ни с Южным, ни с Северным Азербайджаном. В своем произведении он приветствовал соотечественников — тебризских революционеров. «...Тебризские революционеры прославили на века азербайджанский народ», — писал Марагаи. Высоко отзывался он и о своем современнике, авторе романа «Книга Ахмеда» А. Н. Талыбове, жившем в Темирхан Шуре (ныне г. Буйнакск ДагАССР), часто посещавшем Баку. «Только теперь, когда я постиг все тонкости мудрых мыслей этого выдающегося человека (М. А. Талыбова. — К. Т.), я могу утверждать, что у него в душе пылал огонь истинного патриотизма».

В Северном Азербайджане первыми обратились к жанру романа также реалисты-просветители. В начале XX в. были созданы романы «Бахадур и Сона» Н. Нариманова, «Письма Шейда бека Ширвани» (1898—1900) С. М. Ганизаде, «Несчастный миллионер...» М. С. Ордубади, «В царстве нефти и миллионов» И. Мусабекова. Романы создают и романтики: «Двое страдальцев» (1905), «Герои нашего времени» (1909—1918) П. Шаига, «Душевная жажда» (1913), А. Диванбекоглы, «Путешествие по Волге», «Али и Аиша» (1914) А. Сиххат и др. Правда, некоторые из этих произведений ни по объему, ни по структуре не соответствуют современному представлению о жанре романа. Вместе с тем они представляют большую ценность как первые образцы романного творчества в азербайджанской литературе, оказавшие благотворное влияние на весь литературный процесс. Сама тематика названных выше произведений указывала на то, что зарождающийся роман обращается к злободневным проблемам времени. Так, роман «Бахадур и Сона» Нариманова был посвящен преодолению национального и религиозного отчуждения, в нем были выражены протест против устаревших норм жизни и призыв к счастливой жизни, свободной любви. В романе «Несчастный миллионер...» Ордубади раскрывались трагические последствия восточной деспотии в семье и быту. В «Героях нашего времени» Шаига были представлены новые, революционные силы, борющиеся против буржуазии, воссоздана картина социального и идейного расслоения в ее среде.

Одним из ведущих творческих методов в азербайджанской литературе начала века был романтизм. Идеино-художественные принципы романтизма и реализма имели ряд точек сближения, они не отрицали друг друга, а сосуществовали, взаимно обогащались, играя прогрессивную роль в литературном процессе. В азербайджанском романтизме нашли свое отражение передовые идеи эпохи. Таким его представителям, как М. Хади, Г. Джавид, А. Сиххат, А. Шаиг, А. Диванбекоглы, С. Салмаси (1887—1909), принадлежат известные заслуги как в создании произведений, обличающих колонизаторскую политику русского царизма, буржуазно-помещичий гнет и империализм, так и в подрыве авторитета старой схоластической поэзии. Они опровергали традиционные представления о якобы «неприкосновенности» ее принципов. Критика отмечала, что Хади совершил «революцию в старой литературе», а Шаиг был одним из тех, кто заложил «фундамент новой литературы». Хади называл своего друга поэта-врача Сиххата «деятелем нации как в материальном, так и в духовном смысле».

Представление о тематическом диапазоне и идейно-художественных особенностях литературного наследия Мухаммеда Хади (1879—1920) дают стихи, собранные в книгах «Райское вдохновение» (1908), «Возвышенная любовь» (1914), «Цветник мудрости» (1914), поэма «Картины возрождения» (1918—1919), в которых ярко проявились и сильные и слабые стороны азербайджанского романтизма. Поэт хочет видеть родину свободной, жаждет возвышения своего народа до уровня суверенных передовых народов, воспекает культурное возрождение, свободу личности, приветствует революции в Иране и Турции, легендарного революционера Саттархана, с сочувствием отзывается о национально-освободительной борьбе болгарского народа, выносит на суд общественности такие вопросы, как женская свобода, раскрепощение личности. Идеализация прошлого, вера во многие догмы ислама, возвеличение личности художника и индивидуалистические тенденции также были присущи романтизму Хади.

Самобытное и яркое творчество Гусейна Джавида (1882—1944) также отразило в себе характерные черты азербайджанского романтизма. Особое место в наследии Джавида занимает драматургия. В центре таких его пьес, как «Мать» (1910), «Марал» (1912), «Шейх Санан»

187

(1914), «Шейда» (1917), «Дьявол» (1918), стоят социальные и философские проблемы эпохи. Хотя гуманизм Джавида, его критическое отношение к устаревшим обычаям и традициям отразились и в большинстве его стихотворений, собранных в книгах «Минувшие дни» (1913), «Весенние росы» (1917), однако именно в драматургии более отчетливо, глубоко выражены его антимилитаристские взгляды, дана критика религиозного фанатизма, буржуазно-феодалской морали.

Наиболее близкими друг к другу по творческой манере были романтики Аббас Сиххат (1874—1918) и Абдулла Шаиг (1881—1959). Эти писатели, в творчестве которых проступали и реалистические тенденции, выдвигали на передний план проблемы просвещения, образования, воспитания, нравственности; по своим убеждениям они стояли на позициях просветительского реализма. Однако уже стихотворения «Посвящение музе свободы» (1907), «Вспомни!» (1908), «Моя биография» (1912), «Моим читателям» (1912) Сиххата явственно свидетельствовали о его беспокойных, отмеченных печатью кризиса поисках. В поэме «Поэт, Муза и Горожанин» (1916), являющейся вершиной творчества Сиххата, поэта-романтика, автор уже находит выход из мучительных сомнений, обращаясь к гражданственности в поэзии.

В романе Шаига «Два страдальца...» (1905), рассказах «Кочевье» (1908), «Дурсун» (1913), «Перед лицом дьявола» (1914) отражены некоторые специфические особенности романтизма XX в. — идиллия сельской жизни, стремление показать людей в свете собственных идеальных представлений, нравственной и этической программы. В таких поэтических образцах, как «Птица» (1907), «Муза свободы» (1908), «Вспомни!», «Революционерам эпохи» (1910), «Поэт и Женщина» (1911), «Идеал и Человечество» (1914), наряду с переживаемым поэтом внутренним кризисом выразились и непримиримость его к старому миру, неистребимая вера в будущее, его оптимизм.

В романе А. Диванбекоглы «Душевная жажда» (1913) семейно-нравственная проблематика решается в романтическом духе; для автора олицетворением несправедливости и безнравственности является город, а чувство любви и отдохновения вызывают у него отдаленные от города уголки природы. Писатель клеймит современное ему общество; осуждая социальную несправедливость, он призывает к освобождению от всяческого гнета.

Однако азербайджанские романтики не были последовательными в своих призывах и стремлениях, не всегда умели они разглядеть истинные причины, корни зла; впадая порою в безнадежную грусть, они отворачивались от общества, устремив свои взоры в воображаемый «мир» будущего, который в мечтаниях и грезах романтиков был весьма

туманным, неопределенным, утопичным. Это настроение выражено А. Шаигом в словах, ставших его своеобразным девизом: «Душа моя, мечущаяся между надеждой и грустью».

Азербайджанский романтизм XX в. многими узами был связан с традициями восточного, европейского и русского романтизма, с творческими идеями известных турецких поэтов-романтиков А. Гамида, Н. Камала, Т. Фикрета.

В литературный процесс XX в. входили и поэты, лишь формально усвоившие традиции классической поэзии. Их мировоззренческий, художественный и культурный уровень отставал от требований времени. Однако в их числе были и истинные знатоки восточной поэтики, искусно владевшие техникой стиха, такие, как Мунири, Юсиф Джаннети, Азер, Гудси, что значительно затрудняло борьбу с эпигономством. Из-под пера этих поэтов порою выходили лирические произведения в просветительском духе, утверждавшие любовь к знаниям, обличавшие социальное зло.

Острая нужда в развитии просвещения, совершенствовании сети общеобразовательных, воспитательных учреждений объективно диктовала необходимость произведений для детей. Значительную помощь в этом важном начинании оказало издание детских журналов «Дебистан» («Школа», 1906—1907), «Рахбар» («Путеводитель», 1906), «Мектеб» («Школа», 1911—1918). Такие видные писатели, как М. А. Сабир, А. Шаиг, А. Сиххат, С. С. Ахундов, С. М. Ганизаде, создавая в разных жанрах произведения для детей, оказали сильное воздействие на идейно-эстетическое воспитание подрастающего поколения. Неисчерпаемым источником для детской литературы было устное народное творчество, изучение, собирание и издание образцов которого было начато в тот период.

В это же время под влиянием общественно-политических событий заметно обогащается идейно-художественное содержание азербайджанской народной поэзии, обновляются ее традиционные художественные формы. В волшебных сказках усиливаются мотивы борьбы за освобождение и счастье народа. В героических дастанах борьба народа с гнетом и тиранией приобретает более конкретный исторический смысл. Создаются и широко распространяются в народе песни, воспевающие мужество и героизм народных мстителей — Гачага Керима, Гачага Наби, Дели Алы и др. Важную роль в борьбе за освобождение народа играют песни, посвященные подвигам вождя революционного

188

движения в Южном Азербайджане Саттархана, народному мстителю Гатыр Мамеду.

В появившихся в начале XX в. образцах баяты — этом древнем лирическом жанре азербайджанского фольклора — традиционные отношения влюбленных перерастают в мотивы дружбы, верности, мужества, а также тоски по родине тех, кто, не выдержав гнета и тирании, покинул родные края. Эти мотивы придают баяты широкое социальное звучание.

В первые десятилетия наступившего столетия определенное обновление претерпевает традиционная ашугская поэзия, в которой создаются новые формы, обогащается идейно-тематическое содержание, конкретизируется объект поэтизации или критики, появляются стихи открыто революционного содержания. Особый интерес в этом смысле представляет творчество таких поэтов, как Чобан Афган (1886—1951), Хайят Мирза (1885—1920) и др.

В сравнении с предшествующими периодами новый масштаб приобретает работа по сбору, исследованию образцов устного народного творчества, включению их в учебники. В этой области особые заслуги принадлежат Ф. Кочарли, С. Гусейну, М. Махмудбекову, А. Шаигу, Ю. В. Чеменземинли, Р. Эфендиеву и др.

Борьбу за передовую литературу азербайджанские писатели-демократы не отделяли от борьбы за демократизацию литературного языка. Дело в том, что с начала века вопрос о языке становится и политическим вопросом. Демократическая литература и критика начали упорную борьбу с такими органами буржуазной печати, как «Хаят» («Жизнь»),

1905—1906), «Фиюзат» («Благо», 1906—1907), «Шалале» («Водопад», 1913—1914), которые особенно усердствовали в своей чрезвычайной склонности к иноязычным словам, выражениям и стилевым элементам.

Новый масштаб и глубину приобретают в начале века межнациональные связи азербайджанской литературы. Азербайджанские писатели продолжали дело своих предшественников и в этой области. В газетах и журналах часто печатались статьи, посвященные русским и европейским классикам, писателям Ближнего Востока, народов Кавказа. О масштабе изучения в Азербайджане классиков мировой литературы свидетельствуют публикации о творчестве Пушкина, Крылова, Лермонтова, Гоголя, Толстого, Чехова и Горького, восточных классиков — Фирдоуси, Хафиза, Хайяма, Саади, Руми и др., а также издание отдельной книжкой («Пушкин», 1914) исследования М. Сидги, в основу которого был положен его доклад, прочитанный в связи со 100-летием со дня рождения поэта (1899). В это время усиливаются контакты с литературами закавказских и северокавказских народов. Определенные позитивные результаты имели личные дружеские связи между А. Ахвердовым и А. Ширванзаде, Ф. Кочарли и Я. С. Гогешвили, Н. О. Ломоури. Переводятся и ставятся на сцене произведения А. Церетели, Н. Бараташвили, Г. Сундукяна, публикуются статьи об их творчестве. В свою очередь, жизнь бакинского пролетариата находит отражение в художественных и публицистических произведениях латышских и литовских писателей («Кавказские рассказы», «Когда занимается заря...» и др.), среди которых особыми связями с литературной средой Азербайджана отличался учительствовавший в Баку Креве-Мицкявичус, друг А. Шаига, а также видные латышские мастера Э. Бирзник-Упит, Судрабу Эджус и др.

Важную роль в расширении литературных связей играл художественный перевод. Большим культурным событием стало издание в двух частях книги А. Сиххата «Западное солнце» (1912), в которую автор включил свои переводы произведений более двадцати русских поэтов.

Переводческая деятельность азербайджанских писателей охватывала также широкий круг произведений мировой литературы (в том числе Фирдоуси, Хафиза, Саади, Хайяма, Руми, Шекспира, Шиллера, Гёте, Гюго, Шелли, Д. Дефо и др.).

Литературная критика начала века не оставалась в стороне от социально-политической и культурной жизни, идейных разногласий и споров. Борьба между литературными течениями и группировками в критике выражалась в форме борьбы художественно-эстетических принципов и пристрастий в области литературы, политики, истории, философии, этики, воспитания, образования, языка, алфавита. Такие критики нового века, как Фиридунбек Кочарли (1863—1920), Сеид Гусейн Казымоглы (1887—1937), Мехмедэмин Расулзаде (1884—1955), Гаджи Ибрагим Гасымов (1886—1936), Гусейн Минасазов (1881—1923), в своих работах активно отстаивали прогрессивные демократические идеи и художественные традиции, ориентируясь на интересы широких народных масс. Они в основном пропагандировали реалистическую эстетику, проводили линию «Молла Насредина».

На противоположном полюсе литературной борьбы стояли критики романтического направления, такие, как Алибек Гусейнзаде (1864—1940), Ахмедбек Агаев (1868—1939), Алимарданбек Топчибашев (1865—1934), Абдулла Сур (1883—1912). Внимательно изучая культурно-политическое развитие азербайджанского народа,

189

наряду с одобрением и утверждением исторического своеобразия путей развития национальной литературы, с высокой оценкой ее классиков, они также выступали и с новыми требованиями относительно литературно-художественного прогресса, ратовали за преимущественно глубокое изучение традиций европейской и русской литератур.

Но необходимо отметить, что в целом их философско-эстетическая программа — в особенности первых двух — не смогла найти необходимую идейную поддержку в исторических условиях Азербайджана того времени, в силу чего они оба эмигрировали в Турцию (1909—1910).

Одним из новейших явлений в области критики XX в. стало зарождение в Азербайджане марксистской критики. Возникновение в конце XIX в. марксистских кружков, распространение в Баку революционной печати и литературы, издание таких революционных газет, как «Гуммет» (1904—1905, орган одноименной социал-демократической группы), «Девет», «Такамуль», «Йолдаш», «Бакинский рабочий», «Гудок», «Бакинский пролетарий», «Бакинская жизнь», на страницах которых пропагандировались образцы пролетарской литературы, способствовали усилению позиций марксистской критики. В подобных условиях складываются и формируются литературно-эстетические воззрения таких писателей, как Н. Нариманов, С. Агамалыоглы (1867—1930), А. Б. Юсифзаде (1886—1939), Т. Шахбази (1892—1937).

Азербайджанская литература конца XIX и первых десятилетий XX столетия оказала сильное влияние и на художественный процесс в странах Среднего и Ближнего Востока. А такие ее видные представители, как Дж. Мамедкулизаде, Н. Везиров, А. Ахвердов, М. С. Ордубади, Г. Джавид, А. Шаиг, С. Гусейн, С. С. Ахундов, Ю. В. Чеменземинли, Дж. Джабарлы, стали видными деятелями и основателями азербайджанской советской литературы.

ЛИТЕРАТУРЫ НАРОДОВ СЕВЕРНОГО КАВКАЗА И ДАГЕСТАНА

Наступление качественно нового этапа в северокавказских литературах связано с мощным воздействием русской революционно-демократической мысли. Классовое расслоение горского крестьянства, появление сельского и промышленного пролетариата, рост крестьянских волнений, приобщение трудящихся горцев к активной политической борьбе в период 1905—1907 гг., жестокое подавление царизмом национально-освободительного движения среди северокавказских народов и затем новая вспышка народного протеста против столыпинской аграрной политики, вылившаяся в ряд крупных крестьянских восстаний на Северном Кавказе, революционные потрясения 1917 года — вся эта бурная и сложная эпоха наложила свой отпечаток на идейную и литературную жизнь региона.

Общедемократические устремления культурно-просветительского и литературного движения обогащаются революционными идеями, особенно после первой русской революции. Теперь в литературное движение вливаются представители трудовых слоев горского общества. Литературный процесс этого периода определяется именами абхазца Дмитрия Гулиа, адыгов Бекмурзы Пачева, Юрия Кази-Бека (Ахметукова), балкарцев Кязима Мечиева, С.-А. Урусбиева, осетин Сека Гадиева, Блашка Гурджибети (Гурджибеков), Александра Кубалова и др. Возникает революционно-демократическое крыло, представленное осетинскими писателями Коста Хетагуровым, Цомаком Гадиевым, Елбасдуко Бритаевым, Арсеном Коцоевым, Батырбеком Тугановым, кабардинцем Талибом Кашежевым, абхазцем Самсоном Чанбой, а также упомянутыми выше Б. Пачевым, К. Мечиевым и др.

Одна из самых крупных фигур литературного движения на Северном Кавказе этого периода — Коста Хетагуров (1859—1906), вошедший в историю как основоположник осетинской литературы, выдающийся поэт, публицист, общественный деятель революционно-демократической ориентации.

В творчестве Косты Хетагурова сконцентрировались и получили наиболее полное идейное и художественное выражение основные тенденции, которыми отмечен литературный процесс конца XIX — начала XX в. и у других народов Северного Кавказа. К. Хетагуров в поэмах «Фатима» (1889), «Перед судом» (1893), «Плачущая скала» (1894), в сборнике стихов «Осетинская лира» (1899) и других

190

ставил насущные проблемы социально-экономической, политической, духовной жизни народов Северного Кавказа. Безземелье горских крестьян, угнетение их как собственными феодалами, так и царской администрацией, бедность и невежество, противодействие правящих сословий просвещению народных масс, раздувание национальной розни — обо всем этом писал поэт страстно и гневно, видя в революции единственный путь раскрепощения народа. К. Хетагуров вскрыл глубоко антигуманную сущность самодержавия, нарисовав едким пером сатирика в поэме «Кому живется весело» (1893) зловещие образы «правителей, грабителей народной нищеты». Поэтому пробуждение политического самосознания народа, внесение в горскую среду передовых революционных идей своего времени Хетагуров считал важнейшей задачей и подчинил ей всю силу своего поэтического дара и талант публициста.

Нарастание революционно-демократических настроений наблюдается и в других северокавказских литературах. Они характерны для творчества основоположника кабардинской письменной литературы Б.-М. Пачева (1854—1936). В поэзии Пачева звучат социальные мотивы, она пронизана пафосом борьбы трудового народа против своих угнетателей. С большой эмоциональной силой звучит в стихотворении «Князь» призыв поэта к разрушению мира эксплуататоров: «Без пощады душит // горцев князь богатый. // Эх, пора разрушить // старый мир проклятый» (перевод А. Шпирта).

Идейно и тематически перекликается с поэзией Б. Пачева творчество его современника, зачинателя письменной балкарской литературы Кязима Мечиева (1859—1945). В его стихах звучит глубокая скорбь о родном народе, ввергнутом в пучину бедствий, лишений, жесточайшего угнетения: «Не хлеб ты вкушаешь, а горе, // мой раненый тур, мой народ» (поэма «Раненый тур», 1907; перевод С. Липкина).

В этот период начинается интенсивное освоение идейно-художественного опыта русской классической литературы XIX в. Прежде всего это нашло выражение в осетинской литературе, как наиболее развитой из северокавказских литератур. Творчество К. Хетагурова — яркий пример глубоко творческого восприятия традиций Пушкина, Лермонтова, Некрасова, щедро обогативших его самобытный талант. Идеино-эстетическое воздействие русской классики выразилось в появлении и распространении в северокавказских литературах жанров, ранее им не свойственных. Писатели Северного Кавказа пробуют свои силы в драматургии как на русском (например, комедия К. Хетагурова «Дуня», пьесы Б. Туганова «Параллели», Ю. Казии-Бека «Тяжелый долг»), так и на родных языках (драматургические произведения Е. Бритаева, Р. Кочисовой, Л. Короева). Появляются первые образцы национальной художественной прозы (рассказы С. Гадиева, А. Коцоева, Х. Тладтова).

В начале 900-х годов среди горской интеллигенции пробуждается интерес к идеям марксизма. Б. Туганов обращается к изучению «Капитала» К. Маркса, а в 1906 г. делает попытку перевода на осетинский язык «Манифеста Коммунистической партии». В определенной близости к марксистским кругам находился А. Коцоев, работавший в 1912 г. корректором большевистской газеты «Правда» и печатавший там свои рассказы.

Особо революционизирующее воздействие на литературно-общественную деятельность северокавказских писателей оказали события 1905 г. Поэзию этих лет отличает революционный пафос, страстный призыв к ниспровержению ненавистного строя. Яркое и эмоциональное выражение атмосфера этих дней получила в стихах Ц. Гадиева («Набат», «Призыв к борьбе», «Народ»), в стихах и поэмах Г. Цаголова.

Содержание литературного процесса у народов Дагестана, как и у других народов Северного Кавказа, определяет в этот период ширящееся и углубляющееся влияние русской прогрессивной и революционно-демократической мысли. В духовной жизни Дагестана разворачивается борьба двух культур: арабоязычной, связанной с идеологией ислама, и национальной культуры, испытавшей на себе глубокое воздействие передовой культуры и литературы России.

Формируется отряд национальной интеллигенции, которая придает огромное значение в духовном и социальном раскрепощении родного народа русской литературе. Дагестанская литература обретает черты социальной активности, наполняется жизненно-реальным содержанием. Восприятие русского художественного опыта также сказалось в появлении новых для дагестанских литератур жанров — рассказа, повести, драмы.

В этот же период уже можно говорить об оформлении в Дагестане русскоязычной литературной традиции. Произведения М.-Э. Османова, С. Габиева, Г. Саидова, Б. Далгата и др., созданные на русском языке, — неотъемлемая часть истории дагестанской художественной культуры. В них отразилось понимание нужд и чаяний народов Дагестана, умение поставить острые социально-политические и экономические проблемы национальной действительности своего времени.

Но наиболее значительные художественно-эстетические

191

ценности в этот период были созданы на родных языках народов Дагестана. Продолжает развиваться дагестанская романтическая поэзия. Многие крупные достижения романтической поэзии этой поры связаны с именем аварца Махмуда из Кахаб-Росо (1873—1919). Приняв поэтическую эстафету из рук своих предшественников, Махмуд, по словам Н. С. Тихонова, завершил «огромный путь развития горской лирической поэзии созданием произведений, являющих высокий образец не только дагестанской, но и мировой лирики». Как и его старшие современники, Махмуд заявляет о своем неприятии установлений феодально-патриархального общества и ортодоксального ислама. Он провозглашает право личности на земное счастье. Но оно недоступно человеку в мире, где всем ценностям жизни единая мера — деньги и власть. Единственную радость и смысл существования лирический герой Махмуда видит в любви. Горянка — вековечная узница адата и шариата — предстает в его поэме «Мариам» носителем свободного чувства, способной на подвиг во имя любви. Не боясь прослыть богохульником, святотатцем, Махмуд заявляет: «Райский сад не стану славить, // От него меня избавь. // Можешь рай себе оставить, // Мне любимую оставь» (перевод С. Липкина).

Продолжая традиции романтиков старшего поколения, Махмуд выступил вместе с тем ярким поэтом-новатором. Его отличало умение передать сложную гамму чувств в их развитии, прихотливой изменчивости. В недрах романтической поэзии вызревал новый метод художественного осмысления действительности — реализм. Его эволюция ускорялась социально-политическими и экономическими процессами той поры, интенсивным проникновением капиталистических отношений в жизненный уклад горских народов, включением их на рубеже XIX—XX вв. в общероссийское революционно-демократическое движение. Стремление к правдивости и жизненности картины мира, обращение к социальной проблематике обретают качественно новый характер в произведениях дагестанских поэтов эпохи подготовки и свершения пролетарской революции. Эти черты с особой наглядностью сказались в творчестве «рабочих поэтов» — горцев, связавших свою судьбу с промышленным пролетариатом России. В произведениях Магомед Тлохского (1868—1914), Гаджи Ахтынского (1860—1914), Азиза Иминагаева (1885—1945), познавших на нефтяных промыслах Баку изощренные формы капиталистической эксплуатации, чувствуется социальная зоркость, противостояние труда и капитала предстает в реальных, предметно-зримых картинах. Самое знаменательное в стихах рабочих поэтов — тема социального протеста, призыв к

уничтожению капиталистических порядков. Многие из них непосредственно включались в революционную борьбу, обретая зрелое классовое самосознание.

Наиболее последовательно черты реализма выступают в творчестве Сулеймана Стальского (1869—1937) и Гамзата Цадасы (1877—1951). Эти поэты обогатили литературу Дагестана новыми идейно-художественными установками, противостоящими традиционной восточной поэтике с ее возвышенно-идеализированной образностью. Объектом художественного изображения для них является реальная жизнь в ее повседневности, в ее конфликтах, противоречиях. С. Стальский и Г. Цадаса стремятся изобразить действительность своего края в наиболее характерных, типических проявлениях. Критический пафос в их произведениях обретает особо убедительное социальное звучание. С. Стальский проклинает мир несправедливости и насилия: «Будь проклят твой звериный лик! Погибни, старый, мертвый мир!».

Поэты подняли на небывалую высоту сатиру. Мишени их сатирического осмеяния исключительно многообразны. Это и феодальная знать, и отдельные представители мусульманского духовенства и колониальная администрация.

Надо отметить, что дагестанские сатирики владели многообразием художественных приемов, мастерски используя гротеск, гиперболу, аллегория, пародию и т. п. В юмористических и сатирических произведениях дагестанских поэтов отразился народный взгляд на современный уклад жизни. Обличительная направленность поэзии С. Стальского и Г. Цадасы способствовала росту народного и классового самосознания трудящихся горцев, подводила их к пониманию необходимости перемен.

Особое влияние на сознание народных масс имели поэты-революционеры: лакцы С. Габиев (1882—1963) и Г. Саидов (1894—1919), даргинец Р. Нуров (1889—1942), кумык З. Батырмурзаев (1897—1919). Они увидели реальные общественные силы, способные изменить существующий строй, звали к борьбе не только своим творчеством, но и всей своей активной политической деятельностью.

Тема обновления жизни и ее революционного преобразования — магистральная в их творчестве: публицистике, драматургии, поэзии, прозе. Важное значение имело творчество Н. Батырмурзаева (1869—1919), первого кумыкского прозаика-реалиста, автора повестей «Несчастливая Хабибат» (1910); «Давид и Лейла» (1912) и др.

192

Дагестанские художники слова конца XIX — начала XX в. подготовили почву для формирования социалистической литературы.

Дальнейшему развитию литератур народов Дагестана, равно как и других народов Северного Кавказа, способствовало появление новых периодических изданий. В годы революционного подъема стали выходить новые журналы и газеты как на русском, так и на родных языках. На их страницах горская демократическая интеллигенция выступала в защиту экономических, политических и национальных интересов своих народов. Большой популярностью пользовались такие русскоязычные газеты, как «Казбек», «Жизнь Северного Кавказа», «Терек», «Горская жизнь», выходившие во Владикавказе, а также в Грозном — «Терское эхо», «Терский вестник», «Товарищ» (издание Грозненского Совета рабочих, солдатских и казачьих депутатов) и многие другие. Выходят первые газеты на осетинском языке: «Ирон газет» («Осетинская газета»), «Ног цард» («Новая жизнь»), «Хабар» («Известие»), журналы «Зонд» («Разум»), «Афсир» («Колос»). В этих изданиях регулярно печатаются статьи, очерки осетинских писателей и публицистов (Г. Цаголова, Х. Уруймагова, Ц. Гадиева, Е. Бритаева, С. Гадиева), чеченских и ингушских (Т. Эльдарханова, А. Мутушева, Д. Шерипова, И. Мутушева) и других авторов.

В начале 900-х годов в Дагестане начинают издаваться газеты «Дагестанский вестник», «Дагестанские областные ведомости», «Дагестан» (на арабском языке) и др. Особое место среди дагестанской периодики занимали газеты «Заря Дагестана» (1912—1913) и «Мусульманская газета» (1912—1914), выходившие в Петербурге под редакцией

С. Габиева. Эти печатные органы широко освещали дагестанскую действительность, последовательно проводя прогрессивно-демократическую линию в своих публикациях.

Горская периодика оказала значительное воздействие на усиление реалистических тенденций в литературах народов Северного Кавказа, способствовала их наполнению социальным и революционным содержанием.

192

ВВЕДЕНИЕ

Картина литературной жизни народов России эпохи трех революций складывалась из сложных, противоречивых и неоднозначных явлений. Российское государство было не просто многонациональным. Оно включало в себя области, края, целые регионы, разные по социально-экономическим и культурно-историческим уровням и стадиям развития, и соответственно в нем были представлены разные типы художественного сознания — от фольклорного до высокоразвитого литературного. Писатели наследовали разные художественные традиции, исходили из различных идейно-эстетических и этических критериев. Во многих районах (краях, областях) с преобладающим мусульманским населением интегрирующую, объединительную роль играл ислам. Процессы национальной консолидации, начавшие активно развиваться после присоединения Средней Азии и Казахстана к России и вхождения в ее состав отдельных родоплеменных объединений, союзов и обществ, не были завершены еще и к началу XX в. С этим обстоятельством в первую очередь были связаны и характер общественных отношений, и уровни взаимосвязей между народами и деятелями их культур, и процессы, непосредственно влияющие на культуру и литературу той или иной народности. Последующее развитие определялось уже не только и не столько религиозными, в данном случае общемусульманскими, догматами, правилами и предписаниями, но и классовыми критериями, формирующимися в новых исторических условиях под влиянием идей революционного демократизма и рабочего движения.

В конце XIX и начале XX в. литературы региона по-прежнему находятся на разных стадиях развития и уровнях художественного мышления. Например, в казахской литературе письменная литературная традиция, которая начинает складываться в XIX в., в творчестве Абая Кунанбаева достигает впечатляющего синтеза национальной устно-поэтической традиции и реалистических традиций, идущих от русской и европейских литератур. Вместе с тем происходит знаменательное движение от фольклора к устной литературе, представленной в индивидуальном творчестве многих акынов. Таким образом, даже в одной литературе наблюдалась тенденция к стадийной дифференциации. В это же время у киргизов и каракалпаков, отчасти у туркменов сохранялся

193

преимущественно фольклорный уровень, но уже наметилось усиление индивидуального начала в поэзии.

Иной была картина в литературах узбекской и таджикской, имевших многовековые классические традиции, укорененные в общеиранском и общетюркском наследии. На пороге XX в. литературное движение в этих литературах проходило под знаком демократизации и преодоления поэтических канонов в пользу народных фольклорных традиций, обогащенных усиливающимся влиянием русской и европейских литератур.

Революционная ситуация в России вела к преодолению неравномерности развития, к социально-культурному прогрессу и объединительным тенденциям, разрушающим родоплеменную и феодально-патриархальную замкнутость и национальный герметизм,

которые порождались не только внутренними социально-экономическими, культурно-историческими и религиозными факторами, но и антинародной политикой самодержавия.

Начиная с конца XIX в. русский капитализм, проникая в Среднюю Азию, втягивал в мировую орбиту капиталистических отношений ее отсталые регионы. Возникновение первых промышленных предприятий, ликвидация рабства и работорговли, появление лечебных учреждений, создание русско-туземных школ для детей местного населения, возведение зданий европейского типа и другие перемены начали сказываться на экономическом и культурном состоянии городов и в некоторой степени на жизни сельских местностей. На работу в промышленные предприятия, на строительство железных дорог, ремонтных мастерских и пристанционных депо шло и местное население, что приводило к постепенному возникновению — хотя и сравнительно малочисленного — рабочего класса из среды таджиков, узбеков, туркмен, каракалпаков, казахов.

В то же время окраины России (особенно Туркестан, куда до революции включались территории Сырдарьинской, Ферганской, Самаркандской, Семиреченской и Закаспийской областей), отмечалось позднее в резолюциях X съезда РКП(б), «находившиеся на положении колоний и полуколоний, насильственно удерживались в роли поставщиков всякого сырья, которое обрабатывалось в центре. Это было причиной их постоянной отсталости и мешало возникновению и тем более развитию промышленного пролетариата среди этих угнетенных народов».

Еще более тяжелым было положение народов в Бухарском эмирате, который находился в вассальной зависимости от России. Здесь господствовал средневековый уклад, поддерживаемый религиозным фанатизмом духовенства и невообразимо дикими способами эксплуатации трудящихся. Духовенство и правящие круги жестоко подавляли малейшее проявление вольнодумства и тяготение к новшествам культуры и к светскому знанию.

По мере распространения марксистских идей и под влиянием российского революционного движения в Закаспийской области (образована в 1882 г.), в городах Туркестана учащаются революционные выступления трудящихся, а в Бухарском эмирате — крестьянские бунты. Первая мировая война усилила революционные настроения. Вспыхнувшее в июле 1916 г. в древнем Ходженте локальное восстание очень скоро превратилось в широкое национально-освободительное движение против двойного гнета колонизаторов и местных правителей. Особенно упорным и одним из самых массовых было выступление в Тургайской области Казахстана под руководством Амангельды Иманова.

Борьба против царского самодержавия оказала огромное влияние на пробуждение народов Средней Азии, на развитие революционного и демократического просветительского сознания среди ее интеллигенции. Эта борьба ломала преграды между народами и их культурами, содействовала более определенной дифференциации национальных и классовых интересов в общероссийском масштабе. Именно в это время передовые деятели национальных культур и литератур начинают все более отчетливо осознавать общие цели народов в борьбе с самодержавием. В дореволюционном Туркестане у среднеазиатских народов слабо было развито чувство национального единства их «земли», сильно давало знать о себе местничество... (Т. С. Саидбаев). Обострение кризисных явлений в общественном устройстве этих народов способствовало развитию и углублению понимания национальных идеалов, соотношения этих идеалов с социальными. И результатом принципиально нового общественно-политического положения и экономической ситуации было в ряде случаев осознание писателями той или иной народности своей литературы как литературы национальной, опирающейся на собственные фольклорные или литературные традиции; на многие общие традиции близкородственных культур — тюркоязычных и персоязычных; на опыт русской и других

развитых в революционно-демократическом направлении литератур (к примеру, татарской, башкирской, азербайджанской).

Процессы этнической консолидации, так же как и органически связанное с ними развитие

194

классового и национального самосознания, опираются на всю обширную сферу взаимосвязей как историко-культурных, так и художественно-литературных, приобретающих в этот период новое качество.

В рассматриваемые десятилетия происходят, с одной стороны, активизация связей между близкородственными национальными литературами, с другой — усиление влияния русской литературы (творчество Некрасова, Л. Толстого, Чехова, Короленко) и революционно-демократической мысли на духовные и художественные искания писателей, постепенно осознававших роль своих формирующихся национальных литератур в общероссийском литературном процессе.

Так, например, общепризнана огромная роль азербайджанского писателя и публициста Дж. Мамедкулизаде и его сатирического журнала «Молла Насреддин» (Баку), находившего читателей не только в Азербайджане, но и по другую сторону Каспийского моря — в Туркестанском крае. Немало прогрессивных писателей Туркестана печаталось в этом журнале. В «Молла Насреддине» были опубликованы стихи узбекских и таджикских поэтов из Андижана, Хивы, Самарканда. «Многогранная деятельность просветителей народов Поволжья, татар и башкир оказывала также огромное воздействие на развитие просветительской идеологии и народов Средней Азии и Казахстана...» (Р. Хошим и Р. Фиш).

С начала XX в., особенно после революции 1905 г., в Среднюю Азию и Бухарский эмират стали проникать периодические издания на татарском, персидском языках из Казани, Уфы, Оренбурга, Бахчисарая, Индии, Египта, в которых содержалась информация о революционных событиях в разных городах и краях России. Эти издания оказывали заметное влияние на пробуждение общественного сознания населения среднеазиатских ханств, удерживаемых властями и духовенством в полной изоляции от внешнего мира. Общему оживлению культуры края содействовала организация издательского дела, создание ряда новых типографий и литографий в Самарканде, Ташкенте, Кагане. Там печатались не только сочинения классиков таджикской и узбекской литератур, но и произведения поэтов и писателей, которые обращались к злободневным вопросам современности. Так, в литографии города Кагана были отпечатаны путевые очерки Мирзо Сироджа «Подарок жителям Бухары», где он критиковал косность и феодально-средневековую отсталость эмирата. В этой же литографии Домуло Икром издал трактат, поддерживающий открытие новометодных школ в Бухаре. В Самарканде были изданы диваны Туграла, Мирзо Ходи, учебные пособия Васли, Бехбуди и др.

Во многих подобных учебниках, книгах для чтения появляются переводы из Крылова, Пушкина, Лермонтова, моралистические рассказы Л. Толстого. Особая роль в знакомстве с русской классикой принадлежит Абаю. Происходит знаменательная переориентация с восточноклассических образцов на русско-европейские, что свидетельствовало о недостаточности в новых условиях этой богатой традиции.

Возникновение демократических и социалистических элементов в культуре, в общественной мысли, в литературе и даже в устно-поэтическом творчестве ряда народов Востока происходило в условиях ломки и распада феодально-патриархальных устоев, кочевого и полукочевого быта, что обостряло социальные противоречия и идеологическую борьбу. С этим обстоятельством связана и дальнейшая дифференциация среднеазиатского просветительства, возникшего в середине XIX столетия.

В начале XX в. в Туркестанском крае, Кокандском и Хивинском ханствах получила распространение идеология джадидизма (от арабского слова «джадид» — новый), сформировавшаяся как бы внутри просветительно-демократического направления общественной мысли. Джадидизм в общеполитическом и идеологическом планах был движением, выражавшим интересы национальной буржуазии. В связи с тем что деятели джадидизма выступали против феодального мракобесия, за реформы и нововведения в области образования и культуры, к нему примкнули многие прогрессивно мыслящие писатели, поэты, публицисты, педагоги, боровшиеся против схоластических методов обучения в религиозных школах старого образца, за создание так называемых новометодных школ («мактаби усули джадид»), за коренное обновление всей системы образования в крае (С. Айни, Мунзим, Хамди, Мирзо Сиродж и др.). Они разделяли антидеспотические идеи джадидских лидеров, печатали свои оппозиционные по отношению к правительству статьи и стихотворения в газетах и журналах, издававшихся на узбекском, таджикском и русском языках джадидскими деятелями (например, М. Бехбуди) в «Самарканде», «Бухорои шариф» («Благородной Бухаре»), «Оина («Зеркале») и др. Все это вызывало репрессии духовенства и господствующей клики эмирата, отнюдь не намеревавшихся рассматривать участников движения дифференцированно. Для правящих кругов все они были джадидами, а следовательно, врагами ислама и эмира.

195

Однако после Февральской революции, когда деятели социалистической ориентации и буржуазии окончательно размежевались, когда джадидизм перешел на буржуазно-реформистские и умеренные позиции, многие передовые поэты и писатели — такие, как С. Айни и Хамза Хаким-заде Ниязи, — отошли от этого правого направления в джадидизме и впоследствии стали активными борцами за народную власть. Идейное содержание творчества этих писателей дает все основания считать их просветителями-демократами, а литературу, созданную ими в ту эпоху, — просветительно-демократической, прогрессивной. Именно в их творчестве и возникают элементы, ростки нового творческого метода, новой художественности, генетически связанные и с традициями просветительского реализма XIX в., и с явлениями наступающей эпохи — углублением социальной сатиры, пафосом усиления нравственно-воспитательных функций художественного слова («Гаклии» Абая). Подобному новаторству противостояли и мусульманская ортодоксия, и феодально-патриархальные отношения, кризис которых на фоне проникновения капитализма усугублял эксплуатацию народа, и политическая незрелость подавляющего большинства населения. Азбучной грамотностью в целом по краю владело всего 0,7% населения. Произведения, содержащие жесточайшую критику существующего строя, социального неравенства, тяжелой женской доли появились, по существу, в творчестве почти всех крупных поэтов и писателей региона: у А. Авлони, Аваза Отара оглы, Хамзы Хаким-заде Ниязи, А. Кадыри, А. Фитрата — в узбекской, С. Айни, Мирзо Сироджа — в таджикской, у Абая, С. Торайгырова и С. Кубеева — в казахской, Тоголока Молдо и Токтогула Сатылганова — в киргизской литературах, у каракалпакского народного поэта Омара Сутиримбет улы Кулмурата, туркменских шахиров (поэтов-импровизаторов) и бахши (народных сказителей) Байрам-шахира, Кермолла, Молламурта.

С появлением произведений реалистического направления, в которых выражались революционные идеалы, непосредственно связана проблема нового героя литературы и фольклора. Этими героями становятся нередко рабочий-пролетарий (мардикер), представитель передовой интеллигенции, просветитель-разночинец, крестьянский вожак. Новый герой, свободный от рефлексии в духе средневековых доктрин, озабоченный реальным положением вещей, практическими нуждами народа, — важнейшее завоевание, объединяющее литературы региона, характеризующее ее генеральное направление, ее социально-нравственное влияние на трудящихся. Новый герой нередко предстает

обобщенной фигурой, носителем определенной авторской идеи — это, например, Европейец, Путешественник, Русский врач (в произведениях Фитрата), учитель (в пьесе Бехбуди). В то же время у Токтогула есть стихотворения, героями которых становятся конкретные люди из окружения поэта («Алымкан», «Ерназар» и др.). Исследователи казахской литературы как существенную новаторскую особенность отмечают рождение в творчестве Абая и С. Кубеева героя, обладающего личной судьбой, индивидуальным характером.

На основе взаимодействия фольклора и устной литературы, а через ее посредство и с письменной литературной традицией, уходящей в общее наследие многих тюркоязычных и ираноязычных народов, происходят изменения и в способах изображения эпических героев в изустных версиях. Приоритетное значение в их поведении приобретает «героический поступок словом», т. е. монологическое самовыражение эпического персонажа насыщается современной поэту-импровизатору, акыну и жирау злободневностью, классовой определенностью, непримиримостью к унижению человеческого достоинства, оно обращено на защиту суверенности личности, поддержку ее возросшей роли в общем процессе борьбы за преобразование существующего общественного устройства. Одновременно в лирике акынов и жирау, шахиров и бахши появляются герои, для характеристики которых уже недостаточно простой поляризации человеческих качеств, противопоставления доброго и злого начал, необходим более индивидуальный подход.

В предреволюционную эпоху обновляются старые и возникают новые литературные жанры. Показателем прогресса в общественном и художественном сознании писателей является зарождение реалистической повести и романа, жанров, которые начинают прокладывать себе дорогу, испытывая значительное воздействие как русских писателей, так и писателей других народов России. Так, например, в ряду влиятельнейших произведений наряду с романом М. Горького «Мать» был и роман татарского писателя Г. Ибрагимова «Наши дни», рассказывающий о борьбе многонациональной России за свое освобождение в период первой русской революции. Заметными явлениями казахской романистики этого времени становятся романы в стихах и прозе С. Торайгырова «Красавица Камар» (1914) и «Кто виноват?» (1915), повесть Б. Майлина «Памятник Шуги» (1915), «Калым» С. Кубеева (1913), в узбекской литературе — повесть «Бездетный Ачилдыбай» (1914) М. Шермухамедова и роман Хамзы «Новое счастье, или

196

Национальный роман» (1914). Своеобразие и сложность формирования жанра романа проявляются в каждой литературе по-своему. В казахской романистике сильно влияние поэтики фольклора в сочинениях беллетристических — «Красавица Камар» С. Торайгырова, — и наоборот, начатки романного мышления, выразившиеся в широте постановки социальных вопросов, детализации в изображении действительности, характеризуют его же роман в стихах «Кто виноват?». Такие особенности фольклорного и устного эпоса, как повествовательность, объемность, неограниченность во времени, сохраняются при формировании и большой и малой прозы. Для узбекского романа, для многих книг мемуарного жанра, в том числе «Путешествий» таджикских прозаиков, более существенны традиция просветительского реализма, идущая от Ахмада Дониша, постановка воспитательно-дидактических задач.

Возникновение в Туркестане театров и драматургии европейского типа — русского, азербайджанского, татарского, затем узбекского театров — было еще одним проявлением культурных взаимосвязей народов России, расширения социальных функций литературы, ее жанрового диапазона. Зарождение национальной драматургии стимулировалось организацией в городах любительских и профессиональных театральных коллективов. В 1913—1915 гг. театральные труппы возникали в Ташкенте, Самарканде, Андижане, Намангане, Коканде; Кокандской труппой руководил Хамза Хаким-заде Ниязи. В 1917 г.

по инициативе А. Фитрата в Самарканде было создано Театральное, музыкальное и литературное общество Туркестана, которым руководил азербайджанский актер и режиссер М. Хонтальшинский. Первая национальная трагедия «Отцеубийца» (1911) принадлежала М. Бехбуди. Согласно автохарактеристике, пьеса, поучительно-назидательная по содержанию, изображала современную автору жизнь туркестанского общества и была вдохновлена борьбой просветителей-демократов с влиянием мусульманского духовенства. Сатирико-обличительный пафос трагедии М. Бехбуди, который вскоре сам стал жертвой эмирского всевластия, был подхвачен в драме «Несчастливый жених» (1915) А. Кадыри и других пьесах.

Особую роль во всем среднеазиатском регионе сыграла драматургия Хамзы Хакимзаде Ниязи, писателя двуязычного, создававшего свои произведения и на узбекском, и на таджикском (фарси) языках. В его пьесах сатирический и антиклерикальный пафос дореволюционного творчества достигает высшей точки (пьеса «Отравленная жизнь, или Жертва любви», 1915).

Изменения происходят и в жанровом составе поэзии. На требования нового содержания «откликаются» традиционные жанры восточной лирики — газель, касыда, кыта, четверостишие-рубай. Абай, активный переводчик и популяризатор русской и европейской поэзии, вводит в казахскую лирику жанры сонета, элегии, басни, романтической поэмы и миниатюрного эпистолярного романа. Именно так аттестуется его переложение на казахский лад письма Онегина к Татьяне.

На один из передних рубежей идеологической борьбы в литературе того времени выдвигается старинный жанр муназира — спора, диспута, состязания. Именно этим словом-термином озаглавлены отдельные произведения А. Фитрата и Хамзы; дискуссией пронизана противоречивая по своей концепции действительности полупародийная поэма Молдо Кылыча «Пир беркута», в которой был дан «выразительный социально-экономический разрез общества» (М. Ауэзов).

Возникновение новых жанров прозы и драматургии, усиление позиций гражданской лирики, расширение взаимосвязей литератур способствовали демократизации литературного языка, упрочению фундамента реализма и народности искусства, его дальнейшей профессионализации, закладывали основы для обретения нового идейно-эстетического качества в послеоктябрьскую эпоху.

196

ТАДЖИКСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Просветительские идеи, сыгравшие большую роль в развитии таджикской литературы второй половины XIX в., оказали значительное влияние и на литературу рубежа XIX—XX вв. Экономические и социально-политические перемены, которые происходили в истории народов Средней Азии, были связаны с ситуацией в России, ставшей центром революционного рабочего движения.

Программа просвещения, принадлежавшая просветителям конца XIX в., в этот период начала постепенно претворяться в жизнь. Огромное значение для духовной жизни таджикского народа имели первые учебники на таджикском языке, созданные писателями-публицистами С. Айна, М. Бехбуди, А. Шукури, А. Рахматуллоевым. В учебники были включены художественные произведения. Темы и сюжеты рассказов и стихов брались, как правило, из повседневной жизни школьников и их семей.

197

Просветители-демократы писали о необходимости преодолевать религиозные предрассудки, призывали читать газеты и журналы, знакомившие с политическими и культурными событиями.

Важное место в просветительно-демократической литературе занимала критика прогнивших порядков государственного и общественного устройства эмирата. Яркие художественно-публицистические произведения, содержащие острую критику бухарской действительности и фанатизма духовенства, создал крупный писатель-джадид Абдурауф Фитрат. Его книги «Индийский путешественник», «Диспут» пользовались большой популярностью у передовой интеллигенции всего Туркестанского края. Отмечена критическим пафосом и книга просветителя-демократа Мирзо Сироджа «Подарок жителям Бухары». Страшную картину реальности Бухарского эмирата создал в своих произведениях поэт Аджзи. Против произвола эмира и его чиновников были направлены многие антиклерикальные статьи М. Бехбуди.

В литературной жизни начала XX в. была заметна и деятельность писателей-традиционалистов. Такие писатели, как Садри Зиё (1867—1932), Накибхон Туграл (1864—1919), Абдурахман Тамкин (1852—1916), Ходжи Хусейн (1881—1922), придерживались традиционных форм классической поэзии, подражая то усложненному стилю Бедиля, то лирике Хафиза, то дидактике Саади. Но они также выступали с протестом против невежества и фанатизма, обличали тиранию и произвол власть имущих, лицемерие и ханжество реакционного духовенства. Многие из этих поэтов с симпатией относились к новым идеям просветителей-демократов, к новым веяниям в культурной жизни общества. В просветительно-демократической литературе усилился процесс демократизации литературного языка, происходило его сближение с живым разговорным языком, что делало литературу более доступной читателям и способствовало ее более широкому распространению.

Садриддин Айни (1878—1954) родился в кишлаке Соктаре близ Бухары. Начальное образование получил в старой школе своего кишлака, в четырнадцать лет переехал в Бухару для поступления в медресе. Рано лишившись родителей, испытывая крайнюю нужду, Айни продолжал самоабвенно учиться. Вскоре ему посчастливилось попасть в литературный круг просвещенного эмирского чиновника Садра Зиё, в доме которого собирались оппозиционно настроенные к эмирату представители интеллигенции. Здесь Айни познакомился со знаменитым произведением Ахмада Дониша «Редкостные события». Сочинение Дониша произвело в нем, по его позднему признанию, подлинно «духовную революцию».

В газетях Айни уже в эти годы слышались нотки недовольства его лирического героя своим положением в обществе, мотивы критики твердолобых улемов и жестоких правителей. Прогрессивное движение, которое приобрело после революции 1905 г. еще больший масштаб, оказало решающее влияние на формирование просветительно-демократических взглядов Айни и активизировало его общественную деятельность. Со своим другом Мунзимом ему удастся открыть школу в Бухаре. Успех школы и те новшества, которые смело вводились Айни и его друзьями в области просвещения, вызвали негодование духовенства, добившегося запрещения школы официальным велением эмира. Айни и его друзей обвиняли в вероотступничестве и ереси. Однако угрозы не сломили Айни. После закрытия школы ему удалось издать учебник «Воспитание детей», куда были включены стихи и небольшие рассказы на бытовые темы.

Когда в апреле 1917 г. бухарский эмир издал так называемый «Манифест о свободе», в котором обещал некоторые реформы в области просвещения, периодической печати и отчасти в деле упорядочения налогов с крестьян, джадиды и младобухарцы, придерживавшиеся реформистских идей, решили устроить демонстрацию благодарности эмиру. Но она была разогнана, а в Бухаре начал свирепствовать жестокий террор. Айни был схвачен и подвергнут жестокому наказанию — семидесяти пяти ударам палками по

спине. Полумертвого Айни бросили в темницу. Спасли его русские солдаты. Октябрь Айни встретил в Самарканде. Начиная с этого времени вся его литературная и общественная деятельность была направлена на укрепление Советской власти.

Другой видный писатель и публицист Мирзо Сиродж (1877—1912) родился в Бухаре в семье купца. Мальчиком отец отдал его в старую школу, где он научился читать и писать на родном языке. Знания русского, арабского и французского языков он приобрел самостоятельно, став одним из образованнейших юношей Бухары.

Воспитанный на традициях таджикско-персидской поэзии, знающий русскую и западноевропейскую литературы, Сиродж остро чувствовал, что новые времена, новые условия требуют обновления художественных форм и средств. Он стремился приблизить поэзию к жизни народа. В 1907 г. он заканчивает большое художественно-публицистическое произведение «Подарок жителям Бухары» — книгу размышлений

198

и воспоминаний о путешествии по России, Европе, Ирану и Афганистану.

Описывая экономическое и культурное развитие России и европейских стран, Сиродж противопоставлял им крайнюю отсталость и забитость, на которые обрекали народ духовенство и феодальная верхушка эмирата.

Мирзо Сиродж рассказывал о переменах в политической и социальной жизни народов соседних стран Востока, о том, как они, по примеру Европы, боролись за новые общественные порядки, за ограничение монархической власти. С большим сочувствием отзывается он о революционном движении, которое охватило в 1907—1910 гг. весь Восток. «Подарок жителям Бухары» благодаря страстной публицистичности, простоте и выразительности языка, новеллистической форме стал образцом реализма в таджикской прозе начала XX в.

Сайид Ахмадходжа Аджи (1864—1926) родился в Самарканде в семье ремесленника. Высшее мусульманское образование получил в Бухаре. В 1901 г. Аджи предпринимает хадж — отправляется в священные города мусульман Мекку и Медину. Некоторое время живет в Ираке, затем в Египте, а на обратном пути он останавливается в Тифлисе и Баку, где знакомится с демократической литературой Азербайджана. Большое влияние на творчество Аджи оказали произведения поэта-сатирика Сабира, а также знакомство с Джалилом Мамедкули-заде. Аджи усваивал опыт борьбы азербайджанских писателей-демократов против религиозного фанатизма, их критику социальных пороков тогдашнего общества. Видимо, именно в Баку Аджи удалось углубить знания русского языка и русской литературы. После возвращения в Самарканд Аджи открывает в кишлаке Халви (близ Самарканда) школу, выступает со стихами и публицистическими статьями. После установления Советской власти в Самарканде Аджи продолжает заниматься педагогической деятельностью, одновременно публикуя стихи на страницах сатирических журналов, издаваемых на таджикском и узбекском языках. Писать стихи Аджи начал еще в медресе. Это были в основном газели в абстрактном суфийско-философском духе. Однако уже с 900-х годов в газелях Аджи появляются социально-критические мотивы. Поэта не удовлетворяет общественное устройство, он обличает невежество и фанатизм духовенства.

Начиная с 1905 г. Аджи создает несколько поэм, газелей и других стихотворных произведений с ярко выраженным гражданским пафосом. Аджи принадлежат две дидактические поэмы «Зерцало поучения» и «Собрание духов» (обе изданы в Тифлисе, 1913) и диван газелей на таджикском языке «Сокровищница мудрости» (1914); под влиянием азербайджанской поэзии Аджи создает стихотворный диван на азербайджанском языке, в котором ощутимо воздействие стиля Физули, — «Родник поэзии» (1914). Он переводит на таджикский язык несколько рассказов Л. Толстого и Гоголя.

Главными темами поэзии Аджжи были критика средневековых методов обучения, религиозного фанатизма и феодально-патриархальных предрассудков, он пропагандировал светские знания, ратовал за изучение русского языка и русской культуры.

Аджжи не был последователен в своих просветительско-демократических взглядах, но в целом его творчество заняло заметное место в таджикской литературе.

Тошходжа Асири (1864—1915) родился в Ходженге. Начальное образование получил в родном городе. Юношей он едет в Коканд для продолжения учебы в медресе. В годы учебы Асири познакомился со многими узбекскими поэтами, среди которых был и Мукими, своими передовыми взглядами оказавший на него большое влияние. Не ограничившись программой медресе, Асири самостоятельно изучает историю и литературу, русский язык, естественные науки. По возвращении в Ходжент он занимался ремеслом своего отца, изготовлявшего колеса для водяных мельниц, но его тянуло к творчеству, к поэзии.

Асири писал в основном лирические стихи. Вначале он подражал Бедилю. Для его газелей характерны суфийская символика и усложненный стиль. Однако он вскоре отказался от подражаний классикам и начал писать стихи, в которых критиковал систему религиозно-схоластического образования, обличал отсталость и несправедливость народных масс.

Асири с большой симпатией относился к русскому народу, к достижениям науки, техники, культуры России. В поэме «О канале Бегабад» (1902) он восторженно писал о созданной русскими инженерами оросительной системе в Голодной степи. Стихи Асири отличались жизненностью, достоверным изображением человеческих чувств, обилием тропов, заимствованных из устного народного творчества таджиков.

Благодаря возникновению периодической печати и оживлению издательского дела писатели просветительско-демократического (джадидского) направления получили возможность обращаться к более широкому, чем ранее, кругу читателей. Публицистичность литературы способствовала укреплению ее реалистической основы.

Просветительско-демократическое направление в литературе было ближе всего к

199

народу, который находился накануне серьезных испытаний, обусловленных грядущим выбором пути. Садриддин Айни стал одним из первых певцов революции и зачинателем новой таджикской литературы.

199

УЗБЕКСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

В новых исторических условиях узбекская литература, как и литературы других народов Средней Азии, объективным ходом истории оказалась вовлеченной в сферу общероссийского, а тем самым и общемирового литературного процесса. Передовые поэты и мыслители стремились разрушить незримую, возводившуюся веками стену религиозных запретов и предписаний, суеверий и предрассудков, стоявшую на пути сближения народов Туркестана с русским народом. Существенное влияние на проблематику узбекской литературы оказали революция 1905 г., первая мировая война, освободительное движение в Туркестане 1905—1907 и 1916 гг., Февральская буржуазно-демократическая революция.

Просветительское движение, возникшее в Туркестане на рубеже XIX—XX вв., оказало сильное воздействие на литературу. Русская революция 1905 г. ускорила его развитие. Движение это началось с открытия новометодных школ (Хамза, С. Айни, Бехбуди, Авлони, Фитрат, Кадыри и др.), бесплатных для народа — детей бедноты, сирот.

Просвещением охватывалось все общество. В вечерней школе Хамзы обучались ученики от шестнадцати до шестидесяти лет. Просветители сами писали учебники для новометодных школ. Они хотели вооружить народ грамотой, знаниями, чтобы он мог противостоять трудностям, социальной несправедливости, осознавать свои гражданские права.

В просветительно-демократическом движении, получившем название джадидского (новаторского), выявляются в основном два общественных и литературных течения — народное и буржуазное, представители которых, несмотря на разногласия, до определенного момента выступают единым фронтом против феодального и колониального порядков, клерикализма и религиозного фанатизма. В условиях 1914—1917 гг. народное просветительское течение в литературе трансформировалось в революционное, но выходы на революционную тематику начались в годы подъема рабочего движения — 1905—1907.

Иллюстрация:

*Комплекс Бика-джан-бика
в Дишан-кале (Хива)*

1894 г.

Неоднозначной была и поэзия кадимистов — консерваторов, приверженцев старых порядков, защищавших интересы господствующего класса и постулаты религиозной идеологии ислама. Ее называли и одически-дворцовой, и религиозно-мистической, и феодально-клерикальной. Но Мухъи, например, писал сатиры, осуждая социальную несправедливость. Лирические стихи Хазини, положенные на музыку, стали народными песнями. Некоторые из них поются и поныне. Есть положительное начало и в нравственных максимах его философской лирики и т. д.

К народному, революционно-демократическому просветительскому направлению принадлежали наиболее значительные писатели этого времени. Они выступали защитниками трудового народа, боролись за предоставление народам Туркестана гражданских прав, за отмену колониального статуса, за освобождение женщины. Узбекская просветительская литература унаследовала художественные завоевания классической поэзии Востока, демократической литературы второй половины XIX в. и фольклора. Художественные произведения, относящиеся к этому направлению, рождались на стыке двух культур — русской и узбекской; ассимилируя многие элементы этих культур, они создавали новое. Под воздействием русской художественной культуры возникли в просветительской

200

узбекской литературе первые образцы прозы европейского типа — очерк, путевые заметки, автобиографическое повествование, фельетон, рассказ, повесть (Хамза, Абдурауф Фитрат, Садриддин Айни, Чулпан и др.). Первые попытки создать роман предприняли Мирмухсин Шермухамедов (1885—1929), Хамза Хакимзаде Ниязи (1889—1929), Абдулла Кадыри (1894—1937). Возникла драматургия и профессиональный театр европейского типа.

Появление узбекских газет и журналов вызвало к жизни первые публицистические, литературно-критические, искусствоведческие статьи, освещавшие общественно-политические, экономические, социальные и культурные проблемы времени. Были созданы первые общедоступные народные библиотеки.

В художественной литературе преодолеваются национальные, религиозные, социально-психологические предрассудки и барьеры, которые отделяют восточную литературу от европейской, а русский народ — от народов Туркестана. Просветители четко определили свое отношение к русскому народу, к России как общей родине. «Вот уже 50 лет нашим соотечественником является Россия», — писал Хамза.

Для демократического искусства второй половины XIX в. было характерно все еще социально не дифференцированное восприятие русского общества. Просветители начала XX в. начинают постигать сложную классовую структуру Российского государства, отличая реакционную политику царской империи от прогрессивных устремлений передовой части русского общества, отделяя царизм от русского народа, господствующие классы от революционной демократической России. Просветители налаживают контакты с оппозиционными силами, используют опыт русской общественно-политической, революционной мысли в своей практике.

Школы нового типа, учебники, составленные просветителями, занимают в культуре узбеков особое место. В них использован опыт русской педагогической мысли. Басни Крылова, сказки Пушкина, рассказы Л. Толстого, Ушинского вошли в школьные учебники и хрестоматии Саидрасула Азизи (1886—1933), Алиаскара Байрамали Калинина, Серикбая Окаева. Букварь Азизи переиздавался семнадцать раз. Из тридцати четырех переводов произведений Л. Толстого на узбекский язык восемнадцать было сделано Калининым. В хрестоматию Окаева включено шестьдесят басен и рассказов, половину из которых составляют переводы с русского.

Стремясь приобщить широкого читателя к новым взглядам и художественным критериям, писал свои стихи Хамза. Таковые семь его поэтических сборников, изданные в 1915—1917 гг. под общим названием «Национальные мелодии для национальных стихов». Воспитание гражданственности — вот к чему стремится Хамза. Авлони (к тому времени автор пяти поэтических сборников), Суфизода, М. Шермухамедов, Бехбуди, Тавалло, Фитрат, Чулпан, Аваз Утар оглы (1889—1919) и др. Просветители пытались ответить на вопросы: что такое человек? что такое родина? из чего складывается служение народу? какие качества должен воспитать в себе человек, чтобы стать полезным Отечеству?

В гражданской лирике просветителей личность поэта не отделяется от личности героя. Это объясняется в первую очередь открытой тенденциозностью просветительской литературы. В центре произведения обычно находится поэт — гражданин, трибун, глашатай идей и реформ, которые должны преобразовать и изменить общество. Он прямо обращается к народу, резко выступая против суеверия и предрассудков, мешающих прогрессу.

Общественные явления повседневной жизни просветительская поэзия рассматривала с точки зрения общероссийской и мировой истории. Положение узбекского народа, его место в истории, степень его культурной отсталости соизмерялись и соотносились с уровнем развития русского народа, передовых народов Европы. Просветительская поэзия — это поэзия социальных контрастов, воссоздававшая картину классового расслоения общества. Судьба народа поставлена в зависимость от объективных обстоятельств истории. Просветители видят не только темноту, поработченность народа, но и его потенциальные возможности. Понятия народного и национального в просветительской литературе впервые выступают в дифференцированной, но взаимосвязанной форме.

Значение просветительской драматургии в обществе, где грамотная часть составляла ничтожное меньшинство, было огромно. Социальная драма становится самым общественно действенным жанром искусства. Репертуар узбекских театров в 1905—1917 гг. состоял примерно из пятидесяти пьес, из них около тридцати — оригинальные, остальные — переводные, в основном с татарского и азербайджанского языков. Это пьесы Бехбуди, А. Самадова, К. Нусратуллаева, Ходжи Муина, М. Шермухамедова, Хамзы, А. Авлони, А. Бадри, А. Кадыри и др.

Узбекская драматургия европейского типа начинается с трагедии Махмудходжи Бехбуди «Отцеубийца, или Положение неучившегося ребенка» (1911). Напечатанная в 1913 г. после продолжительных цензурных мытарств, она

сыграла особую роль в истории узбекского театра и драматургии. В сюжет истории неучившегося ребенка вписана сложная и драматическая проблематика времени — отражена борьба, которая шла между новым и старым, прогрессом и реакцией, просвещением и невежеством, и показано, что буржуазная идеология с ее аморальностью и вседозволенностью приводит к преступлению. Существует прямая связь между трагедией «Отцеубийца» и написанной несколько лет спустя социальной драмой «Несчастный жених» Абдуллы Кадыри, в которой раскрываются реальные социальные и экономические закономерности развития общества. Автор рассматривает взаимоотношения персонажей как классовые по своему характеру. Кадыри ввел в узбекскую драматургию нового героя из разночинно-ремесленной среды. Изображение бесправного народа, ограбляемого и разоряемого, он считал главной задачей искусства. Значительна по содержанию и пьеса Абдуллы Авлони «Легко ли адвокатство?» (1916). Драматургу удалось показать, что благие порывы молодого поколения, готовившего себя к гражданскому поприщу, не могут осуществиться. Нужда, горе, разорение стали постоянными спутниками жизни народа. К адвокату Давронбеку нескончаемой чередой идут горемыки — обманутые, обобранные, гонимые нуждой, и каждый видит в адвокате единственного своего защитника. Но не в его силах чем-либо помочь всем этим людям.

Драма Хамзы «Отравленная жизнь» стала вехой в истории узбекской литературы. Социальная типичность образов соединяется с глубиной изображаемых страстей. Ни один узбекский писатель не добивался такой психологизации и индивидуализации характеров, как Хамза. Существующий общественный правопорядок для него неприемлем, жизнь «отравлена». В пьесе чувствуется атмосфера революционного времени, героического восстания 1916 г., жестоко подавленного царизмом. Главный герой драмы Махмуджан знаком с просветительскими идеями, с русской и европейской литературами. Необычен и образ Марьямхон. Она мечтает об освобождении униженной, не имеющей прав женщины Востока, стремится участвовать в борьбе за ее человеческое достоинство. Но ее порывы разбиваются, натолкнувшись на правопорядки феодально-патриархальной среды. Марьямхон и Махмуджан задумываются о «настоящей жизни». Их бунт, приведший к трагической гибели, предвещает неизбежный крах старого мира. Пьеса Хамзы несет в себе черты нарождающегося социалистического мировосприятия.

Революционность узбекской литературы, откликнувшейся на классовые битвы 1916—1917 гг.; проявилась в тенденции глубокого осмысления происходящего с точки зрения интересов трудового народа и рабочего класса, с позиции братства народов России. Рост национального самосознания узбекского народа был связан с процессом революционизации и интернационализации самого художественного мышления. История революционного движения узбекского народа, как и других народов Туркестана, связывается писателями с историей восстаний и революционных выступлений русского народа и других народов России. Так, после «Отравленной жизни» Хамза приступает к работе над драматургической трилогией на историко-революционную тему «Трагедия мобилизованных» (1917). Она осталась незавершенной. Пишет пьесу «Джумхурият (свободная республика) или автономия». В 1917—1918 гг. появляется реалистическая драма «Бай и батрак», в которой выражены прогрессивные идеи. В драматургии Хамзы, так же как и в его поэзии, четко прослеживается идейно-художественная эволюция от просветительского и критического реализма к социалистическому. Наиболее полно эта эволюция наблюдается в таких его революционных стихах-песнях, как «Да разве так останется?», «Эй, рабочие», «Мы рабочие», «Да здравствуют Советы».

Новый толчок к интенсивному развитию социальной литературы дала победа Октября. К сожалению, первые узбекские историко-революционные драмы не были изданы, а рукописи их не сохранились. Сведения о них черпаются только из воспоминаний современников, сохранивших афиш и аннотаций.

От просветительских идей к социалистическим приходят Айни, писавший на таджикском и узбекском языках, Шавкат Искандари, Аваз Утар оглы и др. Следует

выделить в этом ряду историческую в своей основе поэму Шавката Искандари (1882—1934), «Русская революция» (март 1917). Народное восстание 1916 г. в Туркестане рассматривается в ней как этап общероссийского революционного движения. Тема революции, ее идеалы получили воплощение и в таких произведениях Шавката Искандари, как «Возвращение рабочих», «Демонстрация рабочих», «Молодежи» и др. Естественность перехода от просветительских идей к революционным обуславливалась также и тем, что поэтика социалистического искусства 20-х годов с присущими ему ораторскими интонациями, призывностью, четкими ритмами формировалась в рационалистической и открыто тенденциозной просветительской литературе.

202

ТУРКМЕНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Туркменская литература конца XIX — начала XX в. характеризуется продолжением лучших традиций Махтумкули и его последователей, близостью к традициям народных поэтов-шаиrow. Видными представителями традиций классической поэзии были Мискинклыч и Молламурт, а традиций народных шаиrow — Дурды Клыч, Байрам-шаир, Кормолла, Халлы-шаир и др.

Просветительство, которое повсеместно в Туркестанском крае зародилось во второй половине XIX в., в начале XX в. приобрело новые черты. Его важнейшую особенность составляла антиколониальная и антиимпериалистическая направленность. Туркменские просветители активнее, чем раньше, ориентировали общественность на борьбу с феодальной отсталостью, ратовали за всеобщую грамотность населения, за расширение связей с народами России.

В развитии просветительских идей в начале XX в. видную роль сыграл Мухаммедкули Атабаев (1885—1916), окончивший в 1905 г. Бахарденскую русско-туркменскую школу, а в 1908 г. — Ташкентскую учительскую семинарию и летние учительские курсы в Петербурге. М. Атабаев работал учителем русско-туркменской школы в г. Мерве (1908—1913). В 1914 г. он — сотрудник «Закаспийской туземной газеты», на страницах которой он опубликовал ряд публицистических статей антиклерикального содержания. М. Атабаев выступал за создание светских школ в каждом ауле, где обучались бы все дети независимо от социального и материального положения их родителей. В статьях «Счастливы ли большинство женщин?» «О таланте туркменских женщин» он защищал право туркменок на образование, осуждал калым, который фактически лишал их возможности свободного выбора судьбы.

Деловые и дружеские отношения связывали М. Атабаева с Артыкгюль (Татьяной Михайловной) Текинской (1878—1924). Трехлетней сиротой по стечению обстоятельств она попала в Москву. Примерно в 1907 г. Артыкгюль Текинская возвратилась в Туркмению и начала большую работу — учила детей в селении Серахс и на станции Артык. Сохранились письма Текинской к Атабаеву, в которых ясно выражены просветительские, демократические идеи о необходимости развития светского образования среди туркменского населения. Она выступала и против мусульманских конфессиональных школ. К числу туркменских просветителей относится также Ата Мурадов — сотрудник «Закаспийской туземной газеты», выступавший со статьями просветительски-демократического содержания.

В жанровом отношении литература этого периода не отличается разнообразием. По-прежнему преобладает поэзия, в основном в форме мураббаг — четверостиший. Для лирики характерны мотивы социального неравенства, борьбы за свободу чувства, моральные темы.

Борьба туркмен против захватнических войн соседних феодальных правителей занимает важное место в поэзии Мискинклыча (1847—1905). Мискинклыч — один из близких потомков Махтумкули. Вероятно, это сыграло не последнюю роль в продолжении им традиций великого туркменского поэта-мыслителя. В их поэзии заметны общие истоки, они оба следовали традициям народнопоэтического творчества туркмен и соседних тюркских и персоязычных народов, традициям Навои и Физули. Мискинклыч получил высшее духовное образование в медресе Бухары, владел арабским и персидским языками, хорошо знал восточную поэзию. Он обучал детей в своем селе, исполнял народные песни, а также песни собственного сочинения, был прекрасным бахши. Однако его деятельность пришлось не по душе духовенству, которое добилось того, что Мискинклыч вынужден был отказаться от своего любимого занятия — бахши.

Как и его предшественники, поэт говорил о неудержимой ненависти народных масс к своим жестоким правителям:

Когда тираном станет шах,
Любви к нему святой не будет...
Бедняк, страдающий от ран,
Всю жизнь терпеть разбой не будет...

(Перевод В. Ганиева)

Полные ярости и гнева инвективы поэта были ответом на усиление гнета со стороны местных феодалов, действовавших заодно с бухарскими и иранскими правителями и царскими властями. Образы и сюжеты своих стихов поэт черпал из событий, разворачивавшихся в те годы в Туркменистане. Ведь в числе испытавших жестокость колонизаторов был и сам поэт:

Я, Мискинклыч, страдаю сам,
Проклятье шлю я палачам.
И, если внять моим словам,
В оковах край родной — не будет!

(Перевод В. Ганиева)

Поэта возмущало лицемерие духовенства. Стихотворение-пятистишие «Суфии» — одно из самых ярких в истории туркменской поэзии обличение клерикалов. Мискинклыч не был атеистом, он не выступал против ислама, но

203

резко критиковал лживых, безнравственных, жадных представителей духовенства.

Немало у Мискинклыча прекрасных стихов о любви, о духовной красоте и привлекательности возлюбленной, о том, как трудно создать счастливую семью. Важное место в его творчестве занимают дестаны на исторические сюжеты: «Батыр Непес» и «Бекзада Курбан». Главные герои этих дестанов — жертвы межплеменных раздоров. Поэт гневно протестует против разногласий между племенами, он призывает туркмен покончить с распрями. Идея дружбы племен, их единства, страстно воспетая еще Махтумкули, волновала и Мискинклыча.

Суровая критика произвола царских чиновников занимает особое место в творчестве Молламурта (1885—1930) — одного из талантливых основоположников туркменской советской литературы. Творческую деятельность он начал шестнадцатилетним юношей. Дореволюционные произведения, которые относятся к первому этапу его творчества, носят преимущественно сатирический характер. В стихах и дестанах поэт писал о том, как царские чиновники действуют заодно с местными туркменскими баями, ханами, беками, духовенством, о том, что трудовому человеку некуда обратиться за помощью. Автобиографично стихотворение «Менгли-хан». Поэт рассказал о том, как помощник начальника пристава Серахса некий Менгли-хан незаконно отнял у него двух верблюдов — все богатство Молламурта, который так и не

нашел помощи ни у своих «блюстителей» закона, ни у царских чиновников. Стихотворение это сильно не только сатирическим пафосом, но и убежденностью в торжестве справедливости и грядущем возмездии.

В ранних стихотворениях Молламурт часто запечатлевает образы своих односельчан, среди которых немало добросовестных тружеников; не остаются вне поля зрения поэта и лица, «стяжавшие славу» сутяг, лгунов, скряг. Поэт создает целую галерею отрицательных персонажей в стихотворениях «Мясник Гаиб», «Черноликий», «Суфи», а в стихотворении «Опий» рисует красноречивую картину страданий курильщика опия.

Молламурт сочинял также стихи о любви. Значительное место в его дореволюционном творчестве занимает дестан «Эмир и Зерли». Он написан прозой и стихами, имеет традиционный зачин и т. д. В этот древний жанр поэт внес немало нового. Хотя дестан и посвящен любви, в нем преобладает обличительный пафос, направленный против самоуверенного чиновничества и байства. Пристав Эмир использует всю свою власть, чтобы добиться взаимности Зерли. Но Зерли — девушка хоть из бедной семьи, но своенравная и гордая. Она отвергает домогательства офицера. Необычность содержания дестана — в его реальности и достоверности. Как известно, туркменский читатель и слушатель привык к сказочным мотивам таких дестанов, как «Лейли и Меджнун», «Зохране и Тахир», «Гюль и Бильбиль». В этом же дестане нет ни царей, ни царевичей, ни романтических героев, все герои — знакомые окружению поэта люди. Эмир — типичный царский чиновник, а Зерли — простая девушка, готовая постоять за свою честь.

Иллюстрация:

*Украшение на косы,
инкрустированное сердоликами*
Туркмения, конец XIX в.

Поэт Кермолла (1872—1934) — продолжатель фольклорных традиций, выходец из простого народа. Не владея грамотой, он был воспитан на образцах народной поэзии и произведений Махтумкули и его последователей, передававшихся из уст в уста. Поэт рано ослеп. В своих стихах он яростно бичевал тупость и жадность баев и духовенства. В основе его стихотворений, как правило, лежит какое-либо событие, происшедшее в ауле. Из отношения к нему аульчан он делает социальные обобщения («Вокруг теленка», «Гулхан Солтаняз» и др.). Кермолла рассказывал о быте туркмен, их обрядах и обычаях. Человек своего времени, он отдал дань и проповеди религиозных воззрений.

В поэзии Байрам-шаира четко звучит социальная тема (например, стихотворение «У бедняка»). Халла-шаир в юмористическом духе правдиво показывает жизнь бедняков-односельчан. В народе широко популярно его стихотворение

204

«Верблюду», в котором в аллегорических образах высмеиваются тунеядство, безделье. Описание бытовых сцен, будничных событий характерно для творчества многих поэтов рубежа веков. Например, Пирмамед создал цикл стихов, в которых отстаивает гуманное отношение к домашним животным, рисует не только картины быта современников, но и умело раскрывает их характеры (например, стихотворение «Диалог хозяина и козла»).

Каджар-бахши обращается к любимым в народе фольклорным мотивам и образам, рассказывая поучительные жизненные истории. Стихи его насыщены юмором, в них запечатлены живые картины нравов эпохи. В таком же духе сочинял свои истории Язлык Кер (1862—1942). Популярно было его стихотворение о кичливом бае по имени Бурун. Бай, решив жениться на молодой красавице, заплатил за нее большой калым. Родители отдали дочь под паранджой представителям бая, но в пути выяснилось, что под паранджой оказался молодой человек. Поэт не только посрамил бая, но и высмеял сам обычай купли-продажи невест.

К теме социального неравенства, тяжелой женской доли обращался и Дурды Клыч (1886—1950). В стихотворениях «Тумарлы», «Невестка, жизнь которой прошла в страданиях» показана жизнь молодых женщин, проданных за калым малолетним сыновьям баев; в стихотворении «Чигирь» описан тяжелый труд земледельца.

Мотивы протеста против тяжелого гнета нашли отражение также и в стихах Кэсима, который работал в Челекене на нефтепромыслах Нобеля, где уже в 1913 г. рабочие выступили с экономическими требованиями.

Как видим, туркменская литература конца XIX и начала XX в. отразила реальные стороны жизни народа.

После присоединения Туркменистана к России начинают развиваться культурные связи между русским и туркменским народами. Упрочению этих связей способствовали издававшиеся с 1895 г. в Ашхабаде газеты «Закаспийское обозрения» (с 1898 г. — «Асхабад»), где печатались статьи о туркменах, о туркменской словесности. Стихи туркменских поэтов публиковались в «Закаспийской туземной газете» (1914—1917 гг.).

Вместе с распространением в Туркменистане марксистских идей оживились непосредственные контакты русских революционеров с туркменскими трудящимися. Важное место в развитии литературных связей занимает деятельность А. Н. Самойловича и Ходжали-моллы. А. Н. Самойлович, посетив различные уголки Туркменистана, собрал значительное наследие — стихи, дестаны туркменских поэтов. Он напечатал некоторые из них в различных журналах, написал и издал в 1914 г. исследование о поэме Абдысетдара Кази «Сказание о войне», выступал на страницах русских периодических изданий с научными статьями и сообщениями. В свою очередь Ходжали-молла, получивший достаточно хорошее для своего времени образование, снабжал Самойловича ценными сведениями по истории туркмен, их литературе и фольклору. Между А. Н. Самойловичем из Петербурга и Ходжали-моллой из Бахардена установилась постоянная переписка, представляющая общественный и научный интерес. Ходжали-молла благодаря помощи Самойловича приобрел известность как первый туркменский литературовед. Цикл его содержательных статей по истории и литературе туркмен печатался на страницах «Закаспийской туземной газеты».

Образы представителей туркменского народа появились в русской художественной литературе (например, в произведениях Н. Н. Каразина), а также в украинской. Украинский поэт, революционный демократ П. А. Грабовский как политически неблагонадежный был выслан с Украины в Туркменистан и некоторое время жил в Ашхабаде. В Харькове в 1886 г., находясь в тюрьме, он написал поэму «Текинка», в которой рассказал о трагической любви девушки-туркменки и русского солдата-казака.

В честь 100-летия со дня рождения А. С. Пушкина в 1889 г. в Ашхабаде был заложен памятник, который сооружался по проекту скульптора Опекушина на средства, собранные городской общественностью.

В разное время в Туркменистане побывали азербайджанские прозаики и поэты Сабир, Юсуп Везир Чеменземинли, Дж. Мамедкулизаде, Алигули Гамгусар, М. С. Ордубарды и др., узбекский поэт Ислам-шаир. Не случайно в творчестве некоторых деятелей литературы ряда народов разрабатывались одни и те же мотивы, сюжеты. Например, стихотворение «Ходжакули» туркменского поэта Молладурды по содержанию близко стихотворению Сабира. А творчество Ислам-шаира формировалось под непосредственным влиянием наследия Махтумкули (например, стихотворение «Желаю»). Ислам-шаир знал и исполнял такие дестаны, как «Саят и Хемра», «Хурлукга и Хемра», главы эпоса «Героглы», занимающие центральное место как в туркменском, так и в узбекском фольклоре. В его репертуар входил и дестан туркменского поэта XVIII в. Шейдаи «Гюль и Сенубер».

На страницах журналов «Молла Насреддин», «Ары», «Туми», «Дирилик», «Бабайи Эмир», газеты «Каспий», выходившей в Баку на

русском языке, а также газет «Экинчи», «Хаят», «Игбал», выходивших на азербайджанском языке, появлялись статьи и художественные произведения, рассказывающие о туркменах и Туркменистане.

Таким образом, развитие туркменской литературы конца XIX — начала XX в., отличаясь усилением демократических начал, расширением взаимосвязей с русской и другими литературами, шло по пути сближения с общероссийским литературным процессом.

КАЗАХСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

С конца XIX в. Казахстан был всецело вовлечен во всероссийскую хозяйственно-экономическую систему и вступил на путь интенсивного общественного развития. Теснее стали контакты между казахским и русским населением. Возникла благоприятная возможность широкого распространения передовой русской культуры в казахском обществе.

Демократические идеи в литературе и культуре связаны с просветительской идеологией, зародившейся в 60-х годах XIX в. Эти идеи на рубеже веков приобрели все большую критическую направленность.

В 80-е годы XIX в. начинается творческий путь Абая Кунанбаева (1845—1904) — родоначальника казахской реалистической литературы.

В первых лирических стихотворениях («С детства я видел в науке свет благой», «Да! Сегодня в интернате», «Джигиты, дорог смех, не шутовство» и др.). Абай смело критикует отсталость казахского общества. Выход из бедственного положения он видит в просвещении народа. Только образованный человек, считает поэт, может быть полезен стране, он не замкнется в узких рамках родо-племенных семейных забот. Таковы основные идеи многих стихотворений, написанных Абаем Кунанбаевым в восьмидесятые годы.

К 90-м годам в его стихах критический взгляд на действительность становится острее. Поэт раскрывает двуличие, невежество волостных, баев, старшин, мулл, осуждает взяточничество, лихоимство, а также прикрытое родовыми обычаями угнетение народа. Абай с сочувствием относится к обездоленным. «О, казахи мои! Мой бедный народ!» — сокрушается великий поэт. Он борется за их права, за справедливость.

Творчество Абая явилось поворотом в казахской поэзии от просветительства к критическому реализму. Создавая образы наглого волостного, малограмотного муллы, изворотливых чиновников, бездельников-баев, поэт усиливает социальное содержание казахской поэзии.

Цикл стихотворений Абая о временах года («Весна», «Лето», «Осень», «Ноябрь — преддверие зимы», «Зима») — образцы прекрасной пейзажной лирики. Степь предстает в разнообразии красок, в величии просторов, пестроте разнотравья, в контрастных описаниях. Впервые картины природы органически связаны с отражением полной глубоких социальных противоречий жизни казахов. Пейзажная лирика Абая свидетельствовала о творческом усвоении им опыта Пушкина и Лермонтова, о понимании искусства как необходимой, духовной, потребности человека. Какую бы проблему жизни общества или отдельного человека не затрагивал Абай, он неизменно придавал ей обобщенно-философский смысл. Абай поднял казахскую поэзию до уровня профессиональной и высокохудожественной. Он придал казахскому разговорному языку особую выразительность, наполнил художественное слово социальным смыслом. Его

поэзия была свободна от риторичности. Повторяя слова Чернышевского, можно сказать, что он «первый возвел литературу в достоинство национального дела».

Абай обогатил казахскую поэзию новыми жанрами (шестистишия и восьмистишия), создал ряд поэм. Среди них — «Искандер» на традиционный сюжет об Александре Македонском и мудром Аристотеле. В основу другой поэмы, «Сказание об Азиме», положена одна из сказок «Тысячи и одной ночи» — «Сказка о Хасане из Басры» — поучительная история приключений молодого ремесленника-ювелира. Поэт расширил сюжетную схему описанием бытовых сцен, его герой умеет упорно трудиться, не теряя присутствия духа в любых самых сложных обстоятельствах. В назидательно-просветительном ключе написана и поэма «Мас'уд». «Назидания» («Гаклии») — своеобразные этюды на морально-этические и социально-философские темы — раскрывают взгляды мыслителя на многие явления природы и общества.

Благодаря талантливым переводам Абая, любимыми поэтами казахских читателей стали Пушкин, Лермонтов, Крылов. Он познакомил казахский народ с гуманистической русской классической литературой и заложил основы творческих взаимосвязей казахской и русской литератур.

Традиции Абая были продолжены его последователями. Среди них его сыновья — Акылбай (1861—1904) и Магавья (1887—1904), авторы романтических поэм «Зулус», «Дагестан», «Медгат-Касым». К ним примыкают поэты Н. Орманбетов, К. Жанатаев, поэты-композиторы А. Найманбаев,

206

Биржан-Сал Кожагаулов, А. Танирбергенов.

Особое место в развитии гуманистических традиций Абая заняло творчество Шакерима Кудайбердиева (1858—1931), сына старшего брата Абая, который воспитывался в доме своего дяди. Шакерим основные свои произведения создал в зрелом возрасте. Участвуя в управлении Семипалатинской губернией, он часто бывал в отдаленных районах, разбирал всевозможные судебные дела и иски. Уйдя с официального поста, он углубляется в изучение истории и культуры народа, увлекается философией, религией, музыкой и естественными науками, но прежде всего — литературой. Хорошо владея арабским, персидским и русским языками, он изучает средневековую литературу тюркских народов, арабскую и персидскую поэзию, читает в оригинале русскую классику. Поэт и прозаик, переводчик и драматург, историк и философ, Шакерим оставил огромное наследие: циклы стихотворений, поэмы «Калмакан-Мамыр», «Енлик-Кебек», «Нартайлак-Айсулу», роман «Адил-Мария» и др. Он перевел на казахский язык повести А. Пушкина «Дубровский», «Метель», несколько рассказов Л. Толстого, поэмы Физули «Лейли и Меджнун», стихотворения Хафиза и даже несколько глав из романа Г. Бичер-Стоу «Хижина дяди Тома».

В этот период благодаря стараниям передовых деятелей увеличивается число общеобразовательных школ в Петербурге, Казани, Уфе, Ташкенте, Оренбурге, в этих же городах издаются казахские книги. Если отдельные стихи Абая при его жизни увидели свет лишь на страницах единственной тогда газеты «Дала уалаяты» («Степная газета»), то в 1919 г. впервые в Петербурге было осуществлено посмертное издание его сочинений на казахском языке. Начал выходить первый казахский журнал «Айкап» (1911—1915), главным редактором которого был М. Сералин; издавались газеты «Казах» (1913—1917), «Простор» (1907), «Иртыш», «Степная жизнь» (1907), в которых наряду с образцами богатой устной поэзии, произведениями поэтов и писателей публиковались статьи о наблевших вопросах современности.

В литературе конца XIX в. наряду с ведущим демократическим направлением во главе с Абаем существовало и традиционное, представленное творчеством таких поэтов, как Абубакир Кердели, Нуржан Наушабаев и др., которые в духе исламской традиции писали о бренности мира, изменчивости судьбы. Но к началу XX в. их голоса звучали уже слабо.

Видные представители литературы начала XX в. С. Торайгыров (1893—1920), С. Донентаев (1894—1933), М. Сералин (1872—1929), С. Кубеев (1879—1956) писали о том, что цивилизованные народы достигали высокого развития в области экономики и культуры благодаря разумному отношению к новым требованиям времени. Слово Торайгырова исполнено возвышенного оптимизма и звучит как горячий призыв к смелым действиям. «Разобью в пух и прах судьбу и заставлю ее плясать под свою дудку», — заявляет лирический герой Торайгырова. В стихотворении «В чем цель учебы» поэт говорит об обскурантизме богословов. Образованные люди должны, по мысли поэта, служить развитию науки и культуры, а не помышлять только о карьере.

Казахская предоктябрьская литература в эпоху народно-освободительного движения не оставалась в стороне от идей времени, от борьбы за свободу народа. Эти идеи преломились прежде всего через призму вопроса об эмансипации женщин. Хотя казахское общество стало на путь прогресса, женщина оставалась по-прежнему в рабской зависимости. В то время как многие ограничивались соболезнованием бедам казашки, Торайгыров активно боролся за ее раскрепощение. Поэт то досадует на покорность и робость казашки, то призывает ее восстать против рабства, разрушить стальную клетку обычаев.

Тема женской свободы в казахской поэзии имеет давнюю историю. Произведения фольклора являются вечным памятником казашке, бывшей жертвой косности и жестокости степных порядков. В стихотворении «Несчастливая красавица» А. Галимов рисует трагедию юной казашки, которая увядает подобно сорванному полевому цветку. Но лучшим в казахской лирике на эту тему является, пожалуй, стихотворение «Девушка Джамила» С. Донентаева. Оно подкупает жизненностью, суровым реализмом. Стихотворение заканчивается словами Токиша, отца Джамилы, в котором он выражает заботу не о счастье родной дочери, а об ее удачном замужестве: «Пусть женится на ней кто угодно, хоть старик, хоть дьявол, лишь бы мне получить за нее скот». Это сатирическое произведение Донентаева, построенное на приеме «саморазоблачения» героя, — одна из значительных находок казахской литературы начала века в сфере реалистического воплощения судьбы казашки.

Поэма «Гулкашима» (1903) М. Сералина — одно из первых эпических произведений, где семейно-бытовой конфликт разрешается трагическим исходом. Сюжет поэмы прост. Молодой поэт Баймагамбет и красавица Гулкашима любят друг друга. Но девушку за большой калым выдают за другого. Баймагамбет, убедившись в несбыточности своей мечты соединиться

207

с Гулкашимой, кончает жизнь самоубийством. Протест героя против деспотических обычаев как бы предвосхищает более решительные действия борцов за освобождение женщины в произведениях, написанных в последующие годы. К числу значительных произведений на эту тему относится роман Торайгырова «Красавица Камар» (1914). Жизнь казашки в этом романе изображается на фоне ряда социальных столкновений, которые позволяют автору раскрыть природу социального зла, которое несет человеку гибель. Равнодушными к интересам народа, невежественными, но падкими до власти, готовыми пожертвовать не только состоянием, но и дочерьми, предстают степные правители в другом романе Торайгырова «Кто виноват?» (1914—1915). В романе на судьбе трех поколений феодально-патриархальной семьи (некогда всесильная власть Тасболата значительно утрачена у его сына Ажибая, который терпит ряд поражений на выборах в органы управления степной волостью; такой власти уже нет у Кабыша, последнего отпрыска клана феодалов, доживающих свой век в пьянстве и кутежах) автор осмысляет тенденции исторического развития казахского общества.

В поэме «Заблудившаяся жизнь» (1919) Торайгыров рассуждает о социальном неравенстве, о власти. «Все блага в жизни принадлежат только сильным», «слова о

справедливости, чести и человечности служат богатым для обмана слабых», — говорит поэт. Мечты и чаяния народа о справедливом обществе он связывает с миром, в котором не будет обмана, вражды, власти денег, не будут погибать таланты, каждый будет жить своим трудом и никто не посмеет эксплуатировать чужой труд. Поэт предчувствует, что этот новый мир не так уж и далек: «Запомните, друзья, мои слова, скоро преобразится весь мир».

Мастер коротких сатирических стихотворений С. Донентаев в басне «Жаворонок» задается вопросами: сколько можно терпеть несправедливость и что нужно сделать, чтобы покончить с ней?

Критика реакционного духовенства, как известно, составляет одну из важных традиций просветителей XIX в. В начале XX в. сторонники этих идей с предельной остротой ставят и решают важнейшие вопросы общественной и духовной жизни.

Тему «маленького человека», к которой впервые обратился Алтынсарин, продолжают демократически настроенные писатели. Так, в поэме «Бедняк» (1919) Торайгыров создает правдивый, запоминающийся образ бедняка с землистым от постоянного недоедания лицом, с сумой за плечами. «Сердце, душа... ни в чем по природе своей я не уступаю баям, разве только в том, что они богаты, а я нет», — с горечью говорит бедняк.

В романе «Калым» (1913) С. Кубеева происходит своеобразная перестановка сил: жизнеспособная группа бедняцкой молодежи начинает теснить позиции некогда сильного клана богачей. Бедняк Кожан и его возлюбленная Гайша побеждают. Нравственно-этический вывод романа таков: богачи, как бы ни были они сильны в настоящее время, вовсе не непобедимы, их можно одолеть, но для этого необходимо объединиться. В романе «Калым» создан выразительный, исторически-конкретный и достоверный образ трудового человека, уровень политического сознания которого предопределил участие казахов в народно-освободительном движении 1916 г.

Заслугой литературы предоктябрьского периода является то, что она создала своего читателя, который в свою очередь стал оказывать влияние на ее развитие. Если в XIX в. демократические идеи питали творчество лишь отдельных писателей, то теперь они пронизывают всю литературу, постоянно завоевывая все новых сторонников. Демократическое мировоззрение объединяло поэтов и писателей различных стилевых манер. Так, романтический пафос характерен для творчества Торайгырова, Кубееву больше по душе реалистическое повествование. Донентаев отдает предпочтение сатирическим жанрам: басням, аллегориям и т. д.

На первые десятилетия XX в. приходится и начало творчества поэтов и писателей, общественных деятелей, ставших жертвами необоснованных репрессий 30-х годов: А. Байтурсьнова (1873—1938), М. Жумабаева (1893—1938), Ж. Аймаутова (1889—1931), М. Дулатова (1885—1935). После долгих лет забвения оно в конце 80-х годов возвращается к читателю, демонстрируя преемственность и неразрывность литературного процесса эпохи.

Казахская литература отразила историческую правду о казахском народе кануна Октября, проследила противоборство социальных сил, создала образы новых людей, которым предстояло жить в новом мире. Расширяются связи казахской литературы прежде всего с русской, а также с другими литературами региона. Усилению ее демократизма и гуманизма способствовали переводы из русской классики, из классики других народов России. Большую роль, например, в развитии революционного самосознания казахов сыграли произведения татарских писателей, в особенности Габдуллы Тукая. Продолжалась демократизация литературного языка, что делало художественное слово более действенным.

Исторически сложилось так, что жизнь киргизского народа проходила вдали от основных путей мировой художественной культуры. Однако ему было суждено создать самобытную культуру и словесное искусство. Это искусство на протяжении столетий бытовало исключительно в изустной форме, в форме импровизации. До наших дней дошел древний эпос «Манас» в живом песнопении сказителей (за исключением некоторых записей, сделанных в конце XIX в.). Всеобъемлющее развитие импровизационной поэзии накладывает особый отпечаток на развитие художественной культуры киргизского народа в целом и на литературу конца XIX и начала XX в. в частности.

Завершение процесса добровольного вхождения киргизов в состав Российской империи знаменовало начало социального возрождения киргизского народа. Оно вызвало в духовной жизни народа резкие перемены. Проявились они и в возникновении литературного течения «Замана» («мир», «эпоха»). Устное бытование литературы заманистов было непродолжительным, а приверженцы ее немногочисленны. Первыми ее представителями были Калыгул Бай уулу (1785—1855) и Арстанбек Буйлаш уулу (1840—1882). Им принадлежат записанные уже в советское время отрывки из поэм в форме традиционного назидания «Тесный мир» и «Конец мира».

Но не эти устные авторские сочинения заманистов определяли характер развития словесного искусства киргизского народа. Центром эстетического обновления, главной его движущей силой оставались изустная поэзия и импровизаторская акынская поэзия во главе с Токтогулом.

Наследие заманистов получило как бы новый импульс в конце XIX в. с появлением во многом противоречивой, но безусловно яркой личности, какой был Кылыч Шамыркан уулу (1866—1917). В отличие от своих предшественников и современников акынов-импровизаторов, Молдо Кылыч, а также Тоголок Молдо (Байымбет Обдурахманов, 1860—1942), Ысак Шайбеков (1880—1957), Абылкасым Джутакаев (1888—1931), Токторалы Талканбаев (1869—1946) владели грамотой и записывали свои стихи. Они положили начало своеобразной письменной литературе, хотя авторское отношение к своим сочинениям было еще полностью ими не осознано. Дело в том, что зарождающаяся письменная литература не прошла последовательно-стадиального художественного развития, не успела овладеть представлениями о литературных родах и жанрах, ей также не пришлось соприкоснуться с эстетическим опытом более богатых и развитых художественных культур. За редким исключением она оставалась в пределах традиционной поэтики. Тем не менее она послужила промежуточным звеном на подступах к литературе современной эпохи.

Особенность литературы конца XIX и начала XX в. состоит в том, что она в силу объективных исторических условий (отсутствие национальной печати, издательского производства) не успела подняться до уровня книжной культуры, а бытовала в форме манускрипта. Художественное творение не стало собственно индивидуальным, в нем еще превалировало фольклорное начало. Вот почему провести четкую разграничительную линию между оригинальными произведениями и записями народных сюжетов бывает почти невозможно. Установление этапов формирования письменной литературы, т. е. осознанного авторства, осложняется еще и тем, что мы не располагаем ни одной рукописью, записью, достоверным автографом дооктябрьского периода, за исключением поэмы Молдо Кылыча «Повествование о землетрясении», которая была опубликована в 1911 г. в Уфе.

Сказанное касается также творчества Тоголока Молдо, Ысака Шайбекова, Абылкасыма Джутакаева, Токторалы Талканбаева, литературная деятельность которых протекала в основном в советский период. Возникает вполне закономерный вопрос: если не сохранились ни рукописи, ни автографы, то на каких основаниях можно говорить о существовании манускриптной литературы дооктябрьского периода? Единственным

основанием для такого утверждения может служить содержание и жизненный материал каждого конкретного произведения. Только жизненные ситуации и реалии, исторические обстоятельства и персонажи, изображенные в произведениях, позволяют хотя бы приблизительно установить время их создания.

Сами акыны смотрели на свои сочинения скорее как на средство прямого общения со своими соплеменниками, нисколько не подозревая, что их рукописи могут когда-нибудь стать духовным достоянием будущих поколений, поэтому о сохранности своих рукописей они не заботились.

Молдо Кылыч оставил довольно богатое и разнообразное наследие. Его произведения, кроме вышеупомянутой поэмы «Повествование о землетрясении», были опубликованы впервые в 1925 г. в подготовленной Б. Данияр уулу книге «Басни», куда вошли наряду с поэмой «Пернатые» и народные басни «Буудайык» (мифическая птица, похожая на орла), «Пир Буудайыка».

209

Наиболее полная публикация его произведений впервые была осуществлена в 1940 г. Творчество Молдо Кылыча свидетельствует о несомненном знакомстве поэта с некоторыми жанрами и строфическими формами восточных литератур. Об этом говорят названия его произведений, как, например, «Газель о руке», «Газель о птице», «Газель о верблюде». В отличие от своих предшественников и современников акынов-импровизаторов, он сочиняет стихи-газели, в которых возникают приметы художественной новизны, знаменующие собой приближение к традициям письменной литературы. В этом смысле его произведения являются первыми образцами, выходящими за рамки импровизированной устной поэзии. Эти созерцательно-описательные повествования о земле, о горах, о пернатых не только расширяли тематические горизонты традиционной поэзии, но и вносили нечто неповторимое, оригинальное в само восприятие природы и мира. «Вереница гор», «Бешеная вода» — это не просто поэтизация явлений природы, любование горными хребтами и буйством стихии, но весьма реалистическое изображение природных изменений, обновлений, своеобразная пейзажная летопись. Органическим продолжением его пейзажной лирики является поэма «Пернатые», в которой Молдо Кылыч обнаруживает не только глубокие познания в области орнитологии, но и понимание «птичьего мира». В емких и точных строках он создает психологически выразительный образ каждой птицы, обитающей в горах и степях Киргизии. Это уникальное произведение несет в себе не только познавательный смысл, но и содержит неоспоримые эстетические качества.

Одним из программных произведений, в которых нашло выражение мировоззрение Молдо Кылыча, является эпическое «Повествование о Чу». Автор описывает жизнь киргизов Чуйской долины после вхождения этого края в состав России. Повествование сосредоточивается вокруг центра долины города Токмака и его многолюдного и пестрого базара. Автор не случайно избрал самое оживленное место города. Здесь наблюдает он те новые явления, которые произошли в жизни киргизского народа в результате социальных перемен. Выходец из глубокого тянь-шаньского селения, впервые столкнувшись с городской жизнью, восхищается правилами и порядками, которые устанавливаются в Киргизии с приходом русских, восторженно отзывается об их образе жизни и быте. «Повествование о Чу» — это фрагментарные зарисовки, порою натуралистического, эмпирического уровня. Акын еще не вышел из сферы созерцательно-объективного восприятия окружающего мира, ему еще неведомо художественное обобщение, реалистический синтез. Поэтический дар особенно ярко проявляется в тех частях произведения, где автор скрупулезно и пространно повествует о флоре и фауне Чуйской долины.

Особое место в художественном наследии Молдо Кылыча занимает поэма «Эпоха скорби». В этой поэме, написанной в традиционной форме санатов (назиданий), автор

размышляет о своей эпохе как о времени трудном и скорбном. Он реалистически описывает тяжелую долю простого народа, размышляет о распаде этических устоев, на которых держалось феодально-патриархальное общество, честно и добросовестно пытается объяснить суть зла, которому, как ему кажется, нет конца. В поисках истины Молдо Кылыч прибегает к сопоставлениям нравов и обычаев минувшего и современного, с нескрываемым страхом и болью обнаруживая в жизни соплеменников отступления от незыблемых правил шариата, о которых он судит с точки зрения ортодоксального мусульманина, с позиций правоверного защитника чистоты исламской религии. Хотя Молдо Кылыч с восторгом отзывался о ростках нового в киргизской жизни, которые появились в результате более близкого общения с русской культурой, он не смог подняться до уровня понимания исторической перспективы этого исключительного по значению события, что предопределило в конечном счете историческую ограниченность его мировоззрения.

Начало творчества другого выдающегося представителя рукописной литературы Тоголока Молдо (Байымбета Абдрахманова) по времени совпало с деятельностью Молдо Кылыча. Но, в отличие от своего современника, Тоголок Молдо прожил долгую жизнь, значительная часть которой пришлось на советский период. К сожалению, дооктябрьские рукописи Тоголока Молдо тоже не сохранились. С помощью поэта они были ретроспективно восстановлены и реконструированы уже в послереволюционные годы. Тоголок Молдо обращался к таким жанрам и формам устной поэзии, как причитания, жалобы, басни. Он активно занимался собиранием народных поэм-аналогов, эпизодов из эпоса «Манас». Его «Причитание жены дехканина», «Причитание жены кузнеца», «Жалоба девушки, выданной за старика», «Жалобы девушки, выданной за подростка», хотя и посвящены конкретным событиям, опираются на традиции устно-поэтической лирики. Басни же «Как собака хотела сшить войлочный халат», «Волк и Лиса», «Журавль и Лиса», «Осел и Соловей» свидетельствуют о знакомстве акына с Крыловым, чьи произведения были включены в то время в хрестоматию казахского просветителя

210

Ибрая Алтынсарина. В сатирических поэмах «Кемчонтой» (буквально «Горемычный мешок»), «Баловень Телибай», используя фольклорно-сатирические мотивы, Тоголок Молдо высмеивает представителей имущего класса, создает реалистические образы самодуров и «недорослей» киргизского общества. Художественная зоркость Тоголока Молдо проявилась в том, что на первый план им выдвигается образ киргизской женщины; он подчеркивает ее трудолюбие, женственность, чувство материнского долга.

Вершинным достижением Тоголока Молдо является поэма «Земля и ее дети». Автор размышляет о законах возникновения и развития жизни на земле, пытается осмыслить взаимообусловленность и взаимосвязь природных явлений. Поэма построена в форме диалога-соствязания между тремя стихиями: Водой, Ветром и Огнем. Стремление понять и объяснить суть этих явлений свидетельствует о повороте творчества Тоголока Молдо в сторону философского познания действительности.

Один из видных представителей рукописной литературы Исак Шайбеков оставил сравнительно небогатое наследие. Владея письменными стихотворными формами, он, однако, не считал литературный труд своим призванием, смыслом жизни. В поэме «Кайран эл» речь идет о судьбе той части киргизского народа, которую царская администрация вынудила уйти в Китай после поражения национально-освободительного движения в 1916 г. Поэма, написанная по горячим следам событий, непосредственным участником которых был акын, заняла особое место в истории киргизского художественного слова. В поэме «Кайран эл» нет традиционного сюжета, интригующей фабулы. Тем не менее поэма динамична, внутреннее напряжение ее создается точными наблюдениями и достоверными описаниями. Беды народа одна за другой нанизываются на нитку повествования, и автор как бы намеренно обрекает себя на бытовизм и эмпирику. Детализация описаний составляет главное художественное своеобразие поэмы, позволяя

создать впечатляющую картину народных страданий, высвечивая исторически фатальные ошибки, связанные с решением киргизов покинуть родную землю в поисках лучшей доли.

Киргизская рукописная литература не успела пройти путь эволюционного развития. На заре своего становления она столкнулась с другим феноменом — рождением письменной литературы, которая формировалась на основе новой эстетики — эстетики, связанной с социалистическими идеями. Возникшая в конце XIX в. рукописная литература уже в 20—30-е годы влилась в русло киргизской советской литературы как один из ее животворных источников.

211

ВВЕДЕНИЕ

Литературный процесс в странах Западной Европы на рубеже XIX—XX вв. являл собой картину необычайного эстетического плюрализма. После столетий, в течение которых диалектика художественного развития определялась в основном соотношением и конфронтацией Ренессанса и барокко, барокко и классицизма, классицизма и романтизма, романтизма и критического реализма, наступило время, характеризуемое многообразием спорящих школ и конкурирующих групп. Редкий год обходился без литературных манифестов, возвещавших некие новые универсальные художественные истины.

Допустим, что крайности этой литературной ситуации, придававшие ей подчас вид «ярмарки на площади», можно отчасти отнести за счет эгоцентрического тщеславия и непомерных амбиций некоторых божественных «гениев». Случалось действительно, что там, где сходились два поэта, немедленно возникало три новых направления. Но в целом, конечно, «текучесть, нестабильность художественных состояний» (В. А. Келдыш), множественность исканий, лихорадочно-возбужденный тонус литературной жизни объяснялись гораздо более глубокими и серьезными, т. е. историческими, причинами, вытекали из самого существа кризисной и переломной эпохи.

В общественном сознании этой эпохи постепенно укореняется ощущение неустойчивости, прогрессирующей ломки некогда стабильных буржуазных форм жизни. Соответствующие настроения с особой силой проявляются в сфере искусств, художниками овладевает предчувствие надвигающихся перемен. Характерной чертой литературы становится неудовлетворенность многих писателей существующими, сложившимися до них художественными представлениями, унаследованными эстетическими нормами. Ни в одну из прежних литературных эпох иконоборцы, ниспровергатели авторитетов и традиций не выступали стольким широким фронтом, художественные искания не выливались в столь частую смену позиций и в переходы из одной эстетической веры в другую.

Применительно ко времени Байрона, у коего в конце пути стали намечаться переходные от романтизма черты, или Гейне, называвшего себя «беглым романтиком», или Бальзака, в романах которого рудименты романтизма определенным образом продолжали сказываться в стилевой структуре, найти художественную доминанту, определить творческий метод писателя можно было тем не менее с не вызывающей сомнений определенностью. Напротив, на рубеже XIX—XX вв. состояние промежуточности, переходности, амбивалентности делает часто затруднительным, в какой-то мере условным ответ на вопрос о принадлежности многих писателей к тому или иному методу или направлению. Как соотносился реализм с натурализмом, импрессионизмом или символизмом в творчестве Г. Гауптмана, А. Стриндберга, Г. Бара, Б. Келлермана, М. Пруста, с экспрессионизмом — в произведениях Л. Франка, Л. Андреева, того же Келлермана, с романтизмом (или неоромантизмом) — у таких

писателей, как У. Б. Йейтс, Г. Гессе, Р. Валье-Инклан, А. Ален-Фурнье? Ответить на эти вопросы не всегда просто.

Другой существенной особенностью художественного сознания на рубеже веков было широко сказавшееся на нем влияние декаданса. Декаданс (или «конец века» — *fin de siècle*) — не собственно эстетическая, а, скорее, идеологическая категория. Это — сумма определенных идей и настроений, а не обозначение некоего творческого метода. Декаданс нетождествен тем или иным постнатуралистическим художественным течениям (импрессионизму, символизму и др.) или определенному стилю (стилю модерн, называемому также югендстиль, ар нуво и т. д.), хотя его идейное и эмоциональное содержание нередко находило свое выражение в формах именно этих течений и этого стиля. Но в равной степени декадентскими могли быть и произведения, как нельзя более далекие от этих течений, традиционные и даже эпигонские по форме, написанные во внешне реалистической манере. Тем более нереалистические течения нетождественны декадансу, и такие писатели, как неоромантики Дж. Конрад, Э. Ростан или Р. Гух, символисты Э. Верхарн, М. Метерлинк, Р. М. Рильке, никак не сводимы к тому, что обычно вкладывается в понятие «писатель-декадент».

212

Впрочем, с декадансом связана трудность не только его общеэстетической, но и индивидуальной идентификации. Равно велик соблазн как его излишне расширительного, так и чрезмерно ограниченного толкования. Расширительного в том смысле, что творчество многих крупных художников — в том числе и реалистов по преимуществу (как А. Франс, Г. Манн, Т. Манн, А. Стриндберг и др.), и писателей с несомненной гуманистической направленностью (например, Г. фон Гофмансталь, Ф. Жамм, А. Ч. Суинберн и др.) — в большей или меньшей степени в тот или иной период несло на себе отпечаток декадентского времени, его поветрий. Ограничительного же потому, что лишь очень немногие, и притом, как правило, претенциозные, но посредственные (вроде Ст. Пшибышевского), целиком и без остатка «вписывались» в границы декаданса.

Одним из источников декадентского комплекса был антагонизм искусства и буржуазного общества. По мере исчерпания прогрессивно-преобразовательных потенций этого общества, по мере мещанского окоснения и опошления его быта, культуры, морали, художественных вкусов и норм антагонизм обострялся, причем негативно-кричская установка художника все чаще сочеталась с настроениями безнадежности, отчаяния, пессимизма. Вместе с тем нарастал страх перед неведомым завтра, перед «грядущим хаом», «грядущими гуннами», т. е. перед революционным «восстанием масс». Возникавший на этой основе комплекс идей и настроений суммарно сводился к эскапизму, к желанию уйти от ненавистной социально-исторической действительности, противопоставив ей другую систему ценностей, другой альтернативный мир. Почти все характерные черты подобного умонастроения — вплоть до таких моментов, как повышенный интерес к аномальному и болезненному, как влечение ко всему исключительному и экзотическому, как презрение к общепринятым понятиям морали, — почти все эти черты являлись, таким образом, прямо выраженными или претворенными формами эскапизма.

Именно такой характер носили, например, та фетишизация искусства, тот эстетский культ «красоты», тот панэстетизм, которые были альфой и омегой мировоззрения художника-декадента. Он видел в них некую священную обитель, где он мог обрести убежище от вульгарности, пошлости и меркантильности современной жизни. Отсюда и столь явно выраженное в выборе литературных тем и сюжетов тяготение к экзотике и ретроспективизму. «Для нас, живущих в XIX веке, любой век является подходящим сюжетом, кроме нашего собственного», — утверждал О. Уайльд, а в другой раз он заметил: «Я хотел бы написать роман, который был бы так же очарователен, как персидский ковер, и, конечно, так же далек от действительности». Упоминание о персидском ковре не случайно. Для изобразительного, прикладного, пространственного

искусства, соприкасавшегося с декадентскими настроениями (в определенном смысле и для литературы), была характерна — по сути своей также эскапистская — тенденция к стилизации в духе исторически или географически отдаленных культур (ориентализм, проторенессанс, рококо и пр.), к декоративности и орнаментальности.

Отметим далее следующее: панэстетизму писателей-декадентов была присуща одна проходящая красной нитью через все их декларации черта, усугублявшая кризисный, общественно-негативный характер декадентства. Адепт этого мировосприятия поклонялся лишь самоцельному искусству («искусству для искусства»), искусству как предмету индивидуального наслаждения, т. е. никак не сопрягавшемуся с какими-либо социальными или нравственными идеалами. В этом смысле его отношение к искусству выражало общий дух декадана: гедонизм, эгоцентризм, аморализм.

Европейский декаданс полагал себя «новым», «модерным» искусством и в этом качестве воспринимался многими современниками. И хотя в известной мере он и был таковым, он в то же время был связан нитями иногда более явной, иногда почти неприметной, как бы «мерцающей» преемственности с некоторыми традициями романтизма. Ведь именно из недр романтизма вышел эскапистский герой, «асоциальная», выпадавшая из общественных связей личность, именно у многих поэтов-романтиков неприятие действительности воплотилось в образах гордого индивидуалиста, презирающего свет отшельника или мечтателя — художника, поэта, изгоя филистерского, пошлого и враждебного красоте общества. Этот коренной конфликт романтического мировосприятия претерпевал, разумеется, в декадансе немалые изменения, связанные с историческим кризисом буржуазной культуры. Конечно, это отдаленные друг от друга точки, но все же точки в едином процессе.

Правда, в различных национальных литературах эта связь выступает с неодинаковой очевидностью. Наиболее несомненна она в английской и французской литературах. В первом случае она образовала своеобразный континуум, проходивший через весь XIX в. Китс — Браунинг — прерафаэлиты — Пейтер — Бёрдслей — Уайльд. Сходная линия прослеживается и во французской литературе: «неистовые» романтики (Нодье, Жанен, Борель и др.) — Нерваль

213

— Бодлер — Лотреамон — Барбе д'Оревилли и далее к декадентам «конца века». У англичан связующей нитью была преимущественно идея «красоты», у французов — мотив нравственного «сатанинства».

Философской основой и предпосылкой декадентского мировосприятия, а также творчества некоторых ориентированных на него представителей нереалистических художественных течений на рубеже XIX—XX вв. был кризис позитивизма, утрата доверия к естественным наукам (и науке вообще), к рационалистскому мышлению, к истинности достигаемого этим путем знания. Отсюда — тяготение к мистике, к таинственному и потустороннему, ко всему, что расположено вне плоскости ясного, логичного, эмпирически доступного объяснения. В этом смысле философская антипозитивистская установка художников «конца века» была безусловной и однозначной. Более сложным было их отношение — в эстетике и художественной практике — к натурализму.

Постнатуралистические течения в значительной мере сложились как реакции отталкивания от натурализма, отрицания его. Такое отрицание тем более странно, что многие значительные представители этих течений наследовали и воспринимали идейно-художественные новации натурализма. Даже для столь страстного его ненавистника, как например, Оскар Уайльд, его уроки не прошли вполне бесследно. Некоторые тематические аспекты творчества Стриндберга и Гюисманса, позднего Верлена, Рильке (как на это справедливо указывает В. Г. Адмони), например как в нем видится и

изображается город с его социальной анатомией, неопровержимо свидетельствуют о том, что это именно постнатуралистические художники.

Можно даже пойти далее и констатировать, что некоторые черты искусства «конца века» были следствием крайнего развития тенденций, заложенных в натурализме. Присущее эстетике «последовательного» натурализма стремление к предельно точной фиксации малейших крупниц действительности в идеально адекватной этим крупницам форме, «необходимом ритме», «секундном стиле» (показателен в этом смысле известный, предложенный Арно Хольцем пример с падающим листом) неизбежно приводило к той грани, за которой абсолютная, казалось бы, объективность отображения превращалась в произвол субъективного восприятия. Так, вслед за натурализмом и как бы «из него» (хотя одновременно и в полемике с ним) возникли и получили широкое распространение интроспективно-субъективистские художественные течения — импрессионизм, символизм.

Здесь требуется, однако, существенное уточнение. Когда мы говорим о постнатуралистических нереалистических течениях, то не следует думать, что они составляли некий единый поток и что их объединяло одинаковое отношение как к декадентскому идейно-психологическому комплексу, так и к реализму с его пытливым интересом к социальной действительности. В этом смысле в нереалистических течениях заметна отчетливая дифференциация. Прежде всего — среди писателей-неоромантиков.

Существовало некое упрощенное представление о романтизме как звене в цепи строгой исторической преемственности (между классицизмом и критическим реализмом), хронологически ограниченном рамками первой трети XIX в. Между тем множество историко-литературных фактов свидетельствует о том, что романтизм как творческий метод часто продолжал существовать и развиваться параллельно с реализмом, а в некоторых странах, например в США, даже занимал доминирующее положение в литературном процессе на протяжении почти всего XIX в.

Но на рубеже нашего столетия романтические тенденции в искусстве возродились с особой силой. Они проявлялись в разной форме и в разной степени — на уровне стиля, тематики или даже метода. Эта новая романтическая волна в литературе была одной из форм реакции на натурализм, и термин «неоромантизм» обычно рассматривают в ряду других постнатуралистических течений. Проблема неоромантизма в целом еще недостаточно исследована. Особенного внимания требуют такие сложные вопросы, как определение признаков и границ неоромантизма, как выработка четких научных критериев отличия неоромантизма от символизма и импрессионизма (например, в творчестве Г. Гауптмана, Г. фон Гофмансталя, К. Шпителлера, У. Б. Йейтса, Дж. Пасколи и др.).

К неоромантикам принято относить и певцов колониализма и великодержавности, как Р. Киплинг, и «классических» декадентов типа Ст. Пшибышевского. Но гораздо более характерны для неоромантизма были писатели-антидекаденты, демократы и гуманисты, многие из которых были связаны с революционным и национально-освободительным движением. Их творчество — в целом или в определенные периоды — было проникнуто пафосом героической активности, духом своеобразной народности и гражданственности (ранний Горький, Я. Райнис, Э. Ростан, Р. Хух, Г. Гессе, Р. Л. Стивенсон, Дж. Конрад, С. Выспяньский, Дж. Лондон и др.). Сходная тенденция наблюдалась и в рамках символизма (Э. Верхарн, Э. Ади и др.).

В конце 80-х годов Ницше признавался в своем «Ессе homo»: «Я — декадент, сын своего

214

времени», но тут же и добавлял: «Помимо того, что я декадент, я еще и противоположность декадента». Это ощущение внутренней раздвоенности не было лишь личным делом философа; оно проявлялось в различных сферах духовного творчества.

Болезненности, упадочности, неврастении (в себе и в культуре своего времени) Ницше противопоставлял здоровье и силу с такими их атрибутами, как жестокость, не знающая сострадания, волевая активность, свободная от контроля совести, и не обремененные интеллектуальной рефлексией хищные жизнепроявления «белокурого зверя». Все эти идеи, афоризмы и парадоксы Ницше несомненно влияли на формирование «второго» лица европейского декаданса.

Это «второе» лицо нередко принадлежало двуликому Янусу. Такой «двуликостью» было, например, отмечено творчество Г. Д'Аннунцио, Ст. Пшибышевского, М. Арцыбашева и др.; в их романах расслабленный эстетизм и гедонизм, патологическая изломанность соседствовали с претензией на роль сверхчеловека, позой героического аморализма и волюнтаризма. Но наряду с такой раздвоенностью на рубеже XIX—XX вв. все чаще приходилось встречаться с литературными явлениями, вполне однозначными по своей устремленности, своему пафосу, — с тем, что в советском литературоведении 30-х годов принято было называть «литературой открытой империалистической реакции».

Речь идет о довольно пестром конгломерате писателей и произведений — от элитарного, с установкой на духовный аристократизм, искусства до массового чтива. Объединяющей основой было резкое отрицание расслабленного упадочного декадентства и утверждение положительного, героического идеала, воплощающего в себе силу и здоровье. Как эстетическая реальность этот идеал был обычно окрашен в националистические и милитаристские или — идеологически менее конкретно — в варварские и бестиальные тона. В «духовно-аристократической» литературе этот идеал находил подчас свое выражение в творчестве несомненно значительных писателей: у Ст. Георге — в культе строгой формы, в образах холодных и жестоких властителей, жрецов, избранных, рожденных повелевать; у Н. Гумилева — в его поклонении «делу величавому войны», в конквистадорах, офицерах, сильных и отважных авантюристах; у Р. Киплинга — в его философии расового противостояния, в прославлении солдат, моряков, колонизаторов, несущих «бремя белого человека...»; у М. Барреса — в его фанатичном национализме и культе сильной личности. Попытки выразить «героический» идеал можно обнаружить на рубеже веков также в стилевых тенденциях неоклассицизма с его дешевыми подделками под мрамор и нефрит.

На уровне менее изысканной литературы, точнее популярной беллетристики, аналогичные идеалы и положительные герои стали определяющими для некоторых тематических и жанровых направлений — для колониального романа (К. Фаррер, Л. Бертран, Ф. фон Бюлов, ранний Г. Гримм), для исторического романа и драмы, разжигавших шовинистические страсти путем тенденциозной апелляции к национальному прошлому (П. Адан, Г. Д'Аннунцио, Э. фон Вильденбрух, В. Блем и др.). Особое развитие в ряде европейских стран получила в этот период консервативно-почвенническая литература — как в форме определенной префашистской (в Германии, например, уже предвосхищавшей доктрину «крови и почвы») идеологии (Ю. Лангбейн, Х. С. Чемберлен, А. Бартельс, Р. де Маэсту), так и в форме ретроградно-националистических романов в духе «регионализма», «хайматдихтунг», «испанидад» и т. д.

Десятые годы XX в. в Европе и Америке ознаменовались на всех уровнях — в политической жизни, в социально-бытовом укладе, в области науки и техники — событиями, новшествами, открытиями, которые в совокупности своей питали и все более обостряли в общественном и индивидуальном сознании современников психологические эффекты отчуждения. Целая цепь взаимосвязанных явлений (от нараставших симптомов надвигавшейся мировой войны и вплоть до процессов, происходивших в области естественных наук, и их интерпретации в эмпириокритической философии) способствовала созданию определенной общественно-психологической атмосферы, которая, в свою очередь, сказывалась и на сфере художественного сознания.

В западном литературоведении принято говорить о «литературной революции 10-х годов». Это определение вызвало широкую дискуссию. Следует признать, что рубеж 900—10-х годов действительно обозначал некую переломную веху, хотя и не столь универсального характера, как подчас пытаются представить: в это время происходят существенные изменения в развитии нереалистического искусства. Трудно не заметить, например, ту резкую черту, которая отделяла в Германии «Мост» (1905) и «Синий всадник» (1911) от «Сецессиона» или в России «Бубновый велег» (1910) и особенно «Ослиный хвост» (1912) от «Мира искусства». Налицо качественное изменение, отказ от установки на образное воплощение предметной действительности, переход к принципиальной деформации

215

натуры. Это касается не только изобразительного искусства, аналогичный процесс происходит в нереалистической литературе России, Германии, Франции, Италии и ряда других стран. Именно в это время, т. е. в начале 10-х годов, появляются — или, во всяком случае пишутся — произведения (Ф. Кафка — рассказы «Приговор», 1912; «В исправительной колонии», 1914; «Превращение», 1916; романы «Америка», 1912—1914; «Процесс», 1914—1915; первые произведения англо-американского имажизма), основополагающие для модернизма в его современном значении.

Такая оговорка представляется необходимой, поскольку понятие «модернизм» бытует в художественной теории и практике едва ли не два столетия. Во всяком случае, испанский писатель-просветитель Хосе Кадальсо-и-Васкес еще в 80-х годах XVIII в. в своих «Марокканских письмах» применял это понятие. В 1834 г. писал о «модернизме» В. Кюхельбекер в своей сибирской ссылке, называя так французских поэтов-романтиков, взбунтовавшихся против классицизма.

В разное время в разных странах термином «модернизм» обозначались новые направления в искусстве, именно новые, полемичные по отношению к предшествовавшим им и прочно устоявшимся художественным традициям и нормам. Но содержание этой «новизны», т. е. исторически конкретный смысл понятия, был каждый раз иным, будь то «модернизм» Рубена Дарио и его испано-американских последователей или чешская «модерна» А. Совы, О. Бржезины и т. д.

Модернизм же как определенный творческий метод, зарождение которого мы относим к 10-м годам, был связан с нереалистическим (трактующим действительность как абсурд, хаос, враждебную человеку стихию) отражением новых феноменов социального и материального мира, таких, как резкие изменения в области техники, организации производства, и быта, как стремительная урбанизация жизни в развитых капиталистических странах, как процесс абсолютизации и обособления бюрократического аппарата власти, как, наконец, империалистическая военщина и война. Хотя ранние произведения модернизма публиковались уже в 10-е годы, в целом же модернизм становится влиятельным фактором мирового литературного процесса лишь в 20-е годы, после опубликования романов Кафки, появления «Улисса» Дж. Джойса, поэм и стихотворений Эзры Паунда, Томаса С. Элиота и др.

На рубеже 900—10-х годов на художественном горизонте начинают возникать и те явления, которые в совокупности своей вскоре получают наименование «авангардизм». К этому собирательному понятию относились экспрессионизм в лице многих германских (И. Р. Бехер, Л. Рубинер, Р. Леонгард, Г. Гейм, В. Газенклевер, Г. Кайзер и др.), австрийских (Г. Тракль, Ф. Верфель), венгерских (Л. Кашшак) и других писателей, французский кубизм (Г. Аполлинер, Б. Сандрар, А. Сальмон, М. Жакоб и др.), футуризм — во всяком случае русский, в лоне которого сформировались такие поэты, как В. Маяковский, В. Хлебников, Б. Пастернак, В. Каменский, Н. Асеев и др., наконец, наднациональная — преимущественно франко-немецкая — художественная группа:

дадизм. Она сосуществовала недолго и вскоре растворилась в немецком экспрессионизме и французском сюрреализме.

Перечисленные течения и группы (равно как и некоторые другие, относившиеся уже к 20-м годам) суть авангардистские. Экстремистски нетерпимое отношение авангардистов к «старью», ко всему, что в представлении этих художников воплощало косную консервативную традицию, характеризовало не только их эстетическую, но и общественную позицию. В отдельных случаях (это относится к итальянскому футуризму) их ненависть к «застою» выливается в эксцессы реакционного характера, обычно же стихийные устремления авангардистов выражали их симпатии революционным тенденциям эпохи. Не случайно поэтому синонимом авангардизма являлось также понятие «левого искусства». Под «левизной» понималось не только негативное разрушительное отношение к эстетической традиции, к унаследованной художественной форме, не только склонность к «революционной» ломке синтаксиса и дерзким вторжениям в привычные языковые нормы, но и часто левизна социально-политическая: антивоенные, антимилитаристские убеждения, сочувствие освободительной, революционной борьбе.

В эстетической панораме своей эпохи авангардизм занимал особое и вполне определенное место, находясь несомненно вне реалистического искусства, но одновременно в некоторых существенных аспектах противостоя декадансу и соприкасавшимся с ним нереалистическим течениям. Позиция «искусства для искусства» была чужда экспрессионистам-активистам или кубофутуристам-«будетлянам». В их поэзии вера преобладала над отчаянием, они были обращены лицом к будущему и исполнены хотя и смутной, сумбурной, но несомненно искренней мечты о всечеловеческом братстве. «Авангардистское искусство было... типичным продуктом начинающейся революционной эпохи, порождением ее, так сказать, «детских болезней» и «левацких»

216

загибов... Отправным пунктом модернистской жалобы было отчаяние, а авангардистского поиска — надежда» (Дм. Затонский). И не случайно, кстати, что немало крупных мастеров социалистической литературы вышло из авангардистской школы: В. Маяковский, Н. Асеев, И. Р. Бехер, Ф. Вольф, Б. Брехт, Л. Арагон, П. Элюар, В. Незвал, Бр. Ясенский и многие другие.

Эстетические границы между различными авангардистскими течениями были весьма зыбки. Несмотря на ожесточенные междоусобные споры, разделяло их второстепенное, объединяло главное. Некой общей моделью авангардизма может служить немецкий экспрессионизм. Его предпосылкой был инстинктивно ощущаемый художниками глубокий кризис капиталистического мира, и одновременно он был выражением (правда, еще весьма неопределенной и абстрактной) веры в грядущее обновление человечества и в приход новой эры социальной справедливости. Он был искусством апокалипсических видений и восторженных пророчеств, страхов и надежд, «распада и торжества». Его программная антология носила название, которое в равной степени могло значить «Закат человечества» и «Рассвет человечества».

В некоторых странах (например, в Германии в 10-е годы) авангардизм вышел на передний план, сумел даже на какое-то время оказать заметное влияние на творчество крупных писателей-реалистов. И тем не менее на рубеже XIX—XX вв. в целом реализм сохраняет — а иногда и приобретает заново — ведущее положение в литературном процессе. В той же Германии, а также и в Испании новая реалистическая волна вернула национальной литературе то мировое значение, которое она было утратила в предыдущие десятилетия. Но даже и там, где царил своего рода «реалистический континуум», где всемирно прославленные имена писателей-реалистов тянулись ровной чередой через XIX в. и переходили в XX (как, например, во Франции, в Англии), там рубеж столетий и

связанное с ним поколение художников-реалистов явили некие новые качества, новые коренные черты реализма XX в.

Разумеется, этот реализм сохраняет и развивает многое из того, что составляло главные достоинства великих реалистов прошлого времени. Как и они, как и Л. Толстой, А. Чехов, соединяющие обе эпохи, А. Франс, Т. Манн, Б. Шоу, Т. Драйзер, С. Жеромский и др. преданы высокому гуманистическому идеалу, и в соответствии с традицией классиков их пытливая художественная мысль направлена не на потусторонний мир с его мистическими тайнами (символизм) и не на экзотические и эстетизированные, полувывымышленные окраины действительности (неоромантизм), а на самые коренные и глубокие, социальные и духовные проблемы человеческого бытия. Но многое в их творчестве ново, и прежде всего это относится к новизне тем и идей, к охвату тех сфер действительности, которые на более ранней стадии общественного развития еще не сформировались, не созрели в достаточной степени и которые приобретают все большее значение в рассматриваемый исторический период. Это сказывается прежде всего (как уже отмечалось выше) в том все возрастающем внимании, которое уделяют писатели-реалисты изображению рабочего движения и прогрессирующему влиянию социалистических идей.

Не ограничиваясь, однако, художественным исследованием непосредственно социальных проблем действительности, реалистическая литература нередко обращалась к вопросам, хотя и не столь очевидно, но в конечном счете также производным от общественных противоречий времени. Таким вопросом был, например, вопрос о положении человека как цельной в своей природной первозданности личности в мире насилюющей душу, рассудочно-практической, технократической цивилизации. Эта проблема не была абсолютно нова, она имела в литературе свою родословную. Отношение «естественного человека», простодушного гурона к социальному миру — один из постоянных вопросов в просветительской литературе XVIII в. В ином, не столько рассудочно-философском, сколько психологическом и нравственном аспекте эта тема разрабатывалась и в XIX в. В эпоху империализма и стремительно развивавшегося индустриально-урбанистического уклада жизни проблема человека как природного существа в его противостоянии механическому и бездушному миру собственников и ханжей, в его отношении к живой жизни с ее «органическими» проблемами любви, голода, смерти вновь возникает — по-новому, с трагической остротой. Эта проблема имеет как свой «экологический» (человек — природа), так и непосредственно социальный аспект. В последнем случае речь часто идет о судьбе ищущего героя, «выламывающегося» из своей социальной среды или гибнущего в столкновении с ней. В той или иной форме этот круг тем звучит в произведениях К. Гамсуна, Я. Вассермана, Г. Гессе, Р. Вальзера, М. Горького, Дж. Лондона и др.

Обновление реализма на рубеже XIX—XX вв. выразилось не только в расширении его тематического репертуара, но и в исторически обусловленных изменениях в методе в целом. Нечто существенное меняется в принципах типизации действительности, предметом типизации,

217

предметом образного моделирования все чаще становятся не столько характеры в их индивидуальном социально-психологическом своеобразии, сколько новые, выдвигаемые временем общественно-исторические обстоятельства.

Эта общая тенденция проявлялась в определенных чертах стилевой структуры нового реализма. «Довольно широкое распространение в литературе XX века получили способы иносказательного, притчеобразного повествования. Их (различные формы иносказания. — *И. Ф.*) сближает стремление к максимально обобщенному освещению тем и проблем, которые волновали писателей» (М. Б. Храпченко). В этом стремлении к максимальному

обобщению определились наиболее существенные новации реализма XX в. по отношению к реализму предшествовавшего столетия.

Поразительным художественным достижением реализма XIX в. был присущий творениям его мастеров переизбыток жизненности, замечательное искусство создания «саморазвивающихся» образов, т. е. обретающих самостоятельное, органическое, как бы независимое от автора бытие, подчиненное лишь властной и естественной логике своего собственного характера и объективных обстоятельств жизни. Персонажи действовали и события развивались по законам внутренней необходимости, демиургом оказывалась действительность, а не личная воля, симпатия или антипатия писателя. Энгельс называл это «величайшей победой реализма». (Бальзак показывает обреченность «своих излюбленных аристократов» и изображает их «как людей, не заслуживающих лучшей участи»; Татьяна выходит замуж, не спросившись Пушкина и т. д.)

Развитие реализма в XX в. сопровождалось своими потерями и своими завоеваниями. Власть самодвижущейся жизни не всегда утверждает себя в литературе со столь покоряющей суверенной силой, как у О. Бальзака, Т. Фонтане или Л. Толстого, но зато голос автора звучит как бы «стереофонически», он «транслируется» через каждый элемент художественной структуры. У А. Франса, Р. Роллана, Б. Шоу, Т. Манна, Л. Пиранделло, М. Унамуно, П. Барохи и др. обобщающая мысль автора находит свое выражение в собственно эстетической ткани их творчества: в самой фабуле, часто носящей притчевый, параболический характер, в применении различных форм иносказательности, в обращении к условности и фантастике, в повествовательной двуплановости, в использовании мифологических и исторических сюжетов, в характере выбираемых традиций (античный философский диалог, жанры литературы Просвещения) и т. д. Все это вместе может быть охарактеризовано как акцентировка философского начала в реализме, которая в своем дальнейшем развитии приведет (уже в 20-е годы) к формированию того, что Т. Манн называл «интеллектуальным романом», а также и интеллектуальной драмы.

Стремление к широте обобщений вызывает и некоторые другие изменения в системе жанров. Ощущение исторической исчерпанности капиталистического общества подвигало писателей на создание «книг-итогов», содержащих в том или ином тематическом аспекте окончательный приговор несостоятельному строю. Эти книги охватывают большие исторические отрезки времени и жизнь ряда поколений. Таковы «Будденброки» Т. Манна, первые два романа трилогии «Империя» Г. Манна, «Остров пингвинов» А. Франса, «Жан-Кристоф» Р. Роллана, начальные произведения «Саги о Форсайтах» Дж. Голсуорси и др. Позднее, уже в послевоенную эпоху, в двадцатые и тридцатые годы, этот перечень «книг-итогов» будет продолжен тем же Дж. Голсуорси, Р. Мартен дю Гаром, Ж. Роменом, Р. Музилем, Г. Брехом, М. Горьким.

Наконец, обновление реализма на рубеже XIX—XX вв. выражалось не только в расширении его тематического и жанрового репертуара. Немалое значение имело и то обстоятельство, что, не подчинившись диктату натурализма и постнатуралистических течений, такие художники-реалисты, как Т. Манн, Г. Гауптман, А. Шницлер, К. Мэнсфилд, И. Свево, Й. В. Йенсен, Дж. Синг и др., не прошли, однако, и мимо художественного опыта этих школ, сумели освоить и обратить себе во благо их стилевые открытия. С ними были связаны, в частности, такие черты поэтики и стиля нового реализма, как применение ассоциативных и апперцептивных принципов повествования, как углубление и уточнение способов раскрытия психологической жизни, дальнейшее развитие искусства «внутреннего монолога» и переход его в «поток сознания» (в этом смысле опыт Э. Дюжардена и М. Пруста сближался с исканиями писателей-реалистов), мобилизация новых ресурсов в прозе и драме — подтекста, немого диалога и т. д. Реализм XX в. обладал могучей способностью ассимилировать, не поступаясь при этом собственной сущностью, некоторые новонайденные изобразительные, стилевые средства из арсенала нереалистических течений.

ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ
ЛИТЕРАТУРНОГО РАЗВИТИЯ
НА РУБЕЖЕ ВЕКОВ

В 90-е годы Третья республика постепенно выходит из глубокой депрессии, охватившей все области ее жизни в предшествующие два десятилетия. В это время возрастает промышленное и политическое могущество Франции и усиливается ее авторитет на международной арене. Концентрация капитала, рост технического прогресса, превращение изолированной после поражения 1870 г. страны в одну из крупнейших колониальных держав мира сопровождаются рядом реформ, направленных на укрепление буржуазной демократии. К 1902 г. завершается реформа школы, начатая еще в 80-е годы: она открывает более широкий доступ к классическому гуманитарному образованию и одновременно утверждает обязательное начальное образование.

С 1905 г. отменяется конкордат и принимается закон об отделении церкви от государства.

С начала века облик страны заметно меняется. Меняются стиль и ритм жизни. Электричество, телефон, первые автомобили, трамваи и метрополитен входят в повседневное существование французов. В общественном мнении большинства создается образ преуспевающей страны, переживающей пору экономического расцвета, возникает чувство гордости за нее, оптимизм, ощущение радости бытия. Не случайно 900-е годы вошли в историю Франции под названием «бель эпок» — «прекрасная эпоха».

Технические новшества оказывают непосредственное воздействие на культуру: 22 марта 1895 г. братья Люмьер показывают первый фильм, а в начале века кино занимает уже прочное место в жизни Парижа. На Всемирной выставке 1900 г. демонстрируются фильмы с участием прославленных драматических актеров — Сары Бернар, Коклена-старшего и др. По случаю Всемирной выставки Париж отстраивается, возводятся Большой и Малый дворцы, перебрасывается новый мост через Сену — мост Александра III.

В архитектуре и прикладном искусстве возникает новый стиль — стиль «модерн», создатели которого видят свою главную задачу в отказе от подражательности стилю Людовика XVI или готике и следовании природе, которое на самом деле оборачивалось пристрастием к растительному орнаменту, причудливости гибких линий, свободной планировке пространства.

Париж «бель эпок» — это город многочисленных театров, мюзик-холлов, кафешантанов. Знаменитые «Мулен Руж», «Фоли Бержер» и др. открываются именно в эти годы. Но «бель эпок» — это и годы крайнего обострения классовых противоречий. Французский пролетариат, впервые вышедший на первомайскую демонстрацию в 1890 г., переживает пору зрелости: начало века — период создания мощных организаций рабочего класса, рождения объединенной социалистической партии (1905), руководимой Ж. Жоресом, который в 1904 г. основал газету «Юманите». В 1903 г. впервые представители организаций рабочего класса получили места в Национальном собрании.

Несмотря на то, что в период с 1890 по 1914 г. во французской духовной жизни происходит явный перелом от упадочническо-пессимистических декадентских настроений конца века к беззаботно-радостному наслаждению всеми благами технической цивилизации 900-х годов, ощущение того, что изживают себя и приходят к концу старые формы мышления, чувствований и духовной деятельности, характерные для века господства буржуазии в целом, становится определяющим. Каждый, кто занимается этой эпохой, неизбежно отмечает кризисное состояние в самых различных сферах:

исследователи говорят о кризисе позитивизма и гуманизма, романа и символистских ценностей. Но при этом существенно то, что с кризисом связывали необходимость глубоких перемен. В самом деле, за четверть века во Франции происходят существенные изменения во всех областях искусства, гуманитарных наук и возникают явления, многое определяющие в культуре XX в. От Бурже к Прусту, Ренана и Тэна к Бергсону, от Мане к Пикассо — вот хотя бы некоторые примеры движения художественной и философской мысли этого периода.

Радостный энтузиазм обновления был очень недолговечным, и на смену празднествам пришли суровые и кровавые военные будни. Впрочем, наиболее чуткие умы, подобные Шарлю Пеги, предчувствовали приближение военной грозы. Но если войне, потрясшей французское общество, удалось молниеносно уничтожить празднично-беззаботное настроение, которым была заражена часть французов в начале века, тяга к переменам и обновлению не только не

219

Иллюстрация:

Париж. Площадь оперного театра в 1910-е годы

ослабла в послевоенные годы, но стала определяющей во всех областях культуры.

Можно смело сказать, что на рубеже веков во французском литературном развитии задавала тон поэзия. Именно в поэзии ощутили все переход от искусства конца XIX в. к искусству XX в., в том числе и к ряду течений, получивших название авангардистских.

В прозе и драматургии этот переход совершался гораздо медленнее.

Драматургия рубежа веков находилась в упадке. Былая слава французской драмы померкла, и ничто еще не предвещало того расцвета, который ей суждено было пережить в середине нашего столетия. Натуралистический театр в это время изжил себя, символистская драматургия была рассчитана на элитарную публику, а зритель «прекрасной эпохи» шел в театр прежде всего для развлечения. И хотя «Комеди франсез» и «Одеон» по-прежнему занимали место ведущих сцен Парижа, тон в театральной жизни задавали театры Бульваров — «Жимназ», «Водевиль», театр Сары Бернар — и те драматурги, которые писали для них — Поль Эрвьё и Жан Ришпен, Тристан Бернар и Альфред Капюс, Эмиль Фабр и Октав Мирбо. Драматурги театра Бульваров не стремились поднимать кардинальные проблемы мироустройства: они предпочитали им извечные проблемы семейной и частной жизни своих героев, довольствовались, как правило, незамысловатой интригой, легкой — не без цинизма — насмешкой над происходящим. Огромным успехом в те годы пользовались водевили Жоржа Фейдо, высмеивавшего различные стороны жизни буржуазного общества тех лет, прежде всего мещанство и сварливость женщин; сатирические пьесы Октава Мирбо («Дела есть дела», 1903), в которых осмеяние буржуазных нравов уже приближается к фарсу. Непревзойденным мастером фарса был Жорж Куртелин, любивший сталкивать своих наивных и неприспособленных героев со всеми нелепостями социальной действительности.

220

В театре Бульваров легкая, фривольная пьеса уживалась с сатирическим разоблачением отрицательных сторон общественной жизни и человеческих пороков. Но в целом и репертуар, и режиссура, и художественное оформление спектаклей были отмечены рутинностью, желанием развлечь зрителя любой ценой.

Однако именно на рубеже веков появляются реформаторы сцены. Они подготовили преобразования во французском театре, определившие его расцвет в середине XX в. Это прежде всего Андре Антуан, создатель Свободного театра (1887—1895), это Люнье-По, возглавивший «Театр д'Эвр» (1893), Жак Копо, открывший в 1913 г. театр «Старой голубятни». Примечательно, что поначалу и Антуан и Люнье-По в поисках новой

драматургии обращались к иностранным авторам и охотно ставили Метерлинка, Ибсена и Толстого. Но и в недрах французской драматургии все заметнее появлялись новые тенденции. Именно в эти годы Р. Роллан создает пьесы, проникнутые пафосом мучительных нравственных исканий и адресованные новому, народному зрителю. В 1912 г. Люнье-По, поставивший «Весть, ниспосланную Марии», открывает французскому зрителю исполненную глубокой поэтичности, проникновенную, хотя и не лишенную риторизма, драматургию П. Клоделя. К этому времени большинство его пьес было написано и опубликовано, но они увидели сцену лишь накануне войны, а стали достоянием национального театра уже в 20-е годы.

Первые пьесы Клоделя — «Золотая голова» (1890), «Город» (1890, последняя ред. 1897) — отмечены увлечением символистской эстетикой и пронизаны глубокими религиозными настроениями. Вслед за ними были созданы «Отдых седьмого дня» (1896), «Обмен» (первая ред. 1893, последующая — 1900), «Полуденная межа» (1906). Уже в них выявилось все своеобразие драматурга, который стремился противопоставить «светской болтовне» театра Бульваров серьезную глубокую пьесу, где первенствующее значение имеет не интрига, а слово, наполненное смыслом. Стремясь к созданию «театра мысли», Клодель был убежден, что интерес, который вызывает пьеса, должен выходить за пределы интереса к истории, рассказанной в ней. Драматургическое напряжение создается у Клоделя за счет внутреннего конфликта, противоборства разнонаправленных сил, которое составляет жизнь человеческой души.

В 1901 г. Клодель объединил свои первые драмы под общим заголовком «Древо». Образ дерева, корни которого уходят в почву, питающую его, а крона тянется вверх, к небу и солнцу, символизирует для писателя человека, душа которого вечно стремится ввысь, хотя он и не может оторваться от земли.

В мистериальной драме Клоделя всегда есть тяготение к изображению двух начал человеческой жизни — духовного и плотского, и хотя писатель никогда не считал их равноправными, он был убежден, что утверждать господство духовного начала в человеке можно, лишь признавая неизбежность сосуществования обоих.

Определяющую роль в формировании Клоделя-драматурга сыграли, по его собственному признанию, Шекспир и Эсхил. Эсхила он изучал особенно пристально: он перевел «Орестею», вслушиваясь в величавую поступь Эсхиловой речи и наследуя от великого грека торжественность стиля и масштабность видения мира.

Его наиболее известные пьесы предвоенных лет — «Заложник» (1909), вызвавшая восторженную оценку Луначарского, который назвал Клоделя «самым могучим из лирических и драматических адептов церкви», и «Весть, ниспосланная Марии» (1910, авторская переделка ранней пьесы «Юная дева Виолена» (1892) — проповедают идею служения Богу, ради которого человек может и должен отказаться бестрепетно от всего самого дорогого, что у него есть, но все-таки не от себя самого, и утверждают единство мироздания, где все мельчайшие частицы взаимосвязаны и озарены присутствием вездесущего Бога. Пьесы Клоделя, пронизанные глубокой верой, в высшей степени поэтичны: задуманные первоначально лишь для чтения, они неотделимы от его лирики с ее видением мира, образным строем и ощущением неразрывной связи поэта с вселенной.

Особое место в драматургии тех лет принадлежит творчеству Эдмона Ростана (1868—1918), возродившего на французской сцене героическую комедию в стихах. Триумфальный успех его пьесы «Сирано де Бержерак», поставленной в театре Порт-Сен-Мартен в 1897 г., красноречиво свидетельствует о том, чего ждала от театра широкая публика. И хотя «Сирано де Бержерак» создан в русле национальной традиции тех лет (пьесы в стихах Ф. Коппе или К. Мендеса, в которых выступала Сара Бернар), именно Ростану, как никому из его современников, удалось уловить и выразить определенные настроения публики: ее тяготение к героическому, романтическому и возвышенному. Ростан создает яркий образ поэта-вольнодумца, глашатая независимости, естественности

и правды. Не стремясь к исторической достоверности, драматург воспеваёт благородство и самоотверженность, элегантность и остроумие своего героя. Защитник слабых, бедный и щедрый, Сирано во многом олицетворяет народные представления о героическом. Критика того времени видела в

227

Ростане наследника Корнеля, Мольера и Гюго, носителя «галльского духа» и связывала с ним надежды на возрождение национальной драматургии. Но оказать существенного воздействия на дальнейшее развитие театра Ростану не удалось. Его следующая пьеса, «Орленок» (1900), воспевавшая былое величие имперской Франции, в эстетическом отношении уступала «Сирано» и была обязана своим успехом теме и исполнению Сары Бернар, игравшей главную роль. Написанная десять лет спустя пьеса «Шантеклер» (1910) никакого успеха не имела. Ростан вошёл в историю французской драматургии как автор «Сирано де Бержерака», пьесы, которая до сих пор не сходит с мировой сцены. Во французской драматургии рубежа веков появилось имя, с которым впоследствии будут связывать начало преобразований, приведших к созданию «антидрамы», или «театра абсурда», — это имя Альфреда Жарри (1873—1907). Романист и драматург, Жарри прославился своими пьесами «Юбю король» (1896), «Юбю прикованный» (1900), «Юбю рогоносец» (посм. 1944); тематически с этими пьесами связаны «Альманахи отца Юбю» (1899, 1901).

Персонаж отец Юбю заимствован Жарри из студенческого фольклора города Ренна, где писатель занимался преподавательской деятельностью в конце 80-х годов. Образ Юбю был гротескным воплощением отрицательных черт — глупости, жадности, грубости, подлости и жестокости. Жарри освободил образ от каких бы то ни было черт сходства с реальным прототипом, хотя таковой и имелся, наделив его «вечными» человеческими пороками. Поэтому он возражал против интерпретации образа как сатиры на буржуазию, подчеркивая, что между его персонажем и конкретно-историческим временем не существует никаких связей. Писатель намеренно упрощает рисунок образа, превращая его в грандиозную карикатуру, в которой можно угадать черты русского императора и Тьера, Бисмарка и Наполеона III. Драматургические принципы Жарри были сформулированы в его работе «О бесполезности театра в театре» (1896), где писатель настаивает на необходимости предельно схематизировать разработку интриги и образов действующих лиц, отказаться от претензий на правдоподобие и психологических мотивировок.

Поставленный в 1896 г. Люнье-По «Юбю король» вызвал грандиозный скандал: сторонники здравого смысла и хорошего вкуса сочли себя смертельно оскорбленными, и лишь немногие, да и то не сразу, увидели в этой пьесе предвестие будущих перемен в театре. А созданный Жарри образ Юбю, именно благодаря его абстрактности, оказался способным наполняться новым содержанием и пережил многих своих современников.

На рубеже веков происходят изменения и в прозе. Обновляется жанр романа, который многие считали безнадежно устаревшим и ушедшим в прошлое вместе с натурализмом. Именно в эти годы начинается формирование писателей, оказавших огромное, хотя и достаточно противоречивое, воздействие на европейский роман XX в., — Марселя Пруста и Андре Жида. В эту четверть века во весь рост встают мощные фигуры Анатоля Франса и Ромена Роллана, в творчестве которых как бы синтезируются основные направления и тенденции развития французской реалистической прозы той поры и достигается определенная гармония между сохранением традиции реалистического романа и ее новаторским переосмыслением.

В 1891 г. журналист Жюль Юре опубликовал «Анкету о литературном развитии», обратившись к ведущим французским писателям и критикам с просьбой охарактеризовать состояние и основные тенденции развития отечественной словесности. Центральные вопросы анкеты — судьба натурализма и место символизма в современной литературной жизни. Среди множества опрошенных (а в их числе были Анатоль Франс, Золя,

Гюисманс, Малларме, Леконт де Лиль, Баррес, Реми де Гурмон, Алексис) лишь Золя и Поль Алексис решительно не согласились с общей оценкой момента: с признанием того, что натурализм изжил себя и что все новые явления, возникающие во французской литературе, оказываются в той или иной степени реакцией на натурализм, т. е. поисками новой проблематики и новых изобразительных средств. Займет ли символизм место натурализма как господствующего течения эпохи? Единого мнения на этот счет у участников анкеты не было. Леконт де Лиль очень верно подметил основную черту художественных поисков конца века — отсутствие единой, общей для всех эстетики, полную анархию, в которой можно выделить отдельные, отмеченные печатью подлинного таланта индивидуальности. Леконт де Лиль увидел в этом проявления декаданса.

В самом деле, разнообразие школ, течений, эстетических поисков и решений, предлагаемых в эту пору французскими писателями, выступает как характерная черта периода. Школы подчас сменяют друг друга, едва успев заявить о себе, возникает множество литературных журналов, столь же новаторских, сколь и недолговечных, страницы прессы пестрят литературными манифестами. Жажда обновления становится знаменем времени. Впрочем, новое причудливо сосуществует со старым, не желающим сдавать своих позиций.

222

Когда в начале 90-х годов писатели заговорили о смерти натурализма, это не значило, конечно, что натуралистический роман вдруг вовсе перестал существовать. Речь шла лишь об определенной тенденции, в первую очередь подтверждаемой творчеством самих натуралистов. В эти годы менялись эстетические взгляды Эмиля Золя, отказывались от натурализма и наиболее последовательные его ученики. Те, кто продолжал в эти годы традиции натуралистического романа, — О. Мирбо, братья Рони, братья Маргерит, Л. Декав — все более решительно отклонялись от последовательного воплощения натуралистической доктрины. Примечательно обращение некоторых из них к острой социальной проблематике, стремление осмыслить законы общественного развития, отказавшись от их объяснения чисто биологическими факторами. В этом плане заслуживает внимания роман Люсьена Декава «Колонна» (1901), явившийся откликом на тридцатую годовщину Парижской коммуны, и роман Жозефа Рони-старшего «Красная волна» (1909), в котором, пытаясь поставить проблемы социалистического движения, автор, по словам А. В. Луначарского, «дал в конце концов скорее удручающую, чем вдохновляющую картину рабочего движения».

Были среди последователей натурализма, точнее последователей Золя, и откровенные эпигоны, которые восприняли от него лишь внешнюю манеру повествования. К их числу можно отнести Поля Адана (1862—1920), заявлявшего о себе как об ученике Бальзака, Золя, Л. Толстого. Он задумал создание эпопеи, прославляющей господство буржуазии. Это цикл «Время и жизнь» (1899—1903), в который вошли романы «Сила», «Дитя Аустерлица», «Хитрость», «Солнце июля» и в котором изображена история восхождения и полновластного господства семьи Эрикуров. Герой первого романа Бернар Эрикур, участник походов Наполеона, жаждет «завоевать славу и золото»; он утверждает могущество французской буржуазии, ради которого готов идти на смерть. Его наследники укрепляют буржуазное общество уже не на поле боя, а в «коридорах власти», пользуясь оружием политических интриг. Адан показывает измелчание своих героев, но в то же время подчеркивает, что победа им обеспечена не благодаря их индивидуальным качествам, а в силу самого порядка вещей, который предопределяет торжество буржуазии. Основная идея, пронизывающая цикл, — убежденность автора в незыблемости буржуазного миропорядка. И этим Адан отличается не только от тех, кого он называл своими учителями, но и многих европейских писателей, которые уже в это время сумели показать буржуазию как класс, клонящийся к упадку. Венчает историю Эрикуров роман «Трест» (1910) — апология финансового капитала, который проникает во все уголки земного шара, распространяя «цивилизаторскую» власть буржуазии.

Подчиняя подчас достаточно правдоподобное изображение мира ложной идее, Адан неизбежно отступает от законов реалистического искусства, ибо, схватывая то, что лежит на поверхности, он оказывается неспособным объяснить закономерность происходящего. Поэтому и появляется в романе Адана мистическая сила, управляющая судьбами людей и предопределяющая ход истории.

Охранительно-апологетические тенденции, сочетающиеся в творчестве Адана с попыткой сохранения традиционной циклически романной формы, впрочем достаточно распространенной в XX в., не дали интересных результатов. И не только потому, что Адану просто не хватило таланта: его замысел был изначально обречен на неудачу.

В период 90—900-х годов в критике все чаще раздаются голоса о том, что традиционный роман как жанр истощил свой потенциал. Раздумья о кризисе жанра, который начиная с Бальзака и кончая Золя, казалось бы, исчерпал все сюжеты, ограниченность возможностей эстетики, чаще всего понимаемой как наблюдение и перенесение в литературу банальной повседневности, поиски романистами новых характеров и ситуаций, иной повествовательной техники — все это отражает ту кризисную ситуацию, которую литература пытается преодолеть. Это преодоление чаще всего осуществляется с помощью пересмотра концепции классического романа XIX в., которая требовала от автора научного подхода и осмысления действительности и рассматривала его как ученого или философа, возвышающегося над своим временем, способного познать его и понять, а затем и объяснить читателям. Сама структура романа была подчинена этой задаче: действие развивалось логично и последовательно во времени, все события находились в причинно-следственной связи, частная жизнь выступала как функция среды.

Общий кризис духовных ценностей, переживаемый Францией в конце XIX в., падение авторитета науки, с которым, безусловно, связано и разочарование в натурализме, интерес ко всем формам иррационального в жизни человека и во многом обусловленная этим интересом широкая популярность философии А. Бергсона с его теорией интуитивистского познания, неизбежно вносят перемены в жанр романа. В перестройке жанровых особенностей романа определенную

223

роль сыграла эстетика символизма. Сосредоточенность на внутреннем мире персонажа, через который воспринимается окружающее, интерес к единственной личности, примечательной именно непохожестью на других и вытесняющей из повествования все остальные, уверенность в том, что мир существует только в наших представлениях и только мы придаем ему истинность и реальность, и порожденное этим взглядом убеждение, что человек может схватить только момент, ибо достоверно лишь воспринимаемое сию минуту, — все эти черты, появившиеся во французском романе на рубеже веков, возникли не без влияния символизма в том виде, как он сформировался во Франции. В это время осуществляются и первые попытки изменить сам принцип подхода к объекту: литература пытается показать человеческую личность изнутри, превращая при этом объект изображения в субъект. Одна из первых попыток подобного рода принадлежит Эдуарду Дюжардену (1861—1949). Поэт-символист, близкий Малларме, Э. Дюжарден опубликовал в 1888 г. роман «Лавровые деревья срублены». В небольшом по объему произведении описываются шесть часов из жизни молодого человека, впрочем не столько описываются, сколько воссоздаются с помощью предельно «точной» фиксации сбивчивого потока его мыслей. Романист ограничивает свое поле зрения восприятием рассказчика, замыкается в его сознании и смотрит на мир только с его точки зрения, как бы не имея своей. Подобный прием, получивший широчайшее распространение в литературе XX в., в конце 80-х годов оставил публику равнодушной, роман не привлек к себе внимания, и только после появления Джойса о Дюжардене вспомнили, увидев в нем одного из предшественников ирландского романиста. Сам же Джойс был знаком с романом Дюжардена и проявил к нему очень большой интерес. Примечательно, что

Л. Н. Толстой начал свой литературный путь произведением «История вчерашнего дня», где поставил перед собой задачу записать случайно выбранный день, анализируя смену моментов сознания. Но рукопись 1851 г. осталась незавершенной: видимо, этот прием показался Толстому непродуктивным.

Среди писателей, кто так или иначе воспринял эстетику символизма, не будучи, однако, безусловным приверженцем школы, следует назвать Мориса Барреса (1862—1923), пользовавшегося на рубеже веков огромной популярностью, а ныне почти полностью забытого. Меж тем его роль в истории французской литературы несомненна, а его деятельность — очень показательна для литературной жизни тех лет. Непреклонный и убежденный консерватор, М. Баррес — в отличие от П. Адана — не только не воспевал современного ему буржуазного миропорядка, но беспощадно критиковал буржуазный республиканизм, ибо видел в нем причину всех бед, обрушившихся на Францию в последнюю треть XIX в. Уроженец Лотарингии, Баррес в восемь лет пережил события франко-прусской войны, и навязчивый образ национального поражения преследовал его всю жизнь.

В поражении он видел проявление общего упадка страны и страстно мечтал о возрождении ее былой мощи, уповая в этом на сильную власть (он был сторонником генерала Буланже, попытавшегося совершить государственный переворот, и исповедовал культ Наполеона как воплощения национального гения) и на верность национальным традициям, якобы попираемым в условиях республиканского государства.

Националистическая доктрина Барреса, приведшая его на крайне правый фланг политической борьбы, поначалу носила не столько политический, сколько философско-мистический характер.

Когда молодой Баррес появился в Париже, он сразу же привлек к себе внимание литературных кругов. Его первые опыты выдавали сильное увлечение символизмом; главная проблема, занимавшая его как художника, — осмысление своего творческого «я», изучение малейших движений души отдельного индивида, понимаемого как высшая ценность и противопоставляемого окружающему враждебному миру.

Эту сосредоточенность на внутреннем мире личности исследователи творчества Барреса склонны объяснять не столько свойствами его ума и таланта, сколько грузом влияний, которые он испытал. Шатобриан, Ламартин и поздние романтики, Леконт де Лиль, Бодлер, Верлен — вот далеко не полный перечень имен, которые обычно называются, когда речь идет о литературных корнях творчества Барреса. Подобный гипертрофированный интерес к личности — свидетельство близости писателя той линии французской литературы, которая идет от романтизма к символизму, не иссякая и в XX в.; одновременно в этом сказалось и неприятие Барресом натуралистического романа, где концепция человеческой личности подчас грешила излишним биологизмом.

В конце 80-х годов Баррес опубликовал трилогию «Культ Я»: «Под взглядом варваров» (1887), «Свободный человек» (1889) и «Сад Береники» (1891), в которой отстаивал безраздельную свободу индивида, вынужденного защищать свое «я» от варваров, т. е. всех чуждых

224

ему по духу. Барресу казалось, что для полного и всестороннего развития индивида необходимо его гармоничное слияние с окружающим — природой, культурой и традицией родной земли. Идея почвенничества на французский лад очень сильна в творчестве писателя. Для него человек — наследник физических и духовных качеств предков, которые передаются от поколения к поколению в неизменном виде. Эти качества или постоянные расовые признаки Баррес усматривает в укладе жизни, обычаях, традициях, которые он призывает бережно сохранять. Размышляя над этими проблемами, Баррес опирается на своих непосредственных предшественников и современников — Огюста Конта, Тэна. Именно Тэн оказал решающее воздействие на формирование

общественных взглядов Барреса, именно его учение о человеке как продукте расы, среды и момента легло в основу националистической доктрины писателя. Эта доктрина начала оформляться в процессе работы Барреса над второй трилогией, озаглавленной «Роман о национальной энергии». В 1897 г. выходит ее первая часть — роман «Лишенные почвы», своего рода манифест барресовского национализма. История семи молодых лотарингцев, покинувших родные места и отправившихся в Париж по наущению их лицейского преподавателя Бутейе, должна была, по мысли Барреса, стать живым уроком для всех.

Образ Бутейе, приверженца республики и почитателя Канта, занимает важное место в романе. Он воплощает разлагающее действие республиканской власти и космополитический характер идеологии, грозящие, по мнению автора, упадком и вымиранием нации. Бутейе воспитывает вверенных ему юношей, совершенно не принимая в расчет ни национального своеобразия их характера, порожденного особой, как кажется Барресу, судьбой их «малой родины», Лотарингии, ни особых, стоящих перед ними как лотарингцами, задач. И хотя Бутейе оставляет своих питомцев, будучи призванным в столицу ненавистным писателю Гамбеттой, губительное семя космополитизма, заложенное в их души, дает свои всходы и приводит их к деградации. Избежать духовной гибели удастся лишь тем из них, кто преодолел искушения и не порвал связей с семьей, традицией и родной землей.

Наиболее сложно эти проблемы разрешаются в судьбе центрального героя романа Франсуа Стюреля, наделенного автором рядом автобиографических черт. В сущности, противостояние Ф. Стюрель — Бутейе составляет идейный стержень всей трилогии. Во второй ее части «Призыв к солдату» (1900) и в последней — «Их лица» (1902) — Баррес обращается к острейшим моментам современности: буланжистскому заговору и панамскому скандалу. Он изображает современность пристрастно, искажая происходящее в угоду своим симпатиям. И если его обличения правящей верхушки Третьей республики (блистательные картины продажности палаты депутатов, замешанной в панамском деле, едва ли не напоминающие Анатоля Франса) говорят о тонкой наблюдательности и незаурядном таланте обобщения и сатирической типизации, то идеализация генерала Буланже и попытки создания образов положительных героев убеждают в несостоятельности Барреса как художника, подчинившего изображение мира пропаганде реакционных идей.

К этому времени националистическая доктрина Барреса приобретает уже отчетливо выраженное социально-политическое звучание. В 1902 г. писатель издает сборник статей «Сцены и доктрины национализма», куда вошли тексты его публичных выступлений. В эти годы Баррес начинает проявлять интерес к политической жизни и превращается из эстета, страшившегося вторжения «варваров» в свой внутренний мир, в одного из вождей лагеря антидрейфусаров: вместе с Леметром становится во главе «Лиги французской родины» и в ответ на открытое письмо Золя президенту республики публикует «Протест интеллигенции».

Идея национальной «укорененности» как философская основа концепции человека у Барреса вызвала несогласие многих его современников. Так, А. Жид, например, полагал, что представление о сильной личности, культ которой безусловно исповедовал Баррес, несовместимо с попыткой привязать эту личность к национальной почве. Та же мысль Барреса, ставшая основой его политических взглядов и вылившаяся в проповедь реванша, получила резкий отпор со стороны всех прогрессивно настроенных французов (Р. Роллан, в течение многих лет оспаривавший шовинистические взгляды Барреса, во время войны называл его «соловьем резни»).

В романе «Лишенные почвы» есть глава, которая называется «Визит Тэна к Ромерспахеру». Это своего рода идеологический центр романа. Преклоняясь перед Тэном, вкладывая в уста философа наиболее дорогие ему мысли (рассуждения Тэна о платане перед Домом инвалидов, символизирующем подчинение всего сущего непреложным

законам бытия и необходимость связи каждого с родной почвой), Баррес пытался передать это преклонение своим молодым героям, хотя его alter ego — Ф. Стюрель — оспаривает ряд тэновских положений. И в этом проявляется чуткость Барреса к общественным переменам: разочарование в позитивизме, носителем

225

и олицетворением которого выступал в литературе Ипполит Тэн, стало одной из своеобразных примет развития общественного сознания 90-х годов. Мысль о том, что наука не может исчерпать духовного мира человека, который не сводим лишь к сфере рационально познаваемого и объяснимого, очень ясно выражена в произведениях Барреса.

Эта двойственность писателя окрашивает и его эстетику. В отличие от ряда своих единомышленников, проповедовавших возрождение национальной традиции, которая понималась ими достаточно узко и сводилась лишь к классицизму, а романтизм и символизм объявлялись следствием немецкого влияния (Ш. Моррас), сам Баррес был не чужд символизму и никогда не рассматривал классицизм в качестве единственно достойного направления в искусстве прошлого. Ясность и четкость мысли неотделимы у Барреса от романтической патетики, эмоциональности, стройность и логичность многих его посылок соседствуют с мистической окрашенностью ряда его произведений (например, роман «Вдохновенный холм», 1913). Да и в самой форме барресовского романа ощущается явное нарушение повествовательной традиции реалистического романа XIX в. В прозе Барреса очень сильно личностное начало, окрашивающее изображаемое субъективностью авторского восприятия. Этот субъективизм особенно обращает на себя внимание в книгах о путешествиях, которые являются не столько путевыми заметками, сколько рассказом о духовной жизни Барреса, постигающего иные культурные миры, в которой на протяжении всего его творческого пути шел нескончаемый диалог между чувством любви к родине и жадной открытию новых стран, между рассудком и эмоциями, между стремлением к индивидуальной свободе и преклонением перед сильной властью.

Разочарование в позитивизме с его культом научного познания, поиски иных способов постижения мира, столь очевидные в творчестве М. Барреса, характерны и для произведений такого плодовитого и весьма модного на рубеже веков писателя, как Поль Бурже (1852—1935).

Начав с откровенного неприятия натурализма, П. Бурже сосредоточил свое писательское внимание на изображении внутреннего мира человека, причем непременно принадлежащего к «высшему свету», и довольно быстро снискал себе славу мастера психологического романа. В таких произведениях, как «Мучительная загадка» (1885), «Преступление против любви» (1886), «Ложь» (1887), «Женское сердце» (1890), «Космополиты» (1893), напоминающих мопассановское «Наше сердце» (1890) или «Шери» (1884) Э. Гонкура, Бурже в мельчайших деталях рисует перипетии любовных похждений своих светских героев, занимаясь скрупулезным анализом их психологии. Эстетика Бурже полемически антиреалистична. В частном случае он не хочет видеть никакого проявления закономерности и вполне в духе символистских принципов стремится к изображению единичного.

Но в историю французской литературы П. Бурже вошел как создатель романа «Ученик» (1889). Этот роман знаменует поворот в творчестве писателя, перешедшего от решения психологических задач к постановке проблем философского характера.

Положив в основу сюжета факт уголовной хроники, Бурже написал произведение философское. Вопрос «Кто убил?» уступает место вопросу «Кто виноват?». Разночинец Робер Грелу, воспитатель детей в аристократическом семействе, становится виновником гибели Шарлотты де Жюсса-Рандон. Убежденный позитивист, Грелу ставит над девушкой бесчеловечный психологический опыт: он соблазняет Шарлотту, не любя ее, ради удовольствия «распорядиться живой человеческой душой и непосредственно наблюдать

механизм страстей». Грелу, типичный буржуазный индивидуалист, несет заслуженную кару. Но главный виновник преступления не он, а его учитель, знаменитый психолог Адриен Сикст (в котором легко угадываются черты Ипполита Тэна), более того — наука как таковая. Сам же философ также терпит полное поражение, признавая у изголовья мертвого Грелу бессилие научного знания: автор атеистического трактата обращается мыслями к богу, будучи неспособным разгадать «непознаваемую тайну судьбы».

Роман написан под безусловным впечатлением от чтения «Преступления и наказания» Ф. М. Достоевского, впервые опубликованного во французском переводе в 1884 г. и оказавшего очень сильное воздействие на французскую публику. Впрочем, воздействие Достоевского на Бурже носило, конечно, скорее поверхностный характер, не дающий никаких оснований для того, чтобы видеть в Бурже последователя великого русского писателя.

«Ученик» принес Бурже шумный успех и вызвал многочисленные споры, выходящие за рамки обсуждения романа. Чехов справедливо усматривал главный недостаток «Ученика» в претенциозном походе против материалистического направления (письмо А. С. Суворину от 7 мая 1889 г.).

В начале 900-х годов Бурже обращается к социальной проблематике, решая, однако, острые вопросы общественной жизни в откровенно реакционном духе. В цикле романов — «Этап»

226

(1902), «Развод» (1904), «Эмигрант» (1907) — он вполне по-барресовски проповедует мысль о губительности для людей разрыва со своей средой, традициями и обычаями, освященными веками. Этими же настроениями пронизана и драматургия Бурже. Своеобразный интерес представляет его пьеса «Баррикада» (1910), носившая первоначально подзаголовок «Хроника социальной войны в 1910 году». Пафос драмы — призыв к контрреволюционному насилию перед лицом забастовочного движения. Вместе с тем «Баррикада» явилась характерным свидетельством того, что в период обострения классовой борьбы накануне первой мировой войны французская буржуазия сбросила либеральную маску, показала свое истинное лицо. «Реакционно, но интересно», — писал В. И. Ленин М. И. Ульяновой о «Баррикаде».

Если творчество Барреса или Бурже дает основания говорить о сохранении некоторых связей с классической романной традицией XIX в., как бы ни были деформированы порой эти связи, то на ряде других примеров можно убедиться в том, что многие романисты рубежа веков стремились эту традицию полностью отринуть.

Разочарование в буржуазной действительности, отвращение к миру преуспевающих дельцов и торжествующей пошлости, составляющие пафос произведений Флобера и Мопассана, оборачиваются в творчестве ряда писателей конца века стремлением эту действительность игнорировать, ее неприятие — попытками убежать от нее либо в мир прекрасного, либо в отдаленные страны или эпохи.

Отрицание современного мира как объекта изображения приобретало в этот период различные формы и оборачивалось то неоромантическим бунтарством, то декадентским культом красоты.

Испытывая глубокое отвращение к «пошлостям буржуазного мира», Пьер Лоти (1850—1923) признавался, что его самым большим желанием было хотя бы на мгновение забыть о современности. Все его творчество выглядит как попытка это желание осуществить. Многочисленные книги военного моряка Жюльена Вио (настоящее имя писателя), побывавшего со своей эскадрой в дальних краях, — его дневники, наброски, романы — воссоздают декоративные картины Востока. Это смесь любовных историй и путевых заметок, в которых, однако, не следует искать ни глубины проникновения в человеческие чувства, ни подлинного знания описываемых стран.

Самое главное в книгах Пьера Лоти, привлекавшее к ним многочисленных читателей, — общая атмосфера разочарованности и грусти, вечный сплин и эстетизация изображаемого. Лоти склонен идеализировать увиденное. Восток для него — своего рода рай земной, далекий от современной буржуазной цивилизации, жители захваченных стран предстают в его изображении как олицетворение чистоты, наивности и неискушенности, а отношения между аборигенами и европейцами носят идиллический характер. Создаваемые в эпоху колониальных войн и захватов, которые вела в конце века Третья республика, произведения Лоти — объективно — выступают как поэтизация колониализма. В этом писатель резко отличается от ряда своих современников: Мопассана, непримиримого критика колониализма, Доде и тем более Анатоля Франса, одного из самых бескомпромиссных обличителей колониального варварства. Но Пьер Лоти тем не менее никогда не был «певцом колониализма», в отличие от Луи Бертрана, Клода Фаррера или братьев Таро, произведения которых откровенно проповедовали империалистическую идеологию колониалистов.

Если Лоти увлекал читателя из Франции в далекие заморские страны, то Анри де Ренье (1864—1936) или Пьер Луис (1870—1925), в чьих романах ярко запечатлелись многие характерные черты декадентской прозы, эстетизировали отдаленное не в пространстве, а во времени и уходили из современности либо в галантный XVIII в. (романы А. де Ренье), либо в позднюю античность (стиликации П. Луиса). Полное безразличие и даже враждебность к современности усиливаются у обоих этих писателей и глубоким презрением к человеку, который предстает в их романах как существо аморальное, целиком находящееся во власти самых низменных инстинктов. Примечательно, что оба писателя как бы негативно связаны с Анатолем Франсом. Ренье с его пристрастием к XVIII в. создает произведения элегантные, композиционно стройные, привлекающие отточенностью фразы и блеском ума, который скорее оборачивается лишь остроумием, — произведения, напоминающие франсовскую прозу. Напоминающие, однако, лишь при одном условии — при изъятии из них острого, непримиримого ко всем порокам буржуазного мира франсовского ума. П. Луис порой прямо полемизирует с Франсом (роман «Афродита, античные нравы» является открытой полемикой с франсовской «Таис»), а иногда и пародирует его (в романе «Приключения короля Павсолия» есть явные намеки на первые части «Современной истории»).

Острое чувство безысходности, бесперспективности, связанное с неприятием действительности, характерное для многих французских писателей рубежа веков и особенно обострившееся

227

накануне войны, породило такого необычного писателя, как Ален-Фурнье (наст. имя Анри Фурнье, 1886—1914). Автор стихов, рассказов, эссе, он вошел в историю литературы как создатель романа «Большой Мольн» (1913), получившего мировое признание после гибели писателя.

Из «гнетущей затхлой атмосферы», в которой, по словам Р. Роллана, «впадает в спячку дряхлая Европа», Ален-Фурнье уводит своего героя в мир романтической мечты, населенный сильными, страстными и цельными натурами. Затерянное Помесье — символ жизни прекрасной и чистой, к которой так стремится Большой Мольн и в возможность которой хотел бы верить и сам писатель. Но Ален-Фурнье не может не видеть хрупкости мира, созданного его фантазией, не может не понимать, что одинокий романтический герой не в силах одержать победы над жизнью.

Именно поэтому роман пронизан трагическими интонациями, финал его грустен, а герой приходит к полному краху. Писательская прозорливость отличает Алена-Фурнье от многих его подражателей и продолжателей во французской литературе послевоенных лет.

Но рядом с произведениями, уводящими читателя в далекие страны или в мир романтической мечты, в литературе этих лет уживаются произведения, глубоко

укорененные в действительности, авторы которых видят свою главную задачу в том, чтобы рассказать об этой действительности без прикрас. Таков Жюль Ренар (1864—1910), поэт, прозаик и драматург, вошедший в литературу XX в. прежде всего как автор «Дневника» (опубл. 1927). Начатый в 1887 г. и обрывающийся 6 апреля 1910 г. за семнадцать дней до смерти писателя, «Дневник» является бесценным свидетельством о жизни и творчестве Ренара, о его эпохе и современной ему литературе.

«Дневник» знакомит нас с политическими взглядами писателя: активный дрейфусар, в самом начале нового столетия Ренар становится социалистом, сотрудничает в газете «Юманите», связан дружбой с ее основателем Жаном Жоресом. Жюль Ренар был близок таким писателям, как Джек Лондон или Эптон Синклер, которого В. И. Ленин назвал «социалистом чувства».

На страницах «Дневника» запечатлено эстетическое кредо писателя. Кратковременное увлечение символизмом сменилось восхищением Золя. Но натурализма Ренар не принял, так как никогда не смог смириться с объективизмом, «научным» бесстрашием натуралистической школы. Своими учителями он считал великих писателей XVII в., и в первую очередь Лабрюйера. Резко осуждая эпигонов классицизма, Ренар ценил горький скепсис Лабрюйера, его умение найти единственно верное слово, выражение. В «Дневнике», как и в лучших своих произведениях, Ренар осуществлял девиз: «Иметь стиль точный, ясный, осязаемый, способный расшевелить мертвеца».

Иллюстрация:

П. Лоти

Портрет работы А. Руссо. 1906 г.

Жюль Ренар не только был реалистом, но и считал себя реалистом, толкуя это понятие весьма широко (как впоследствии и Л. Арагон, он причислял к реалистам Гюго). Ренар утверждал, что у него нет иной потребности, как говорить правду. «Реализм! Реализм! Дайте мне прекрасную действительность, и я буду работать, следуя ей» (30 мая 1908 г.).

Первое крупное произведение Ренара — повесть «Паразит» (1893). Рассказ ведется от имени начинающего писателя Анри — блюдолиза в семье состоятельного буржуа г-на Верне. Новоявленный Тартюф, Анри обманывает самого Верне, волочит за его женой, соблазняет племянницу своих доверчивых хозяев. Анри фальшив до кончиков ногтей: напичканный цитатами из классиков, он вводит в заблуждение кажущимся блеском ума своих недалеких покровителей. Это — паразит в семье, обществе, литературе. Ренар высмеивает и тунеядцев-буржуа, показывая, как пуст, мелок и ничтожен их мир.

228

Критика приняла повесть в штыки. И только один собрат по перу нашел эту книгу «восхитительной». Правда, то был Анатолий Франс.

Наиболее зрелое произведение Ренара — повесть «Рыжик» (1894; в 1899 г. по мотивам повести была написана одноименная пьеса, на протяжении всего XX в. сохранявшаяся в репертуаре «Комеди франсез»). Тема загубленного детства — одна из ведущих в творчестве Ренара. В критике не раз писалось об автобиографичности «Рыжика». В ту пору появлялось немало книг о несчастном детстве. Достаточно вспомнить шумный успех романа Гектора Мало «Без семьи» (1878), искреннего по интонации, но сентиментального. Повесть Ренара не имеет ничего общего с этими «жалостливыми» произведениями. Он продолжал традицию писателя-коммунара Жюля Валлеса, перу которого принадлежит роман «Ребенок», первая часть трилогии «Жак Вентра». Над Ренаром словно склонилась тень Диккенса, вечного заступника за несчастного ребенка. От «Рыжика» идет линия к теме загубленного детства у Бернаноса и Мориака.

В «Рыжике» продолжается критика буржуазных нравов, наметившаяся в ранней повести Ренара «Мокрицы» (1887). Писатель становится беспощаден, временами жесток («Жестокий Жюлем» назвал Ренара его друг Эдмон Ростан). Свиристель госпожи Лепик

столь же безгранична, как равнодушие ее мужа. Злобны и завистливы брат и сестра Рыжика — Феликс и Эрнестина. Но, пожалуй, самое страшное в том, что жестоким поневоле становится и сам Рыжик. Нравы, царящие в семье, приводят к озверению доброго от природы мальчика. И единственное, что может спасти его, — это бунт против семейных устоев. В финале книги в первый раз в жизни Рыжик говорит матери «нет». В этом «нет», в этой первой попытке противостояния — залог нравственного обновления ребенка.

Ренар мечтал «написать жизнь Рыжика — всю, без прикрас — одну голую правду» (18 февраля 1901 г.). Он так и сделал. Книга выдержана в весьма своеобразном реалистическом ключе. Пожалуй, наиболее примечательная особенность художественной манеры Ренара в «Рыжике» — сочетание различных литературных жанров: повествовательного, эпистолярного (переписка Рыжика с отцом), драматического. «Что это — фарс или драма? Как знать!» — этими словами заканчивается один из эпизодов повести.

Прожив большую часть жизни в деревне, Ренар видел свой гражданский долг в том, чтобы служить народу. В качестве мэра селений Шомо и Шатри (поблизости от Кламси) он помогал крестьянам избавиться от неграмотности и нищеты. Свой писательский долг он видел в том, чтобы поведать правду о страшной деревенской нищете. Далекий от идеализации крестьянства в своих рассказах о деревне — сборники «Буколики» (1896), «Наши суровые братья» (1907; книга составлена из рассказов, печатавшихся на страницах «Юманите») и др. — Ренар прежде всего стремился раскрыть благородство души человека-труженика, за суровой и сдержанной внешностью которого скрыта подлинная человечность.

Как и Ренар, Шарль-Луи Филипп (1874—1909) начинал с поэзии: в 90-е годы он публиковался в символистской периодике, но увлечение символизмом было недолгим. Филипп стремился к искусству социальному и начал активное сотрудничество в журналах «Анкло» и «Ревю социалист», боровшихся за демократическое искусство. Но в отличие от Ренара Филипп не был связан с социалистическим движением, и его политические взгляды были достаточно неопределенными. Его позицию весьма точно охарактеризовал Луначарский, назвав Филиппа «преданным другом трудящегося люда».

Любовь к обездоленным сочетается у Филиппа с преклонением перед сильной личностью, навеянным воздействием на писателя идей Ницше, которые пользовались в этот период во Франции широкой популярностью, и это сочетание определяет основную тематику и проблематику его творчества.

Первое крупное произведение Филиппа — роман «Бюбю с Монпарнаса» (1901), в котором рассказ о судьбе молодой работницы, опускающей на дно жизни, превращается в анализ социальных обстоятельств, определивших эту судьбу.

В романе «Дядюшка Пердри» (1902) автор подчеркивает не жертвенность и покорность, а величие человека труда, который во всех, даже самых тяжелых обстоятельствах остается человеком. В этом романе впервые у Филиппа возникает тема рабочего движения.

Поначалу персонажам Филиппа в большинстве своем присущи смирение, покорность судьбе, и лишь в конце жизни писатель стал искать другого героя — активного, стремящегося противостоять сложившимся обстоятельствам. В неоконченной повести «Шарль Бланшар» (опубл. посмертно, 1913), героем которой становится отец писателя, основные темы творчества Филиппа — нищета и труд — получают новое освещение. Не ограничиваясь констатацией воздействия нищеты на индивидуальную психологию, Филипп в этой повести показывает, как труд становится решающим в процессе становления и формирования человеческой личности.

А. ЖИД

Среди французских прозаиков конца века, искавших новые способы и принципы изображения мира на путях нереалистического искусства, особое место принадлежит Андре Жиду (1869—1951). Писатель чрезвычайно противоречивый, человек сложной судьбы, Андре Жид оказал большое воздействие на литературу своего времени, а его творчество в некоторой степени явилось воплощением тех перемен, которые происходили во французской литературе на рубеже веков, когда в недрах декаданса зарождались некоторые черты будущей модернистской прозы.

Начав как символист, близкий к поэтам, группировавшимся вокруг Малларме, А. Жид в своем раннем творчестве был всецело поглощен проблемами внутренней жизни личности. Его первая книга «Тетради Андре Вальтера» (1891) — исповедь мятущейся юной души, мучительно переживающей период становления. В книге очень много личного, это своего рода лирическое переложение дневников самого писателя, которые он начал вести с пятнадцатилетнего возраста.

Позже «Тетради Андре Вальтера» были продолжены и дополнены «Стихотворениями Андре Вальтера», в них близость автора символизму особенно ощутима.

В 1893 г. Жид совершил свою первую поездку в Тунис, которая привела к решительному перелому в его жизни и творчестве. Природа Северной Африки, огромные пустынные пляжи, ослепительное небо и море, экзотические плоды — все это произвело огромное впечатление на Жида. На смену разочарованности и тоске, отличавшим умонастроения раннего Жида и носящим безусловно книжный характер, приходит упоение всеми радостями земными и способность отдалиться без оглядки мгновению, не думая ни о прошлом, ни о будущем. Это новое отношение к миру воплотилось в небольшой книге «Яства земные» (1897), по-настоящему оцененной уже в XX в. В романе Р. Мартен дю Гара «Семья Тибо» рассказано о том, с каким восторгом восприняла книгу предвоенная французская молодежь: «Яства земные» — гимн освобождению человека от пут буржуазной морали, утверждение правомерности любого поступка, любой склонности, если они приносят человеку наслаждение. Но отрицание буржуазной морали и условностей, регулирующих поведение человека в чуждом Жиду буржуазном обществе, с неизбежностью приводит его к отрицанию морали как таковой, к отрицанию любого принуждения — семейного, религиозного, нравственного.

В это время Жид воспринимает Африку как счастливую, радостную, солнечную страну, землю обетованную, где в отношениях между людьми царит та же гармония, что и в природе. Никаких намеков на то, что именно в это время Африка превращается в арену жестоких колониальных войн, здесь еще нет. Это придет позже, в книгах 20-х годов. «Яства земные» совершенно освобождены от подобных проблем. Здесь по-прежнему в центре внимания писателя только личность, и представления о ней у Жида резко контрастируют с теми, которые были распространены в литературе 90-х годов. Именно в «Яствах земных» намечилось резкое расхождение с М. Барресом, опубликовавшим в том же году свой роман «Лишенные почвы». В отличие от Барреса спасение человека Жид видит не в приверженности традиции, родной земле, религии, а в полном освобождении человека от всего, что его связывает. Все эти «путы» нужны, по его мнению, лишь слабым, беспомощным. Он же воспевает человека, предоставленного только самому себе. Лишь отказавшись от любых «подпорок», лишь обретя полную свободу, человеческая личность может развиваться всесторонне. Правда, писатель признает, что подобное освобождение человека неизбежно сопровождается жертвами со стороны окружающих его. Но сильная личность, которую он имеет в виду, должна идти и на это. Здесь уже ощущаются идеи Ницше, которые в 90-е годы начали распространяться во Франции и оказали на Жида очень большое воздействие.

Жид бросает своих героев в жизнь насыщенную, полную событий, заставляет их пренебрегать всеми общепринятыми нормами и правилами и воспекает могущество жизненных инстинктов, которые противопоставляются им меркантильному буржуазному расчету. Но нравственная сторона отношений героя с окружающим при этом имеет для него первостепенное значение. В этой постоянной оглядке на нравственные проблемы, при том, что нравственные критерии оценки человеческих поступков провозглашаются Жидом устаревшими, обнаруживается воздействие на него протестантского воспитания, которое долгое время своеобразно окрашивало взгляды писателя.

Размышления о том, как, в каких отношениях с окружающим личность может реализоваться полностью, лежат в основе двух очень несхожих эстетически произведения Жиды, написанных на рубеже веков: фарса «Плохо прикованный Прометей» (1899) и повести «Имморалист» (1902). В какой-то мере форма каждого из них определит двойственный путь эстетических поисков Жиды, порвавшего к концу 90-х годов с манерностью и герметичностью своих ранних

230

сочинений и постепенно вырабатывавшего строгий, сдержанный, классической чистоты стиль. Жид не превращал в предмет поклонения и ученического подражания эстетику классицизма (интересны его соображения об отношении к классицизму и традиции в целом, высказанные в цикле статей 1909 г. «Национализм и литература»), но к классической ясности и строгости стремился всегда. Ему, стороннику безраздельной свободы как неперемного условия развития личности, принадлежат слова: «Искусство рождается из принуждения, живет борьбой и умирает от свободы». Это сочетание этической раскованности и эстетической упорядоченности составляет своеобразие прозы писателя. Однако Жид-художник столь же двойствен, как Жид-моралист, и стремление к простоте и ясности стиля, жизнеподобию образов и ситуаций соседствует в его творчестве с абстрактностью, схематизмом и условностью (особенно примечательны в этом смысле его драматургия и «Трактаты»), а проповедь самого циничного аморализма уживается с поисками незыблемых нравственных ценностей. Жид постоянно оборачивается к публике то одной, то другой стороной, что дало повод Роже Мартен дю Гару заметить в одном из писем к нему: «Вы как луна. Ее никогда нельзя увидеть целиком». Впрочем, двойственность морали писателя объясняется тем, что сам он всегда старался решить, казалось бы, неразрешимое противоречие: его идеалом было достижение равновесия между свободным развитием всех потребностей индивида и сохранением в нем способности укрощать те страсти, которые бушуют в нем, он стремился не только к безоглядным наслаждениям всеми земными радостями, но и способности в необходимый момент отказаться от них. Не случайно герой «Имморалиста» произносит слова: «Уметь освободиться — это ничто. Главное уметь быть свободным».

В «Плохо прикованном Прометее», пронизанном глубоким отвращением к банальностям буржуазного мира и к литературным вкусам обывателя в том, числе, проповедь свободы личности оборачивается фарсом о Прометее, съевшем на завтрак своего орла и восхищающемся Мелибеем, который шествует по Парижу счастливый, беззаботный, под звуки флейты. Здесь все условно, гротескно и откровенно подчинено авторской задаче. «Имморалист» внешне гораздо традиционнее. Это произведение — исповедь героя, неторопливо и обстоятельно рассказывающего о себе. О своей болезни, о своем выздоровлении и своем преступлении. Впрочем, сам герой, понимая, что принес жену в жертву собственной жажде жизни, стремится доказать самому себе, что не преступил своего права. Именно в этом и кроется основной вопрос для Жиды: где кончается свобода человека, должен ли он жертвовать собой, если знает, что его свобода угрожает гибелью другому. При том, что прямого ответа в «Имморалисте» нет, весь пафос его, роднящий его с «Яствами земными», — почти физически ощутимое опьянение вновь обретенной жизнью — дает все основания думать, что герой, как и сам писатель, считает,

что жажда жизни выше всех моральных обязательств человека, при том — и в этом весь Жид, — что он не перестает мучиться сознанием собственной вины.

«Имморалист» также не пользовался успехом, как и «Яства земные». Несколько обескураженный этим, Жид пишет мало. Он путешествует, выступает с докладами, литературно-критическими статьями, первый сборник которых «Поводы» вышел в 1903 г. Среди статей Жида начала века обращают на себя внимание его работы о Достоевском: «Переписка Достоевского» (1908) и «Братья Карамазовы» (1911), продолженные в 20-е годы циклом лекций о великом русском писателе, которого Жид ценил очень высоко и который оказал на него определенное влияние.

К сорока годам Жид постепенно приобретает известность. В 1909 г. он вместе с друзьями создает журнал «Нуфель ревью франсез», существующий и поныне и пользующийся авторитетом солидного издания. К сотрудничеству в журнале Жид привлекает П. Клоделя, Сен-Жон Перса, Валери Ларбо, П. Валери, Р. Мартен дю Гара, позже Пруста, которого поначалу не понял и не принял. Журнал возник в момент наиболее ожесточенных дискуссий о возможности «классического возрождения», т. е. возрождения классической национальной традиции, которые велись в связи с расколом символизма, и в первый год существования журнала его участники приняли живейшее участие в этих дискуссиях. По существу, уже называвшаяся статья Жида «Национализм и литература» была посвящена этой проблеме. Не принимая огульного отрицания символизма, журнал сделал своей программой реализацию известной формулы Дю Белле — «защита и прославление французского языка», имея в виду под языком всю совокупность французской культуры и отказываясь, таким образом, вычеркивать из нее все противоречащее принципам классицизма, будь то романтизм или символизм.

Наиболее значительным произведением Жида предвоенных лет был роман «Подземелья Ватикана» (1914), в какой-то мере подводящий итог всему написанному ранее. Здесь то же неприятие буржуазного мира во всех его проявлениях, которое составило основной пафос творчества

237

Жида 90—900-х годов, но облачается оно уже не в форму притчи или фарса, как в «Прометее», а в произведение с достаточно разветвленной системой действующих лиц, наделенных индивидуальными судьбами и характерами, с сюжетом, объединяющим эти персонажи. Однако отношение к современности как к фарсу сохраняется и здесь. С нескрываемой издевкой рассказывает писатель о чудесном исцелении и религиозном обращении Антима Армана Дюбуа, о писательской судьбе Жюлиуса де Баральюля и последних днях его отца, бывшего дипломата. История об исчезновении папы превращается уже в безжалостное осмеяние легковерия и глупости обывателей, попадающих в сети мошенников. В «Подземельях Ватикана» антирелигиозность Жида, преодолевшего свое протестантское воспитание, становится особенно очевидной.

В центре романа — образ Лафкадио и связанная с ним проблема немотивированного поступка, его характера и природы. Эта проблема привлекала писателя и ранее (в «Плохо прикованном Прометее»), здесь она становится центральной.

Навеянный чтением Достоевского и подготовленный раздумьями о границах, которые вправе или не вправе перейти личность в своем развитии, образ Лафкадио выступает как предшественник Мерсо из «Постороннего» А. Камю и других героев литературы абсурда. Впрочем, немотивированный поступок Лафкадио (убийство жалкого и безобидного Флериссуара) как раз в большей степени, чем у его последователей, может быть понят и объяснен. Он нужен ему как акт самоутверждения, как способ освободиться от всех предрассудков, что равнозначно для него освобождению от любого социального гнета. Ему кажется, что он сумеет избежать грозящей буржуазному миру гибели, если, откликнувшись на «зов варваров», вдруг заговоривший в его крови, осуществит этот акт,

поднимется над остальными и обретет безраздельную свободу. Этого с Лафкадио не происходит. Роман обрывается на тревожной ноте раздумий героя над своим будущим.

Если этическая проблематика творчества Жида сложилась уже в этот период и принесла ему репутацию «возмутителя», то его эстетика нашла наиболее законченное выражение в произведениях 20-х годов, прежде всего в романе «Фальшивомонетки» (1925). Тем не менее и в предвоенных произведениях писателя отчетливо проявляются те тенденции, которые были характерны для нереалистического искусства рубежа веков с его упоением жизнью, культом красоты и преклонением перед сильной личностью.

231

ФРАНС

Несмотря на то что отрицание натурализма очень часто оборачивалось в конце века отрицанием принципов реалистического искусства вообще и нереалистические течения получили широкое распространение в литературе этого периода, несмотря на то что «прекрасная эпоха» породила мощный поток легкого, массового чтива, распространявшегося чрезвычайно разросшейся в это время прессой, реалистическая традиция французской литературы не иссякала, продолжала существовать и трансформироваться, демонстрируя свою жизненность и способность к обновлению. Непрерывность реалистической традиции, равно как и новые качества, которые обретает реализм на рубеже веков, особенно очевидны в творчестве такого крупного писателя, как Анатоль Франс.

Анатоль Франс (наст. имя Анатоль Франсуа Тибо, 1844—1924) — одна из центральных фигур французской литературы конца XIX — первой четверти XX в., писатель, теснейшим образом связанный с общественной и литературной борьбой эпохи, сумевший выразить основные ее тенденции и те изменения, которые происходили в сознании европейской интеллигенции той поры.

Анатоль Франс прожил долгую жизнь. Он был свидетелем Парижской коммуны, пережил первую мировую войну, приветствовал Октябрьскую революцию в России. Творчество Франса — как бы живая связь двух столетий: его первые книги читали Флобер и Тургенев, а сам он успел познакомиться с произведениями Пруста и Барбюса, которого поддерживал как писателя и общественного деятеля.

Анатоль Франс начал как поэт. Его сборник «Золотые поэмы» (1873) и драматическая поэма «Коринфская свадьба» (1876), написанные под прямым воздействием эстетики парнасской школы, к которой он в это время тяготел, были благожелательно встречены публикой и критикой. Но настоящим призванием Франса стала проза. Его первые прозаические произведения — повести «Июкаста» (1878) и «Тощий кот» (1878) — обратили на себя внимание в литературных кругах и заслужили положительный отзыв Флобера. Эти повести — только начало, в них мощное дарование Франса-реалиста во всем его своеобразии и неповторимости угадывается еще с трудом. Но одно уже совершенно очевидно: Франс приходит в литературу не ниспровергателем, а продолжателем классической национальной традиции.

Ближайшим предшественником, а отчасти и учителем Франса был Флобер. Создав беспощадный по своей правдивости образ современного

232

ему буржуазного общества, он как бы довел до предела возможности, заложенные в реализме XIX в. Поэтому продолжать Флобера, не превратившись в его эпигона, было уже невозможно, и Франс настойчиво искал свой собственный путь. Оценивая роль Флобера во французской литературе, Франс говорил, что он «перенес литературу на своей могучей спине с берега романтизма на берег натурализма». В этой характеристике Флобера ничего

не сказано о его реализме, но движение писателя, определившее развитие французской литературы, обозначено очень верно.

На самого Франса натурализм не оказал большого влияния, хотя размышлял он и писал о нем много. Отношение Франса к натурализму, особенно к творчеству Золя, претерпело со временем существенные изменения. В 80-е годы натурализм для Франса — это символ бездуховности, грубости, стремления подчеркнуть низменные стороны жизни, человеческой природы. Квинтэссенцией натуралистической концепции мира и человека представлялся Франсу роман Золя «Земля», оцененный им резко отрицательно. Франс 80-х годов еще не замечает широты и монументальности творчества Золя, видя в нем певца белошвеек и ремесленников и полагая, что большая часть его писательской души «занята пивными стойками и утюгами».

В поисках Франсом собственного места в литературе немаловажную роль сыграла его деятельность критика. В 80-е годы он ведет постоянную рубрику в ряде парижских газет. Около половины этих публикаций было собрано в пяти томах, вышедших под названием «Литературная жизнь». Основным критерий, из которого исходил Франс-критик, был критерий прекрасного. Именно этим же стремлением к прекрасному должна, по мысли Франса, вдохновляться и литература. Отдавая дань культуре красоты и порой тяготея к эстетизации изображаемого, Франс, однако, в отличие от писателей-декадентов не провозглашает эстетское любование прекрасным — как в том его упрекали не раз — главной задачей искусства. Для него эстетическое выступает как высшая форма выражения этического. «Поэзия должна рождаться из самой жизни, естественно, подобно тому как дерево, цветок, плод рождаются из земли, из самых недр земли, а не падая с небес», — писал он в статье «Идеи Гюстава Флобера».

Для Флобера подобное утверждение невозможно. Все его творчество — доказательство антипоэтичности окружающего, которое враждебно искусству и красоте. Франс же старается найти источники поэзии в реальности: в воспоминаниях детства, природе, прошлом Франции, ее фольклоре, ее искусстве.

Прекрасное в искусстве слагается для Франса из некоторых неизменных величин, которые он ценит выше всего и которым не изменяет никогда: это чувство меры, изящество, гармоничность, ясность мысли и выражения. И признавая, что «чрезмерный консерватизм в искусстве так же смешон, как и в политике», Франс все-таки всегда был чужд формальному экспериментаторству и при всей своей тяге к новому очень не одобрял, как свидетельствуют современники, ту реформу принципов классического повествования, которую предложил Марсель Пруст в своем цикле «В поисках утраченного времени».

В России Франс всегда воспринимался прежде всего как носитель и продолжатель классических традиций национальной культуры. В самом деле, излюбленный Франсом жанр философского романа, конечно же, уходит своими корнями в просветительскую прозу XVIII в. и заставляет вспомнить о философских повестях Вольтера, с которыми в жанровом отношении так тесно связаны романы об аббате Куаньяре. Страницы «Господина Бержере в Париже», прежде всего новеллы о трублионах, наглядно свидетельствуют о том, что, восхищаясь Рабле, Франс умело использовал приемы его сатиры, разоблачая современных воинствующих мракобесов. А та ироническая снисходительность, с которой писатель описывает человеческие слабости и недостатки, роднит его с великими скептиками XVII в.

Интерес к национальной традиции, эстетические вкусы и пристрастия, определившие не только художественное творчество Франса, но и область его историко-литературных занятий (лекции о Рабле, работы, собранные в книге «Латинский гений», 1913), на первый взгляд, весьма созвучны движению классического возрождения, программе «романской школы», устремлениям М. Барреса или Ш. Морраса. Однако — и это очень важно — отправляясь как бы из той же точки, Франс движется в противоположном направлении,

потому что в национальной традиции не ищет опоры для консервативных устремлений. В истории Франции, в ее классической культуре Франса интересуют проявления подлинной гуманности, справедливости, разумности. Прославляя латинский гений, он становится одним из активнейших дрейфусаров, а рационализм и скептицизм приводят его в ряды прогрессивной французской интеллигенции, боровшейся за социальную справедливость и приветствовавшей Октябрьскую революцию.

Именно связь Франса с национальной культурной

233

традицией, ее продолжение в сложных условиях общественной и литературной борьбы на рубеже веков сделали писателя в глазах многих олицетворением духа нации. Так, например, воспринимал Франса М. Горький.

Но эта связь с культурой прошлого не сделала из Франса писателя, обращенного в прошлое. Вопреки мнению, широко бытовавшему во Франции, да и за ее пределами, в кругах ниспровергателей культурного наследия, Франс сыграл немалую роль в обогащении и развитии реализма XX в. и в этом смысле оказался большим новатором, чем иные пылкие поборники нового искусства.

Первым произведением Франса, в котором своеобразие его видения мира и его манеры сказалось уже вполне ощутимо, был роман «Преступление Сильвестра Бонара» (1881). Выбор проблематики, манера повествования, отношение к изображаемому — все здесь уже отмечено печатью авторской индивидуальности, которой Франс будет верен до конца. Наиболее примечателен в книге образ ее главного героя — Сильвестра Бонара. Этот человек, эрудит, занимающийся изучением средневековых рукописей, живет в совершенно замкнутом мире, обособленном от «вульгарной» повседневности; кажется, что он даже живет в ином времени, хотя его дневниковые записи и имеют точную датировку. Франс приводит его в соприкосновение с действительностью лишь в случаях экстраординарных, но тогда Бонар проявляет достаточную активность и мужество.

Стремление к прекрасному, полемическая заостренность против заземленности и «безобразия» натурализма в «Сильвестре Бонаре» очевидны и, быть может, даже программны. В буржуазном мире, с его практицизмом, пошлостью, вульгарностью, Франс находит область, которая кажется ему неподвластной буржуазным законам, — это область интеллекта. Он создает нового героя, непохожего на дельцов и хищников Золя, чуждого пассивности, скуке и обыденности, подчиняющих себе персонажей Флобера, равно как и метаниям и поискам собственного «я» барресовских индивидуалистов. Его Сильвестр Бонар — интеллигент, одаренный тонкой и изящной душевной организацией, обретающий в науке поэзию и красоту и верящий во всемогущество разума. Сильвестру Бонару суждено было стать первым эскизом типа франсовского интеллигента — гуманитария и гуманиста, который затем будет появляться почти во всех произведениях писателя, будет развиваться, изменяться, но основа его — вера в силу и красоту человеческого разума — останется неизменной навсегда.

Иллюстрация:

Анатоль Франс

Рисунок Г. Стейнлена. 1900-е годы

В романе «Преступление Сильвестра Бонара» присутствует еще один очень важный момент: ироническое отношение автора к происходящему. Ирония эта доброжелательна, она придает определенный колорит всему повествованию, мешает воспринимать его как чистую идиллию, отделяет автора и от самого повествования, и от героя.

В 1885 г. Франс, утверждая свой эстетический идеал, пишет поэтичнейшую «Книгу моего друга», в которой создает лирическую картину счастливого детства. Написанные затем «Пьер Нозьер» (1889), «Маленький Пьер» (1919) и «Жизнь в цвету» (1922) составляют вместе с «Книгой моего друга» своеобразную тетралогия, воспевающую

детство. Картина семейных отношений, созданная Франсом, очень отличается не только от бальзаковского изображения семьи в буржуазном обществе, но и от трактовки этой темы в творчестве Золя, Мопассана, Жюль Ренара. У Франса семья — мир идеальных отношений, чуждых жестокости, эгоизму и трезвому расчету, своего рода идиллическое убежище от жизненных невзгод и треволнений.

Однако постепенно потребность осмыслить современность, выйдя за пределы им самим намеченного круга тем, ощущается Франсом все настойчивее. Первая веха на пути философского

234

осмысления действительности — роман «Таис» (1890). То, что лишь намечалось в «Преступлении Сильвестра Бонара» — поэтизация интеллекта, самого философского размышления, здесь выступает в сформировавшемся виде.

В «Таис» Франс воспроизвел атмосферу Александрии эпохи раннего христианства и заката Римской империи в манере, напоминающей «Саламбо» и «Искушение святого Антония» Флобера. Обращение к истории, воссоздаваемой в массе точных деталей, умение чувствовать старину и любоваться ею — очень характерная особенность франсовской прозы, присущая не только его роману, но и его новеллистике. Правда, в «Таис» эстетизация прошлого, любование деталью порой гипертрофируются. Здесь в большей степени, чем в любом другом произведении Франса, ощущается воздействие на писателя современной ему декадентской прозы. Но историческая «реконструкция» не является для Франса самоцелью. Она — лишь фон, на котором решаются в «Таис» философские проблемы. Основная мысль романа — утверждение губительности фанатизма, в частности фанатизма религиозного, приводящего к противоестественной ненависти к жизни, любви, красоте.

Обсуждение философских проблем в «Таис» оттесняет в сторону развитие сюжета и становится едва ли не центральным моментом романа. А сам сюжет выглядит как своего рода «пример», иллюстрирующий авторский тезис. В главе «Пир» описан философский диспут, в котором сталкиваются различные точки зрения на мир, разные системы — гедонизм, скептицизм, стоицизм. Но атмосфера духовной опустошенности, ощущение приближающегося конца, порождающие всепоглощающий скептицизм одних или стоицизм других, — это не столько Александрия, сколько современная писателю Франция, переживающая острый духовный кризис и ищущая выхода из него.

На рубеже 80—90-х годов настроения разочарования и пессимизма задевают и Франса. Вера в непреходящие ценности — в величие разума и нетленность красоты — сосуществует в его сознании с сомнением в возможностях человека, в целесообразности его бытия (книга «Сад Эпикура», 1894). Но эти горькие сомнения носят не абстрактно-умозрительный характер, а питаются наблюдениями над действительностью Третьей республики.

В литературе о Франсе велись и до сих пор ведутся споры о том, когда совершился перелом во взглядах писателя, когда поклонник античности, «эпикурец и эстет», как называли его современники, превращается в остросоциального писателя, публициста, общественного деятеля. Дело здесь, конечно, не в точной дате. Франс всю свою жизнь искал, сомневался, принимал решения и отбрасывал их в поисках новых. Безусловно, однако, что к концу 90-х годов перелом во взглядах Франса в основном завершился. Шел к нему Франс исподволь. И уже в его романах об аббате Куаньяре очень заметны перемены по сравнению с «Преступлением Сильвестра Бонара» и «Таис».

В «Харчевне королевы Гусиные лапы» и «Суждениях г-на Жерома Куаньяра» (1893) много общего с прежними книгами Франса. Здесь та же любовь к истории, но история, как и прежде, не становится главным объектом изображения: главное в романах о Куаньяре размышления о современности, об устройстве мира, о возможностях и путях его изменения. В центре романов — снова размышляющий герой. Но наделенный

аналитическим умом бродяга-аббат, вынужденный зарабатывать себе на хлеб, наблюдает жизнь не из своего кабинета, а соприкасается с ней непосредственно изо дня в день.

«Харчевня» построена как авантюрный роман, где различные приключения, любовные интриги, случайные встречи дают пищу для размышлений аббата, и обе стихии — действия и размышления — сосуществуют на равных правах. В этом плане роман очень напоминает философскую повесть XVIII в., в которой сюжет и персонажи призваны были подтверждать или опровергать определенные философские тезисы. В «Суждениях» условный сюжет отбрасывается, и автор «нанизывает» одну за другой беседы аббата со своим верным учеником Жаком Турнеброшем, пользуясь простым приемом сцепления, особенно не заботясь о том, чтобы найти поводы для этих бесед. Эта двуплановость структуры произведения, выразившаяся даже в том, что «Суждения» существуют как отдельная «дополнительная» книга, своего рода веха на пути поисков новых художественных синтезов, в которых эта двойственность могла бы быть преодолена.

Действие романов об аббате Куаньяре происходит в XVIII в. Но исторический колорит здесь совершенно условен, и под реалиями века Просвещения легко угадывается действительность конца XIX в. Поэтому можно смело сказать, что основная тема этих романов — изображение современности. Главной же проблемой, которую решает автор, является отношение мысли и действия. Для Франса начала 90-х годов это отношение представляется как непреодолимое противоречие. Позже в своем личном опыте он сумел это противоречие преодолеть. Будучи писателем в большей степени рассуждающим, чем кто-либо из его современников, писателем, превратившим само размышление

235

и рассуждение в объект художественного изображения, он стал действовать, осуществляя свои принципы и на деле защищая истину, обретенную в мучительных раздумьях о происходящем.

Решающим моментом в формировании позиции Франса-гражданина было дело Дрейфуса, которое сыграло огромную роль в становлении социального сознания французской интеллигенции. Именно тогда были заложены традиции политического вмешательства групп интеллигенции в общественные события, тогда и появилось во французском языке слово «интеллектуал» (*l'intellectuel*), в первое время воспринимавшееся как презрительная кличка, данная дрейфусарам их противниками.

Дело Дрейфуса раскололо интеллигенцию на два лагеря: с одной стороны, «Лига французской родины» с Леметром, Барресом и Брюнетьером во главе, с другой — «Лига прав человека и гражданина», возглавленная Золя. Франс без колебаний выбрал лагерь дрейфусаров и стал играть в нем заметную роль. Именно в ходе «дела» был поколеблен пессимизм писателя, именно с этого времени он навсегда связал себя с устремлениями и борьбой прогрессивно настроенной французской интеллигенции.

Поиски нового эстетического осмысления мира, начатые в романах об аббате Куаньяре, были продолжены Франсом в его тетралогии «Современная история», с которой писатель входит в XX в., впервые обращаясь к прямому социально-критическому анализу происходящего.

В «Современной истории», состоящей из четырех книг — «Под городскими вязами» (1897), «Ивовый манекен» (1897), «Аметистовый перстень» (1899), «Господин Бержере в Париже» (1901), несколько сюжетных линий, развивающихся независимо друг от друга, очень слабо выраженная интрига, множество персонажей. При всей мозаичности структуры, при всей разнохарактерности эпизодов, его составляющих, которые порой соединяются, казалось бы, по принципу механического сцепления, произведение это единое; это единство обеспечивается образом центрального героя цикла, но прежде всего позицией автора, его отношением к изображаемому.

Резко критическое отношение Франса к современности определилось уже к самому началу работы. Оно росло и крепло из года в год. В «Современной истории» окончательно

утверждается и та форма критического изображения мира, которая оказывается определяющей для реалистического мастерства Франса, — сатирическое изображение действительности. Своеобразие франсовской «истории» в том и состоит, что эта история сатирическая. При этом характер осмеяния меняется по мере развития романа, в котором грустный юмор сменяется сатирой и гротеском.

Пожалуй, наиболее существенное отличие «Современной истории» от всего написанного Франсом ранее состоит в том, что декларативное начало, типичное для его философского романа, оттесняется здесь непосредственным изображением. И происходит это не потому, что «Современная история» перестает быть романом идей, а потому, что углубляется реализм писателя, облакающего свои представления о мире в живую плоть художественных образов. Наблюдая современность, предпочитая ситуации, подсказанные политической хроникой, тем, что создаются вымыслом, Франс синтезирует их в художественное целое, в котором частности политической жизни и борьбы приобретают обобщающий смысл. Но философски-рационалистическое начало, характерное для прозы Франса, и здесь играет важнейшую роль. Изображая современность, автор судит о ней с позиций прогрессивно настроенного интеллигента. Господин Бержере, судья происходящего, конечно, тесно связан с франсовскими философами предшествующих лет. Но его образ претерпевает те же изменения, что и вся повествовательная манера Франса в целом. Он появляется в «Современной истории» не только для того, чтобы высказывать остроумные сентенции, часто близкие франсовским: он живет в романе. И в определенном смысле книга — это история прогрессивной французской интеллигенции конца века с ее неприятием окружающего, тягой к народу, сознанием необходимости борьбы с политической реакцией во всех ее проявлениях.

Одна из центральных проблем, встающих перед г-ном Бержере, — проблема изменения существующего порядка вещей и пути социального прогресса. Он, как и аббат Куаньяр, много размышляет об этом, но в отличие от аббата сочетает раздумья с поступками, прямо включается в политическую борьбу своего времени и приходит к вере в лучшее социальное устройство, в социализм.

Тема социализма оказывается центральной в книге Франса «На белом камне» (1904), в жанровом отношении возвращающейся к «Таис» с ее «Пиром» и к «Суждениям г-на Жерома Куаньяра». И если новелла «Галион» прямо напоминает эти произведения Франса и обращением к далекому прошлому, и самим скептическим отношением к возможности предсказать будущее, и формой обсуждения, то вторая часть книги — «Вратами из рога или вратами из слоновой

236

кости» — наиболее полное и законченное выражение социалистических воззрений Франса этого периода со всей их противоречивостью, быть может, даже некоторой наивностью, но взглядов искренних. Франс видит в социализме тот общественный строй, который избавит человечество от эксплуатации и неравенства, от грабительских войн и духовного гнета церкви, который принесет ему радость свободного труда. Книга впервые была опубликована на страницах основанной Жоресом газеты «Юманите».

В том же году, что и книга «На белом камне», выходит в свет сборник новелл «Кренкебиль, Пютуа, Рике и много других полезных рассказов», где тема социальной несправедливости занимает центральное место. Связь с современностью, острота социальных проблем, сатирическое осмысление происходящего роднят этот сборник с «Современной историей». Известно, что «Кренкебиль» вызвал восхищение Л. Н. Толстого («Ведь мог же он так написать!» — воскликнул Толстой, прочитав «Кренкебиль»), проявлявшего к творчеству Франса большой интерес.

В это время Франс много и активно работает как публицист. Основная тема его публицистики этих лет — тема народа и революции. Она была продиктована писателю самой жизнью. Русская революция 1905 г., рост и укрепление рабочего движения и

социалистической партии в самой Франции — все это вселяет в писателя веру в необходимость борьбы с реакцией за установление социальной справедливости. Осмысление социального опыта происходит в творчестве писателя не только в публицистике, но и в художественном творчестве, однако процесс эстетического обобщения оказывается более сложным, непоследовательным и противоречивым. Мысли об истории и будущем человечества, соотношение отдельной личности, осмысляющей исторический процесс, с самим процессом, по существу оказываются в центре его важнейших произведений, написанных в XX в. В это время он создает три своих знаменитых романа — «Остров пингвинов» (1908), «Боги жаждут» (1912) и «Восстание ангелов» (1914). При всем различии их повествовательной манеры, художественных приемов проблемы, выдвигаемые и решаемые Франсом, очень близки друг другу. Это осмысление истории и тех путей, которыми должно идти человечество, самой возможности и целесообразности переустройства социального порядка.

«Остров пингвинов» — злейшая и остроумнейшая пародия на историю человечества, образцом которой служит писателю история Франции. И вызвано это не только тем, что автор стремился писать о хорошо ему известном, но и тем, что во французской истории новейшего времени, как в фокусе, сконцентрировались наиболее типичные черты развития капиталистического общества рубежа веков.

Одновременно это и пародия на официальную историографию: роман Франса подвергает сатирическому переосмыслению ее основные принципы и уничтожает какие бы то ни было иллюзии относительно движущих сил исторического процесса.

Книга начинается фарсом о возникновении общества пингвинов, обязанного своим существованием ошибке подслеповатого ревнителя христианской веры святого Маэля, и это начало задает тональность всему роману. Франс не боится нагромождать нелепости, которые кажутся тем невероятнее, чем больше в них реального смысла, он вскрывает истинную суть вещей, срывая с них все покровы благопристойности, которыми их пытаются прикрыть официальные историографы.

Романист показывает, на чем зиждется частная собственность и какова политическая роль религии, какова истинная природа войн и как формируется мораль господствующих классов. Кажется, ни одной из сторон жизни современного буржуазного государства не оставил Франс без внимания, словно обобщив и в концентрированном виде представив здесь свои наблюдения прежних лет.

В центре этого грандиозного гротеска — современность, которая легко угадывается под иносказаниями, никого не могущими ввести в заблуждение: читатель без труда узнавал в эмирате Шатийоне генерала Буланже, в деле о восьмидесяти тысячах копен сена — дело Дрейфуса и в процессе Коломбана — суд над Эмилом Золя.

Франс в этом романе с блеском продемонстрировал, что ему подвластны все виды комического — от тонкой язвительной иронии до буффонады и гротеска. Стиль писателя лаконичен, исполнен энергии и подчеркнута парадоксальность. «Меж тем Пингвиния богатела и процветала. У тех, кто производил предметы первой необходимости, их совсем не было. У тех, кто их не производил, они были в избытке. Таковы непреложные законы экономики...». «Самодержавный народ, отобрав землю у дворянства и духовенства, стал продавать ее по дешевке буржуа и крестьянам. Буржуа и крестьяне рассудили, что революция удобна для приобретения земли, но неудобна для дальнейшего ее сохранения».

Ирония не пощадила и любимого франсовского героя, которого он провел через все свое творчество, но которому не нашлось места в

237

«Острове пингвинов»: здесь г-н Бержере превращается в Обнюбиля и Бидо-Кокийя, чья полная оторванность от жизни с грустью высмеивается писателем.

Последняя часть романа, озаглавленная «Будущее» и имеющая подзаголовок «История без конца», завершает мрачным аккордом гротескную историю Пингвинии. Здесь Франс

обнаружил удивительную зоркость и проницательность, когда создал своего рода прообраз современного капиталистического города, но одновременно продемонстрировал и то, что его горький скептицизм по отношению к человеку и судьбам человечества в целом, казалось бы, побежденный в 900-х годах, снова стал определяющим в его взглядах на жизнь. Между «Вратами из рога или вратами из слоновой кости» и «Историей без конца» лежат всего четыре года, но эти четыре года подобны пропасти.

Еще через четыре года — в 1912 г. — Франс публикует один из самых знаменитых своих романов, вызвавший, пожалуй, наиболее ожесточенные споры, — «Боги жаждут». Если в «Острове пингвинов» в центре внимания Франса стояло современное ему буржуазное общество, здесь писатель обращается к историческим событиям, это общество утвердившим, — Французской революции XVIII в. Этот период национальной истории привлекал к себе внимание писателя давно, и он посвятил ему немало страниц в романах об аббате Куаньяре и в новеллах.

В романе «Боги жаждут» Франс обращается к заключительному этапу революции, сосредоточивая внимание на проблеме, постоянно привлекавшей его, — проблеме революционного насилия. Франс подходит к осмыслению якобинского террора не столько как историк, а, скорее, как философ, размышляющий о праве людей вершить судьбы человечества. Насилие всегда пугало Франса, казалось ему неразумным и бесчеловечным. Однако «Боги жаждут» не столько осуждает якобинский террор, сколько показывает всю его неразрешимую трагичность. Об этом в свое время очень точно написал А. В. Луначарский в предисловии к роману: «Самое трагическое, что заключено в эти бурные эпохи, в эти революционные периоды, это то, что передовые бойцы этих эпох стремятся установить мир, любовь, порядок, но натываются на бешеное сопротивление консервативных сил, втягиваются в борьбу и часто гибнут в ней, заливая своей и чужой кровью все поле битвы, так и не успевая пробиться сквозь ряды врагов к желанной цели». Якобинцы были движимы искренним убеждением в том, что террор совершается во имя счастья человечества, и именно это убеждение придает им в глазах Франса особый трагизм. Франс сталкивает — в полном соответствии с исторической правдой — сентиментализм и приверженность образцам античной добродетели с нетерпимостью якобинцев, показывая, какие страшные последствия влечет за собой желание насильственно приобщить всех к собственным идеалам добра и справедливости.

Эта основная коллизия романа с наибольшей глубиной раскрыта в образе Эвариста Гамлена, мягкого и доброго человека, которого бескомпромиссное служение абстрактной добродетели и пуританский аскетизм долга превращают в бесчеловечное орудие богов. Власть рока, господствующая над судьбой Гамлена, подчеркивается и усугубляется темой Ореста, которого изображает на своем полотне юный почитатель Давида. В драме Ореста, подчинившего свою человечность воле богов, Франс усматривает объяснение не только частной драмы Гамлена, но и краха, бессмысленности, с его точки зрения, якобинского террора.

Не следует видеть во Франсе, как это делалось долгое время, хулителя Французской революции. Пытаясь осмыслить ее с позиций человека начала XX в., которому уже стало ясно, каким грустным и жестоким фарсом обернулись мечты борцов 93 года, Франс поставил под сомнение типичное для деятелей революции убеждение в том, что они, и только они, являются олицетворением и воплощением законов исторического развития. Писатель не сомневался в том, что были возможны иные решения, чем путь террора, жертвой которого стали сами его вдохновители. Более того, в романе «Восстание ангелов» (1914) он решительно отверг методы революционного преобразования мира, рассказав полную глубокой иронии и скепсиса притчу о бессмысленности всякого бунта.

В «Восстании ангелов» много невероятных приключений и смешных историй, поразительна способность Франса смешивать реальное с фантастическим и менять их местами. Романист подчеркивает естественность самого необычайного и

противоестественность устоявшегося и привычного. Здесь больше веселья, чем в «Острове пингвинов», но политическая сатира становится менее острой, а философский конфликт приобретает абстрактный характер. Если в романе «Боги жаждут» Франс сделал своим героем Гамлена, несмотря на то что по-человечески ему гораздо ближе был ироничный скептик Бротто дез Иллет, с такой терпимостью относившийся к людям и так любивший жизнь во всех ее проявлениях, то в «Восстании ангелов» побеждают взгляды на жизнь, которые исповедует Бротто дез Иллет. Ибо Франс открыто проповедует здесь терпимость,

238

любовь к жизни, культ красоты и всячески осуждает борьбу за власть, становящуюся самоцелью.

К решению проблем о возможных путях преобразования мира самого Франса снова призывают те события, свидетелем которых он становится. Пройдя суровые испытания войной, писатель приветствует Октябрьскую революцию в России, поднимая свой голос против организаторов антисоветской интервенции. Для него Россия — «это страна, где сбывается невозможное», и он защищает ее со всем пылом и страстностью.

В России творчество Франса пользовалось прочной и постоянной любовью. Среди его ценителей надо в первую очередь назвать Л. Толстого, Горького, Луначарского. Именно Горький и Луначарский встали на защиту памяти Франса от тех нападок левацки настроенных писателей-сюрреалистов, которые отрицали значение его творчества, целиком связывая его с безвозвратно ушедшим.

То постоянное внимание и интерес, которые и сегодня проявляют к Франсу русские читатели, — неопровержимое свидетельство жизненности и неувядающей силы его творческого воздействия.

238

РОЛЛАН

Писателем, соизмеримым с Анатолем Франсом по силе его воздействия на современников, был Ромен Роллан. Этих писателей — при всех их глубоких различиях — многое сближает. Так, в центре их произведений стоит мыслящая, рассуждающая личность; идея — философская, социальная, политическая — входит в художественную структуру образа. Обоим писателям присущи поиски нового героя, переходящего от «чистой» мысли к действию (профессор Бержере у Франса) или утверждающего себя в действии (Жан-Кристоф у Роллана). Писатели вошли в историю не только как художники, но и как борцы за социальную справедливость. Но существенны и различия. Пафос творчества Франса — пафос обличения. В критике буржуазного строя жизни Роллан не менее суров, чем Франс, но главное для него — утверждение высоких нравственных ценностей. Различны и традиции: Франс опирается на рационалистов и скептиков XVII в. и Вольтера, Роллан обращается к Руссо, к опыту романтиков, Виктора Гюго.

Известны слова Роллана (в книге о Бетховене): «Я называю героями не тех, кто победил мыслью или силой. Я называю героем лишь того, кто был велик сердцем». Слова эти относятся не только к Бетховену, любимому герою писателя, но и к нему самому. Его биографию можно было бы назвать «Героической жизнью Романа Роллана». Достаточно напомнить его позицию в годы первой мировой войны 1914—1918 гг., когда он оказался одним из первых в Европе писателей, войну бескомпромиссно осудивших (сб. статей «Над схваткой», 1915, и «Предтечи», 1919). Для этого ему потребовалось не меньше мужества, чем Барбюсу, ушедшему на фронт добровольцем. Барбюс хотел разделить тяготы и опасности, выпавшие на долю своего народа; Роллан избрал крестный путь человека, который — «один против всех» — решился этому народу сказать правду. «Надо

было говорить. Почему? Потому что никто не говорил... И — как те, на войне, — я *дошел до конца*» («Кругосветное плавание»). Именно тогда Ромен Роллан стал, по точному определению Стефана Цвейга, «совестью Европы».

На склоне дней Роллан признавал, что решающее значение для всей его жизни имели поиски синтеза мысли и действия. Всем своим творчеством он стремился преодолеть антитезу мысли и действия, характерную для духовной жизни Западной Европы «конца века» (введение к сб. статей «Спутники», 1935). Эта антитеза оборачивалась как непримиримость мечты и реальности, идеализма и материализма, интеллигенции и народа. Противоречиями подобного рода исполнено раннее творчество Роллана, они присущи «Жан-Кристофу», где активной натуре главного героя противопоставлен созерцательный характер его друга Оливье. В последующем, в зависимости главным образом от общественной ситуации, эти противоречия или преодолевались (в тридцатые годы), или снова усиливались (время немецкой оккупации).

Ромен Роллан (1866—1944) был родом из города Кламси в Бургундии. В 1895 г. он стал профессором Высшей Нормальной школы; выдающимся музыковедом (защитил диссертацию «Происхождение современного оперного театра. История оперы в Европе до Люлли и Скарлатти»).

В 90-е годы главной сферой писательских интересов Роллана был театр. В его раннем творчестве поиски героического начала связаны с религиозными убеждениями. Для Роллана это был в первую очередь протест против разъедавшего общество скептицизма. Жизни без идеала он не представлял себе никогда. Драмой «обращения к богу» является первая опубликованная пьеса Роллана «Святой Людовик» (1897). При всей отвлеченности поставленных проблем и риторичности, в этой пьесе он сделал первый шаг к народному театру.

239

Уже в 1895 г. Роллан заносит в дневник: «Едва закончил мою католическую драму, как уже чувствую в себе душу вольнодумца и бунтаря». Этот бунтарский порыв связан с переходом писателя на социалистические позиции (здесь сказалось влияние на него подъема социалистического движения во Франции в 90-х годах). В том же 1895 г. он записывает в дневнике: «Если еще есть надежда избежать гибели, которая угрожает нынешней Европе, ее обществу и ее искусству, то надежда эта в социализме».

Социализм Романа Роллана был, разумеется, не научным. Это был, скорее всего, порыв к всеобщей справедливости, несовместимой с буржуазным обществом. В первые годы XX в. Роллан приходит к выводу о неизбежности и необходимости революции, причем на первый план выносятся ее этическое содержание. Вслед за своим другом Шарлем Пегги он повторяет: «Социалистическая революция будет моральной или вовсе не произойдет».

Стремлением дать ответ на коренной вопрос современной жизни, вопрос о путях преобразования несправедливого общества, живет «Театр Революции», работа над которым прошла через всю творческую жизнь Роллана (сорок лет отделяют первую драму от последней). Подобно Франсу, автору романа «Боги жаждут», Роллан обращается к Великой французской революции XVIII в., но в отличие от Франса, сосредоточившего внимание на прозе революции, Роллан вслед за Гюго видит поэзию и присущее ей героическое начало. На рубеже веков создаются первые четыре драмы цикла: «Волки» (1898), «Торжество разума» (1899), «Дантон» (1900), «Четырнадцатое июля» (1901).

Новаторским было само обращение Роллана к историческому опыту родной страны. «Театр революции» явился попыткой повернуть национальную сцену на путь, открытый в Англии Шекспиром, в Германии — Гёте («Гёц фон Берлихинген»), а во Франции — Мериме («Жакерия»).

Обращаясь к прошлому, Роллан думает о настоящем («Смерч 1793 года еще крутит по свету»). В первых пьесах цикла на авансцену выступают моральные вопросы, связанные с террором, в четвертой — проблема революционного преобразования мира.

Иллюстрация:

Ромен Роллан

Фотография 1910-х годов

Драма «Волки» — транспозиция дела Дрейфуса. В конфликте между майором Верра, смелым, но беспринципным воякой, и аристократом д'Уаронном, несправедливо обвиненным в измене, комиссар Конвента принимает сторону Верра. Он провозглашает: «Отечество мне дороже, чем справедливость». Симпатии автора — на стороне стойкого республиканца майора Телье, смело защищающего невинного человека. Сходная проблематика решается в драме «Торжество разума». В центре пьесы — столкновение якобинцев и жирондистов, которые хотели бы, чтобы революция победила без насилия. В финале драмы, осознавая реальную невозможность своего прекраснодушного идеала, они добровольно передают себя в руки якобинцев. На близком конфликте строится драма «Дантон», однако здесь изображены не вымышленные, а исторические лица. С одной стороны — «Неподкупный», суровый к врагам революции Робеспьер, с другой — столь же преданный революции, но склонный к компромиссам Дантон. Как и в «Торжестве разума», конфликт разрешается позицией, занятой народом, — он отворачивается от Дантона.

В драме «Четырнадцатое июля» народ, масса, впервые у Роллана становится центральным героем произведения. Программный смысл имеют слова Лазара Гоша: «Без народа мы — ничто». Роллан не идеализирует народ, который бывает «легковерным и безрассудным». Но в свой звездный час, повинуясь голосу разума и

240

справедливости, он свершает великие дела. В этой драме раскрывается художническое новаторство драматурга. На рубеже XX в. многие писатели задумываются над тем, как передать психологию коллектива. Подобную задачу ставили перед собой unanimists. Но под коллективом они понимали случайное собрание людей. Роллан же рисует толпу, охваченную единым революционным порывом. Если в первом акте масса колеблется, еще не знает, что ей предпринять, то во втором строит баррикады, а в финале — взятие Бастилии — она выступает в революционном действии. Энергичные монологи — призывы главных действующих лиц перемежаются репликами эпизодических персонажей, подхватываются всей толпой. В сложном многоголосии передаются чувства массы, то негодующей, то радостной, ликующей. Финал пьесы — народное празднество, выдержанное в духе бетховенского гимна к радости.

Уже раннее творчество Роллана проникнуто чувством ответственности перед народом, чувством, сближающим его со Львом Толстым, которому он неоднократно писал и от которого получил в 1887 г. ободряющий ответ. В Л. Толстом молодой Роллан видел мудрого наставника жизни: «Ах, какой молодец Толстой! Сколько добра он делает, окруженный элитой и бессмысленной толпой, в мире, где идет резня между народами и попирается Право» (из письма к М. фон Мейзенбуг от 6 августа 1900 г.).

В этом смысле и надлежит рассматривать программное произведение Роллана — книгу «Народный театр. Опыт эстетики нового театра» (1903). В предисловии автор формулирует свой главный тезис: «Надо создать Театр для Народа, творимый Народом». В преддверии глобальных социальных катаклизмов он приходит к выводу, что для нового общества потребуется новое искусство. Имея конкретно в виду театр, писатель рассуждает о дальнейших путях развития искусства XX в. Это искусство представляется ему правдивым, реалистичным и вместе с тем проникнутым героикой, вызывающим сильные чувства.

Свои эстетические принципы он воплощал в драматургии, жизнеописаниях великих людей, романе «Жан-Кристоф». Роллан с присущей ему общественной чуткостью остро, почти болезненно ощущал социальное неблагополучие: «Мир погибает, задушенный своим трусливым и подлым эгоизмом. Мир задыхается. Распахнем же окна! Впустим вольный воздух! Пусть нас овеет дыханием героев».

Писатель задумал создать цикл биографий замечательных людей, в том числе Мадзини, Гарибальди, Шиллера, Лазара Гоша, Томаса Пейна, Вобана. Написаны были «Жизнь Бетховена» (1903), «Жизнь Микеланджело» (1906), «Жизнь Толстого» (1911). Жизнеописания Роллана — книги особого рода. Это не обстоятельный, строго документированный рассказ, ни тем более так называемая беллетризованная биография. Это художественное произведение, цель которого — «вернуть у людей веру в жизнь и самого человека».

В письме к Ж. Канору (17 января 1910 г.) Роллан отмечал, что ему присущи «культ героев и чувство человеческой солидарности...». В противовес антидемократическому «культу героев» Карлейля он в каждой из биографий рассматривал своего избранника в братском единстве с другими людьми. Такой общечеловеческий смысл имеет — в трактовке Роллана — жизненный пример и творчество Бетховена. Это путь всего человечества, поднимающегося из бездны скорби к радости. Путь тернистый, лежащий через борьбу, через восстание. Основа книги о Бетховене — тема Прометей. Роллан подчеркивал, что в финале «Героической симфонии» прославляется «бог свободы Прометей».

С еще большей силой, чем в «Жизни Бетховена», мотив страдания звучит в биографии Микеланджело, преследуемого врагами, оскорбляемого именитыми заказчиками, терзаемого физическими и моральными недугами. Но и здесь — на этот раз в противопоставлении христианской апологии страдания — писатель оттеняет богоборческое начало у Микеланджело, «пламенного республиканца», всею силой души ненавидящего тиранов, приравнивавшего их к хищным зверям. Как и Бетховену, ему дано одержать победу только в сфере духа: он — «побежденный победитель».

В роллановской трилогии биография Толстого занимает особое место. Она возникла в связи с обстоятельствами чрезвычайными — смертью Толстого. Роллан не останавливается на своих расхождениях с Толстым, от которого был к тому времени во многом далек. Следует учитывать и эволюцию автора, эволюцию, отчетливо выступающую и в финале «Жан-Кристофа» (рубеж 10-х годов). Роллан в значительной мере разочаровывается и в социалистических идеалах, и в благотворности социальной революции. В «Жизни Толстого» нет прежнего духа борьбы. Несомненно вместе с тем заслуга Роллана, создавшего впечатляющий образ Толстого, великого художника и учителя жизни. Не будучи толстовцем, Роллан ценил в учении Толстого непримиримость к злу, фальши, обману — в жизни и искусстве. (В этом смысле он говорил о «героическом толстовстве» — в письме Ж.-Р. Блоку от 10 августа 1911 г.)

241

Жизнеописания великих людей объединяет, по словам Роллана, «великий, гётевский принцип: "Умри и возродись!" — это акт героической решимости пережить все грядущие мучительные взлеты и падения...». Этот принцип лежит в основе и самого большого произведения Роллана «Жан-Кристоф».

Замысел «Жан-Кристофа» возник в 1890 г. в Риме. Свыше десяти лет делались предварительные наброски к роману. «Жан-Кристоф» выходил в журнале Ш. Пеги «Двухнедельные тетради» с 1904 по 1912 г. (отдельное изд. — 1912).

Хотя внешне произведение во многом близко жанру немецкого «романа воспитания», Роллан настаивал на новаторском характере «Жан-Кристофа». Он рассматривал свой роман как «символ веры» в форме «музыкального романа», построенного как симфония. К этой мысли, впервые выраженной в 1910 г. в письме Мальвиде фон Мейзенбург, Роллан

вернется в предисловии к окончательной редакции. Отказываясь от первоначального деления книг «Жан-Кристофа» на три части, автор замечает: «...произведение в целом предстает как четырехчастная симфония». Внутренняя динамика «Жан-Кристофа» может быть передана сравнением не только с музыкальным произведением, но и с образом реки, вечно движущегося потока. Во французском литературоведении существует термин «роман-поток», который впервые был применен именно к «Жан-Кристофу». Речь идет о новом типе эпического повествования, представляющего собой не сумму романов, объединенных общими персонажами («Человеческая комедия» Бальзака, «Ругон-Маккары» Золя), а единый роман, посвященный судьбе одного человека на широком социальном фоне («Жан-Кристоф», «Пелле-Завоеватель» М. Андерсена-Нёксе, «Трилогия желаний» Т. Драйзера) или семейства («Будденброки» Т. Манна, «Сага о Форсайтах» Д. Голсуорси, «Семья Тибо» Р. Мартен дю Гара).

В системе символических образов романа первое место принадлежит образу реки. Шум реки сопровождает Жан-Кристофа от рождения до самой смерти, да и сам он представляется автору рекою, потоком. Эта символика проходит через все творчество Роллана, с особенной наглядностью раскрываясь в «Очарованной душе», романе, главным персонажем которого является Аннета Ривьер («rivière» — река).

На фоне измельчавших персонажей французской литературы начала XX в. Жан-Кристоф выделяется как фигура крупная, значительная. Он поражает своей силой — физической и духовной (фамилия Жана-Кристофа — Крафт — означает на нем. «сила»). Главная сфера деятельности гениального композитора Жан-Кристофа — это, разумеется, музыка. Начинающий композитор убеждается в том, что музыка — это высшая форма проявления творческого духа. Естественно, что кумиром Жан-Кристофа становится Бетховен.

Биографией Бетховена навеяны отдельные моменты жизни Жан-Кристофа. Однако это, по словам Роллана, «некий новый Бетховен, герой бетховенского типа, но самобытный и брошенный в другой мир, в мир, в котором мы живем» (послесловие к русскому изд. 1913 г.).

Под воздействием классической немецкой музыки складывается важнейший тезис эстетической программы Жан-Кристофа: «Правда — это жизнь. Смерть — это ложь». Иными словами: «Творить — значит убивать смерть». Покинув пределы родной Германии, Жан-Кристоф оказывается во Франции, посреди «ярмарки на площади» современной культуры. Здесь-то он и сталкивается с умирающим «декадентским искусством, искусством, несущим смерть».

Главную беду современной ему французской музыки Жан-Кристоф — равно, как автор, — усматривает в эстетстве, культе формы, ориентации на элиту. Один из центральных эпизодов книги «Ярмарка на площади», пятой части романа, — премьера «Пелеаса и Мелисанды» Дебюсси. Приговор немецкого композитора суров: «Нет музыки. Нет развития. Никакой последовательности. Никакой связности. Очень тонкие гармонии. Мелкие оркестровые эффекты совсем не плохи, просто даже хорошего вкуса. Но, в общем, решительно ничего».

В противовес эпигонству немецкого искусства и изощренным исканиям искусства французского и создает свою музыку Жан-Кристоф, музыку общечеловеческую, ту, которая одна небренна, бессмертна. Характер Жан-Кристофа формируется, наконец, в противостоянии обществу.

Ключевое слово произведения — заглавие четвертой части романа — «Бунт». В первых частях романа Жан-Кристоф поднимает бунт против убожества, филистерства, деспотизма в Германии. Во Франции Жан-Кристоф воюет не только против упадочнического искусства. Он восстает против политического режима Третьей республики. В «Неопалимой купине» Жан-Кристоф и его друг Оливье связаны с революционным движением (первоначально Роллан предполагал создать целый том

«Жан-Кристофа», «сюжетом которого была бы революция»). Описывая современное ему рабочее движение, автор отзывается о нем весьма критически. Связано это и с реальными пороками французского социализма тех лет, и с временным разочарованием самого Роллана в истинности

242

революционных идеалов. Но никогда писатель не терял веры в народ, которая сочетается у него с верой в союз «избранных душ», союз лучших представителей интеллигенции различных стран. Такой союз осуществляют — на страницах романа — немец Жан-Кристоф, французы Оливье и его сестра Антуанетта, итальянка Грация. Роман посвящен «свободным душам всех наций, которые страдают, борются и победят».

В последних частях «Жан-Кристофа», создававшихся в канун мировой войны, звучат ноты примирения с действительностью. Но, несмотря на противоречия, колебания, Жан-Кристоф уходит из жизни победителем. «Умрем, Кристоф, чтоб возродиться!»

Современников захватило и исполненное благородства содержание романа, и его своеобразная литературная форма. Автор «Жан-Кристофа» отталкивался от механического материализма и противопоставлял ему идеализм не столько как философскую систему, сколько как веру в высшие идеалы, этические, общественные, эстетические. Роллан отвергал натурализм, творчество авторов, которые «представляли себе естественного человека как порочное животное», и «рабский реализм, грызущий кору вещей, но неспособный проникнуть в их суть». Писатель высказывался за реализм нового толка, сочетающий правдивое изображение действительности в ее типичных проявлениях, в ее квинтэссенции с самыми широкими обобщениями. Не случайно символика играет такую значительную роль в «Жан-Кристофе»: символичен и образ реки, и образ путника, и образ самого Жан-Кристофа, новоявленного Святого Христофора, который — в финале романа — переносит через поток ребенка, имя которому Грядущий день.

В советской критике (в частности, в работах Т. Л. Мотылевой) установилась точка зрения на «Жан-Кристофа» как на роман-эпопею. Но эпопею особого рода. Читатель не найдет в романе широких картин народной жизни. Действительность воссоздается не панорамно, через систему образов, передающих различные тенденции своего времени. Роман-эпопея — форма синтетическая. Речь идет, в первую очередь, о синтезе эпического и лирического начал. Сам Роллан называл «Жан-Кристофа» «обширной поэмой в прозе». Роман глубоко лиричен. Это обнаруживается и в многочисленных пространственных отступлениях, и в самом ключе, в котором выдержано повествование, и в стилистике, яркой, субъективно окрашенной. Максим Горький относил Роллана к людям по преимуществу «лирического строя души».

Отталкиваясь от знаменитого изречения Бюффона: «Стиль — это человек», Роллан говорит: «Стиль — это душа». Отсюда проистекает субъективная манера изложения в романе, где находят свободное излияние души героев. Авторское повествование зачастую сливается с внутренней речью персонажа, становится приподнятым, эмфатическим, порой декламационным.

Создавая «Жан-Кристофа», Ромен Роллан мечтал пробудить «дремлющий под пеплом духовный огонь». В той мере, в какой это было в его силах, писатель свою задачу выполнил. Искания Жан-Кристофа оказались созвучными исканиям интеллигенции во Франции и других странах, в первую очередь в России. Этим во многом объясняется исключительная популярность романа в нашей стране до Октябрьской революции и в послереволюционное время. «"Жан-Кристоф" еще в годы гражданской войны был товарищем молодых людей, которые сражались...» (из письма Роллана к Сенешалю от 5 августа 1935 г.). Книга была переведена на многие языки. «Из самых отдаленных стран, — рассказывает Роллан, — от самых различных народов — из Китая, Японии, Индии, обеих Америк, от всех европейских народностей стекались ко мне люди, говорившие: "Жан-Кристоф — наш. Он — мой. Он — мой брат. Он — я сам..."» Знаком всемирного

признания стало присуждение Ромену Роллану в 1916 г. Нобелевской премии по литературе за 1915 г.

Если в творчестве Франса и Роллана уже достаточно ощутимы те изменения, которые подспудно происходят в жанре реалистического романа и которые предвещают его развитие в XX в., то в поэзии этого времени поиски новых форм более явственны и носят программный характер.

242

ПОЭЗИЯ

Самый канун и особенно первые полтора десятилетия XX в. для французской лирики — пора переломная. Сдвиги в ее настрое и ладе, поначалу подспудно-робкие, с годами все круче: Аполлинер и его сверстники довершают предпринятое когда-то Бодлером, продолженное Рембо и Малларме обновление ее устоев.

Перестройка обнаруживает себя уже внешне, наглядно. Тем, среди прочего, что бывшая просодия, основанная на повторяющемся размере, упорядоченной строфике, непрменной рифме, мало-помалу становится частным случаем стихосложения. Отныне регулярный стих — один из многих возможных: он выбирается или не выбирается в зависимости от намерений, вкусов, задач. Наряду с ним — теперь в обиходе стих «освобожденный» (от некоторых соблюдавшихся

243

Иллюстрация:

*«Русские сезоны» в Париже. Балет «Послеполуденный отдых фавна».
Музыка К. Дебюсси по мотивам поэмы Ст. Малларме. Постановка
В. Нижинского*

Сценография Л. Бакста. 1912 г.

прежде правил) или вовсе свободный (*vers libre*), стих белый, версет (слегка и вольно ритмизированный библейский абзац), стихотворение в прозе — и разные сочетания этих видов письма. Подобно тому как это происходит в тогдашней живописи, музыке, театре, инструментарий поэтической культуры существенно обогащается. И не за счет усовершенствования классического арсенала приемов, вполне сохраняющих, впрочем, свою рабочую надежность в подобающих случаях. А прежде всего потому, что во Франции берут на вооружение урок, вытекавший из «Парижской хандры» Бодлера: поэзия — это не всегда и не обязательно стихи, тем паче стихи привычного облика и толка.

Усвоение этой истины расшатывало веками незыблемый версификационный канон, да и немало других канонических предписаний. Строй высказывания уже не берется из запаса найденных ранее заготовок, а каждый раз вырабатывается заново... по собственной воле и усмотрению... в свете данного — и только данного — замысла. В самосознании лириков именно тогда была поколеблена принимавшаяся исстари на веру убежденность, будто всякому, кто берется за перо в намерениях поэтических, надлежит удерживаться в рамках некоего — сколь угодно обширного, но все же ограниченного, охватываемого в своде *ars poetica* — набора просодических «изложниц»; будто любое, самое мимолетное, единственное в своем роде движение души обретает право на причастность к искусству поэзии лишь после того, как оно пропущено через одну из таких заранее готовых «изложниц», структурно родственных основным разновидностям переживания действительности — восторгу, гневу, смеху, печали.

В противовес этой осознанной или чаще подразумеваемой посылке утверждается мыслительное допущение о неисчерпаемом множестве неповторимо-самозаконных

способов письма, предназначенных для однократного использования, т. е. о действительно бесконечной исторической

244

и личностной подвижности лирики, которая еще в древности обручилась со стихом и где правила всегда бывали особенно весомы, жестки. И если XIX век размягчил и в конце концов удалил ее жанрово-стилевой костяк (непременные «поэтизмы»), то XX век посягнул и на скрепы просодические. Справедливое применительно к словесности прошлого выделение романа как единственного принципиально бесканонического образования, всегда незавершенного, к XX столетию во Франции утрачивает свою безоговорочность — отныне и лирика добивается для себя тех же полномочий: как угодно гибко подстраивать весь свой уклад к меняющимся запросам, той же протестической податливости на метаморфозы.

Подспудно вызревавшая еще у певцов «конца века», эта поисково-неканоническая установка возобладала окончательно в те годы, когда сумрачно-безутешных «упадочников» сменяют провозвестники других умонастроений — Жамм, Фор, Сен-Поль-Ру, а вскоре Клодель, Жакоб, Сандрар, Аполлинер. Они благоговеют перед жизнью даже на самых мучительных перепутьях, порой страстно ею захвачены. Горе, беда, грусть им, конечно же, ведомы. Однако неизбывный сердечный надлом их предшественников — и зачастую учителей — им почти не передался. Вернее, они с ним справлялись, каждый по-своему. «Восхищение по-своему значительной, однако гнетущей литературой затворнических кружков десяти-пятнадцатилетней давности, — подмечал в 1903 г. Аполлинер, — уступает место увлеченности литературой здоровой, бодрой, истинной, жизненной». С рубежа XIX—XX вв. лирика французов поправляет расшатанное было духовное здоровье.

Далеко не бездумное и не бестревожное доверие к жизни, окрепшее в сопротивлении вчерашнему замешательству перед нею, и послужило благоприятной почвой для дерзкого изобретательства. Ведь томительная разочарованность во всем окрестном и здешнем как постылом прозябании, возбуждая жажду чего-то в корне другого, небывало просветленного, вместе с тем уводила прочь от источников, где она получила бы сколько-нибудь надежное утоление. Малларме с его донельзя напряженной устремленностью из дольного земного тлена безоглядно ввысь, к горному сиянию Лазури — смыслу всех на свете смыслов, отмытому от преходяще-случайных житейских примесей, — в конце концов уперся в тупик, точнее — в пустоту, заподозрив, что пылко чаемая им бесплотно-прозрачная чистота мертвенно бесплодна, есть полное ничто. И возвестить о ней возможно не иначе как молчанием, белым листом бумаги, где все подразумевается и все немотствует. Что же до самих слов, то они неистребимо начинены сгустками предметной жизни с ее своеволием, телесностью, «нечистотой». Даже наиболее истовые из младших сподвижников Малларме расслышали в последних его вещах признание несбыточности владевших им упований. И извлекли для себя завет — попробовать по-другому, в ином ключе мыслить саму постановку задачи лирического искания. Отсюда, с этого перекрестка, где чтимый всеми мастер на исходе своей долголетней «орфической игры» усомнился в ней, и расходится веер дорог крупнейших лириков Франции на заре XX в.

Ближайший ученик и продолжатель Малларме — Поль Валери (1871—1945) — ради такого насущного переосмысления еще при жизни своего наставника надолго покинул стихотворческое поприще, где с первых же шагов преуспел, и всецело предался уединенной философской работе. Лишь после двадцатилетнего «перехода через пустыню» молчания в лирике он внял уговорам друзей и в 1912 г. к ней вернулся. В 1917 г. Валери выпустил «Юную Парку», еще три года спустя «Морское кладбище», принесшие ему оглушительный успех.

Осыпанный в следующее межвоенное двадцатилетие всеми почестями, каких только может удостоиться деятель культуры, когда он признан одним из ее светочей во Франции,

Валери соединил в себе — счастливо или противоречиво, тут мнения расходятся, — своего рода геометра от умозрения и блистательного мастера «Чарований» (1922), имевшего право без излишней самонадеянности назвать так книгу своей поздней лирики.

Философствовал Валери как наследник Монтеня и моралистов XVII—XVIII вв. — не трактатно, а эссеистически (быть может, удачнее всего в своих «Тетрадах» — ежедневных предутренних записях). Беседуя обо всем на свете вперемежку, по большей части — о существе труда и культуре, он бывал одержим «неблагоразумным желанием понять последние пределы, доступные разуму» и неизменно сосредоточен в своей бестрепетной аналитике на способах осмысления вещей и приемах творчества, на методологии сознания и созидания. В нацеленной так интеллектуальной пытливости коренились возможности сразу двух — противоположных при крайнем заострении — установок ума, между которыми Валери постоянно колебался. Одной — скорее скептической, довольствующейся уверенностью, будто полученная в конце концов разгадка «устройства» тех или иных произведений позволяет воспроизвести то же самое с малосущественными отклонениями

245

(эссе «Вечер с господином Тестом», 1896). Другой — деятельно-волевой, побуждающей предаваться самостоятельным трудам, коль скоро удалось уразуметь конструктивные правила производства в избранной области, будь то словесность, живопись или зодчество (эссе «Введение в систему Леонардо да Винчи», 1895).

Здесь, в этой отправной расщепленности устремлений Валери, кроется и причина весьма сложных его взаимоотношений с поэзией. Два раза в жизни он с головой погружался в сочинение стихов — совсем молодым (тогдашняя лирика была впервые собрана им в «Альбоме старых стихов», 1920) и позднее, после аскетического воздержания от своей ранней страсти на подходе к пятидесятилетию. И дважды Валери эти занятия оставлял, углубляясь в то, что можно обозначить по-кантовски «критика поэтического разума», — в тщательное рассмотрение условий самой возможности стихотворчества, его законов, и той беспримесно-самородной квинтэссенции, что зовется «поэтичностью». Но и тогда, когда этот poeta doctus XX в. посвящал себя сочинительству, он во всеоружии математического ума взыскательно подчинял вдохновение ученой расчисленности, усматривая в похвалах наитию вредную ересь.

Питомец Малларме, Валери отдал дань помыслам о вселенной непреложности, спрятанной за ликами предметно-случайного. Однако был слишком трезв, чтобы не примириться с уделом всякий раз только «упражняться» в мастерстве заведомо неполного приближения к цели. И без терзаний мученика чистоты Малларме принял как неизбежность ту истину, что очередной труд «никогда не бывает закончен, а просто прекращен». Эпиграфом к своему «Морскому кладбищу» Валери поставил строки из Пиндара: «Душа моя, не стремись к жизни вечной, а постарайся исчерпать то, что возможно» здесь, на земле. Задача, следовательно, сводилась не к выходу во что бы то ни стало за пределы созерцания-переживания отдельных бранных вещей, в дали безличных праидей, а к посильному высвечиванию смысла каждой такой встречи личности с природной жизнью. Очищение и углубление этих смыслов возможно благодаря достоинствам искусного слога во всем блеске его отточенных за века навыков и необходимых, выверенно пускаемых в дело секретов. Согласно Валери, «поэт посвящает себя и отдается тому, чтобы выделить и образовать речь в речи; и старания его, длительные, трудные, тонкие, требующие разностороннейших способностей ума, всегда не доведенные до самого конца и себя полностью не исчерпавшие, направлены на то, чтобы выработать язык существа более чистого, более могущественного и более глубокого в своих мыслях, напряженнее живущего, более изящного и находчивого в высказываниях, нежели любая действительно живущая личность» (эссе «Положение Бодлера»).

Но тем самым восстанавливалась полноценность всего живого — того, к чему правоверные маллармеисты разве что снисходили как к бедному отцвету, отраженной тени любезных им бестелесно-развоплощенных сущностей. И заново обреталось оправдание тому, чтобы внимать без подозрительной опаски щедротам природной яви и вдумчиво, однако непосредственно наслаждаться каждым миготом, оттенком, крупницей необъятного богатства вещей. Вопреки искушавшему Валери-мыслителя сведению духовно-душевной жизнедеятельности к ее рассудочному остову, в лирике он был склонен воздавать должное если не сердечной, то чувственной стороне созерцания и раздумья.

Уже в своих ранних пробах, пока что вывязывая по заимствованным у Малларме рисункам собственное грациозное, изысканно-музыкальное словесное кружево, Валери пристрастился к нарциссической игре зеркал «сознания себя сознающего». Оно-то со временем и станет сердцевиной всех его «чарований», предопределив их переуплотненность до темноты весьма неожиданной при вражде Валери к туманно-безотчетным недомолвкам. Сознание, очнувшееся от сладкой дремы младенческой девственности, открывающее повелительные желания собственного тела, уstraшенное и влекомое своей завтрашней судьбой, но после колебаний ее приемлющее («Юная Парка»); сознание перед тайной круговорота жизни и смерти («Морское кладбище»); сознание во власти вдохновенного наития, мало-помалу вводимого в берега разума («Пифия»); сознание в оцепенелости полнотной грезы («Шаги») и вяло пробуждающееся к утреннему бодрствованию («Заря»); сознание, томимое потребностью себя излить в предвкушении плодов своей незримой работы («Пальма»), — Валери поглощен метаморфозами своего переутонченного, запутанного самочувствия. В свою очередь оно еще и двоятся, окаймлено и надстроено пристальным самонаблюдением как бы со стороны. Разматывание этого клубка всякий раз дано, правда, не как голое умозрение, а как своего рода «жизнемыслие» — непрестанная переработка впечатлений-ощущений, поступающих и изнутри, из подсознательных кладовых личности, и извне, он пылливо созерцательной природы во всей ее зрелищной, терпкой, звучной полноте:

Здесь мудрый полдень копит племена,
Тебя, о море, вновь и вновь слагая!
Внимать покой богов — сколь дорогая
За долготу мысли плата мне дана.

246

Как тонок труд молниевидных вспышек,
Сжигающих алмазных искр излишек,
Какая тишь на пенах зачата!
Возляжет солнце над пучиной водной —
Твореньем чистой истины исходной
Мерцает Время, явствует Мечта.

Да! Ты, о море, — бред, лишенный меры,
Хитон дырявый на спине пантеры,
Весь в идолах солнцеподобных звезд, —
Мятеж, молчаньем налитый до края,
Сверхгидра, что пьянеет, пожирая
Свой собственный, свой ярко-синий хвост.

(«Морское кладбище». Перевод Е. Витковского)

Густо насыщенные чувственными токами интеллектуальные «чары» Валери навеваются мягкими, намечающе легкими касаниями пера, выверенными этимологическими и просодическими сдвигами при безупречном равновесии всего порядка закругленных периодов. Слегка нарочитая гладкопись играет здесь как раз на тех возможностях оттенить свою особую смысловую нагрузку, что открывались в связи с распространением новшеств стиховой культуры XX в. — засвидетельствовать им в

противовес почтительную приверженность к наследию прошлого. Валери был среди первых на Западе, кто забил тревогу по поводу «кризиса духа», как озаглавил он свое эссе 1918 г., получившее широчайший отклик. Стройное изящество крепко и тонко сработанных созвучий Валери словно бы ограждает себя от оползня вековых ценностей своей чуточку старомодной классичностью, краеугольным камнем которой служит самообладание воспитанного в картезианских привычках разума.

Уже путь Валери выдает бросающийся в глаза изъян символистской школы во Франции: живая, неархивная история словесности едва вспоминает теперь имена ее зачинателей (кроме, разумеется, Малларме), зато делает своим прочным достоянием тех, для кого она была лишь купелью писательского крещения. При всем несходстве блудных крестников Малларме причина их «отступничества» улавливается без труда. Рано или поздно ими овладевало желание преодолеть брезгливую неприязнь к вещам обыденно-земным, тепличную келейность, болезненную хандру детей «конца века». И все они так или иначе тянулись к жизни с ее не книжной свежестью.

Смена внутренних вех бывала подчас столь решительной, что влекла за собой бегство из столицы в деревенскую глушь, как это сделал поселившийся в 1898 г. навсегда в Бретани Сен-Поль-Ру (1861—1940); в жизни его звали проще: Поль Ру, хотя поклонники находили слишком скромным и самый псевдоним, добавив к нему прозвище: «Великолепный»).

В трехтомной книге «Остановки крестного хода» (1901—1907) Сен-Поль-Ру воодушевлен замыслами стихотворчества как «сверхтворчества», соревнующегося-сотрудничающего с богом в над- и достраивании вселенной, дабы всячески украсить, усовершенствовать своим славословием жизнь в самых ее обычных мелочах и во всем ее изобилии. В таком «идеореалистическом», согласно Сен-Поль-Ру, намерении «отелеснить идеальное, идеализировать действительное» — источник барочно избыточной роскоши его речитативных, насыщенных звукопереключкой «волхований». Здесь нет зарисовок как таковых, они заменены сплошным нанизыванием оборотов, облагораживающих, воспевающих простейшие вещи, вместе составляя заклинаяще торжественные четки-перечни лирических прозрений возможной земной благодати. Неистощимая перифрастическая феерия (петух — повитуха зари; графин — грудь из хрусталя; летящая стая ворон — крылатое кладбище) Сен-Поль-Ру могла бы настораживать своим велеречием, не сквози в ней повсюду непритворный меткий восторг и не подкупай она напористым бурлением фантазии, лучезарно щедрой. В ее волшебном зеркале, по словам Элюара, «живут и радостно переливаются все небеса, все ветры, все грозы чудесного».

Другое освежающее дуновение пришло во французскую лирику с Пиренеев, от тамошнего уроженца и «деревенского патриарха» Франсиса Жамма (1868—1938). Как и Сен-Поль-Ру, он в молодости принял посвящение в писатели в парижском околосимволистском кругу, однако поспешил удалиться в родной гористый край, откуда выбирался редко и неохотно.

Почти лубочная бесхитрость Жамма выглядела вызывающим уклонением от изысков письма, столь ценимых завсегдатаями «вторников» у Малларме. Не мудрствуя лукаво, он в разговорно непритязательных, намеренно шероховатых, как бы спотыкающихся «освобожденных» стихах с ассонансной рифмовкой — уже вольных относительно строгой правильности, но еще не собственно верлибрах — описывал с удивлением взрослого ребенка скромные чудеса: домашний скот и сельскую утварь, полевые работы и прогулки по горам, неказистые растения и лесную живность, гул колоколов и думы доставшегося от предков по-крестьянски добротного шкафа. Он любовался всем этим в книгах «От благовеста заутреннего до благовеста вечернего» (1898), «Траур вёсен» (1901), «Прогаины в небе» (1906) растроганно, на грани умиления, однако ее не переходя и тем обеспечивая

большинству своих буколик привлекательность естественной простоты:

Отара грязная, и зонт линияло-синий,
и от тебя всегда попахивает сыром...
Ты посох вырезал из остролиста сам
и с ним взбираешься по склону к небесам
вслед за лохматым псом. Трусит твой ослик бодро,
и на худой спине позвякивают вёдра.
Минуешь пахарей, минуешь кузнецов, —
подъем кончается. Там воздух свеж и нов,
там овцы на лугу, как белые кусты,
там растянул туман на пиках гор холсты,
там сипы важные — их шеи странно голы, —
и горы в дымчато-закатном ореоле,
и созерцаешь ты спокойно до зари,
как над безбрежностью там божий дух царит.

(Перевод Э. Липецкой)

Обожание местной природы обручено у Жамма с благочестивостью, свободной, впрочем, по наблюдениям однажды посетившего его И. Эренбурга, «от аскетизма и ханжества» настолько, что как-то Жамм позволил себе сочинить трогательно-лукавую «Молитву о разрешении войти в рай вместе с осликами». Восхищение Жамма заведенным раз и навсегда домашним уютом подсвечено робкой мечтой о дальних странствиях, достоверность примет сельского уклада — одушевлением обыденных вещей, добросердечием и мягкой шуткой. Глоток чистого воздуха в лирике тех лет, зарисовки Жамма были вообще едва ли не первым за всю ее долгую историю во Франции — пусть по преимуществу пасторально-бытовым — открытием деревенской повседневности.

Жамм и дальше оставался верен себе, разве что после усугубления у него в 1906 г. дотоле вялой католической ревностности он слишком усердно облекал довольство малыми земными радостями в хвалы божественному промыслу, а сами строки по такому случаю получили в «Христианских георгиках» (1912) надлежащую классическую подтянутость. И если для Франции церковной он прежде всего — набожный селянин, то шедшие за ним в XX в. певцы провинциально-крестьянской Франции обычно вспоминали признание одной из почитательниц Жамма, поэтессы с тонким чувством природы и накаленным пылом страстей Анны де Ноай (1876—1933), что она куда выше ценит у него ранние «капли росы, чем святую воду» последующих книг.

Проветривание чересчур спертой атмосферы книжных ухищрений в лирике на рубеже двух веков не могло конечно же оставаться делом исключительно обитателей окраин. Вскоре и в самом Париже не приминули завестись поборники избавления от бледной немочи «конца века», томной и темной «германской» туманности — ради торжества ясного ума в «галльском» вкусе, на чем настаивал уже в 1891 бывший символист, а потом глашатай «романской школы» Жан Мореас (1856—1910), так, впрочем, и не состоявшейся толком. За «возврат к природе» и горение земными страстями ратовал сложившийся к 1897 г. кружок «натюристов» — Сен-Жорж де Буэль (1876—1947), Морис Ле Блон и другие; пять лет спустя в статье «Гуманизм», которая прозвучала чем-то вроде манифеста очередной школы, проповедь «искусства воодушевленного и вместе с тем нежного, близкого сердцам и широкого по своему размаху прямого, жизненного — короче, человеческого» подхватил Фернан Грег (1873—1960), оглядывавшийся на заветы Гюго. И хотя влиятельных долговечных содружеств подобными призывами сплотить не удалось, сама череда этих выступлений знаменовала собой назревшие перемены поэтической погоды и, в свою очередь, их подстегивала.

Среди незаурядных лириков, избегавших прикреплять себя к какому-нибудь одному из реформаторских кружков, посредничая между ними всеми, выделялся своей неутомимостью Поль Фор (1882—1960). Плоть от плоти столичной пишущей братии, он

уже в восемнадцать лет выступил зачинателем экспериментального Художественного театра; потом затевал издание журналов как места встречи всех ищущих, к какому бы «клану» они ни принадлежали; водил дружбу с живописцами «авангарда», ютившимися в преддверье всемирной славы на Монмартре и Монпарнасе. В 1912 г. Фор был наречен очередным «Королем поэтов» за свое легкое, изящное, неистощимое перо.

Еще только-только освоившись в лирике Фор изобрел себе не похожий на все прочие инструмент стихосложения: с виду прозаический абзац, внутри которого сплетались и классически упорядоченные, рифмованные, и поддержанные ассонансами «освобожденные», и действительно свободные стихи. Шестьдесят с лишним лет это гибкое орудие безотказно служило затем Фору при пополнении огромного свода «Французских баллад» (1896—1956). Здесь он накапливал свои переработки старинных легенд и эпизодов из летописных хроник, фольклора всех местностей Франции вперемежку с собственными впечатлениями от поездок в разные ее уголки, романсеро своей любви, да и вообще, как сказано в подзаголовке одного из выпусков, «песни о счастливой жизни, о жизни недоброй, о смерти, фантазмах истории и еще те, что сложены просто ради удовольствия петь». Фору случалось идти на поводу у своей, порой излишне скорой способности писать так,

248

как другие дышат. Но было у него и подкупающее обаяние, которое питалось светлой верой в людское братство, доброжелательной лукавинкой, умением возвращать свежесть словам обиходно стертым и подстраивать их к народно-песенному ладу:

Люди, не верьте смерти. Бывает,
надежда спит. Лишь ветер в закатном
свете колосьями шевелит. В колосьях
вечность звенит.

Прислушайтесь. Звон стихает. Значит,
времени больше нет. Ветер уснул. Поднимает
голову бог. Начинает оплакивать среди ветвей
летнюю ночь соловей.

Прислушайтесь. Стихли стоны соловья,
а колокола проснулись. И над зеленой
землей от села до села призывные стоны
эти опять летят на рассвете.

Люди, не верьте смерти.

(«Вечность». Перевод Ю. Стефанова)

Строки песенки-приглашения к людям доброй воли включиться в единый хоровод всесветного товарищества «Если бы девушки всей земли руку друг дружке дали...» бытуют и поныне на родине Фора как безымянное достояние крылатой народной мудрости — удел совсем не частый во Франции нашего века, где Фора прозвали своим, быть может, «последним трувером».

Во многом с «балладного» почина Фора и получило права гражданства в лирике тех лет обращение к фольклору как подспорью при изживании чересчур книжной обескровленности. И при этом не обязательно к фольклору отечественному. Подтверждения тому — рейнские Lieder Аполлинера или книги «Семь одиночеств» (1906), «Стихии» (1911), «Хвалебная песнь постижению» (1920) осевшего в Париже литовца Оскара-Венцеслава де Любич-Милоша (1877—1939) с его трепетной печалью по детству в родном озерно-лесному краю и мистически толкуемыми отголосками сказочных поверий старины.

Есть своя примечательная для Франции первых лет XX в. неслучайность в том, что безотчетная смолоду приязнь Сен-Поль-Ру или Жамма к жизни в конце концов

мыслительно закреплялась у них обдуманном исповеданием христианской веры. Именно тогда сделался внятн один из самых непростых парадоксов французской словесности, предвестьем которого были уже покаянные молитвы Верлена: после почти трех столетий преобладания в ней настроя светского (даже у таких верующих, как Бальзак, Гюго или Бодлер) среди цивилизации все более безрелигиозной, нежданно-негаданно выдвигается вереница мастеров — от Леона Блуа (1846—1917), Клоделя и Пеги до Бернаноса и Мориака, — которые впрямую ставят свое перо на службу верооткровенным ценностям.

Причина вспышки «католического возрождения» в умственной жизни Франции XX в. — не просто натиск охранительных поветрий: левые христиане-демократы причастны к этому ничуть не меньше политических консерваторов из стана оголтелого французского «почвенничества». Природа ее перестает быть смущающе несообразной загадкой в свете мыслей Маркса о вере как «духе бездушных порядков» и «сердце бессердечного мира»: огонь веры взметнулся прощальным пламенем в культуре как раз потому, что затухал в самой жизни с ее оснащенной всеми достижениями разума бездуховностью и бессердечием в кризисные позднебуржуазные времена. «Правда выше» чудилась твердыней нравственного противостояния бессовестной земной неправде. И тем притягательнее был оплот веры для лириков, пекущихся о душе по самой сути своего дела, чем очевиднее провал добывания обмирщенной святости по советам Малларме. Недаром среди поборников запоздалого христианского «возрождения» тех лет сравнительно немного таких, кто бы раньше не покидал лона церкви или от нее не отдалялся. Зато в избытке новообращенные, для кого храм божий не столько отчий дом, где живут с младенчества до старости и без него себя не мыслят, сколько убежище от собственного смятения перед нагло воцарившимся лихолетьем. В таких случаях убыль старинной нерассуждающе крепкой веры в то, что божественный заждитель вселенского благоустройства доподлинно есть, возмещают упованием на то, что он не может не быть, раз в нем испытывают душевную нужду, иначе не на что опереться, все бессмыслица и все дозволено.

Надежды на оживленную в таком виде веру неминуемо хрупки. И все же на переломе от XIX к XX столетию во Франции, когда настоятельно понадобился пересмотр упадочничества «конца века», они худо-бедно помогали снова обзавестись подорванным было утверждающим жизненным чувством. Существо такого душеспасительного упорочения личности в природном и историческом бытии особенно явственно проступает у Клоделя и Пеги.

Страстный до перехлестов мыслитель, питомец Бергсона в юности и товарищ Роллана, публицист, сотрудничавший, а потом споривший с Жоресом, издатель с 1900 г. «Двухнедельных тетрадей», подыскавший себе рабочее помещение напротив постоянной мишени своих издевок

249

— Сорбонны, Шарль Пеги (1873—1914) возвел гордость семейными предками — виноделами и прачками с Лауры — в долг совести представлять от их правды простолюдинов в культуре умов образованных. На разных отрезках кривой, описанной воззрениями Пеги, эта правда понималась им по-разному. Сначала — как социалистически окрашенное дрейфусарство; свою раннюю, неуклюже-громоздкую драму «Жанна Д'Арк» (1897) он посвятил «всем мужчинам и женщинам, которые проживут жизнь, всем мужчинам и женщинам, которые примут смерть ради того, чтобы исправить мировое зло», в особенности «ради торжества всемирной социалистической республики». Позже — как призыв влить горячую кровь не слишком разборчивой воодушевленности отечественной историей в жилы одряхлевшей цивилизации XX в., которая страдает, по его диагнозу, бледной немочью прежде всего из-за злоупотреблений кабинетной умственностью. И в конце концов — как лечение этой цивилизации от худосочия при помощи сильнодействующих снадобий: настоя из христианской веры и

помыслов о преумножении наследственных достоинств Франции, населенной, согласно выкладкам внецерковной галлофильской теологии Пеги, народом-богоносцем.

Вера, побудившая Пеги качнуться от эссеистики к молитвенным лиро-эпическим песнопениям, — вера земляная, доморощенная, кряжистая. Обыденное и тленное священны в ней уже в силу самой своей принадлежности к созданному по воле всевышнего. Поэтому ее главное таинство — чудо воплощения божественного промысла в телесно-природной, исторической и попросту житейской «тварности»; главная из трех богословских добродетелей — вторая: Надежда, главные места паломничества — в срединной Франции окрест Орлеана, Шартра, Парижа; главные святые — прародительница Ева, Богоматерь, Орлеанская дева и все остальные заступники, из французского религиозно-патриотического календаря, непременно у Пеги своим обличем деревенские или ремесленно-слободские. Во славу их он с ошеломляющей скорописью сочинял свои огромные «мистерии»: «Мистерия милосердной любви Жанны Д'Арк» (1911), «Врата мистерии второй добродетели» (1911), «Мистерия Младенцев вифлеемских» (1912), «Ковротканые жития Святой Женевиэвы и Жанны д'Арк» (1913), «Ковротканое житие Богоматери» (1913), «Ева» (1913).

Кружащие, точнее — как бы топчущиеся вокруг одной-двух осевых мыслей, излишня-молебны Пеги несообразно растянуты и трудноодолимы. Зато местами, в отрывках-извлечениях, они покоряют сплавом благодатно высветленной духовности и нутряной телесности виденья жизни, истовой торжественностью своей простоты. Медленная тяжелая поступь повторов, напоминающих шаг пахаря по борозде после дождя, осаждает слух, заражает, втягивает; обстоятельное перебирание всех граней обычного слова благодаря постановке в чуть измененное сравнительно с предыдущим окружение вскрывает богатство дремлющих внутри него смысловых залежей и внушает проникнуться заново ценностью корневых нравственных первоначал. Литургическую основу нигде не заглушает, однако иной раз все-таки приглушает узорчатая домотканость. И тогда полновесно прорисовываются сыновние чествования родной земли и клятвы беззаветно служить ее благу, тем более пронзительные, что оказались пророчеством собственной судьбы Пеги:

Блажен, кто пал в бою за плоть земли родную,
Когда за правое он ополчился дело;
Блажен, кто пал, как страж отцовского надела,
Блажен, кто пал в бою, отвергнув смерть иную.

Блажен, кто пал в бою за города земные —
Они ведь города господнего тела —
Блажен, кто пал за честь родимого угла,
За скромный ваш уют, о очаги родные.

Блажен, кто пал в бою: он возвратился в прах,
Он снова глиной стал, землю первозданной;
Блажен, кто пал в бою, свершая подвиг бранный,
И зрелым колосом серпа изведаль взмах.

(«Ева». Перевод Б. Лившица)

Четверть века спустя после гибели Пеги в первом же сражении 1914 г. на Марне французское Сопротивление по праву числило его в своем строю, среди собственных запевал.

Сравнительно с простонародно-патриотическим христианством Пеги христианство Поля Клоделя (1868—1955) грандиозно-космично, однако по-своему не менее надежно заземлено в жизненной толще. Духовное становление Клоделя, как он вспоминал сам, предопределили два случая, происшедшие с ним в восемнадцатилетнем возрасте. Первый — знакомство с «Озарениями» Рембо, когда он испытал «почти физическое ощущение сверхъестественного». А через несколько месяцев — «озарение», снизошедшее на него

самого в праздник Рождества в соборе Парижской богородицы и подтолкнувшее навсегда уверовать во всеблагодать господню. Новообращенному понадобился, правда, еще не один год, чтобы эта умственная перековка была им проделана до конца. Когда же она завершилась, Клодель проникся неколебимым сознанием, будто, выведя тождество:

250

«Муза есть благодать», он получил доступ к святой святых мироздания. К той самой, что брезжилась, однако не давалась неверующему Малларме. Долг, дело, душеспасение певца этой вечной благодати — распознавать в своевольном хаосе природных или исторических случайностей и славить предустановленный свыше мудрый порядок; называя истинным именем всякую тварь земную, он хвалит чудо творения и промысел небесного творца.

С тех пор Клодель на все на свете взирал не иначе как глазами ревностного христианина, а свою жизнь строил с неколебимой убежденностью в обретенном душевном здоровье.

И все же мистериальный театр Клоделя, равно как и его лирика, только издали мнятся гранитной глыбой без трещин. Церковь была для него гаванью, где он укрылся под покровительством тысячелетней ортодоксии от собственной гордыни и собственной тревоги перед процветавшими вокруг дряблым недомыслием и мелкотравчатым политиканством. Предавшись богоугодному делу славить господа в лице его созданий, он причинил ущерб своему могучему дару уже тем, что потеснил в себе поисковую устремленность самодовольством обладателя последней истины. В поэтических книгах Клоделя: «Познание Востока» (1900), «Пять больших од» (1910), «Corona Benignitatis Anni Dei» («Венец благословений лета господня», 1915), «Календарь святых» (1925), «Кантата для трех голосов» (1931), «Поэмы и слова, изреченные в пору Тридцатилетней войны» (1945), «Радужные лики» (1947) — множество страниц испорчено охранительным ретроградством, суесловием святоши, разжевыванием прописей катехизиса.

На свой лад, однако, вера и питала клоделевское чувство кровного родства со всем живущим, вскармливала его дар изумленно восторгаться «чудом» плоти вещей, их щедрым бурлением в природном круговороте, где зачатие, рост, расцвет, плодоношение ни на миг не прекращаются. Клоделю не надо тянуться на цыпочках, чтобы завести разговор напрямую со звездами, и нет нужды нарочито наклоняться, чтобы различить под ногами былинку: вникая в непосредственно близлежащее, он ощущает себя вовлеченным в таинство космического самосуществования жизни. Достоинство Клоделя-лирика — в умении быть всеотзывчивым и естественно грандиозным, улавливать позывные действительности слитно — сердцем, разумом, слухом, зрением, кожей. И так же неразлучно сращивать в своем «глаголе» малое и огромное, витийство и разговорность, материальное и умозрительное, муку и ликование.

Ради такого целостного освоения-обживания мира Клодель подогнал себе по руке безразмерный библейский версет, окончательно утвердив права вольной строки-абзаца во французском стихотворчестве. Клоделевский версет раскатист, как колыхание морской зыби, волен в перебивах ритма, то музыкален, распевен, то речитативно рыхл и всегда неспешно внятен в донесении всех нужных оттенков высказываемого. Именно таков он, скажем, в «Балладе расставанья» — разговоре с близкими после нежданно миновавшего приступа смертельно опасной болезни:

Прощайте, друзья. Мы пришли из такого далека, что вам не верится в это свиданье.

Да, немножко забавно и страшно. Но теперь уже все на местах, мир кругом — уютный и свой.

Про себя сохранить нам придется одолевшее нас беспощадное знанье:

Человеку нет пользы в помощи близких, и мертвец уже прячется в том, кто считает, что он живой.

Ты при нас остаешься, жестокое знанье, пожирающее и пустое!

Слышу: «искусство, наука, свободная жизнь»... Братья, как друг друга понять и почувствовать нам?

Дайте мне поскорее уйти, почему вы меня не хотите оставить в покое.

Мы уже на борту корабля, вы остались на суше, и убраны сходни.
В небе тает последний дымок, вы остались, уже не увидеться нам.
Только вечное солнце над водами, что созданы волей господней.
Мы никогда не вернемся к вам.

(Перевод Н. Рыковой)

Благодаря самоподстройке к любому заданию письмо Клоделя с непринужденностью вмещает одический восторг, житейскую зарисовку, сакральное действие, устную беседу, парение дум, ветхозаветную архаику, крик боли, воздушные грезы, пасторское наставление. Клодель поет вселенскую жизнь органно, ощущая в собственной груди дыхание самых разных ее мехов.

При бесспорных достижениях, сопутствовавших стараниям Жамма, Фора или Клоделя вывести лирику на прогулку по деревенским проселкам и горным тропам, заставить окунуться в простор земных широт и дали легендарного прошлого, их попытки превратить ее из приключения метафизического в приключение жизнеоткрывательское оставались полуответами на этот носившийся в воздухе запрос до тех пор пока не увенчались в канун первой мировой войны — у Аполлинера и его соратников по «авангарду» — перемещением на столбовые дороги цивилизации XX в. и разведкой всего дотоле небывалого, что он с собою принес.

251

Накопление навыков подключения слова к бурно менявшейся действительности велось на ощупь, с разных концов. Одним из таких подступов были землепроходческие «одиссеи» времен пароходов и железных дорог с вольно распахнутым в этих путевых дневниках географическим кругозором, упоенностью местными приметами и чужими обычаями, с обостренным чутьем к исторически сложившейся самобытности каждого народа. Размашисто небрежные репортажные зарисовки скитальца по городам и весям у Валери Ларбо (1881—1957) в книге «А.-О. Барнабут, его стихи и дневник» (1913) соседствуют в потоке лирических отчетов тех лет о поездках в отдаленные уголки земного шара с вживанием судового врача и археолога Виктора Сегалена (1878—1919) в особое мышление и даже письмо древней цивилизации Китая («Стелы», 1912). Однако самого своего преданного и стихотворчески едва ли не самого остроумного певца тогдашняя муза дальних странствий нашла в швейцарце Фредерике Заузере, сменившем во Франции свое имя на другое, без следа немецких корней — Блез Сандрар (1887—1961).

Пребывание в пути было не просто укладом кочевой жизни Сандрара, но и срезом жизневиденья, задавшим его стихам (лишь на закате дней он собрал их в книгу «По всему свету и в глубь мира» 1957) нестройный строй дорожных листков. Обращенность вовне, к броско необычному в нравах, постройках, одежде, быту, особенно же ко всему порожденному научно-техническим изобретательством XIX в., дополнена у Сандрара волей свидетельствовать о крутой ломке самого восприятия жизни во времена, когда далекое сделалось близким, с головокружительной скоростью достижимым.

От смятенного чувства затерянности в городских каменных дебрях, излитого в сандраровской «Пасхе в Нью-Йорке» (1912) в русле скорее привычного, при всех своих лихорадочных скачках, исповедально-описательного лиризма, Сандрар быстро переходит к прямому, как бы документальному монтажу наплывающих впечатлений и мелькающих по их поводу мыслей при железнодорожном путешествии из края в край России — «Проза о трансибирском экспрессе и маленькой Жанне Французской» (1913). А еще позже — к вычленению разрозненных мигів азартно-беглого ознакомления с миром, когда уже недосуг задумываться, заглядывать внутрь себя, грустить.

Иллюстрация:

Поль Клодель

Фотография 1906 г.

Внезапные, совершенно непосредственные соприкосновения приметливого взгляда с непривычными зрелищами, проплывающими — нередко пролетающими — перед путешественником, который весь — жадное внимание, ложатся у Сандрара на бумагу без видимой обработки — мимолетными, сиюминутными. Сырье наблюдений сохраняет тут всю свою свежесть благодаря тому, что каждой очередной россыпи подробностей предоставлено говорить самой за себя в назывных перечнях свободного стиха. И только отбор этих моментальных снимков да подчас их подсвеченность вспышками неожиданных до причудливости сопряжений друг с другом окольно выдают преднамеренную подчиненность замыслу. У подобной стиходокументалистики были свои подвохи — довольствоваться скольжением по поверхности вещей, и Сандрар этого не избежал. Но было и заразительное своей лихой выдумкой выполнение немаловажной задачи культуры: посылить способствовать тому, чтобы духовно-мыслительное оснащение людей поспевало за обстоятельствами их жизнедеятельности.

Землепроходческое приключение уже у Сандрара протекает как своего рода градопроходчество — как переживание обстановки людских скоплений в порожденных машинной цивилизацией XX в. громадных средоточиях домов, заводов, деловых учреждений. И если начинал он с того, что по-своему наследовал замешательство Бодлера и позже Верхарна разительной одиночеством горожанина в многолюдье

252

уличной толпы, то мало-помалу и у самого Сандрара, и у других поборников «авангарда» эта тревога, не испарившись совсем, сплетается с зачарованностью особым волшебством городского повседневья. Подготовке к этому повороту способствовали прежде всего поэты «Аббатства» — кружка, куда входили Рене Аркос (1881—1959), Жорж Дюамель (1884—1966), Шарль Вильдрак (1883—1971), Жорж Шеневьер (1884—1927), устроители в 1906—1907 гг. товарищества в заброшенном монастыре близ Парижа, к которым примкнул, а вскоре и возглавил их всех Жюль Ромен (1885—1972). Здесь исповедовали придуманный Роменом «унанимизм» — нечто вроде социально-психологической мистики благорастворения разрозненных личностей в единодушии человеческих множеств, которые могут сплавляться в городе по самым случайным поводам, вроде совместного проезда в конке или сборища очевидцев происшествия на перекрестке, и так же легко распадаться. Само по себе это слияние душ освещалось каждый раз по-разному — как теплосердечное братство у Вильдрака («Книга любви», 1910; «Песни отчаявшегося», 1920) или, наоборот, как умозрительная «соборность» у Ромена («Единодушная жизнь», 1908; «Оды и молитвы», 1913; «Европа», 1916), однако своей питательной почвой всегда имело самочувствие горожанина.

Другим толчком к тому, чтобы порушить заслоны, ограждавшие дотоле лирику от городской цивилизации, послужили споры вокруг напечатанного в 1909 г. в Париже первого манифеста Маринетти, вожака итальянских футуристов.

Безудержный техницистский захлеб Маринетти и особенно его советы отменили с порога все унаследованное от прошлого как ветхий хлам не снискали во Франции охотников слепо им следовать. Да и философические потуги друзей Ромена зачастую глушили их лирические дарования, и без того скромные, а их малоизобретательная робость в подходах к едва тронутому раньше материалу была чревата, за редкими исключениями, плодами, вялыми уже в зародыше. И тем не менее в обоих случаях шло привыкание, приспособление стихотворчества к обогнавшей его и не умещавшейся в прежние берега действительности.

Подбирая к ней свои ключи, собственно «авангард» из небезосновательных опасений споткнуться на плоском любовном описательстве переносит упор с правдоподобной изобразительности на заостренную выразительность свободного в своей власти над вещами личностно-волевого, «прометеевского» претворения природных или рукотворных очевидностей. Доводы себе в поддержку обычно черпались в ссылках на сближение в

XX в. художественной культуры с опирающимся на науку изобретательством. Ведь еще в старину, задавшись целью ускорить свое передвижение по земле, люди, по остроумному наблюдению Аполлинера, придумали колесо, отнюдь не похожее на ноги, вместо того чтобы попросту их удлинить. Естественнонаучное знание, пребывавшее не в чести у лириков «конца века» как злокозненный распространитель рассудочности, вообще обретает вновь в глазах их смены все свое достоинство благодаря созвучности духу обновляющегося снизу доверху жизнеустройства, вечной неудовлетворенности завоеваниями вчера и нацеленности на завтрашние открытия — отныне принято равняться на ученых, усматривая свой долг в том, чтобы, как и они, «сражаться на подступах к беспредельному и грядущему» (Аполлинер).

Еще более щедрым и родственным, чем наука, поставщиком уроков для писательского «авангарда» послужила послесезанновская живопись, вытеснившая музыку с того наставнического возвышения, куда ее поместили вслед за Верленом восторженные «вагнерианцы» конца XIX в. Предметность запечатлеваемого на картине, а вместе с тем невиданно вольное обращение кисти Пикассо, Матисса, Брака, Шагала с обличьями вещей дружно были восприняты поэтами авангарда как поучительное решение того самого, над чем билось их перо. Аполлинер из года в год, умело, с редким чутьем к трудноуловимой на первых порах грани между неподдельным и надуманным, защищал живописные искания своих друзей, а в 1913 г. обнародовал книжку-манифест в обоснование предпринятого ими переворота: «Живописцы-кубисты. Эстетические раздумья». Отстаивание их правоты неизменно оборачивалось в устах Аполлинера выработкой отправных для него самого установок в собственном деле. Прежде всего самой коренной из них — утверждения такой неподражательной обработки жизненного материала, когда он властно переплавлен согласно заостренному личностному видению вещей. Законченное полотно или сочинение каждым своим мазком, каждой строкой должно, по Аполлинеру, «пересоздавать», а не «воспроизводить» природу, быть «заново сотворенной вселенной со своими собственными законами», небывалой и неповторимой «сверхдействительностью».

При таком крене равновесия между двумя вечно сотрудничающими -соперничающими началами — изобразительным и условно-выразительным — в пользу последнего все права получали «остраннычающие», каламбурно-игровые

253

приемы передачи самых что ни на есть заурядных переживаний и будней. Скрежещущая, утробно ухмыляющаяся в бурлесках Альфреда Жарри (1873—1907) и особенно в его зловещем кукольно-театральном фарсе «Король Юбю» (1888, 1896); с прихотливым изяществом и стыдливой улыбкой укутывающая-выдающая уколы сердечной боли у «фантазистов» Тристана Дерема (1889—1941) и Поль-Жана-Туле (1847—1920); затейливо сплавившая нежность, лукавство, грезы у Леон-Поля Фарга (1876—1947) — во всех своих видах эта исполненная серьезности несерьезность жалась ближе к обочинам французской лирики до тех пор, пока не была подхвачена и пущена в ход авангардом при освещении повседневно как кладезя диковин — радужных, гнетущих, забавных.

Первенство в подобной далеко не праздной игровой ловкости принадлежало одному из основоположников «авангарда» Максиму Жакобу (1876—1944), неразлучному приятелю Пикассо и Аполлинера.

«Чистый лиризм встречается в народных романсах да еще в волшебных сказках», — пояснял Жакоб ощутимую в ряде его книг — с «Бурлескных и мистических сочинений монаха Матореля» (1912) до «Поэм Морвена Гэльского» (посм. 1953) — память о кельтском фольклоре родной ему Бретани. Почерпнутое из старинных кельтских легенд со временем густо прослоится в мечтаниях-видениях Жакоба, впавшего в набожность, христианскими примесями, образовав переливчато мерцающую язычески-библейскую ткань чудесного. Однако мистик сплошь и рядом уживался в Жакобе с озорным мистификатором, сверхъестественно страшное соседствовало со смешным, безоблачность с

апокалиптической мглой. Прихоть нежданно-негаданного случая для него вообще не только повелительница жизни, но и хозяйка вдохновения, упорно избегающего закрепленности в одном настрое, лукаво оборотнического. Жакоб благословляет непредсказуемость жизненной игры самим названием своих стихотворений в прозе, иной раз стянутых до кратенького афоризма, о своенравной чересполосице парижского бытия: «Рожок с игральными костями» (1917). Фокусник слова и стиха, особенно виртуозного в сборнике «Центральная лаборатория» (1921), Жакоб ошеломляюще непринужденно переходил от капризной фантазии к адской фантазмагории, от издевки над мещанским тугодумием — к заплачке-причитанию, от каламбура — к молитве, от сладких грез — к плутовской клоунаде. И весь этот калейдоскоп светится изнутри добросердечием трогательно хрупкой души, которая мечется между жутью своих наваждений и помыслами вновь очутиться в благодатной стране детства, между грешными искусствами и тоской по спасению в младенческой святости — исконной, прозрачной, наивной.

Иллюстрация:

Гийом Аполлинер

Портрет работы П. Пикассо. 1916 г.

Две разошедшиеся ветви жизнеосвоения в авангарде первых лет XX в., представленные Сандраром и Жакобом, — документалистская и игровая — сплетались, а подчас и срачивались у Аполлинера, чья деятельность на узловом перекрестке всех тогдашних поисков в культуре была вместе с тем их увенчанием.

Гийом Аполлинер — подпись, полученная от переогласовки на французский лад двойного имени Вильгельма-Аполлинария Костровицкого (1880—1918). В его жилах текла смешанная польско-итальянская кровь, и родился он в Риме, откуда в раннем детстве был привезен матерью на юг Франции. Впитанная им на ученической

254

скамье культура Франции навсегда стала для него неотторжимо своей, хотя он с гордостью вспоминал о своих славянских корнях, а французского гражданства добился лишь к 1916 г.

Дружеским, почти семейным кругом Аполлинера смолоду сделалось вольное братство живущих пером и кистью парижан. Здесь, в Париже, протекали сердечные увлечения этого влюбчивого южанина и налаживались деловые знакомства хроникера недолговечных газетных листков. Тут, в мастерских живописцев на Монмартре и харчевнях близ вокзала Монпарнас, он тесно сошелся с Пикассо, Матиссом, Браком, всем их разноплеменным окружением — «парижской школой» живописи. Отсюда Аполлинеру пришлось сняться с началом первой мировой войны, чтобы в декабре 1914 г. уйти добровольцем в окопы, где в марте 1916 г. его ранило в голову осколком немецкого снаряда. И сюда же, в Париж, вернулся он в лазарет на излечение, так и не восстановившее когда-то крепкого здоровья настолько, чтобы оно справилось с приступом заразного гриппа-«испанки». В Париже Аполлинер поднялся и по всем ступенькам писательского ремесла — от «негра» при оборотистом поставщике беллетристического товара до восходящего светила словесности, погашенного смертью у самого порога славы.

Нечасто встречаются одержимые изобретательством реформаторы, которые бы не просто с бережностью Аполлинера дорожили заветами прошлого, но и так успешно, как он, продвигались колеями преемства, прежде чем захватиться на коренные преобразования. Да и тогда сохранили бы право на аполлинеровское самоопределение: «Я никогда не поступал как разрушитель, всегда как строитель».

Зрелости Аполлинер достиг, выступив дальним наследником средневековых певцов поманившей было, но незадавшейся «любви-злосчастия», немецких романтиков в их

благоговении перед всем патриархально-легендарным, Ламартина и Верлена с их напевной грустью. Источники аполлинеровской печали — древнее, извечное для элегических дум сетование: быстротечная река жизни есть не что иное, как поток невозполнимых утрат, преходящих радостей, развеянных мечтаний, остывших страстей.

Уплывает любовь как текучие воды
Уплывает любовь
Как медлительны годы
Как пылает надежда в минуту невзгоды

Пробил час наступает ночь
Я стою дни уходят прочь
Вновь часов и недель повторяется смена
Не вернется любовь
Лишь одно неизменно
Под мостом Мирабо тихо катится Сена

Пробил час наступает ночь
Я стою дни уходят прочь

(«Мост Мирабо». Перевод Н. Стрижевской)

Заплачки Аполлинера полны отзвуков народных преданий, овеяны мягкой, редко срывающейся в беспросветность меланхолией и составляют основу одного из двух пластов, перемежающихся в «Алкоголях» (1913) — первой сводной книге его лирики. Хрестоматийное по своей задушевной простоте и просодически-композиционной стройности, это слагаемое «Алкоголей» своим ядром имело «рейнские» стихи («Май», «Колокола», «Лорелея»), сочинявшиеся в 1901—1902 гг. в Германии, где Аполлинер служил тогда домашним учителем, и пополнялось затем от случая к случаю такими исповедально-автобиографическими вещами, как «Песнь злополучного в любви» (1903—1904) или «В тюрьме Санте» (1911).

Другой обширный пласт «Алкоголей» являл собой, по словам Аполлинера, плод «исканий лиризма нового и одновременно гуманистического», подстройки «старинной стихотворческой игры» к обстановке людного города с его сумятицей, оглушительным размахом, переплетенностью стародавнего и только что народившегося («Эмигрант с Лендор-Роуда», «Пылающий костер», «Обручение»). Ход меняющего все на свете времени и здесь для Аполлинера неперемнная мыслительная призма. Он чреват теперь, однако, не одними безутешными потерями, но и вскармливающими бодрость духа ожиданиями, жатвой небывалого, даже когда оно — обновленное былое. Аполлинер отнюдь не впал вдруг в розовую безмятежность: сиротство «звездоголовых» менестрелей среди свирепой черни, какому он уподобит собственную судьбу в повести-фарсе «Убиенный поэт» (1916), уже в «Алкоголях» неотвязная его боль и забота. И все-таки он захвачен постоянно революционизирующей самое себя действительностью, которая сотворена умелыми руками и пытливым умом, — той могучей цивилизацией, что пьянит его ничуть не меньше, чем природа. Внемлющее любой мелочи опознавание перемен во всем, от облика улиц до строя душ, само по себе оказывается увлекательным лирическим путешествием в краю сегодняшних чудес. И Аполлинер зачастую просто-напросто перебирает свои встречи невзначай с этим диковинным, стоит только свежо взглянуть и счастливым попаданием свести вместе вещи, далеко отстоящие друг от друга, в образе взрывном из-за

255

своей крайней неожиданности: «Пастушка о башня Эйфеля стадо мостов блеет у твоих ног поутру»; «Бог умерший в пятницу и оживший в воскресенье // Христос взмывает к небесам выше всех пилотов // ему принадлежит мировой рекорд высоты» («Зона»).

Изумленная приглядка к окружающему и самому себе, смесь размашисто вселенского и заветно личного, буднично простого и чарующе странного, сердечности и остроумия, ученых мифологических намеков и свежей газетной хроники — преимущественные орудия аполлинеровского обживания нови. Готовность удивляться, вскрывая родство между явлениями разновременными и разнопространственными, помогает тут высекать из самых заурядных, вроде бы неказистых подробностей вспышку многозначно емкой метафоры, долженствующей, как будет сказано в манифесте-завещании Аполлинера «Новое сознание и поэты» (1918), вести в себе угадку «предположительной истины» будущего — страстно чаемой завтрашней были.

Как и Малларме, Аполлинер вверяет себя покровительству легендарного Орфея, который «изобрел все искусства, науки и, будучи сведущ в магии, знал грядущее» (послесловие Аполлинера в книжке его прелестных в своем милом лукавстве четырех-пятистрочных миниатюр с гравюрами по дереву Рауля Дюфи — «Бестиарий, или Кортеж Орфея», 1911). Однако же, в противовес Малларме, Аполлинер не бьется над извлечением корня всех вещей — их единосушной непреложности, а ждет «орфических» озарений от самого бурлящего окрест жизненного круговорота. Он гостеприимно впускает в поле своего зрения прихотливую случайность, будь то врезавшееся в память происшествие, редкое ученое или, наоборот, обиходное словечко, поразивший своей броскостью штрих, мелькнувшее в уме фантастическое допущение. И предоставляет им вольно пересекаться, сплетаться, размежевываться с другими — столь же случайными с виду. Единство целого тут не задано выдержанностью плавно и правильно развертывающегося письма в одном ключе, а вырастает из чересполосицы разнометрия при стыковке впрямую, без рассудочных прокладок, весьма несхожих впечатлений и мыслей. Сращение их между собой не нуждается ни в каких обоснованиях, кроме безошибочной меткости воображения. И возможно не иначе как в извилистом русле свободного стиха с его гибким неравнострочием. Он всякий раз перестраивает свой лад на перепадах от признаний в самом сокровенном, оброненных как бы мимоходом, к нестесненно громкому красноречию или устной беседе, от строк, вытянутых в распространенные цепочки, — к совсем кратким, зависшим в одиночестве над пустотой пробелов-отбивок. Но при всех своих метаморфозах это разнопорядково-безразмерное течение исповеди остается в берегах всегда и везде верного себе аполлинеровского голоса. Непринужденный и проникновенный, он изошренно подвижен в своих приливах, отливах, переливах из отрывков обиходно-разговорных в периоды стройно подтянутые, чеканные или же в обрывисто недосказанный, ударный словесный мазок.

Два пласта «Алкоголей» — один подкупающе привычный и второй поисковый — прослаивают друг друга в книге так, что от нее исходит впечатление несомненной выстроенности. Аполлинер как бы предпринимает здесь путешествие в недра памяти сердца. Увлекаемый необратимой чередой дней, он в первой половине «Алкоголей» лелеет мысль возродить дорогие ему призраки рассыпавшейся в прах любви. Но тщетно: ее заклинание-воскрешение в песнях оборачивается прощальным изживанием, после чего, во второй половине книги, мало-помалу пробивается и крепнет, пусть не без колебаний, устремленность к иным, опять манящим далям, порыв ввысь, навстречу другим небесам и щедрому солнцу. Присутствие такой подспудной смысловой канвы подсказано благодаря окантовке книги двумя самыми весомыми пьесами: открывающей ее «Зоной» и завершающим «Вандемьером». Между собой они еще и перекликаются, по-разному отсылая к самому названию «Алкоголей»: неприкаянно бродящий по Парижу сутки кряду Аполлинер «Зоны» пьет по дороге у замызанной стойки жгучий спиртной напиток, напоминающий ему своей горечью всю и окружающую, и собственную томительную запутавшуюся жизнь, тогда как в «Вандемьере» он — раблезианская «глотка Парижа» — с наслаждением утоляет жажду вином урожая всех краев Франции. И это сок тех самых виноградных гроздьев, что оплодотворило кровью своих полуденных лучей встававшее на заре в последней строке «Зоны» «солнце с перерезанной шеей», которое горизонт, будто

топор гильотины, каждое утро отрубает от тела Земли. В результате стержневое течение «Алкоголей» неспешно и без прямолинейности — со своими завихрениями, попятными струями, рывками вперед — несет от умонастроений бесприютного скитальчества и выплеснувшейся под занавес хмельной радости быть в кровном родстве со вселенской житницей.

С «Алкоголей» Аполлинер отказался от знаков препинания — шаг, по поводу которого было пролито немало чернил. Упреки в желании

256

поразить бесполезной, а то и мешающей причудой он сразу отвел, пояснив, что поступил так по здравому размышлению: ведь «самый ритм и разбивка стихов паузами и есть подлинная пунктуация, во всем прочем никакой нужды нет», если тщательно выполнена ритмическая проработка словесно-стихотворного потока. Введенное впервые столь последовательно, новшество Аполлинера прижилось с тех пор у многих лириков Франции, подчас и за ее пределами.

Другая затея всегда неумоимо что-то пробовавшего Аполлинера, которой он увлекся чуть позже, — «каллиграммы»: стихотворения-рисунки, где строки расположены по очертаниям описываемых предметов, как это бывает на плакатах или почтовых открытках. Аполлинер подумывал собрать их в отдельную книжечку, бросавшую своим заглавием шуточный вызов его приятелям-художникам: «Я тоже живописец». Разразившаяся вскоре мировая война грубо нарушила строй ума, благоприятный для подобных занятий, которые одних покоряли блесками фантазии, другим внушали подозрения в мистификаторстве. И хотя Аполлинер на передовой поначалу находил в себе силы скрашивать окопные передраги остроумной игрой сочинителя-рисовальщика и даже ухитрился отпечатать в 1915 г. на гектографе книжечку каллиграмм «Ящик на оружейном передке», постепенно эти эксперименты пошли на убыль, оставив памятные курьезы, подчас искрометные. Правда, и в 1918 г. он поместил их в свою вторую итоговую книгу и даже назвал ее «Каллиграммы», хотя они составляют там только часть.

Шесть разделов этого собрания «стихотворений Мира и Войны», как гласил подзаголовок, — шесть кругов прожитого и пережитого Аполлинером за годы после «Алкоголей», а в своей совокупности — дневник-исповедь.

Резко выделяется среди прочих первый предвоенный круг — «Волны». Здесь средоточие едва ли не самых дерзких аполлинеровских опытов, зачастую так и не миновавших сугубо лабораторную стадию. Помимо собственно «каллиграмм», это разного рода словесные «коллажи» — как бы склейки из обрывков бесед за столиками в кафе, говора парижской толпы, рекламных объявлений, газетных заметок. Тут тоже, если вспомнить Маяковского, налицо лихая «езда в незнаемое» и в корчах силится заговорить «безъязыкая улица». Зародыши «киномонтажной» лирики на Западе, «коллажи» Аполлинера сами вдохновлены живописью Марка Шагала («Сквозь Европу») и особенно Робера Делоне («Окна») с передачей в ней одновременности событий, далеко разведенных в пространстве. Издалека предвещающие последние, обращенные к потомкам пророчества книги увеличивают и скрепляют весь раздел прославленные «Холмы» — прощание Аполлинера со своей молодостью и вместе с тем исповедание его первопрородческой веры в пришествие дней «пылающего Разума».

Каждый из остальных пяти разделов «Каллиграмм» — очередная полоса в жизни Аполлинера с первого дня войны и вплоть до ранения в висок. После медленной поправки он еще успел снова включиться в парижскую жизнь, очутившись теперь в положении наставника очередного пополнения «авангарда» — Реверди, будущих сюрреалистов Бретона, Супо и Арагона (последние заимствовали у него позже и самый этот термин, употребленный им впервые применительно к своей пьесе «Сосцы Тиресия», 1917).

О присутствии духа и жизнестойкости Аполлинера, оставшегося самим собой и в солдатской шинели, по-своему свидетельствовало обилие его тогдашней любовной

лирики. В самих «Каллиграммах» и книжечке «Vitam impendere amori» («Жизнь посвятить любви», 1917) влюбленный солдат Аполлинер представлен лишь частично: большинство его посланий из прифронтовой полосы к женщинам, поражающих быстротой и легкостью пера стихотворца-импровизатора, который строчил их подчас каждодневно неделями напролет, увидело свет посмертно («Послания к Лу», 1947, 1955; «Послания к Мадлен», 1952). Всякий раз эти письма несут на себе печать как весьма неодинакового склада их вдохновительниц, так и различного строя чувств самого поклонника: от опаляюще окровленной мучительной страсти до сдержанной покойной нежности.

Приблизительно до середины «Каллиграмм» чуть ли не в каждой странице сквозило бодрое самочувствие, зачарованность броско-необычными зрелищами ратной страды. Среди опасностей и лишений передовой Аполлинер не захотел распротиться со своей всегдашней любознательной жаждой жизненных открытий — в одном из тогдашних писем он определял ее как «постоянное и осознанное наслаждение жить, постигать, видеть, знать и выразить». Постепенно, однако, эти радужные первые впечатления теснила жестокая окопная правда. Чем ближе к концу, тем чаще в книге следы вмешательства цензурных ножниц, хотя патриотическая воодушевленность Аполлинера по-прежнему неколебима. Он не грешил, впрочем, и на первых порах лубочной ура-трескотней, как не сделался затем соратником Барбюса по революционному разоблачению газово-траншейной мясорубки. Притягательность лирики

257

воюющего Аполлинера в достойном, избежавшем витийства официозных тыловых певцов «отечества в опасности», неходульно человеческом освещении солдатских трудов и дней изнутри — искреннем и скромном:

В деревню ближнего тыла
Шли трое усталых солдат.
Едкая пыль покрыла
Их с головы до пят.

На равнину смотрели. О прошлом
Толковали. Когда же снаряд
Вдруг пронесся с воем истошным —
Равнодушно взглянули назад.

Не о будущем с темной завесой,
О былом толковали. И вспять
Мысль текла. Продолжалась аскеза,
Приучившая их умирать.

(«Аскеза». Перевод М. Кудинова)

На исходе близившегося к концу четырехлетнего кровопролития в таких завершающих «Каллиграммы» вещах, как «Победа» и «Рыжекудрая красавица», в голосе Аполлинера все громче слышались надежда, предвкушение ждущих его впереди свершений. Есть какая-то зловещая ухмылка судьбы в том, что скоротечная болезнь оборвала его жизнь за два дня до подписанного 11 ноября 1918 г. перемирия.

К обнаружению рукописей Аполлинера, как и тех стихов, что были распылены в текущей печати, приступили сразу после его смерти. Из этих собраний затерявшейся было аполлинеровской лирики особенно ценны охватом ее от самых ранних проб пера две книги — «Что есть» (1925) и «Меланхолический страж» (1950). Усердными заботами разыскателей наследие Аполлинера (включая повесть «Разлагающийся волшебник», 1909, и рассказы «Ересиарх и К°», 1910) в конце концов обрело сходство с плавучей ледяной горой, вершины которой — «Алкоголи» и «Каллиграммы» — покоятся на сильно превосходящем их своими размерами подводном основании.

А вместе с тем неуклонно распространялась и слава Аполлинера как в самой Франции, так и далеко за ее пределами. Сегодня его лирика — испытанное на долговечность

достояние культуры XX в., немало мастеров которой гордилось тем, что они шли по аполлинеровским стопам. Среди бесчисленных подтверждений тому — дань благодарности, принесенная однажды чехом Витезславом Незвалом «великому Аполлинеру, без которого наше столетие топталось бы на месте и просило милостыню» у прошлого, богатого своими уроками, однако миновавшего.

257

КУЛЬТУРНАЯ СИТУАЦИЯ
КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX в

В 1893 г. Габриэле Д'Аннунцио, к этому времени уже знаменитый поэт и романист, широко усвоивший современную ему европейскую культуру, и в первую очередь — опыт французских литературных школ, выступил на страницах одной из римских газет с тремя статьями об Эмиле Золя. С присущим ему апломбом законодателя литературных вкусов Д'Аннунцио объявил о «завершенности» морали и мифов XIX в., об исчерпанности натурализма и позитивизма. Он писал: «Опыт закончен. Наука не способна вновь заселить опустевшее небо, вернуть счастье душам, которых она лишила наивного мира. Мы больше не хотим правды. Дайте нам мечту. Мы обретем отдых только под сенью незнаемого».

Способность остро ощущать зарождающиеся идейные движения, сдвиги в мироощущении не обманула Д'Аннунцио. 90-е годы были действительно для Италии историческим рубежом. Характеризуя положение в Италии спустя двадцать лет после создания в 1870 г. объединенного буржуазного итальянского государства, Энгельс писал: «Буржуазия, придя к власти в период борьбы за национальную независимость и позднее, не смогла и не захотела довести свою победу до конца. Она не уничтожила остатков феодализма и не реорганизовала национального производства на современный буржуазный лад».

Надо отметить, что этот компромисс буржуазно-либерального блока с крупными аграриями обусловил национальную специфику итальянского капитализма. На исходе XIX в. Италия оставалась второразрядным буржуазным государством с отсталой социально-экономической структурой: давние проблемы национальной жизни — нищета и невежество широких народных масс, система управления, разъедаемая бюрократизмом и коррупцией, неравномерность развития севера и юга страны —

258

усугублялись нарастающими классовыми противоречиями буржуазии и пролетариата. Опоздала Италия и к колониальному разделу мира. Таким образом итальянское государство находилось в кругу тех стран Западной Европы, которые вступили в эпоху империализма, по замечанию Маркса, «страдающая не только от развития капиталистического производства, но и от недостатка его развития».

Национальная историческая ситуация усугубила в Италии тот кризис моральных, духовных, эстетических ценностей, который присущ всей европейской культуре этого периода. На рубеже веков окончательно рушатся романтические идеалы Рисорджименто, попранные «мещанской» Италией, и одновременно в умах итальянской культурной общественности терпит крах недолговечная вера в позитивистские постулаты анализа фактов как «средства овладения действительностью», по выражению теоретика и истории литературы той эпохи Франческо Де Санктиса.

Молодая творческая интеллигенция Италии в этот период ищет путей и способов обновления культуры, подчас нигилистически отбрасывая прежние эстетические духовные приобретения.

Искусству и литературе стремятся придать «динамичность», присущую реальности нового века, сделать их средствами выявления «бесконтрольной индивидуальности». На этой почве легко завоевывают успех антидемократические и антигуманистические концепции. «Мечта» и «незнакомое», провозглашенные в статье Д'Аннунцио о Золя в противовес опыту и науке, расшифровываются как «возрождение древнеримского величия» Италии. Скороспелый националистский миф становится синонимом пробуждения национальной энергии. Идеал Прекрасного принимает облик культа индивидуализма: сильная личность нужна стране для выполнения своей исторической миссии — создания «латинской империи». Так ницшеанские идеи приобретают в итальянских условиях специфические аспекты, способствуя возникновению националистской идеологии, проникающей в культуру. Реакционная идейная окраска присуща и итальянскому авангарду — прежде всего футуризму, приобретенному во втором десятилетии XX в. общеевропейский размах.

Вместе с тем среди художественной интеллигенции, которая не порывала с гуманистическими идеалами, презрительно отвергла этот пафос ложного национального величия, нарастают пессимистические настроения. Буржуазная пошлость представляется непременным свойством всякого людского сообщества, отдельный человек обречен на неизбывное одиночество, отчужденность, непонимание. Возникает глубокое сомнение в самой возможности объективного видения реальности, которая распадается на фрагментарные впечатления. Неверие в возможности разума постичь тайны жизни приводило к скепсису, фатализму, а иной раз к спиритуалистическим концепциям.

В своих крайних воплощениях эти два типа мироощущения резко противостоят друг другу: даннунцианство несовместимо с пиранделлианством, футуризм — с эстетикой Пасколи. Но в творчестве ряда писателей можно обнаружить и ту и другую тенденцию. Это характерно для всей тогдашней эпохи непроясненности, неустойчивости, переходности.

Огромную роль в общей переориентации итальянской культуры сыграл выдающийся философ, теоретик искусства и литературный критик Бенедетто Кроче (1866—1952). На протяжении первой половины XX в. несколько поколений итальянской интеллигенции находились под воздействием крочеанства.

Начав с исторических штудий, Кроче испытывает известное влияние марксистской мысли, но затем в работе «Исторический материализм и марксистская экономическая теория» подвергает марксизм пересмотру и переходит на идеалистические позиции. В течение 1902—1915 гг. он создает трехтомную «Философию Духа», где, частично опираясь на гегельянскую диалектику, а частично полемизируя с ней, выстраивает свою систему основных духовных категорий. В этот же период появляются работы Кроче, в которых он формулирует свою концепцию искусства («Эстетика как наука выражения и общая лингвистика», «Новые статьи по эстетике», «Поэзия и не-поэзия» и др.).

В основе эстетической теории Кроче лежит имманентный постулат: «Искусство есть чистая интуиция», т. е. индивидуальная форма познания, отличная от универсального, концептуального познания, присущего истории или философии. Согласно Кроче, единство формы и содержания произведения также есть явление непосредственное, озаренное интуицией, а не результат продуманного построения. Он решительно отделяет «интуитивную часть» литературного произведения («поэзию») от содержащихся в нем политических, моральных, религиозных концепций, которые относятся к сфере «непоэзии».

Наиболее сильной стороной деятельности Кроче-критика в первые десятилетия XX в. была его энергичная борьба против эпигонского позитивизма в философии и литературоведении, против клерикализма в культуре. Кроче решительно отвергал декадентские мифы, особенно

националистский, и был чужд авангарду. Большое значение имел обширный цикл статей Кроче «Литература новой Италии», печатавшихся в журнале «Критика» (1903—1943), где он дал проницательную оценку подлинных достижений литературы объединенной Италии.

В эстетической теории и в литературоведческой практике Кроче сочетались разноплановые и подчас противоречивые моменты. Поэтому его противниками и сторонниками были представители как левого, так и правого лагеря культуры. В период «черного двадцатилетия» Кроче оставался решительным противником фашистской идеологии и режима. В 1925 г. он смело выступил с «Манифестом антифашистской интеллигенции», утверждая в нем высокие гуманистические ценности. Но взгляды Кроче того времени примечательны постепенным нарастанием консервативных и антисоциалистических тенденций.

В то же время новому поколению прогрессивной итальянской интеллигенции стоило большого труда преодолевать методологическое наследие крочеанства, изживая концепцию имманентной неподвижности искусства.

259

КРИЗИС ВЕРИЗМА. ДЕКАДАНС

Стремление итальянских писателей 70—80-х годов XIX в. правдиво изобразить народную жизнь привело к возникновению реалистического литературного направления — веризма, переосмыслившего многие установки французского натурализма и создавшего свою литературную теорию. Лучшие представители (Верга, Де Роберто, Чамполи и др.) внесли в итальянскую прозу народную тематику, новую стилистику повествования. Но позитивистские начала вскоре сузили горизонты веристского художественного видения, и на пороге 90-х годов движение переживает кризис. Теоретик веристской школы Луиджи Капуана в статье «Современные „измы“» фактически капитулировал перед спиритуалистическими и эстетизирующими веяниями, заявив, что веризм — это только один из равноправных «измов» в широком спектре искусства.

Тем не менее на рубеже XIX и XX веков веристская традиция все же доказала свою жизнеспособность, получив развитие в творчестве М. Серао и Г. Деледды.

В завершающий период Рисорджименто итальянские писатели-веристы обратились к правдивому изображению народного, преимущественно крестьянского, бытия родных им краев и областей страны, значительно отличавшихся друг от друга по нравам и обычаям, по условиям социальной жизни. В силу этого веристские произведения в известной мере несли в себе черты регионализма. На рубеже XIX—XX вв. реалистическая литература Италии, исходящая из веристской традиции, ставит на этом материале более глубокие проблемы общегуманистического плана. Так, сначала Матильда Серао и Грация Деледда, а затем Луиджи Пиранделло обращаются к внутреннему миру своих героев, к нравственно-психологическим переживаниям, которые присущи и скромному служащему провинциального городка, и мелкому землевладельцу центральной Италии, и сицилийскому священнику. Региональная тематика постепенно расширяется до общенациональной.

Матильда Серао (1856—1927) завоевала известность книгой очерков «Чрево Неаполя» (1884), в которой стремилась дать правдивое, объективное описание жизни городской бедноты. Острой социальной проблеме посвящен роман Серао «Благодатная страна» (1891). Название ироническое — речь идет о лотерее, этом ядовитом дурмане для нищего люда Неаполя. Книга, по существу, была серией этюдов из жизни разных слоев городского населения.

В первых романах Серао из народной жизни нет глубоко прорисованных характеров, ее герой — масса, уличная толпа. В 90-е годы Серао заявляет, что веризм и «оргия правды» исчерпали себя и теперь писателю следует изучать неведомые уголки человеческой души. Названия ее «романов страсти» — «Иллюзия», «Наказание», «Фантазия» — говорят за себя, это — любовные истории женщин из аристократического общества. Но вскоре «веристская закваска» берет верх, и Серао в течение 900-х годов возвращается в сферу жизни маленьких людей, описывая их переживания. В создаваемых ею «драмах душ» действие сосредоточено на психологических коллизиях, нередко завершающихся драматическим исходом (романы «Балерина», 1901; «История двух душ», 1904). В ее творчестве можно наблюдать трансформацию жанра: от многопланового повествования с широкой картиной быта писательница переходит к роману психологическому, к историям «простых душ». Ее романы, которым присущи наблюдательность, живой и образный язык, мастерство пейзажных и жанровых зарисовок, стали популярными не только в Италии, но и в России.

Более глубоко преобразовалась веристская традиция в романах и новеллах сардинской писательницы Грации Деледды (1871—1936). Деледда описывала пастухов Сардинии, мелких помещиков и неимущих батраков, которые живут в замкнутом кругу сложившихся веками обычаев, на лоне природы, оказывающей могучее воздействие на весь строй их духовной

260

жизни. Изображение быта, природы и нравов подчинено у автора задачам психологического анализа, и это выделяет ее из круга предшествующих прозаиков-веристов. Типичный для книг Деледды конфликт создается разрывом между остро ощущаемым моральным долгом и сильными страстями. Излюбленная ее коллизия — столкновение житейских искусов и сознание греховности, трагедия вины.

На Деледду оказала несомненное влияние русская литература, в частности Тургенев и Л. Толстой. Уже в ее ранних рассказах возникает толстовская проблематика. В 1897 г. Деледда обратилась к Толстому с письмом, прося его ознакомиться с только что завершенным ею романом «Правосудие». В этом романе молодой писательницы, опубликованном в 1898 г., выражены чисто толстовские мысли о несправедности суда и судей, о фальши всей юридической системы буржуазного общества.

Наиболее значительные романы Деледды — «Пепел» и «Элиас Портолу», вышедшие в 1903 г. В «Пепле» герой жестоко судит свою «падшую» мать и осознает собственную черствость лишь после ее самоубийства, в котором он нравственно повинен. «Элиас Портолу» — трагедия несмиряющейся гордой души. Здесь конфликт между греховной страстью к жене брата и священническим саном продолжается до тех пор, пока у гроба умершего сына Элиас не осознает эту смерть как кару за свои проступки.

Творчество Деледды высоко ценил М. Горький. В одном из писем он называет Деледду и Серао «сильными перьями» и приводит их книги в качестве примера бескомпромиссного служения правдивому искусству. В 1936 г. Грация Деледда была удостоена Нобелевской премии.

Антонио Фогаццаро (1842—1911) попытался соединить веристскую технику повествования и приемы романной композиции со спиритуалистской проблематикой и полемикой против позитивизма. Тесно связанный в юности с либерально-католической идеологией Рисорджименто, пережив «кризис веры», Фогаццаро стал приверженцем течения так называемых католиков-модернистов, намеревавшихся примирить католическую догму с достижениями науки и цивилизации. В своих романах 90—900-х годов писатель проповедует своеобразное спиритуалистическое подвижничество, воспевая победу духа над чувственностью и эгоизмом. Он порицал «чрезмерное пристрастие» к фактам, призывая творить возвышенное искусство, указующее пути нравственного самосовершенствования; «рассуждению» он противопоставляет интуицию

и подсознательные движения души. Фогаццаро порывал с основными идейно-художественными принципами веризма, но в то же время сама художественная структура его романа сопротивляется наивным решениям социальных вопросов в духе христианского смирения.

Противоречивые тенденции творчества Фогаццаро отразились в цикле его романов, из которых наиболее удачен первый — «Маленький отживший мирок» (1895). В центре конфликта — столкновение католика Франко с женой, свободомыслящей Луизой. Нравственность Луизы идет от разума, она «заземлена», тогда как мораль Франко возвышенна: он не пытается вернуть себе законное наследство и этим поднимается над корыстолюбивыми и несправедливыми. Тяжкое испытание — гибель дочери — духовно укрепляет Франко, подавляя нравственно деградирующую Луизу, которая восприняла смерть маленькой Марии как месть «злого бога». Писатель подводит читателей к мысли о том, что интеллектуальная свобода может погубить человеческую душу.

Постулат «деятельного добра» с исчерпывающей полнотой, но явно художественно неубедительно раскрыт затем в романах «Современный мирок» (1901) и «Святой» (1905).

В обоих романах действует сын Франко и Луизы Майрони — Пьетро, но прозвищу Бенедетто — благословенный. После долгих лет подвижничества Пьетро приходит к идее переустройства общества на христианских началах в духе вышеупомянутого католического «модернизма». Он отдает свое наследство «общине свободных тружеников», а себя посвящает более высокой миссии — служению богу. Роман «Святой», по существу, представляет собой подробное изложение взглядов автора на роль церкви в современном обществе. Бенедетто высказывает по ее адресу колкие суждения, сравнивая ее то с гнилым персиком, то с водой, зараженной падалью. Нужды нет, что эти сравнения призваны подтвердить божественность и чистоту исконной сути Церкви, лишь в поздние времена заразившейся гнилью. Роман Фогаццаро был встречен Ватиканом в штыки и внесен в «Индекс запрещенных книг». Епископат предложил автору отказаться от своего сочинения. Писатель, как послушный католик, направил в газеты свой акт отречения. Тогда Фогаццаро подвергся остракизму со стороны и либералов, и «католиков-модернистов».

Напрашивается сравнение романа Фогаццаро «Святой» с «Римом» Золя. В обоих произведениях есть эпизод, когда священник — автор книги, призывающей к обновлению церкви, попадает на прием к папе. Герой Фогаццаро преисполнен преклонения и священного трепета; а герой Золя, поняв всю безнадежность обновленческих усилий, отрекается от своей книги

261

и от католицизма. Роман «Рим» сохранил долгую жизнь в искусстве, тогда как произведение Фогаццаро — достояние историков литературы.

Творчество Антонио Фогаццаро — своеобразное спиритуалистическое проявление декадентских тенденций эпохи. Безжизненная, хоть и возвышенная, идея «деятельного добра» постепенно лишает произведения Фогаццаро той реальности характеров и психологических ситуаций, которая составила сильную сторону «Маленького отжившего мирка». Ткань повествования иссушается, роман под пером Фогаццаро-моралиста утрачивает свою притягательность картины жизни.

На таком фоне естественно рос интерес к фигуре Габриэле Д'Аннунцио (1863—1937). Именно этот писатель своим творчеством и эпатазирующим жизненным примером создал в Италии основные мифы и маски литературного декаданта, насаждая гедонистический культ красоты, исповедуемый «сильной личностью» — эстетом с пиршественным богатством эмоций и утонченных ощущений, возвышающим его над обыденным существованием. Декаданс такого рода, сдобренный националистической идеей в оболочке пышной образности, заключал в себе изрядную порцию пошлости и дурного вкуса. Д'Аннунцио далек от подлинной утонченности, психологической глубины Уайльда

и Роденбаха. Но риторика и позерство Д'Аннунцио компенсировались в глазах буржуазной итальянской публики культурной всеядностью, жизнеутверждающей энергией и вызывающей патетичностью деклараций.

Презрение к эпигонству и провинциализму итальянской буржуазной культуры конца века помогло Д'Аннунцио и его сподвижникам столь быстро воспринять дух новейших европейских веяний, что поздно появившийся итальянский декаданс вскоре стал типологическим образом всего этого направления.

Д'Аннунцио, родившийся в мелкобуржуазной семье, уже в шестнадцать лет дебютировал как поэт сборником стихотворений «Примо вере» — стилизованных гимнов и элегий. Здесь, как и в следующей книге стихов «Новые песни», ощущается новая колористическая образность, пластичность изображения мира. Д'Аннунцио становится модным поэтом. Он восхищен Метерлинком и Уайльдом, прерафаэлитами и Бодлером.

Иллюстрация:

Гравюра А. де Каролиса

к сборнику Д'Аннунцио «Девственная земля»

1904 г.

В 1882 году выходит сборник его рассказов «Девственная земля», где явственно прослеживается трансформация веристской новеллистической традиции. Подход автора к изображению быта простых людей и природы принципиально иной. Новеллы высвечивают в человеке темные инстинкты, дремлющие на дне его сознания. Еще два сборника новелл Д'Аннунцио, объединенных в 1902 г. под общим названием «Пескарские новеллы» (в городке Пескаро родился писатель), демонстрируют мастерство автора в области данного жанра. В них и стилизованная хроника, и боккаччианский анекдот, и мопассановская емкая психологическая новелла; подчас Д'Аннунцио открыто замствует сюжет, хотя по-своему его осмысляет. Доминируют в «Пескарских новеллах» мрачные тона, эстетизация зловещего, уродливого, изображение жестокости, фанатизма, доходящего до варварского разгула страстей.

В начале 90-х годов Д'Аннунцио создает роман и повесть, которые свидетельствуют о пробудившемся интересе автора к морально-психологическим коллизиям русского романа. Повесть «Джованни Эпископо» и роман «Невинный» появились почти одновременно (1892). Герой повести наделен чертами Мармеладова и капитана Снегирева с их жалкой ущемленностью и всепоглощающей любовью к ребенку, который гибнет в результате жестокости окружающих. Сама манера повествования — задыхающийся сбивчивый монолог-исповедь — свидетельствует об откровенном подражании автору «Кроткой». Но острейшая социально-этическая коллизия Достоевского фактически устранена у итальянского писателя, который

262

представляет человека игралищем неподвластных сил, рокового наваждения. Все же в повести ощущается и боль за подавленную человечность, мерилом которой — вслед за Достоевским — Д'Аннунцио делает детское страдание. По существу, та же проблематика возникает и в романе «Невинный», только повернута она «по-толстовски», разумеется, в понимании Д'Аннунцио. Герой — рассказчик Туллио, гедонист, вместилище утонченных капризных ощущений, которые он же сам с наслаждением анализирует, убивает ребенка своей жены от другого. Однако аморализм Туллио, не признававшего для себя никаких запретов, терпит крах. «Избранная личность», которой все дозволено — вплоть до убийства, вдруг провидит на мертвом личике ребенка невысказанные слова «маленькой княгини» из «Войны и мира»: «Ах, за что это вы со мной сделали?..» Ему остается самоосуждение, ощущение великой вины, которую нельзя искупить по людским законам.

Три романа, написанные вслед за широковещательным отречением Д'Аннунцио от «Золя и науки», означали отказ от следования путями, разведанными в «Невинном» и в

«Джованни Эпископо». В «Триумфе смерти» (1894), «Девах скал» (1895) и «Пламени» (1900) воплощен миф о миссии латинской расы, призванной вернуть Италии римское величие, о сверхчеловеке, сочетающем силу воли и эстетство, художественный талант и дар полководца. Главный персонаж во всех трех книгах — только рупор идей автора, литературная фикция, а не характер. Сам роман, не объединенный развитием действия, дробится, распадается на отдельные эпизоды-описания. В «Триумфе смерти» томительная интроспекция героя, буквально задавленного «переливами чувств и мыслей», приводит к торжеству «жажды смерти», сначала обращенной на любовницу, а под конец и на него самого. В «Девах скал» внешний сюжет — лишь повод для проповеди мессианства старой итальянской аристократии как квинтэссенции высшей расы. В романе «Пламя» художественное значение имеют лишь пространные описания Венеции и ее архитектурных памятников.

Драматургия Д'Аннунцио живописует конфликт, развертывающийся в душе художника-эстета, который остается лишь наблюдателем и рупором собственных ощущений («Джоконда», 1899), или же присовокупляет к ним идеи националистского колониального конкистадорства («Больше, чем любовь», 1906). Единственная пьеса, в которой автору удалось создать сильные романтизированные характеры, обуреваемые неудержимыми страстями, «крестьянская трагедия» «Дочь Иорио» (1903) была связана с традицией народной диалектальной драмы. Однако «Дочь Иорио» осталась исключением на общем фоне. Ощущается здесь и воздействие античного театра: мотивы трагической вины пастуха Алидже, ненамеренно убившего собственного отца, и жертвенности героини — Милы, дочери «колдуна» Иорио, добровольно принимающей смерть, взяв на себя преступление возлюбленного.

Последний роман Д'Аннунцио, написанный, перед мировой войной, «Быть может — да, быть может — нет» (1910), повествует об отважном авиаторе, человеке с милитаристским душком. Д'Аннунцио упоенно описывает военную технику, восхищается «красотой» торпедной атаки подводной лодки; здесь внезапно проступает родство эстета Д'Аннунцио с футуристом Маринетти. История «латинского Икара», механически сцепленная с рассказом о демонической «сверхженщине» Изабелле и ее сестре Ване, обуреваемой комплексом любви-ненависти, — самое слабое прозаическое произведение писателя.

В годы первой мировой войны Д'Аннунцио, верный собственному мифу, превратился из поэта-эстета в бесшабашного летчика. В 1919 г. он во главе отряда добровольцев захватил, вопреки мирному договору, и удерживал в течение пятнадцати месяцев далматинский город Риека (итальянское название — Фиуме). «Фиумская авантюра» сделала Д'Аннунцио кумиром националистской молодежи и в какой-то момент он даже конкурировал с Муссолини. После периода известного фрондерства Д'Аннунцио уверовал в дуче как вершителя «исторической миссии» Италии — покорительницы Африки. Но фашистский режим, воздав Д'Аннунцио официальные академические почести, не нуждался в нем как в художнике, и стареющий поэт, доживая свой век в одиночестве на своей пышной вилле «Витториале», почти ничего не писал. Творческий и жизненный путь Д'Аннунцио закончился оскудением таланта, быстрым посмертным забвением, окутавшим и то небольшое подлинно прекрасное, что было им создано.

На рубеже веков проза и театр Д'Аннунцио стали общеевропейской модой (которая захватила и русскую публику). Но тогда же эта мода вызвала и энергичную реакцию отталкивания, которая выявилась в Италии уже в самый разгар успехов автора «Пламени».

Полный антипод д'аннунцианству по мироощущению, тематике, характерам и стилю — творчество Зевево и Пиранделло-прозаика. Для

263

обоих писателей уже не существует распутия между внешним наблюдением и психологическим рисунком, у обоих господствует субъективистская интерпретация внешних «фактов» и внутреннего мира. Меняется и сама концепция характера, психологически «открытого» взаимоисключающим мотивациям несоциального порядка.

Уроженец Триеста, где он провел всю свою жизнь, Итало Зевево (псевдоним Этторе Шмитца, 1861—1928), получив коммерческое образование, становится банковским служащим и одновременно начинает литературную деятельность как журналист и критик. В 90-е годы он публикует два романа — «Одна жизнь» (1892), «Старчество» (1898), не имевшие ни малейшего успеха. На долгое время Зевево расстается с литературным творчеством, целиком погружившись в дела промышленного предприятия, которым управляет в Триесте. Однако в 1923 г. появляется роман «Самопознание Дзено», принесший ему не только всеитальянскую, но и европейскую известность. Аналогичной была литературная судьба Джойса и Пруста, чье творчество конца XIX — первых десятилетий XX в. было оценено только в 20-е годы. Подобно им, Зевево выступил, когда для восприятия его произведений еще не сложился соответствующий культурно-идеологический климат. Он явился одним из ранних провозвестников модернистской литературы периода, наступившего уже после первой мировой войны.

Произведения Зевево, взятые в совокупности, представляют собой, по существу, непрерывный все углубляющийся самоанализ. Главный мотив всех его «аутовоплощений», его мировосприятие — это ощущение бездеятельности, инертности, старчества и болезни как неперемennого условия жизни. Писатель скрупулезно передает атмосферу триестинской провинциальной жизни, становящейся неотъемлемым фоном поэтической интроспекции человека, отлученного от нормы.

Жизнь героя в романе Зевево как бы подменяется его же наблюдением над своей судьбой инертного, смирившегося человека, подчинившегося уделу мелкобуржуазного бытия в обстановке психологической изоляции. Но от трагической безысходности автор спасает и самого себя и героя посредством комически-сентиментального, а иногда и гротескного юмора, с которым персонаж взирает на этот процесс духовного заката. Автор, лишенный каких бы то ни было иллюзий, размышляет о бесперспективном уделе человека, неспособного понять цели своего существования.

В первом романе Зевево «Одна жизнь» (по-видимому, не случайна перекличка с названием романа Мопассана), герой, попавший из деревни в город, ощущает свое одиночество, несовместимость с «другими». История его любви лишь окончательно раскрывает отчужденность юноши, который не способен действовать и не доверяет чувству. Как к единственному средству самоутверждения он прибегает к самоубийству: смерть — это победа над его судьбой «чужака». Психологический кризис, переживаемый персонажем, не имеет прямой причинно-следственной связи с внешними событиями.

Сходные мотивы еще яростнее звучат в романе «Старчество». Тридцатипятилетний Эмилио в своем — ошибочном с самого начала — увлечении Анджелиной переживает бесконечную бесплодную и внутреннюю борьбу между страстью и рассудком, иллюзией и эгоцентрическими побуждениями. Вся история этой любви — непрерывная цепь психологических взлетов и поражений.

У Зевево впервые в итальянской литературе появляется рефлектирующий герой, который капитулирует перед жизнью и не способен создать о ней цельное представление. Будучи полной противоположностью персонажам Д'Аннунцио, созданные Зевево образы с иных позиций отражают все тот же кризис сознания, который переживала итальянская

интеллигенция, лишившаяся прежних ценностных и философских ориентиров. В последнем, лучшем романе Звево «Самопознание Дзено» развернута целая философия жизни, которая не более чем «злая шутка» («беффа»), которую можно интерпретировать любым образом.

Переломный характер духовной жизни итальянского общества начала XX в. с наибольшим художественным проникновением отражен в романах и пьесах Луиджи Пиранделло (1867—1930). Творчество Пиранделло-прозаика целиком укладывается в период от рубежа веков до первой мировой войны. К драматургии Пиранделло обращается, уже будучи мастером повествовательных форм, выработав свой художественный метод.

Уроженец Сицилии, Пиранделло получил университетское образование в Палермо, а позже продолжал филологические штудии в Бонне. Вернувшись в Италию, он преподает в гимназии и одновременно занимается литературной деятельностью. С 1908 г. Пиранделло — профессор итальянской литературы Римского университета.

Первыми произведениями Пиранделло были два поэтических сборника конца 90-х — начала 900-х годов, но затем он обращается к прозе. Уже в 1894 г. выходит сборник его новелл («Любовь без любви»), в 1901 г. — роман «Отверженная». На первом этапе в творчестве Пиранделло

264

сильна веристская струя. Он следует за веристами в реалистическом изображении жизненного материала, народных типов, среды, языка. Но с самого начала Пиранделло обнаруживает принципиально иное понимание принципа «всего». Это не однолинейная «правда факта», а раскрытие многогранности его смысла и значения, психологическая интерпретация обстоятельств, поступков, ситуации. Это сказалось уже в «Отверженной», где героиню изгоняют из общества лишь за помыслы о нарушении супружеской верности. Но когда, отвергнутая и опозоренная, она действительно изменяет мужу, то благодаря именно этому поступку в конце концов восстанавливается ее общественное положение. Таким образом, само понятие факта, его реальное наполнение являет свою зыбкость, относительность. Для Пиранделло неприемлема так называемая научная объективность позитивизма, его незыблемые догматизированные формулы. Но вместе с отрицанием позитивизма (как и декадентского мистицизма Д'Аннунцио и религиозного спиритуализма Фогаццаро) отрицается возможность постижения объективной истины, которой, по убеждению Пиранделло, и не существует вне ее субъективного восприятия. «Это так (если вам так кажется)» — название пьесы Пиранделло, написанной в 1917 г., исчерпывающе выражает суть его релятивистского мироощущения, окрашенного стойким пессимизмом.

В романе «Покойный Маттиа Паскаль» (1904) с программной полнотой проявляется присущее Пиранделло видение действительности и принцип ее отображения. Писатель убежден в фатальном разрыве между внутренним миром человека — его подлинным «я» — и той ролью, которую силой обстоятельств он вынужден играть в людском сообществе. Его горькая, подчас сатирическая ирония распространяется только на общество, чуждое личности, но и на самого индивидуума, терпящего крах в попытке «осуществить себя».

Герой-рассказчик, библиотекарь Маттиа Паскаль, страдает от своей материальной нищеты и унижительного бездуховного быта итальянской провинции. Случайно попав в Монте-Карло и выиграв значительную сумму в рулетку, он узнает, что в родном городишке найден утопленник, в котором опознали... его самого. Герой решает освободиться от ненавистного прошлого и начать новую жизнь под новым именем, ибо без имени и общественного положения человек — ничто. Но в самой необходимости надеть новую оболочку уже проявляется неизбежная несвобода личности. Согласно концепции Пиранделло, человек фатальным образом становится марионеткой, движимой обстоятельствами. В результате «маска и лицо» не совпадают, человек отчужден от

самого себя. Герой не способен добиться самореализации. «Я должен был бы стать, кузнецом моего обновленного бытия в тех пределах, которые судьба пожелает мне указать», — восклицает Маттиа на пороге своего нового воплощения. Но «обновленное бытие» снова оказалось низменным, обыденным прозябанием, и герой в итоге предпочитает вернуться к прежнему имени, к прежнему общественному положению. Правда, оно несколько улучшилось, ибо он теперь — «покойный» Маттиа Паскаль, избавленный от ярма супружеской жизни, так как за время его «небытия» жена вторично вышла замуж.

Пессимизм Пиранделло нашел в романе «Маттиа Паскаль» свое крайнее выражение. В романе «Старые и молодые» (1906) с тех же мировоззренческих позиций рассматривается и недавняя история Италии — последние, завершающие годы Рисорджименто и первое двадцатилетие единого итальянского государства. На материале сицилийской действительности писатель рисует картину всеобщего разочарования в идеалах, торжества грубой меркантильности и своекорыстной политической игры. Равно бесперспективны и героический энтузиазм «старых» борцов за свободу, и иллюзорные надежды «молодых» на социальные сдвиги. Всеобъемлющий духовный кризис, ощущение бесплодности, бессмысленности усилий изменить жизнь придают роману трагический колорит.

Свои взгляды на искусство Пиранделло изложил в трактате «Юморизм» (1908). «Юморизмом» писатель называет свой художественный метод, раскрывающий иллюзорность наших представлений о действительности. Отвергая описательность, Пиранделло противопоставляет ей «юмористскую рефлексию» — некое психологическое действие, которое производят над собой его персонажи, стремясь создать свой замкнутый внутренний мир, противостоящий реальному. Тональность мрачной иронии, в которой ведется повествование, включает в себя момент сострадания, совмещает трагическое и комическое.

Роман как жанр, требующий развернутого сюжетного развития, нередко страдает от этой концепции Пиранделло, которая наносит ущерб и эпической форме, и особенно характерам. Они как бы заданы заранее, автор лишь подбирает условия к поставленной психологической задаче, чтобы подтвердить идею, лежащую в основе книги.

И хотя в «Маттиа Паскале» Пиранделло сумел создать обобщенный образ больного сознания своей кризисной эпохи, романная форма не стала для писателя основной. Наибольших художественных

265

успехов как прозаик Пиранделло достиг в новеллистике.

В период с 1901 по 1919 г. Пиранделло написал более двухсот тридцати новелл, которые выходили отдельными сборниками, а позже, в 20-е годы, были объединены в цикл под общим названием «Новеллы на год». В предисловии к изданию 1924 г. автор просил у читателей снисхождения на случай, «если образ мира и жизни, которая отражена во множестве этих маленьких зеркал, покажется им слишком мрачным и безрадостным».

Таким образом, направленность новеллистики Пиранделло находится в одном мировоззренческом русле с его романами. «Маленькие зеркала» образуют особую систему, в которой жизнь предстает как извечная неупорядоченность, как сочетание смешного и печального, банального и возвышенного.

Одной из ведущих тем «Новелл на год» является человеческое одиночество, невозможность найти духовный контакт даже с самыми близкими людьми. Тщетные попытки такого рода зачастую кончаются трагически, а в большинстве случаев обрекают героя на отчаяние. Чужды друг другу муж и жена, описанные в новелле «Формальность», и каждый из супругов винит другого, в то же время мечтая о несбыточной сердечной близости. Бросается в реку один из трех одиноких мужчин, молча сидящих каждый день за столиком кафе («Трагедия одинокого человека»). Один на один в схватке с жизнью остается сирота-подросток Чезарино после внезапной смерти матери, родившей ребенка,

отец которого неизвестен (новелла «В молчании»). Чезарино пытается бороться с судьбой: ведь теперь у него есть маленький Нинни — единственная радость, единственная близкая, пусть еще бессловесная душа. Но и ребенка намерен отнять нашедшийся отец. И тогда Чезарино лишает жизни Нинни и себя.

Страшную пустоту и одиночество внезапно ощущает шестнадцатилетняя Диди, которую родные впервые нарядили в длинное платье, просватав за старого чудака-маркиза — владельца богатого поместья, которое было предметом ее детской мечты. Утерев надежду на душевное тепло и счастье детских грез, Диди находит единственное средство убежать «от пустоты времени»: она кончает с собой («Длинное платье»). В новелле «Все как у порядочных» скромный служащий Лори обманут женой и лучшим другом. Жена, удостоверившись в низости любовника, порывает с ним и мучается раскаянием, таясь от мужа, который и не подозревает, что он — не отец своей дочке. Только после смерти жены, когда «друг» — депутат парламента — ловко вытеснил Лори из сердца и жизни девушки, обманутый муж постигает правду. «С ним было покончено... без шума... аккуратноенько, как принято у порядочных людей». Ему остается лишь могила той, «что, быть может, притворялась меньше всех, раскаявшись после непоправимой ошибки».

Иллюстрация:

Луиджи Пиранделло

Фотография (ок. 1900 г.)

Путы фальши, условностей могут сбросить лишь люди, стоящие духовно выше низменного мирка обыденности, те, кто руководствуется простыми, но непреложными ценностями сочувствия, добра, справедливости, — пусть в глазах общества это выглядит вопиющим нарушением общепринятой морали («Тесный фрак», «Подумай об этом, Джакомино»). Однако новеллы Пиранделло часто посвящены теме относительности всех ценностей, фатальности людской судьбы, беспомощности человека в противостоянии «злому духу», оборачивающему благие порывы во вред и унижение. Обыденность, скука жизни, тусклое размеренное существование, на которое обречено большинство людей, — все это разрушает личность. Выходом становятся чудачества, нелепая эскапада, необузданная игра фантазии. В новелле «Свисток поезда» герой, безответный тихий чиновник Беллука, по прозвищу «ходячая конторка», вдруг перестает работать. Свисток проходящего поезда пробуждает в нем мечтательность, он, сидя на

266

службе, грезит о далеких городах и экзотических странах. «Беллука забыл, что мир существует, и свисток вернул ему мир хотя бы в его душу...»

Философско-психологическая проблематика новелл Пиранделло зиждется на материале социального быта его времени. Художник отвергал ту пошлую буржуазную действительность, которая была реальной причиной духовного оскудения, безверия, утраты духовных ценностей, отчужденности. Пиранделло — не бесстрастный созерцатель, а и гневный обличитель, и сострадающий защитник. С уничтожающей насмешкой изображает Пиранделло ничтожество мелких политиканов, бессмысленную грызню провинциальных и столичных деятелей.

Пиранделло неоднократно обращается к столь интересовавшей веристов крестьянской среде. Именно в ней находит писатель (правда, наряду и с явлениями дикости и невежества) крепкие моральные устои, добродушие, трудолюбие, источник искреннего веселья. Во многих его деревенских новеллах смеховое народное начало, добрый юмор соединяются с лиричностью, окрашивающей рассказ в светлую тональность.

К числу шедевров Пиранделло принадлежит несколько новелл, где созерцание природы подводит человека к просветлению, к поэтическому озарению. Здесь автор дает волю глубоко запрятанному сочувствию своим персонажам («Чаула открывает луну», «Ночь»).

Гуманистическое сочувствие к страдающему одинокому человеку у Пиранделло сопоставимо с болью за «униженных и оскорбленных» Достоевского. Недаром в эссе «Юморизм» итальянский писатель ссылается на автора «Преступления и наказания», цитирует исповедь Мармеладова.

ФУТУРИЗМ

Позицию откровенных ниспровергателей поэтической традиции заняли в конце 900-х годов литераторы, которые напрямую соединили политический националистский миф с проблемой кардинального обновления художественных средств, объявив себя глашатаями и созидателями будущего, «футуристами».

Итальянский футуризм официально родился 22 февраля 1909 г., когда во французской газете «Фигаро» был опубликован первый манифест этого движения, составленный Томмазо Маринетти.

Почва для возникновения футуризма была постепенно подготовлена предшествующей творческой деятельностью самого Маринетти и ряда других поэтов, искавших новых путей. Так, большую роль сыграл опыт Джан Пьетро Лучини (1867—1914), который в своих стихотворениях конца 90-х — начала 900-х годов экспериментирует с поэтической формой, опираясь на французских символистов. В своем эссе «Поэтическое обоснование и программа верлибра» (1908) он утверждает в правах свободный стих. Лучини яростно боролся и против риторической стилистики, и против идеологии Д'Аннунцио; его полемические статьи на эту тему составили целый сборник «Антиданнуциана» (1914). Вначале Лучини примкнул к футуристам, но уже в его сборнике «Револьверная пальба» (1909), отмеченном футуристской раскованностью метрики и языка, звучит язвительная насмешка над итальянскими колониалистскими притязаниями в Африке. Вскоре, обменявшись в печати резкостями с Маринетти, Лучини порвал с футуризмом.

Основатель футуристского направления Томмазо Маринетти (1876—1942) тоже учился на опыте французской культуры конца века. Он провел во Франции годы молодости и до 1909 г. писал только по-французски. Его стихотворения и поэмы этого периода были парафразами парнасских мотивов и стилевых приемов. В 1905 г. Маринетти основывает в Милане журнал «Поэзия», где пропагандирует французских поэтов и верлибр, призывает к обновлению поэтического языка. Постепенно вокруг журнала спланивается немногочисленный кружок единомышленников. Первая миланская футуристская группа состояла из пяти литераторов, потом к ней присоединились еще трое.

Созданный в атмосфере нарастающего милитаристского, экспансионистского угара «Манифест футуризма» Маринетти откровенно декларирует идеологическую платформу нового литературного движения. «Мы хотим воспеть любовь к опасности, привычку к дерзновенности. Хотим восславить агрессивность, лихорадочную бессонницу и кулачный бой... Не может быть шедевром произведение, лишенное агрессивности... Мы утверждаем новую Красоту скорости... Рычащий автомобиль, мчащийся словно под обстрелом, прекраснее Самофракийской Победы... Мы хотим прославить войну — единственную гигиену мира... Хотим уничтожить библиотеки, музеи и академии... Хотим освободить Италию от зловонной гангрены профессоров, археологов и антиквариев».

В этом документе с предельной ясностью выявились две тенденции итальянского авангардистского искусства начала XX в. С одной стороны, реакционная агрессивная идеология с культом индивидуализма, насилия, войны, а с другой — реальная потребность культуры найти новые изобразительные средства, соответствующие современному состоянию общества, новому уровню цивилизации. В итальянском

литературном футуризме вторая — эстетическая — задача целиком подчинена первой и утрачивает свое изначальное позитивное значение. Сам Маринетти был ярким поборником интервенционизма Италии в первой мировой войне, активно в ней участвовал и быстро солидаризировался с фашистским режимом, в результате чего футуризм официально

270

Иллюстрация:

У. Боччони. Атака уланов

1915 г.

стал привилегированным движением, а Маринетти в 1929 г. — академиком.

В творчестве Маринетти наиболее интересны именно его Манифесты: он был прежде всего организатором и пропагандистом в культуре. За первым Манифестом последовало в течение нескольких лет еще семнадцать подобных деклараций, в том числе Манифест художников-футуристов (1910), футуристской музыки и футуристской скульптуры (1912). Для поэзии особенно важен «Технический манифест футуристской литературы» (1912), к которому Маринетти в следующем году добавил «Беспроволочное воображение» и «Слова на свободе».

«Технический манифест» прокламирует целый ряд кардинальных изменений законов языка, новое применение правил грамматики и синтаксиса. Эти изменения, заявляет Маринетти, продиктованы необходимостью адекватно изобразить изменившуюся действительность, динамизм современной жизни. «В эпоху аэроплана» старый медлительный ритм речи, ее застывшая структура смешны и бессильны. «Необходимо выпустить слова на свободу из тюрьмы латинского периода». Маринетти предлагает расставлять существительные не в логическом порядке, а таким образом, чтобы воссоздать ощущение объекта в тот момент, когда оно рождается. Существительные должны быть сцеплены между собой по аналогии, а не посредством механических грамматических связок. Глагол следует употреблять только в неопределенном наклонении, которое всего более растяжимо по смыслу. Следует вообще отменить прилагательное, как оттенок, требующий раздумья, что несовместимо с динамическим видением; отменить и «привесок» — наречие. Категорически отменяется всякая пунктуация, которая препятствует принципу непрерывности. Чтобы акцентировать определенные движения и указать их направление, следует применять математические и музыкальные знаки. Сравнения и аналогии должны интуитивно сопрягать самые отдаленные явления в единую живую цепь, вбирающую в себя все мимолетное и неуловимое. И поскольку всякий порядок есть продукт «охранительного разума», то следует оркестровать впечатления в максимальном беспорядке. Наконец, из литературы должен быть вытеснен логически рассуждающий человек, «всякая психология», место которой должна занять интуиция.

«Техническая» программа Маринетти, прикрываясь лозунгом адекватного изображения

271

современной действительности, на деле приводит к изгнанию из литературного творчества интеллектуального начала, подмене его иррациональной, субъективистской интуицией. В результате происходит полная дезорганизация жизненной реальности, которая отражается в произведении бесформенными индивидуальными клочками впечатлений, почти непостижимыми для читателя, ибо ликвидирована функция языковых категорий как средства общения. В цепи аналогий отсутствуют логические звенья. Все многообразие мира сводится лишь к различным формам проявления энергии, к движению, которое оторвано от общественных процессов.

Последнюю точку в разрушении словесного образа Маринетти поставил, прибегая к звукоподражаниям, варьированию графического написания букв, математическим

формулам, помещаемым вразброс с рисунками на листе бумаги. Образцом таких «слов на свободе» является его стихотворение «Занг тумб тумб» (1914) с подзаголовком: «Осада Константинополя». По замыслу автора его произведение должно воспроизводить эпизод итало-турецкой войны 1913 г. Используются буквально все футуристские приемы: здесь и коллаж, и различные шрифты, которыми вкривь и вкось поперек страницы напечатаны цифры, математические действия, отдельные строчки и звукоподражательные восклицания, очевидно имитирующие взрывы и выстрелы. Однако в сборнике «Аэроплан папы» (1915) Маринетти возвращается к верлибру со знаками препинания, организованной ритмикой и вполне внятными содержанием. В стихотворении из этого сборника «Авиатор-футурист говорит со своим отцом Вулканом» Маринетти впадает в помпезный тон, весьма близкий стилю Д'Аннунцио: «О, Вулкан! Смахни с твоего лица бородавки фосфора! Задвигай мускулами рта, открой свои губы, покрытые коркой гранита. И крикни мне, крикни — какова судьба, какой долг возложен на мою расу!»

Итальянский футуризм как литературная школа просуществовал всего пятнадцать лет, а затем выдохся и зачах; его развитие задушила собственная реакционная идеология, противопоставленная подлинному искусству. Сравнительно невелико и поэтическое наследие футуристов. Их вожди отдавали много сил выработке программных манифестов, устройству выставок, музыкальных и литературных вечеров. Публичные выступления Маринетти, который нарочито эпатировал публику, вызываясь излагая свой символ веры, нередко оканчивались скандалами и даже арестами ретивых футуристов. Художественные ценности футуристского толка (а их было наперечет) создавались поэтами, которые, пройдя через искус формального новаторства, в дальнейшем избирали другие пути (Луччини, Палаццески, Говони). Так, Лучано Фольгоре (1888—1966) в свой футуристский период опубликовал три сборника стихотворений: «Песнь моторов» (1912), «Мост через океан» (1914) и «Быстрый город» (1919). В наиболее известном стихотворении первого сборника — «Электричество» — Фольгоре создает гимн «могучему свободному Электричеству». Гирлянды солнечных лучей, распыляющих тени, фиолетовые щупальца молний, бороздящих смоляную тьму неба, короны искр, венчающих продолговатое тело динамо-машины, песни и грохот мощных моторов, поток сил, скрытых в вихре колес, — повсюду это Ты, о свободное Электричество». Излюбленная футуристская «тема энергии» раскрывается в стилистически приподнятом верлибре, который легко и органично вбирает в себя технические термины.

Арденго Соффичи (1879—1965), прошедший за свой долгий творческий путь многими дорогами авангарда, тоже заплатил дань футуризму. В 1912—1915 гг. он вместе с Палаццески и Папини издавал журнал «Лачерба», на страницах которого тосканская футуристическая группа вела дискуссию с миланской и с французским кубизмом. В 1915 г. Соффичи выпустил поэтический сборник с ультра-футуристическим названием: «Bif&zf + 18 симультанностей и Химические лиризм», в котором применил теорию «слов на свободе». Здесь отсутствуют знаки препинания, и смысл этой дезорганизованной речи остается загадкой, поскольку утрачена не только логическая, но и ассоциативная связь слов.

Альдо Палаццески (1885—1962), начав сотрудничать в журнале Маринетти «Поэзия», в 1909 г. присоединился к футуризму, но программа школы отнюдь не стала для него обязательной. Освободившись от мотивов «сумерничества», Палаццески обрел своеобразную тонкую ироничность, которая пронизывает такие известные его стихотворения, как «Больной фонтан» (сб. «Поэмы», 1909), «Кто я?», «Прогулка» и «Дайте мне поразвлечься» (сб. «Поджигатель», 1910), имеющие с футуризмом весьма слабую связь. Звукоподражательное бульканье испортившегося фонтана, беспечная песенка без слов выражают у Палаццески состояние души, окрашенное легкой насмешкой над самим собой.

В стихотворениях Палаццески начисто отсутствуют такие футуристские атрибуты, как культ силы, агрессия, экзальтированная националистская идея. Отсюда — и удачно найденная

272

новая художественная выразительность. Тогда как Маринетти, оставаясь в кругу этих тем, терпит художественный крах, например изображая в своем романе «Мафарка-футурист» (1909) макет механизированного человека будущего — грубого робота или натужно воспевая итальянскую захватническую авантюру в Ливии («Битва за Триполи», 1912).

Итальянский футуризм стал рано известен в России. Уже в 1909 г. в русской прессе появились статьи о новой литературной школе. Поэт-футурист Паоло Буцци, который был корреспондентом петербургского журнала «Аполлон», печатает там в 1910 г. очерк о принципах футуристской скульптуры. О футуристах пишут и спорят М. Кузмин и М. Осоргин, В. Шершеневич и Р. Якобсон, А. Луначарский и В. Брюсов, опубликовавший в 1912 г. статью «Русские футуристы и итальянский футуризм».

В феврале 1914 г. Маринетти был приглашен в Россию, выступал с лекциями в Москве и Петербурге. Встречен он был довольно холодно. На первой лекции Маринетти в Петербурге В. Хлебников и Б. Лившиц распространяли в зале листовку, предостерегающую против расшаркивания перед итальянским гастролером. В последовавшей дискуссии в печати Д. Бурлюк и В. Каменский заявили, что молодая русская поэзия идет своим историческим путем и развивается совершенно самостоятельно без всякого подражания итальянцам. Маяковский и Шершеневич, уточняя эти позиции, указали, что футуризм является общим для больших метрополий течением и что «поэзия будущего будет международной».

Время доказало плодотворность художественных поисков русских поэтов-будетлян, одушевленных идеями революционных социальных изменений, и бесперспективность футуристической игры в «слова на свободе», из которых складываются знаки и символы экспансионистской «империалистической миссии» Италии.

Однако в области изобразительных искусств и архитектуры, где поиск новых форм и приемов был свободен от тенденциозных словесных деклараций, итало-французский футуризм сыграл определенную позитивную роль, способствуя освобождению от штампов, выработке новой выразительности формы, организации художественного пространства. Через опыт кубизма прошли многие крупные художники XX столетия начиная с Пикассо. Многое от футуризма воспринял и современный технический дизайн.

Судьба футуризма — еще один аспект кризиса культуры в Италии первого десятилетия XX в.

272

ЛИТЕРАТУРА И СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЕ ИДЕИ

В эту эпоху рабочее движение в Италии становится самостоятельной политической силой. После Парижской коммуны происходит широкое проникновение в Италию идей I Интернационала, идет пропаганда научного социализма, Преодолевая влияние анархизма, в 1892 г. на базе различных социалистических течений складывается итальянская Социалистическая партия, которая выходит на арену политической борьбы.

Социалистические идеи на рубеже веков привлекают к себе довольно широкий круг писателей. Революционная тема в различных ее аспектах особенно явственно звучит в итальянской поэзии. Здесь и поэтическое отражение идей Интернационала, и многочисленные «Марсельезы труду», и гневное обличение капиталистического строя. Многие стихотворения такой тональности прочно вошли в народную устную традицию,

например знаменитый «Гимн трудящихся», автором которого был известный социалист Филиппо Турати. Он посвятил стихотворение «Апрельские цветы» памяти Софьи Перовской, славя ее подвиг, совершенный во имя любви к людям.

Многие поэты, выступившие в 90—900-е годы со стихами, исполненными социального протеста, позже отошли от социалистических идей.

Так, Джованни Пасколи, в юности примыкавший к движению Интернационала, подвергавшийся арестам и даже тюремному заключению, создал в этот период гневно обличительную сатиру «Смерть богача», где у ложа умирающего встают призраки загубленных им углекопов, батраков, женщин и детей. Долго сохранял верность революционной теме Джан-Пьетро Лучини. В его «Монологам Пьеро» (1898) выделяется стихотворение «Коммуна» — о днях энтузиазма и отчаяния, когда душа рвалась к подвигу и жертвенности. В стихотворении «Кровавый май», посвященном кровавой расправе над рабочей демонстрацией 1898 г. в Милане, Лучини с горькой иронией восклицает: «Воспоем милосердие пулеметов! Воспоем мужество вооруженных трусов против беззащитных! О май ненависти, мы отметим дома богачей клеймом убитых плебеев — для будущего восстания».

Наиболее крупными поэтами, связанными с социалистическими идеями, были Ада Негри и Марио Раписарди. Бедная учительница Ада Негри (1870—1945), вышедшая из рабочей среды, дебютировала сборником стихотворений «Судьба» (1892), в котором впервые в итальянской

273

поэзии появился новый герой — фабричный рабочий, бедняк, проживший весь век в нищете, но не огрубевший душой, верящий в будущее, не теряющий собственного достоинства. В сборнике «Бури» (1895) звучат мотивы борьбы, непокорства. «Побежденные», «Вызов», «Забастовка», «Рабочий» — названия стихотворений говорят сами за себя. Негри тяготеет к лаконичности, ее стих ритмичен и музыкален, свободен от витиеватых метафор, язык прост и доступен.

Молодую поэтессу горячо поддержала итальянская социалистическая печать; ее творчеством живо заинтересовались в России (было переведено около тридцати стихотворений); теплую статью посвятил ей А. В. Луначарский, когда в 1910 г. вышла новая книга поэтессы «Из глубин», где Негри снова возвращается к мотивам борьбы, свободного вдохновенного труда: «Кузнец, ты покоряешь железо и бронзу!.. Вы мраморезы, вы кожевники... покорители косной материи... Я пойду с вами... Труд для человека, человек для труда».

Позднее творчество Негри проникнуто мотивами тоски, одинокого самоуглубления. Лучшие ее произведения порождены тематикой «Вызова» и «Побежденных», где самовыражение писательницы сочеталось с острым социальным содержанием.

Марио Раписарди (1844—1912) на всю жизнь остался верен теме социального протеста. Но он, в отличие от Негри, не сумел найти адекватные формы художественного выражения. Его стихотворения тяжеловесны по ритму, отягчены преизбытком образов, гипербол, банальных метафор; особенно это относится к аллегорическим поэмам, например «Атлантиде» (1894), в которой описывается обетованная земля равенства и братства. Однако в отдельных стихотворениях, где Раписарди следует традиции народной песни, он освобождается от риторики.

В духе народнического просветительства толковал социалистические идеи Джованни Чена (1870—1917). Его поэма «Мать» (1897) посвящена крестьянской женщине, олицетворяющей материнство. В романе «Предостерегающие» (1904) Чена (под очевидным воздействием «На дне» Горького) описывает жалкую жизнь городской бедноты. Цель книги — «предостеречь» общество от губительных последствий социальной несправедливости. В том же круге идей стоит роман «Женщины» (1906) Сибиллы Алерамо (1876—1960), в котором писательница обличает буржуазную мораль и защищает

права женщин. В 900-е годы Алерамо и Чена участвовали в создании народных школ, состояли в дружеских отношениях и переписке с Горьким, который способствовал публикации их произведений в России.

В 1900 г. в русском журнале «Жизнь», вокруг которого в то время Горький сплотил группу демократических писателей и критиков, была опубликована статья Леси Украинки «Два направления в новейшей итальянской литературе», где она охарактеризовала Д'Аннунцио и Негри как два литературных «полюса». Исчерпывающе показав бесперспективность эстетства Д'Аннунцио, Леся Украинка высоко оценивает гражданственность и демократизм поэзии Негри, но указывает, что поэтесса не обладает четким идеалом будущего и пониманием путей к этому будущему; она не трибун, зовущий на борьбу, а поэт, выражающий свою солидарность с человеком труда.

Социалистическая тенденция в итальянской литературе не создала на рубеже веков прочного художественного течения, не определилась в четких эстетических принципах; к тому же и сама социалистическая партия не смогла в то время выработать теоретические основы новой демократической национальной культуры.

273

ФИЛОСОФИЯ И ЛИТЕРАТУРА ЭПОХИ КРИЗИСА

XX век принес Испании поражение в войне с США (1898 г.) и утрату Кубы — последней заокеанской колонии; так выявилась экономическая и социальная отсталость бурбонской монархии. Страна на рубеже века встала перед лицом острого политического кризиса и нарастающей революционной ситуации: разорение деревни, стачки в городах, расширяющееся движение за национальную автономию в Стране басков и в Каталонии («Трагическая неделя» в Барселоне в 1909 г. — прообраз будущей гражданской войны).

Период с конца 90-х годов XIX в. до 1939 г. можно рассматривать совокупно как эпоху нарастающего революционного кризиса испанского

274

общества. 900—10-е годы — первый этап эпохи, громко отозвавшийся в философском и эстетическом сознании нации. Никогда еще с XVI—XVII вв. художественная и философская мысль в Испании не достигала такой силы и остроты. Рубеж XIX—XX столетий исследователи называют вторым золотым веком испанской культуры.

Это время для испанской интеллигенции — период кризиса рационалистической философии, основанной на диалектике Гегеля, эволюционизме Дарвина, позитивистской социологии Герберта Спенсера. Разрушалось представление о действительности умопостижимой, телеологичной, подчиненной разуму или божественному провидению. (Все крупные писатели эпохи, за исключением отчасти М. де Унамуну, — агностики или атеисты). Катастрофическая разочарованность, охватившая испанское общество, ярко описана Мигелем де Унамуну в эссе «Трагическое ощущение жизни у людей и народов» (1913).

Отталкивание от рационализма в философии укреплялось модой на Юма, Канта и Шопенгауэра. Чтение их трудов приводило определенные слои культурного испанского общества к выводу, что основа познания мира — индивидуальные человеческие ощущения, и поэтому единственно правомерным подходом к действительности представлялся крайний субъективизм. Характерный пример философской системы этого рода — «перспективизм» Х. Ортеги-и-Гасета, последовательно изложенный им в предисловии к «Медитациям о Дон Кихоте» (1914). Чтение С. Киркегора предлагало еще одну мировоззренческую перспективу — путь тотального сомнения.

В то же время существенную роль на рубеже веков сыграла и специфически испанская разновидность идеализма — философия «крауизма». Эта теория, разработанная испанским ученым Хулианом Сансом дель Рио еще в середине XIX в. на основе взглядов второстепенного немецкого философа-кантианца К. Х. Ф. Краузе, была призвана противостоять всеильной тогда в испанской науке католической схоластике. Стремясь положить начало обновлению испанской мысли, Санс дель Рио признавал, что испанское общество не было готово воспринять передовые философские доктрины, в особенности материалистические. «Санса дель Рио привлек деистический и религиозный характер доктрины Краузе, делающий возможной ее пропаганду в Испании», — писал один из его учеников М. Д. Гомес Мольеда.

В «гармоническом рационализме» — так назывался «крауизм» в Испании — основой сознания является «первичное я»: человек начинается с познания себя и обнаруживает, что состоит из тела и интеллекта. Тело — часть природы, интеллект — часть духа. Природа и дух сливаются в божестве. Пороки и несовершенства человека, а следовательно, и человеческого общества, происходят от противоречий между телом и интеллектом, между природой и духом. Познав истинную гармоничность этих начал, человек сможет устранить эти противоречия и утвердить гармонию, которая является целью существования человечества. Крауистская этика строится именно на том, что в человеке должно победить рациональное начало. Только путем рационального познания себя и природы человек придет к постижению гармонии и к переустройству окружающей жизни.

Хотя крауисты заявляли, что их цель — лишь пропаганда научной теории, их программа была ориентирована и на практику, на разные аспекты общественного переустройства. Тактика крауистов состояла в подготовке кадров: они полагали, что, воспитав несколько поколений студентов, которые займут потом ключевую позицию в обществе, «крауизм» сумеет мирным путем, незаметно и безболезненно изменить Испанию. В области образования крауисты сделали очень много. Учеником Санса дель Рио, выдающимся испанским педагогом Франсиско Хинером де лос Риосом, был создан в 1876 г. Институт свободного образования — первое в Испании чисто светское учебное заведение. Воспитанниками этого института были активнейшие деятели культуры рубежа веков — Антонио Мачадо, Рамон Перес де Аяла, Америго Кастро, Сальвадор Мадариага и другие писатели.

В 70—80-е годы XIX в. деятельность крауистов вызвала настоящий раскол в испанском обществе. Против них выступила мощная группа традиционалистов — неокатоликов. Маститый поэт-романтик Р. де Кампамор опубликовал в 1875 г. открытое письмо, в котором требовал судебного преследования тех, кто хочет «заменить правительство анархией, семью — свободной ассоциацией без божественных уз, религию — бесформенным пантеизмом, искусство — хаосом». Общественный раскол засвидетельствован литературой: в знаменитых романах Переса Гальдоса «Донья Перфекта» (1876) и «Семья Леона Роча» (1878) драматический конфликт вырос из столкновения юноши, верящего в идеи Санса дель Рио и Хинера де лос Риоса, с «косной материей» испанского общества, в особенности провинциального.

Однако вера крауистов в постепенное достижение общественной гармонии дала трещину уже в 70—80-е годы. Молодежь 900-х

275

годов, восприняв идеал свободного мышления, взбунтовалась против необоснованного оптимизма крауистов, трагически усомнилась в правомерности рационального подхода к человеку и истории. Они считали главным поиск «новых идей», исходящих из иных философских посылок («Ideas maternas», «материнских идей», как их называла одна из основных тогдашних литературных групп, вошедшая в историю под именем «поколения 1898 г.»). «Ideas maternas» — прежде всего определение трех «главных в жизни» понятий: истина, долг, цель существования. В круг «Ideas maternas» должны были войти и

«способы защиты от двух видов страха» (П. Бароха) — страха безумия и страха смерти, двух наваждений интеллигента рубежа веков. Единственным спасением от этого, как представлялось испанским мыслителям, было художественное творчество. Однако кризис сциентистского рационализма распространился и на сферу искусства, привел к кризису реалистической изобразительности. Этим объясняется известная переориентация в литературе тех лет: роман утрачивает свое явно доминирующее положение, на передний план все заметнее выступают поэзия, драма, лирико-философская проза (эссеистика).

Пренебрегая жанром романа, литература не могла традиционно исследовать социальную жизнь. Только в романе Асорина «Воля» (1902) и в некоторых книгах П. Барохи эта задача была отчасти выполнена. Современность вторгалась в литературу по-иному: заставляя писателей подвергнуть пересмотру все сложившиеся идейные и художественные ценности и открыть читателю этот субъективный, глубоко личный процесс. Господство в художественной прозе и драматургии тех лет абстрактного философско-эссеистического элемента придавало в глазах авторов (но не в глазах публики, особенно театральной) главный смысл их творчеству.

Общее убеждение испанских мыслителей рубежа веков сводилось к тому, что национальное возрождение может осуществиться лишь через духовное и идейное возрождение индивида. Поэтому философски мыслящие писатели кризисных десятилетий, как правило, ставили перед собой две цели: ближнюю (исследовать и по возможности разрешить кризис идей и веры у своего героя — носителя основных представлений эпохи) и дальнюю (тем самым способствовать решению крайне напряженной общенациональной проблемы). Главный герой — рупор авторской идеи — обычно занимает центральное место, подавляя второстепенных персонажей; сюжет, как правило, не представляет самостоятельного интереса, интрига не захватывает, любовная линия на втором плане (если только она обозначает эмоциональный путь решения основной проблемы героя); действие заменяется диалогами, произведение часто строится как философский диалог. В эпилоге или заключении читателю предлагаются выводы, часто напоминающие медицинский диагноз: состояние общества квалифицируется как болезнь, символически отраженная в болезни (обычно психической) главного героя.

Этот тип литературы сильно отличается от обычно реалистической. Отношение молодых испанских писателей рубежа веков к своим непосредственным предшественникам в литературе — критическим реалистам второй половины XIX в. — неоднозначно и диалектично. Существует в этот период и группа писателей, следующих за критическими реалистами. Это В. Бласко Ибаньес, Конча Эспина. Не отрицая талантливости некоторых их произведений (например, «Валенсианские рассказы», 1894, и «Хутор», 1898, Бласко Ибаньеса, достоверно, по-веристски воспроизводящие народный характер и народный быт; «Металл мертвых», 1920, Кончи Эспины, где вслед за «Жерминалем» Золя изображается голод, нищета горняцкого поселка, поднявшегося на забастовку), следует все же признать эпигонский характер их творчества. Это проявляется прежде всего в отсутствии широкого исторического видения народной жизни и в подмене реалистической трезвости слащавой филантропической риторикой. Романы Бласко Ибаньеса, столь популярные за рубежом Испании благодаря экзотичности живописуемого ими быта, рядом с книгами Барохи, Валье-Инклана, Унамуну представлялись вчерашним днем литературы.

Но вот что пишет Асорин о значении творчества Переса Гальдоса для него самого и его сверстников: «...новое поколение писателей считает, что оно обязано Гальдосу всем самым глубоким и самым интимным в себе: оно родилось и выросло в интеллектуальной атмосфере, созданной этим романистом... Появился Гальдос, и впервые действительность начала существовать для испанцев... Гальдос одну за другой давал нам свои книги, до краев переполненные действительностью, новые поколения вслед за ним приближаются, углубляются, сливаются с этой действительностью».

Да и вовсе не всегда отрицательной была оценка творчества того же Бласко Ибаньеса; в одной из своих статей Унамуно пишет: «Глубинную, страстную, трепещущую жизнь Испании надо искать там где ее нашли Переда в «Сотилесе» или Бласко Ибаньес в «Хуторе», в примитивных и естественных характерах

276

людей мира и земли». Молодые писатели принимали в современном им критическом реализме его непосредственное, отражающее начало. «Зеркало действительности», «гениальный портретист общества», называет Унамуно Гальдоса.

Это, однако, не исключало пересмотра и стремления к преобразованию реалистического метода вообще и метода Гальдоса как высшего воплощения реализма в испанской литературе. Такое стремление проявилось в романе Унамуно «Мир во время войны», в циклах исторических романов Валье-Инклана. Эти книги были бы невозможны без «Национальных эпизодов» Гальдоса, но одновременно писались как вызов Гальдосу. Молодые писатели продолжали начатое Гальдосом художественное изучение истории и опровергали его метод изучения, его стиль. Поначалу это был протест против чисто художественных недостатков прозы Гальдоса — растянутости, многословия и т. п. Отсутствие индивидуальности, запечатленной в стиле, — такова претензия к Гальдосу и ко всему испанскому реализму XIX в., выдвинутая и Унамуно, и Валье-Инкланом. Новые художественные течения начала века уже по-другому понимают творческую индивидуальность писателя, роль и место его личности в художественной структуре.

Разделяло молодых писателей и Гальдоса также разное понимание взаимоотношений человека и среды. Молодые писатели видели человеческую личность более автономной, а во внутреннем мире большое значение придавали не психологии, но воображению, фантазии, духу, т. е. свободному, не подчиненному биологическим реакциям и давлению среды началу. Шел спор с натурализмом (влияние которого на испанскую литературу конца века было довольно сильным), с позитивизмом, с натуралистическими концепциями человека и общества.

Таким образом, очевидно, что на рубеже веков и в начале XX в. реализм в испанской литературе не может и не должен связываться с именами Бласко Ибаньеса или Кончи Эспины. Реализм существует не только как школа или течение, но как актуальная проблема творчества таких писателей, которых — при упрощенном подходе — было принято противопоставлять критическому реализму.

276

«ПОКОЛЕНИЕ 1898 г.» И МОДЕРНИСТЫ

Два решающих фактора развития литературной жизни Испании на рубеже веков — творчество так называемых писателей поколения 1898 г. и модернистов. И то и другое название условно.

Изобретенный историком Хайме Висенсом Вивесом термин «поколение 1898 г.» обозначает либерально-националистическое объединение писателей с разницей в возрасте двенадцать — пятнадцать лет (Унамуно и Мачадо), в то же время исключая сверстника Унамуно Бласко Ибаньеса и других писателей, «подходящих» по возрасту. Этот термин должно истолковывать как метафорическое именование течения, объединенного не возрастом, а взглядами. Дата — 1898 г. — (год поражения Испании в испано-американской войне) символично-условна. На самом деле начало течению положили две книги, вышедшие до 1898 г.: «Об исконности» М. де Унамуно (журн. публ. 1895) и «Испанская идеология» А. Ганивета (1896). Обе книги содержали резкую критику тогдашнего состояния испанского общества и предлагали рассуждения о причинах такого

состояния. Обоим авторам было ясно, что причины эти не сиюминутные и что искать их надо в прошлом Испании. Ганивет указал и путь поисков — исследование национальной психологии.

Первичное ядро течения составили Мигель де Унамуно, Пио Бароха, Хосе Мартинес Руис (Асорин), Рамиро де Маэсту, Анхель Ганивет. Но единство этой группы сохранилось лишь на первых порах (1895—1903), в эпоху тотального критицизма и установки на практическую деятельность: предпринимались совместные акции, публиковались манифесты. «Нас объединял протест против политиков и литераторов эпохи Реставрации», — вспоминал Пио Бароха. Все, что выходит в этот период из-под пера членов группы, проникнуто одним пафосом — неприятием бурбонской Испании, резкой критикой всего, что окружает их на родине. Характерны названия их статей: «Прогрессивный паралич», «Самоубийство» (Р. де Маэсту), «Старики», «Мы друг друга не поймем» (П. Бароха), «О маразме современной Испании» (М. де Унамуно). Не владея методом исторического анализа и будучи скорее взволнованными наблюдателями, нежели учеными-аналитиками, эти писатели не сумели найти корень зла, установить связи причин и следствий. Их критика превращалась в своего рода национальную самокритику — виноваты в упадке Испании оказывались все и вся. «Мы народ минимума. Минимум ума, минимум порядков, минимум страстей, минимум питания, минимум всего... Куда ни посмотри, идиотическая жизнь и глупейшие люди», — пишет П. Бароха.

В то же время, не собираясь оставаться в изоляции от жизни, писатели 1898 г. делали

277

шаги к конкретному изучению действительности и к практическому ее преобразованию в буржуазно-демократическом духе. Сопrotивление реакционных сил и бюрократическая рутина были, однако, непреодолимы. Около 1903 г. кончается история практической деятельности группы, но, по существу, лишь начинается ее идейная, более важная для испанской культуры история.

Разочаровавшись в возможностях общественного действия, члены группы замкнулись в своем интеллектуальном и творческом мире. Критический пафос, недовольство действительностью переплавлялись в размышления, в философские и художественные концепции. Литераторы, не принадлежавшие ранее к узкой первоначальной группе «поколения 1898 г.» (Валье-Инклан), литераторы более молодые, лишь начинавшие в первое десятилетие века творческую жизнь (Антонио Мачадо, Хосе Ортега-и-Гасет), втягивались в сферу влияния этого идейного комплекса. Они либо продолжали и развивали эти идеи, либо же спорили с ними, но тем самым также участвовали в их развитии.

Основной темой творчества «поколения» стало национальное возрождение Испании — вернее, невозможность этого национального возрождения. «Под «возрождением» в трудах группы понималась модернизация страны, в сущности — новая буржуазная революция взамен предшествующих неосуществившихся. Об этом пишут М. де Унамуно в книге эссе «Вокруг кастовости» (1895, опубл. 1902), Рамиро де Маэсту в книге «К новой Испании» (1899). Авторы основывались главным образом на политических идеях Х. Косты (Р. де Маэсту — «Чем мы обязаны Косте», 1911). Однако сами же пишущие с горечью сознавали, что забитой Испании, где народ веками существует вне истории, далеко до сознательной борьбы сил прогресса с силами реакции.

«Испания как проблема», — определил эту тему прозаик и критик Педро Лаин Энтральго. «У меня болит Испания», — писал Унамуно. В статьях и эссе Ганивет, Унамуно, Асорин, А. Мачадо, Ортега-и-Гасет заново каждый по-своему интерпретируют образ Дон Кихота, олицетворяющего «Миф об Испании». Возникает при этом и опасная крайность — поклонение идее «hispanidad», испанской «особости»: у Р. де Маэсту и некоторых других эта идея предстает уже законченно реакционной утопией. Впоследствии она станет краеугольным камнем франкистской идеологии.

Тема «особости» по-своему отразилась и в религиозно-философских поисках «поколения 1898 г.». Идя за краузистами в критике католической схоластики, они вырабатывают «особую» философию (ее можно назвать испанским вариантом экзистенциализма) — персонализм. Хотя персонализм и не стал в полной мере атеистическим экзистенциализмом, все же он представляет особый путь от религиозного мышления, удаление от фидеизма, бывшего интеллектуальной нормой в обществе, внутри которого развивались философы и писатели «поколения».

На первом плане здесь личностное начало. Личность выступает как центр мироздания, исчезновение личности — как воцарение абсолютного ничто, конец мира. Всепоглощающий доходящий до болезненности индивидуализм — бросающаяся в глаза черта мировоззрения этой группы писателей.

М. де Унамуно так определял истоки этого эгоцентризма: «Все мы, кто в 1898 г. выступил с ниспровержением существующей Испании и разоблачал ее убожество, все мы были — кто больше, кто меньше — эгоцентриками. Но наш эгоцентризм был следствием — несколько гипертрофированным — морального открытия, сделанного в момент, когда рушились исторические идеалы Испании: мы открыли индивидуальность, до сих пор угнетенную, приниженную, забитую в Испании.

Отказывая родине в моральном одобрении... мы обвиняли всех и вся, но охраняли свою личность...»

Подобный эгоцентризм был следствием социальной драмы испанской интеллигенции. Бароха (назвавший книгу о первых годах своего творчества «Эгоцентрическая молодость») говорит об этом, ссылаясь на политическую реальность того времени; по его словам, существующие партии и движения не могли привлечь интеллигенцию: «Человек с развитым чувством достоинства не мог в то время не быть одиноким».

Подходя с новых философских позиций к решению историографических задач, писатели и мыслители «поколения» отвергали «внешнюю историю страны, зафиксированную в официальных документах и в общественном мнении», истину, полагали они, следует искать вдали от дворца, кортесов, министров в великосветских салонов. Новым подходом к истории обусловлено учение М. де Унамуно об истории «внешней» — поверхностной, лживой истории королей и правительств — и подлинной, «внутренней» истории народа, которую можно познать через пейзаж, быт, искусство, фольклор. Она во всем, что сохранило отпечаток подлинно народного духа, интуитивного творчества и интуитивного мирозерцания.

Каждый, хорошо знавший свою «малую родину»

278

Иллюстрация:

Х. Г. Посада. Дон Кихот и черепа

1900-е годы

(Унамуно и Бароха — баски, Асорин — леониец, Валье-Инклан — галисиец, Мачадо — андалусиец), совершает путешествие (предпочтительно пешее) по стране, чтобы иметь право судить об испанском народе и его истории. Эти странствия запечатлелись в путевых записках Унамуно «Хождение по Испании и Португалии», многочисленных книгах очерков Асорина, описанных странствий героев в романах Барохи, в пейзажных описаниях Мачадо.

Фольклорная подоснова важна и для уяснения своеобразной окраски испанского экзистенциализма с главенствующей в нем темой смерти. Ведь и в испанском фольклоре смерть занимает центральное место. И под оболочкой испанского католицизма скрыто не христианское — смиренное и благостное — отношение к смерти, а дерзкий, жадный и сладострастный интерес к тайне смерти, идущей от язычества. Унамуно и Мачадо видели

в своих философских поисках продолжение фольклорной традиции: народное мироощущение и экзистенциалистское философствование вступали в диалог.

Идейному комплексу «поколения 1898 г.» присущи многие внутренние противоречия. Один опасный соблазн таился в философии персонализма: всепоглощающий, доходящий до болезненности индивидуализм, порой перерождающийся в культ воли, силы и мужества в духе Шопенгауэра и Ницше. Не случайно Унамуно, Бароха, Асорин, Ортега-и-Гасет после победы фашизма с отчаянием констатировали не только свою беду, но и свою реальную вину.

Есть и другое внутреннее противоречие, обусловившее последующие расхождения между участниками группы. Как согласовать антидемократизм, презрение к массе — жалкой, серой, трусливой, низменной — и интерес к народной жизни, к фольклору, искреннюю тревогу за будущее испанского народа? Болезненная противоречивость идейного комплекса «поколения» отражала противоречия в историческом развитии нации.

Другим сложившимся в те годы литературным течением был модернизм. Этот термин как название конкретного течения явно неудачен, поскольку он же используется для обозначения более широкого круга явлений мировой литературы XX в. Однако в применении к испано-американской поэзии конца XIX — начала XX столетия этот термин, употреблявшийся самими его носителями, прочно вошел в литературоведческий обиход.

279

Течение сформировалось в Латинской Америке (Хосе Марти, Мануэль Гутьеррес Нахера, Сальвадор Диас Мирон) на протяжении 80-х годов, вершина его — творчество Рубена Дарио («Лазурь», 1888, и «Языческие псалмы», 1896). Испанские модернисты (и поэты и прозаики) Сальвадор Руэда, Мануэль Мачадо, Х. Р. Хименес и др. отталкивались как от творчества латиноамериканцев, так и от опыта многих нереалистических течений европейской литературы, использовали реминисценции из произведений парнасцев, прерафаэлитов, символистов, импрессионистов, неоромантиков, неоклассиков.

В 1902 г. Э. Лопес Чаварри получил первую премию журнала «Хенте въеха» за лучшее объяснение термина «модернизм»: «Модернизм — реакция не только на натурализм, но вообще на утилитарный дух эпохи, на грубое равнодушие вульгарщины. Выйти из мира, поглощенного культом брюха, оживить посредством искусства души, измученные житейской борьбой, вернуть чувству его права, украденные шайкой эгоистов, — вот что такое модернизм».

Идея Красоты, генетически восходящая к парнасской эстетике, к стихам Бодлера периода его близости к парнасцам, безраздельно главенствует в поэтике модернизма 1890—1910-х годов. Основная черта этой поэзии — тяга к стилизации, к созданию вокруг творца вымышленного прекрасного мира. Материалом стилизации могут служить любые художественные впечатления: классический миф, Восток «Тысяча и одной ночи», рококо полотно Ватто или японское искусство, поразившее европейцев на первой Всемирной выставке.

Однако в 10-е годы большинство поэтов-модернистов разочаровалось в культе красоты как самоцели. В творчестве самого Р. Дарио отошла на второй план стилизация, окреп лиризм. Поэты, следовавшие за Дарио, восприняли этот переход как призыв к самоуглублению, самопогружению.

Вопрос о взаимоотношениях модернизма и творчества «поколения 1898 г.» сложен. В идейном плане их роднит ненависть к ограниченности буржуазно-мещанского мышления. В эстетическом — апология личности художника, программное требование индивидуальности стиля, выражающей индивидуальность личности. Однако «поколение 1898 г.» добивалось пересмотра испанской истории, испанской традиции, социального и религиозного обновления. Эстетизм прямо связывался с этими поисками — искусство должно способствовать обновлению национального духа, пробуждению нового

национального чувства, нового ощущения традиции. Модернизм же сосредоточивал свой пафос в эстетической сфере — отрицание современного буржуазного духа проявлялась для него в обновлении эстетического чувства, в воскрешении утраченной мещанством способности наслаждаться красотой искусства. Указанные точки пересечения делают возможным сосуществование — правда, на недолгий срок — обоих комплексов в творчестве ряда писателей (Р. дель Валье-Инклана, Асорина).

279

ПРОЗА «НОВАЯ» И «СТАРАЯ»

На рубеже столетий несомненно растущая популярность прозы — и больших жанров, и в особенности малых. Каждый год в Испании появляются новые литературные еженедельники, специализирующиеся на публикации рассказов (крупнейшие — «Эль Куэнто семаналь», 1907, «Лос Контемпоранеос», 1909, «Ла новела корта», 1916). Тиражи их доходят до шестидесяти тысяч. Сотрудники — все ведущие писатели эпохи. Новую прозу пропагандируют и международные испаноязычные литературные еженедельники, такие, как «Ла Насьон» Буэнос-Айрес).

Параллельно процессу популяризации художественной прозы шел и иной процесс — резкого расслоения печатной продукции. Из нее быстро вычленяется слой элитарной, проблемно-философской прозы. Это чаще всего романы. Такова в большинстве своем литература, созданная «поколением 1898 г.» Здесь велика роль модернистских принципов письма. Один из этих принципов — и имплицитно присутствующий, и прокламируемый писателями «поколения» — антиисторизм. Писатели уходили от исторической конкретики, от точности деталей в импрессионистическую зыбкость. Если в конце XIX в. испанская поэзия, как бы стесняясь своей лиричности, стремилась впустить в себя элементы прозы — философию, социологию и даже злободневную публицистику, то теперь проза настолько насыщается лиризмом, что почти становится поэзией («Сонеты» Р. дель Валье-Инклана).

Надвременной характер произведения подчеркивается обилием культурных реминисценций, обращений к классике; возникает специфическое отношение к мировой культуре как к коллекции образцов для подражания. Пример внеисторической интерпретации классики был подан одним из писателей «поколения» Асориним, который многообразно интерпретировал сюжеты и характеры классических произведений, намеренно отрывая их от породивших их эпох («Путь Дон Кихота», 1905, «Классики и современники», 1913, «На полях классических произведений», 1915); исследуя

280

Иллюстрация:

И. Сулоага. Сеговианец. 1900-е годы

современное звучание классики, лишь в самых редких случаях он упоминает о социально-исторической обусловленности творчества («Ривас и Ларра. Социальная основа испанского романтизма», 1916).

Господствующая в интеллектуальных кругах философия персонализма и порожденный ею ортегианский «перспективизм» сказывались на процессе творчества. Писатели лишались веры в традиционную правомерность авторского всеведения, их рефлектирующее внимание заострялось на сложности — подчас даже невозможности — выбора единственной повествовательной перспективы. Выходом из подобных тупиков рисовалось ироническое отношение к процессу письма, всеохватывающий юмор.

М. де Унамуно скрывает за смехотворными ситуациями духовную безысходность. Валье-Инклан — ярость, социальный протест. Складываются новые стереотипы, согласно

которым фарсовое, шуточное начало произведения обязательно намекает читателю на глубокий скрытый смысл. Смесь комического с серьезным была типична для испанской литературы предыдущих столетий. Теперь возникла парадоксальная зависимость: если произведение начинается фарсом, клоунадой, кончится оно скорее всего самоубийством.

Юмор вообще был как бы растворен в воздухе эпохи. Главенствующим общественным настроением, наряду с кризисными предощущениями, было состояние эйфории. Распространился тип декадентски «скандального», «богемного» поведения (Макс Эстрелья — герой Валье-Инклана, многочисленные герои Переса де Аялы). Как свидетельствуют литературные документы, модернизм ассоциировался с несерьезностью, экстравагантностью, безответственностью, с беззаботным смехом.

Однако под комической оболочкой у передовых писателей рубежа веков скрывалась трагическая направленность. Юмор был для них одним из способов наладить связи между разумом и верой, между необходимостью социального прогресса и уродливой конфликтностью прогресса экономического. Именно в этом смысле употребляли Х. Валера и А. Паласио Вальдес избранный ими термин «юморизм» (*humorismo*). Юморизм — существенный организующий принцип в романах Ганивета, Сильверии Ланса (псевдоним Х. Б. Амороса), во многих романах Унамуно, особенно «Любовь и педагогика», в романах Пио Барохи о Сильвестре Парадоксе. Бароха систематически излагает принципы юморизма в эссе «Пещера юморизма» (1919). В скором будущем из юморизма разовьются такие художественно-философские системы, как перспективизм Р. Пересаса де Аялы и эксперпентизм Р. Валье-Инклана.

Первым известным писателем, опробовавшим новый тип романа, был Анхель Ганивет (1865—1898). В циклах «Завоевание королевства майя» (1897) и «Подвиги неутомимого созидателя Пия Сида» (1898) он впервые ввел настоящего романного героя «поколения 1898 г.».

«Завоевание королевства майя» — политико-моральная сатира. Заброшенный в племя африканских дикарей майя, герой оказывается в роли законодателя-новатора. Задумав превратить государство майя в эталон цивилизованного общества, он разрабатывает комплекс социальных реформ.

Первая часть романа более традиционна: обычным притчевым приемом Ганивет создает сатиру на политику и общество родной Испании. Вторая же часть романа — горькая насмешка над любыми реформаторскими замыслами,

281

над верой в возможность социального совершенствования.

Автор не видит положительной программы переустройства общества. То же повторяется и во втором романе, «Подвиги», где герой действует уже в Испании — опять как реформатор-одиночка.

Перед ним чередой проходят персонажи-символы, олицетворяющие различные общественные слои и группы, и каждому Пий Сид пытается помочь путем пропаганды нравственных начал: любви, труда, морали. В финале романа он приходит к выводу, что прогресс может проводиться лишь усилиями элитарного меньшинства правителей-интеллектуалов, одаренных духовной энергией и вооруженных комплексом «материнских идей» (каковы эти идеи — в романе не конкретизируется). Это меньшинство, предложив прочим классам «новую концепцию» жизни, и подведет их к возрождению нации.

Внутренняя противоречивость такого рода теоретических построений, кажется, заметна и самому автору. Не случайно так странно противоречив ганиветовский герой. Его действия парадоксально контрастируют с пропагандируемыми им самим принципами. Превознося на словах труд, сам он не трудится; настаивает на необходимости брака, но на своей любовнице Мартине не женится; теоретически он за политическую активность, но на деле весьма пассивен.

Так выявляется, с одной стороны, двусмысленность предлагаемой Ганиветом идеи переустройства общества. С другой стороны, здесь налицо одна из важнейших структурных особенностей романистики «поколения 1898 г.» Традиционно сюжет испанского романа строился вокруг конфликта двух или более персонажей между собой или с внешними силами. Здесь впервые персонажи представлены в конфликте с собственной индивидуальностью и с собственным мировоззрением.

Книги Ганивета типичны для романистики «поколения» и в плане сюжетосложения: все взаимоотношения героев с другими персонажами подчинены не характеристике этих персонажей, а исключительно характеристике «тезисного» героя — Пия Сида — и разъяснению авторской идеи.

Душевная болезненность героя — Пия Сида — возможно, отражение тяжелой болезни автора, Ганивета, стоявшего в год написания книги на пороге самоубийства. Душевная болезнь героя — в то же время знак романистики «поколения». В предисловии к «Кораблю безумцев» Пио Бароха писал: «Вся великая современная литература порождена сумасшедшими. Это создал уже Гальдос, но сознавать недостаточно, чтобы осуществить: надо располагать особыми духовными качествами, которых ему не доставало... В общем, наверное, надо быть сумасшедшим, а он, увы, был нормален...»

Вторая ключевая для прозы «поколения» книга — «Воля» (1902) Асорина (псевдоним Хосе Мартинеса Руиса, 1873—1967). «Воля», составив купно с романами «Антонио Асорин» (1903) и «Исповедь маленького философа» (1904) трилогию, важнейшую для раннего этапа романистики «поколения 1898 г.», является в то же время продолжением первой книги Асорина — «Записки больного» (1898). И «Записки больного», и «Воля» отражают мучительный идейный кризис, пережитый автором именно в эти годы и побудивший его сменить политическую ориентацию — отойти от анархизма вправо. Герой трилогии Антонио Асорин — «второе я» автора, избравшего его имя своим псевдонимом. Как и Пий Сид, это невротик, болезненный телом и духом, но, в отличие от Пия Сида, еще балансировавшего на грани полного безверия, Антонио Асорин, предвосхищая всех последующих типичных героев «поколения», не верит уже ни во что. «Знание — зло, постижение — печаль. Наблюдать — это жить. А жить — это умирать...» — безысходно рассуждает он.

При этом Асорин придает подобным высказываниям героя программный характер, подчеркивая собирательность этого образа: «Его история — история всех испанцев».

В отношении к литературной технике Асорин радикальнее Ганивета. «Прежде всего в романе не должно быть фабулы», — провозглашает он. Роман должен состоять из философских диалогов, и единственным его сюжетом, полагает Асорин, должна выступать эволюция мировоззрения главного героя. Так несколько полемически формулируется идеал прозы «поколения 1898 г.».

Романы Ганивета, Асорина, Унамуно, Валье-Инклана основывались на убеждении, что основная задача искусства — преобразовать бесформенную и бессмысленную действительность жизни в прекрасную или остроумную действительность литературы. В то же время существовала и словесность более традиционная — сюжетная, бытописательная, — и у читающей публики она имела даже больший успех, чем новаторский роман.

Продолжает жить и творить Бенито Перес Гальдос (1843—1920), крупнейший испанский прозаик XIX в. Проза позднего Гальдоса не менее социально-критична, чем его романы

282

предыдущих периодов, но она более психологичная, сосредоточена на проблематике духовного поиска. Именно в этот период, на рубеже веков, Перес Гальдос испытал

мощное воздействие русской литературы, особенно Льва Толстого, что непосредственно ощутимо в таких произведениях, как «Назарин» (1895) и «Милосердие» (1897).

Его повесть «Тристана» (1892) рассказывает о судьбе юной девушки, соблазненной опекуном и пытающейся отвоевать право на любовь и самостоятельную жизнь. Но непреодолимыми препятствиями оказываются эгоизм близких ей людей и равнодушие общества. Разные слои испанского общества, типы, олицетворяющие «старую» (феодалную) и «новую» (буржуазную) Испанию, показаны в повести лаконично и выразительно.

Роман «Назарин» = самое дерзкое произведение Переса Гальдоса. Протагонист — священник-растрига Назарин — пытается служить добру вне церкви, но попадает в тюрьму. В романе открыто противопоставляется народная «добрая» вера — официальному католицизму. Та же идея проводится и в романе «Милосердие» на ином сюжетном материале: действие происходит в ночлежке, герои — нищие и бездомные бедняки. Объединены эти романы и новой для Гальдоса ироничностью, причем ирония в данном случае требует изрядной смелости, так как она обращена против священнейшего института испанского общества — религии.

Роман «Старик» (1904) интересен своей двуплановостью. Тема его — союз юности и старости, традиции новаторства. Выбор такой темы рассматривался многими как выражение заинтересованности Гальдоса в литературном «замирении» с «поколением 1898 г.». В «Кассандре» (1905) снова всплывает тема уродливой официальной религиозности. «Зачарованный рыцарь» (1909) — параболическая реплика Гальдоса во всеобщей дискуссии о национальном возрождении.

Влияние Гальдоса на передовую романистику испанского XX в. неопределимо. Сильнее всего она сказалась на творчестве Пио Барохи, Мигеля Унамуно, Анхеля Ганивета.

Романы и эссеистика Эмилии Пардо Басан (1851—1921), писательницы, работавшей в реалистически-натуралистическом ключе, оказали, возможно, не меньше влияние на формирование идейного и художественного комплекса «поколения 1898 г.» В сборнике ранних статей «Животрепещущий вопрос» (1883) заявлена литературная программа Пардо Басан: она включает противостояние образовавшемуся в XIX в. засилью идеализма в прозе и поэзии («борьба с карамельными поэтами и марципановыми прозаиками»). Вместо ожидавшейся от писательницы апологии «грязного» натурализма в духе Золя — критика этого натурализма. Целью творчества писательнице представлялся «подлинный» реализм, находящийся «на равном расстоянии» как от натурализма, так и от идеализма.

Этой чаемой золотой середины писательница в полной мере достигла именно в последний период своего творчества, после 1894 г., в остропроблемных романах «Донья Милагрос» (1894), «Воспоминания холостяка» (1896), «Химера» (1905) и «Черная сирена» (1908). Последний роман был воспринят как остроумный и непредвзятый отклик на вполне оформившееся к тому времени явление европейского декадентства.

Романист Висенте Бласко Ибаньес (1867—1928) и тиражами своих изданий, и популярностью среди читателей, безусловно, превосходил всех представителей «поколения 1898 г.». Вступив в литературу как автор натуралистических рассказов и романов («Рис и лодка», 1894; «Хутор», 1898; «Тростник и ил», 1902), он разрабатывал тематику родной и знакомой ему валенсианской провинции: быт рыбаков, земледельцев, мелких лавочников. Уже в этих его произведениях заметны начатки социальной прозы; чувствуется и влияние идей Э. Пардо Басан о «коренном трагизме натуральной жизни».

Затем Бласко Ибаньес создает цикл из четырех романов, явно перекликающихся с циклом романов Барохи «Борьба за жизнь»: «Собор» (1903), «Непрошенный гость» (1904), «Винный склад» (1905) и «Орда» (1905). Здесь Бласко Ибаньес претендует на полноту самовыражения, на более широкий охват социального и этнографического материала. Темы его романов — жизнь толедского клира, социальная борьба рабочих в Бильбао, выступления анархистов в Хересе и быт мадридских бедняков.

Именно этот цикл принес Бласко Ибаньесу славу, но писатель продолжает искать новые изобразительные средства, и вскоре появляются книги, свидетельствующие о совершенствовании манеры и развитии его творческой индивидуальности: это романы «Кровь и песок» (1908) и «Мертвые повелевают» (1909). Они полны подлинного психологизма, жизненный материал, использованный в них, менее обширен, но зато разработан более глубоко. Глубиной и честностью, а также непривычной формальной изощренностью отличается творчество писателя, связанное с темами мировой войны («Четыре всадника Апокалипсиса», 1916).

283

БАРОХА

Теоретическая программа, разработанная значительнейшим из всех романистов «поколения» Пио Барохой-и-Неси (1872—1956), более подробна и оригинальна, чем программы других писателей его группы.

Теоретические высказывания Барохи чаще всего имеют вид полемического обращения к кому-нибудь из коллег. Немало важных тезисов сформулировано Барохой в литературном споре с Валье-Инкланом. Главный манифест Барохи — предисловие к роману «Корабль безумцев» — задумывался как завершение давнего спора с Ортегой-и-Гасетом, видевшим единственно правильный путь развития романа в «герметизации», создании замкнутого искусственного мира, в котором движутся персонажи-символы. Ортега полагал главным условием «интересности романа для современного читателя» полное несовпадение мира реальности и романного мира, отсутствие всяких логических связей с исторической действительностью. «Необходимо, чтобы автор сконструировал замкнутое пространство без дыр и щелей, так, чтобы изнутри романа мы не могли видеть горизонт действительности... когда мы находимся внутри этого микрокосма, мы не должны замечать ничего реального — того, что за его стенами... Романист должен стремиться анестезировать нас от действительности», — писал Ортега-и-Гасет.

Бароха резко выступил против подобного герметического типа романа. «Современный человек должен чувствовать твердую почву реальности», — заявлял он. Читателей его времени, полагал Бароха, интересуют мемуары, документалистика, социология. Роман должен перенимать от этих жанров «открытый горизонт, множественность фигур и свободу действия». Барохе казались нелепыми рассуждения Ортеги о кризисе или смерти романа, поиски «спасительных путей»: «Роман сегодня — это протейческий жанр, находящийся в становлении, в брожении. В него вмещается все: философия, психология, приключения, утопия, этика — абсолютно все... Роман, как поток Истории, не знает ни начала, ни конца».

Богатейшие возможности испанского романа XX в. Бароха доказал опытом собственного творчества — он создал шестьдесят шесть романов, оказавших, по мнению многих деятелей культуры, определяющее влияние на всю испаноязычную прозу столетия.

Реализуя на практике свою творческую программу, полемически заостренную против герметизма, Бароха, однако, оказывался верным сыном своего времени: поэтика его романов не во всем расходится с его теоретическими посылками.

Иллюстрация:

Пио Бароха

Портрет работы Х. Эчеверии. 1920—1930 гг.

Излюбленная идея Барохи (особенно в ранний период творчества — в первое десятилетие века) — «в прозе должно не говорить, а действовать».

В первых книгах Барохи философская рефлексия занимает место меньшее, чем описание дел и поступков. Поэтому на второй план отступает традиционное для прозы рубежа веков столкновение умозрений, на первом плане оказывается этика поступков. Через тридцать лет Барохе покажется, будто в молодости для него любое действие — не обязательно справедливое — было оправданием существования героя. На самом же деле и в ранних романах четко обозначена нравственная позиция автора, восстающего против воссоздаваемого им же типа деятельного сверхчеловека, способного переступить непереступимое.

В те годы Бароха был ярким пропагандистом активизма — убеждения в целительной для современного общества силе индивидуальной активности. Как и у прочих представителей «поколения 1898 г.», вера в активизм формировалась у Барохи под воздействием в основном трех философских систем: шопенгауэровской,

284

в которой члены группы находили поддержку своему всеобъемлющему пессимизму; кантовской, воспринятой довольно однопланово как опровержение рационализма (в то же время крайне важен для мировоззрения Барохи оказался и кантовский категорический императив — он определил нравственную подоснову всех его романов), и — самый влиятельный фактор — философии Ницше.

В статьях из сборника «Подмостки Арлекина» и предисловии к роману «Или Цезарь, или ничто» (1910) автор объяснял, почему именно теория Ницше кажется ему столь важной и нужной именно для Испании: «кроме личной, индивидуальной энергии, ничто в Испании не может противостоять омертвевшим традициям и пошлой, иллюзорной, мещанской демократии».

Однако Бароха не был слепым апологетом активизма; уже в ранней своей статье «Успех Ницше» он предупреждал, что Ницше может стать кумиром не только поэтов и философов, ненавидящих буржуазную посредственность, но и вульгарных эгоистов и даже бандитов, которые вычитают из его книг лозунг «все позволено». И все же Бароха снова и снова возвращался к ницшеанству, к «философии жизни», надеясь, что уничтожение «всяких заслонов эгоизму» превратит апатично-однообразное мещанское существование в яркую, энергичную, насыщенную борьбой жизнь.

В романе «Путь к совершенству» (1902) активизм еще не связывается Барохой с программой общественного переустройства — речь идет только об усовершенствовании личности. В этом романе Бароха ближе всего к «философии жизни». Вдали от современного общества с его иссушающей суетой, ханжеской религиозностью, лицемерием здесь течет естественная жизнь, не знающая ни норм, ни социальных или религиозных ограничений. Герой, Фернандо, женится на глупой Долорес, именно потому, что видит в ней «протожизнь», средоточие плодовитости и здоровья. Однако уже здесь, в этом раннем романе, Бароха разрушает монолитность своего персонажа-тезиса, вводя мотивы совести и сострадания, чуждые тому бестиальному здоровому своеволию, которое должен воплощать Фернандо. Испытывая «естественное» влечение к невинной Аделе, он все-таки отказывается воспользоваться ее беззащитностью. Здесь торжествует сознание человеческой ответственности. Для Барохи, хоть и пропагандирующего безраздельный активизм, оно сильнее естественного права.

В определяющей для первого этапа творчества Барохи романной трилогии «Борьба за жизнь» («Промыслы», «Сорняки», «Алая заря», 1904—1905) идею активизма воплощает новый герой, Роберто Хастинг, бедный студент, поставивший себе целью разбогатеть, жениться на девушке из знатной семьи, занять высокое положение в обществе. Роберто — не банальный Растиньяк. Он одержим желанием доказать на практике осуществимость своей идеи, которая вовсе не сводится к достижению личного благосостояния. Он развивает целую концепцию человека и общества, основанную на положениях социального дарвинизма. «На самом деле есть только одно средство, и притом

индивидуальное, — действие, — рассуждает Роберто в связи с разговором об упадке испанского общества. — Все звери, а человек лишь один из них, непрерывно воюют. Твое пропитание, твою женщину, твою славу ты должен оспаривать у других, а они оспаривают это у тебя. Раз закон нашей жизни — война, примем его не с отчаянием, а с радостью. Действовать — вот жизнь, вот наслаждение. Превратить статичную жизнь в динамичную — вот проблема. Борьба всегда, до последней минуты. Борьба за что? Да за что угодно».

Но и Роберто у Барохи связан моральными соображениями. Он остерегается таких поступков, которые могли бы вызвать угрызения совести. Предлагая идею индивидуального действия как средство исцеления общества, автор не призывает к обращению людей в извергов и каннибалов — он сознает, что это привело бы не к исцелению, а к самоистреблению человечества.

Бароха довольно легко спасался от внутренней опасности, заложенной в идеологии активизма. Он просто всегда показывал апологетов активизма — Роберто в трилогии, Итурриоса из романа «Древо познания» (1911), Сесара Монкаду из романа «Или Цезарь, или ничто» хорошими людьми, противниками жестокости, людьми, которые в силу своей природы не стараются добиться своего, перегрызая ближнему горло. Однако это условное допущение подчеркивает и обнажает экспериментальный характер построений Барохи.

Роберто Хастинг в трилогии «Борьба за жизнь» полностью выполняет свою программу. Тем не менее к концу трилогии мы видим его зашедшим в тупик и даже растерянным, что не вяжется с прежними его победительно-воинственными заявлениями. Перед ним неожиданно встал новый вопрос: за что теперь бороться? Ведь человек — не слепая жизненная сила, которая жаждет только расширения своего могущества. Неминуемо возникает проблема идеала, цели этой борьбы.

Так итог одного испытания становится отправным пунктом следующего. Поэтому Сесар

285

Монкада, герой романа «Или Цезарь, или ничто», уже не рассуждает, подобно Роберто Хастингу, в духе элементарного социального дарвинизма. Сесар не только не станет бороться «за что угодно», но все — личный успех, богатство, власть — он рассматривает как средство осуществления великой мечты: стать благодетелем родины, своего народа. В этом романе максимально разворачивается, раскрывается общественный потенциал идеи активизма. Ни автор, ни герои не верят в классовую борьбу. Только воля сильного человека, «Цезаря», может, по их мнению, преобразить современный мир, и в особенности — затхлое испанское общество.

В этом романе активизм терпит поражение. Искусственно избавленный от внутренних противоречий, он должен был бы победить в битве с вялым, «неактивным» обществом. Однако оказывается, что личная энергия — даже самая активная, укрепленная продуманной программой — бессильна против энергии социальной. Признав, что усилия сверхчеловека не могут перестроить общество, Бароха проявил интеллектуальную честность — проследил привлекавшую его идею вплоть до ее закономерного краха. На смену увлеченности активизмом пришел саркастический скептицизм второй фазы его романного творчества (1912—1920).

Но и впоследствии отношение Барохи к идее активизма оставалось достаточно сложным. В 1912 г., после романов «Или Цезарь, или ничто» и «Древо познания», Бароха начинает работу над многотомным историческим циклом «Воспоминания человека действия» (1913—1928). Герой цикла — Эухенио Авиранета, либерал, участник войны с Наполеоном, нескольких революций и политических заговоров (Авиранета — исторически существовавшее лицо, дальний родственник Барохи; при работе над романами писатель использовал бумаги из семейного архива). В образе Авиранеты активизм представлен по-новому — смягчен, освобожден от аморализма, облагорожен

личностью героя. Активизм Авиранеты — неутомимого человека действия — напоминает скорее античный стоицизм, чем ницшеанскую волю к власти.

«Я прославлял средство от жизненного зла — активность. Это средство старо, как мир, и так же бессмысленно, как любое другое. Все это значит, что никакого средства от жизненного зла нет», — пишет в 1917 г. Бароха, переживающий трагический жизненный кризис. Это означало окончательную утрату веры в идеологию активизма применительно к текущей исторической эпохе. Лишь в минувших веках, полагает Бароха, существовали условия, частично оправдывающие активное отношение к жизни. Поэтому Бароха помещает своего героя Авиранету в эпоху карлистских войн; в эту же эпоху поместил своих деятельных героев другой ведущий романист «поколения», Рамон де Валье-Инклан.

Однако и пережив период увлечения активизмом («период бури и натиска», по собственному определению Барохи), писатель продолжал выступать за роман действия, написанный кратким, точным, ясным языком, против герметичного, философски-многословного «романа диалогов». Бароха был столь ярким противником рефлекторного искусства, что заявлял, будто проза должна расти «как трава» и что сознательное достижение какого-либо литературного результата невозможно. Писателем нельзя стать, им нужно родиться, точно так же и роман рождается у писателя, как ребенок. Роман, в представлении Барохи, — «мешок, куда свалено все»: единственный вид сознательной работы романиста — наблюдение за жизнью. У любого творчества, и в первую очередь у его собственного, по убеждению Барохи, лишь два истинных источника — личные воспоминания (детство, юность, опыт души) и воспоминания о внешнем мире — то, что Бароха называл «репортаж».

Эти наблюдения над жизнью, как правило, совершенно безрадостны и ведут к болезненному скептицизму. Осознав ужас окружающей действительности, приходит к самоубийству герой романа «Древо познания» Андрес Уртадо (наряду с Пием Сидом и Антонио Асорином, это эмблематичный герой романистики «поколения»). Через скептицизм «Древа познания» и всеобъемлющий пессимизм романа «Мир таков» (1912) Бароха постепенно приближается к главной идее третьего, завершающего периода своего творчества (с 1918 г.) — к идее равновесия, достижимого лишь за счет сурового самоограничения, практически отказа от жизни.

Несходство теоретической литературной программы Барохи с ее реализацией сказалось, в частности, в том, что, невзирая на многократно прокламируемое отталкивание писателя от романа, построенного из диалогов, в его лучших — переломных — книгах «Город в тумане» (1909), «Древо познания», «Мир таков» диалог безусловно преобладает над действием. Здесь ярче всего заметен типичный для Барохи (хотя и не вошедший в его теорию) симбиоз двух типов повествования: романа о социальной среде и романа о духовных исканиях героев. Удельный вес каждого из двух повествовательных элементов варьируется от

286

книги к книге. Один из первых романов Барохи «Похождения, изобретения и мистификации Сильвестра Парадокса» (1901) и первые две части трилогии «Борьба за существование» ближе «чистому» роману о среде. В «Алой заре», «Странице», «Или Цезарь, или ничто», «Древе познания» достигнуто равновесие. Каждый из двух повествовательных элементов представляет особый тип романа и генетически восходит к особой традиции.

Традиция, питающая первый тип — романа о среде, была указана писателем Х. Валерой в рецензии на роман Барохи «Похождения... Сильвестра Парадокса». Х. Валера отметил, что «молодой прозаик обновил, как только возможно обновить в наши дни, новыми костюмами, обычаями, нравами и склонностями наш старинный плутовской роман». Высочайший образец романа второго типа — полифонического по своей сути —

Бароха нашел для себя в творчестве Достоевского. Своеобразие художественного метода Барохи состоит в соединении двух этих типов, в сращении двух традиций.

286

УНАМУНО

Крупнейший писатель и мыслитель Мигель де Унамуно-и-Хуго (1864—1934) играл в литературной истории «поколения» двойственную роль: разведчика новых форм и в то же время противника формотворчества. В серии статей: «Словококостебашнизм» (1900), «Модернизм» (1907), «Искусство и космополитизм» (1912), «О пузырях на коленях» (1913) и др. — он восстает против культуры европейского декаданта. В 1907 г. он выпускает свой первый сборник стихов, в котором бросает вызов поэтической моде дня. Но в эти же 900—10-е годы Унамуно пишет романы, озадачивающие публику и критиков принципиальным новаторством, понятые и оцененные лишь позднее, когда условность и подчеркнута экспериментальная форма повествования в европейских литературах стали привычными.

Однако для самого Унамуно противоречия между следованием традиции и новаторством не существовало. Поиск новаторской формы не был для него самоцелью. Для полного раскрытия личности следовало создать новую форму, опираясь и на традицию, и на эксперимент, обильно используя реминисценции, прямые и скрытые цитаты. Чужое у Унамуно мгновенно превращается в личное, пережитое.

Унамуно не обладал даром художественной объективизации, который дает произведению возможность полноправно существовать независимо от личности его творца. Все его романы, повести, новеллы, драмы и даже стихи остаются как бы осколками его личности и воспринимаются скорее как фрагменты духовной автобиографии. Унамуно принадлежал к тому типу людей, которым, по выражению Достоевского, важнее всего в жизни «мысль разрешить». В теоретических заявлениях, в письмах Унамуно повторял: «Я думаю чувством, а чувствую мыслью», «я осмыслил чувство, я прочувствовал смысл». В его личности нераздельны эмоциональное и интеллектуальное, душевное и духовное.

«Истина — это то, во что верят от всего сердца и от всей души», — писал он. Утверждение личного характера философской истины ставит Унамуно в ряд провозвестников европейского экзистенциализма. Он предложил понятие «идея-человек»: только человек, выстрадавший свою идею, вдыхает в нее жизнь, нельзя принимать идею умозрительно, не пережив и не перечувствовав духовный опыт ее творца. В философии Унамуно главной ценностью мироздания выступает уникальность каждой личности, коренной проблемой философии и искусства — отношение личности к другим людям, к обществу в целом, к времени и космосу, к знанию и вере.

Слушая в середине 80-х годов курс в Мадридском университете, Унамуно участвовал в последних попытках «крауизма» примирить разум с верой. Сознание бесперспективности этого пути было причиной тяжелейшего личного кризиса молодого писателя. Последствия этого кризиса сказались на всем последующем творчестве Унамуно.

В конце 90-х годов Унамуно вновь переживает период сильнейшего душевного смятения, который биографы называют «религиозный кризис 1897 г.». Внезапно заболевает менингитом маленький сын, и писателю представляется, будто бог карает его за измену вере. Но хотеть поверить — не значит верить. Чистая и непосредственная, как в детстве, вера уже не воскреснет в Унамуно. Об этом он многократно говорит в своих письмах и эссе. Однако и мысли о вере и неверии, о смерти и бессмертии уже не отпускают его.

Вряд ли поворот к религиозно-философским размышлениям объясняется только этим душевным кризисом. Само по себе истолкование болезни ребенка как кары за неверие могло сложиться лишь на почве напряженных раздумий о науке и религии, о научном объяснении тайн жизни и смерти. Болезнь сына придала этим раздумьям оттенок трагического исступления. Ответ трагедии остался в болезненно-страстной окраске самых отвлеченных рассуждений Унамуно.

287

Иллюстрация:

Мигель де Унамуно

Портрет работы Х. Эчевееррии

Философско-этическая концепция Унамуно, изложенная им в книгах «Житие Дон Кихота и Санчо по Мигелю де Сервантесу, объясненное и комментированное Мигелем де Унамуно» (1905), «Трагическое ощущение жизни» (1913), «Агония христианства» (1924) и во всех мелких эссе, написанных после 1900 г., многими узами связана с идеями Льва Толстого («Толстой — одна из тех душ, что произвели переворот в моей душе, его произведения глубоко отпечатались во мне», — писал Унамуно). В «Исповеди» Толстой сформулировал вопрос, на который будет затем пытаться ответить и Унамуно: «Есть ли в моей жизни такой смысл, который не уничтожался бы неизбежно предстоящей мне смертью?» Включив идею смерти в философскую доктрину, Унамуно опередил экзистенциалистов. Однако в его творческом мирозерцании присутствует протест, намерение бороться: «Примем Ничто, которое, может быть, нас ждет, как несправедливость, будем сражаться с судьбой, даже не надеясь на победу, будем сражаться с ней по-донкихотски». Именно нотой протеста философия Унамуно привлекла такого человека с абсолютным этическим слухом, как великий испанский поэт Антонио Мачадо. Познакомившись уже в начале 30-х годов с учением Хайдеггера, Мачадо сразу же отметил: «Унамуно... извлекает из нашей тоски перед образом смерти утешение в протесте, этическая ценность которого неоспорима. Там, где Хайдеггер говорит безоговорочно смиренное „да“, наш дон Мигель отвечает почти богохульственным „нет“ идее смерти, которую, однако, признает неизбежной».

Мирозерцание Унамуно было, безусловно, трагическим, но пессимистическим его назвать нельзя. Пессимизму нет места там, где есть бунт, сопротивление, напряжение всех душевных сил. Подлинная жизнь начинается для Унамуно не тогда, когда личность в ужасе сознает абсурдность своего краткого существования, а лишь тогда, когда личность побеждает страх и живет «по-донкихотски». Человеческий идеал Унамуно — «агонист», человек, ведущий даже во время агонии «постоянный бой с умственным отчаянием».

Эта философски-этическая концепция наряду со своеобразным историзмом определяет основные идеи унамуновской эссеистики. В ней предлагается не столько система суждений, сколько художественный образ конкретного человеческого сознания, образ субъективного восприятия мира. Унамуно искал в эссе все новые образные возможности, чтобы «овеществить» в слове непрерывную текучесть внутренней жизни. Он писал эссе то в форме письма («Вглубь!», «Путь к гробу Дон Кихота»), то в форме размышлений над прочитанной книгой («Испанская зависть»). Стержнем эссе могла быть полемика («Антиполитики») или комментарий на злобу дня. Но особенно характерны для Унамуновых эссе две формы: размышление

288

над пейзажем и размышление над произведением искусства. «Я хочу рассуждать о философии языком, каким просят чашку шоколада и говорят об урожае или других домашних делах», — писал Унамуно другу.

Первые эссе Унамуно появились в 1895—1896 гг. («Об искренности», «Возрождение испанского театра», «Человеческое достоинство», «Кризис патриотизма» и др.). Их темы

— разложение правящей верхушки Испании, кастовые и националистические предрассудки, сервильность интеллигенции — страстное обличение «современного маразма Испании».

До 1897 г. Унамуну считал себя социалистом и активно сотрудничал в социалистических изданиях. «Социализм и коммунизм, — записывает он в дневнике. — Святой коммунизм... Причастие духа...» Испанские социалисты не разделяли подобного морального пафоса, и уже в 1896 г. Унамуну жалуется в письмах на их фанатизм и мечтает, чтобы «для социализма существовало, кроме экономической стороны дела, еще хоть что-нибудь». Но и отойдя от социалистов, Унамуну продолжал считать, что лишь социализм сможет накормить всех голодных и установить социальную справедливость. Он усомнился лишь в том, что социальной справедливости и «сытости» будет достаточно для удовлетворения духовных потребностей человека, для обретения внутренней гармонии. Не оставляя забот о возрождении Испании, о выходе ее из «современного маразма», Унамуну с 1898 г. видел путь к возрождению прежде всего в духовном обновлении личности.

Углубившись в проблематику индивидуального сознания, Унамуну отнюдь не утратил интереса к общественной жизни. Он верил, что сумеет изменить судьбу Испании, проповедуя свой этический идеал и воздействуя на общественную нравственность современников. В эссе «Путь к гробу Дон Кихота» (1906) Унамуну констатирует, что причиной жалкого состояния страны является духовный тонус буржуазного общества, его мелкая, убогая, своекорыстная мораль. Философ призывает соотечественников отправиться в новый крестовый поход, чтобы освободить могилу Дон Кихота из-под власти священников и бакалавров, захвативших ее. Унамуну пропагандирует своего рода культ «исторического действия». Только донкихотское безумие, вера в идеал (любой!) может возродить Испанию, погрязшую в филистерстве и заботах о пошлом благополучии.

Унамуну, конечно, не предполагал, и, скорее всего, не допускал античеловеческой направленности того коллективного безумия, которое он считал целебным для омещанившегося общества. Однако история показала, что и такая возможность не исключена: в умах «сильных людей» созревают далеко не обязательно возвышенные и человеческие идеи. Тут завязь противоречия, грозное, но не замеченное тогда философом предвестие будущего.

Унамуну на этапе этом не изменил сложившемуся еще в юности демократизму. Будущее Испании, пишет он в том же эссе, зависит от Санчо — народа; только в Санчо может возродиться Дон Кихот. Но как и при каких условиях может произойти «кихотизация» Санчо? И как узнать, как определить идеал Санчо, идеал народа? Ведь не извне, не из книг получит народ возвышенный идеал, а выносит — уже вынашивает — его сам. Особый духовный склад испанского народа, лелеемый народной душой идеал, возможности и условия исторической реализации этого идеала — таковы проблемы, над которыми непрерывно размышлял Унамуну в 10—20-е годы, которым он посвятил множество страниц эссе и серию полемических выступлений.

Большой резонанс имела полемика с Бенедетто Кроче, с сожалением отозвавшимся об отсталости и невежестве испанского народа, и с Хосе Ортегой-и-Гасетом, назвавшим испанцев «самым аномальным народом Европы» и сокрушавшимся, что в библиотеке Дон Кихота не было «какого-нибудь трактата по математике». Унамуну отвергает мысль, что нормой для народа может почитаться научный или экономический прогресс. У испанского народа своя норма — духовное, а не экономическое развитие, размышление над эстетическими вопросами, поиски справедливости. «Мудрость, вера, справедливость, терпение, доброта — это одно, а математика — это другое». Испанский ум преимущественно занят первым, второе оставляет его равнодушным.

На основании подобных деклараций Унамуну обычно причисляют к выразителям испанского «мессианства». Однако национализм Унамуну никогда не принимал

реакционного, мракобесного характера. Мессианство Унамуно сводилось, собственно, к утверждению, что испанская нация обладает огромными духовными богатствами и это позволяет ей не только не чувствовать себя униженной из-за экономической отсталости, но, напротив, способной еще поделиться богатством с другими, чересчур практичными народами, забывающими, что «не хлебом единым...» Унамуно был озабочен тем, чтобы испанцы не с пустыми руками пришли на всемирный рынок, чтобы их ценности были замечены и взяты в обмен на те блага цивилизации, которыми испанцы — Унамуно настаивал на этой оговорке, — конечно, тоже будут

289

пользоваться. Другие народы смогут облагородиться от прикосновения к испанскому гению, а испанский народ лишь в этом случае обретет независимость и уверенность в себе, которых пока ему катастрофически не хватает. В так называемом мессианстве Унамуно дышит мечта о создании новой цивилизации, гармонически соединяющей «изобретения» и «дух», математику и доброту, материальный прогресс и стремление к нравственному совершенству.

В своих ранних романах Унамуно, занятый духовной проблематикой индивидуума, не касается проблем социальной несправедливости, бедности, притеснений в деревне и застоя в национальной экономике. В те годы, все, что касалось социальной действительности, Унамуно определял как «обманчивый внешний реализм» и тяготел к исследованию «внутреннего реализма» личности, «внутренней истории» народа. Стремление противопоставить традиционным, лживым и не оправдавшим себя методам научного и художественного анализа действительности свой правдивый метод и толкало его к поиску новых литературных форм, высшим выражением чего стало изобретение особого жанра «румана» (*nivola*) взамен романа (*novela*).

Книги Унамуно входят важной частью в комплекс романистики «поколения 1898 г.». Как и другие романы этой группы, они строятся вокруг центральной идеологической фигуры, подобной Пию Сиду, Антонио Асорину и Андресу Уртадо. Но некоторые черты выделяют роман Унамуно из общей массы. Во-первых, подчеркнутая условность повествования — сам автор называл это свойство «интареалистичностью». Во-вторых — синкретизм жанра, находящегося на полдороге между «правильным» романом и философским эссе.

Первый же роман Унамуно «Мир во время войны» (1897), повествующий о событиях карлистской войны, написанный безо всякого формального новаторства и во вполне реалистической манере под сильным влиянием Льва Толстого, тем не менее входит в число ключевых романов «поколения 1898 г.» единственно из-за характера главного героя, Пачико Сабальбиде. Это «второе я» автора, обуреваемый экзистенциальной тревогой «агонист», «Дон Кихот», борющийся с метафизической безысходностью.

Роман «Мир во время войны» основывается на разработанной Унамуно в конце века концепции «интраистории» — «внутренней истории народной жизни». Люди трудятся, любят, смеются, умирают, идут на войну, повинувшись своим представлениям о справедливости и дедовским заветам и не имея понятия о «внешней истории» — о государственной политике, которой вызвана гражданская война.

Идя по следам Толстого, Унамуно ввел в испанский исторический роман голос автора, чей кругозор значительно шире кругозора героев. Автор приводит документы, размышляет, комментирует, философствует. Он пытается, как и Толстой, «описать и уловить кажущуюся неуловимой жизнь народа». Но толстовская идея очищающей силы такого тяжелого для всей нации испытания, как война, в романе Унамуно заметно мельчает. Здесь очищение войной не означает духовного перерождения, приобщения к народной судьбе, но сулит лишь более острое и благодарное понимание радости обыденной жизни.

Однако определяющий после 1897 г. все творческие действия Унамуно трагический скептицизм не позволял ему рассматривать проблему возрождения личности в положительном смысле. Спасительный выход он находит в иронии. Романы «Любовь и педагогика» (1902) и «Туман» (1914) открыто экспериментальны. Откровенную параболочность романа выдает и шутовской тон автора в прологах и эпилогах, и самоирония, самопародия. Роман «Любовь и педагогика» представляет собой сатирическую фантазию, сюжет его неправдоподобен: в нем описывается крушение жизнестроительской деятельности позитивиста-неокантианца Авито Карраскаля, который помешан на всемогуществе естественных и социальных наук. Роман направлен не против науки как таковой, а против сциентизма, против претензий науки все разъять, развинтить. Карраскаль, намереваясь, еще будучи холостяком, «по науке» выбрать себе жену, затем «научно» воспитать ребенка — и ребенок неминуемо станет гением. На протяжении всей книги Унамуно остроумно показывает, что рациональные расчеты бессильны перед такими природными импульсами, как любовь, страх и пр. Все предприятия Карраскаля обречены на неуспех; к примеру, решив, что мать будущего ребенка, должна быть долихоцефальной блондинкой, он немедленно влюбляется в брахицефальную брюнетку. Став женой Карраскаля и матерью его ребенка, Мариана по велению материнского инстинкта невольно саботирует все его педагогические начинания.

Важное место в романе отведено и прямым философским рассуждениям — это эссе в диалогах, развивающее и поясняющее основную ироническую параболу. Диалоги донна Авито Карраскаля с доном Фульхенсио Энтрамбосмаресом — двойником Унамуно — обнимают фактически весь круг идей, вошедших впоследствии в эссе «Трагическое ощущение жизни»:

290

о несочетаемости рациональности с благополучием, о свободе воли, о смерти и бессмертии.

Затрагиваемые мировоззренческие и философские вопросы, должно быть, для Унамуно настолько серьезны, что он не способен заниматься ими «прямо», без прикрытия иронии. И оканчивается цепь его рассуждений совершенно пародийно, в том духе, что накормить способна только логика, живешь только поевши, мыслишь только живя, а свободно мыслить — значит пренебрегать логикой... Пародийным приемом было и присовокупление к первому изданию книги трактата о котологии, сочиненного доном Фульхенсио.

Читающая публика не приняла подчеркнутой ироничности романа Унамуно. Рецензенты писали: «Это не роман». В ответ Унамуно охотно согласился назвать свои литературные труды каким угодно словом: хотя бы «руманы» (pivona).

Однако после неуспеха «Любви и педагогике» в течение двенадцати лет Унамуно не пишет романов. Кроме исполнения обширных обязанностей ректора Саламанкского университета и преподавания там же греческого языка много сил он отдаёт эссеистике, выпускает две большие философские книги: «Житие Дон Кихота и Санчо» (1905) и «Трагическое ощущение жизни...». В этот же период написано много стихотворений и рассказов, вошедших в сборник «Зеркало смерти» (1913).

Книга «Туман», которую автор, «чтобы никого не вводить в заблуждение», сразу же определил как «руманы», пародийна еще в большей степени, чем «Любовь и педагогика». И снова здесь решаются серьезные философские вопросы — такие, как проблема свободы воли. При этом автор исходит из положения, что «существование предшествует сущности»: т. е., как и в «Любви и педагогике», доказывается, что подлинная личность рождается в результате выбора. В эссе «Житие Дон Кихота и Санчо» Унамуно цитировал испанскую пословицу о том, что человек — дитя своих трудов, и утверждал, что Алонсо Кихано вообще не существовал, пока не решился (сознательно) быть Дон Кихотом. В «Тумане» ситуация выбора человеком своей судьбы вынесена на уровень сюжета: за

советом, как ему жить, герой едет в Саламанку, к выдумавшему его Мигелю де Унамуно. Ситуация усложняется еще и наличием «альтернативного творца», повествователя Виктора Готи, противостоящего автору — Унамуно. Он учит героя, как ему переспорить создавшего его Унамуно. Этим автор подчеркивает особую трагическую неоднозначность и почти невозможность экзистенциального выбора.

В дневнике Унамуно сохранилась запись: «Говорят, что Бог нас создал, и что же — мы теперь должны благодарить его, хотя нам предстоит вернуться в ничто, из которого он нас извлек? Говорят, что мы должны славить его деяния — почему и за что?» Для героя романа «Туман», узнавшего, что он фантом, выдуманное существо, которое автор властен убить, — важнее всего отстоять свое право на самоубийство. На свой лад он повторяет декларацию героя Достоевского: «Я убиваю себя, чтобы показать непокорность и новую страшную свободу мою».

После «Тумана» в творчестве Унамуно наступает следующий период — период поиска самой сути экзистенции, выяснения, что есть личность и возможно ли судить о ней как о единстве.

В эти годы Унамуно разрабатывает новый прозаический тип произведения, отказываясь от подчеркнутой параболичности и условности повествования. Еще в одном из писем 1902 г. он рассказывает о замысле повести, в которой нельзя не узнать будущую «Тетю Тулу» (1921), и замечает: «Я знаю такой случай». Очевидно, параллельно с художественно-философским конструированием Унамуно накапливает наблюдения над повседневными людскими драмами. Эти «случаи», истолкованные Унамуно, как подлинно состоявшиеся агонии человеческого духа, требовали от художника воплощения. Уже в рассказах из сборника «Зеркало смерти», а затем в романах «Авель Санчес» (1917) и «Тетя Тула» (1921), в «Трех назидательных новеллах» (1920) действующими лицами становятся не фиктивные персонажи, не марионетки, которых автор открыто дергает за ниточки, а обычные люди, живущие бок о бок с автором, люди, которым можно попытаться заглянуть в душу.

В прологе к «Трем назидательным новеллам» писатель излагает свое понимание художественного метода. Художник имеет дело с реальностью, но для него важна не материальная, бытовая реальность — это лишь фон, лишь первичное условие истинной драмы, — а внутренняя реальность: воображение, воля, страсть. Поэтому реализм «в высшем смысле», считает Унамуно, должен состоять не в точности изображения обстановки, среды и пр., а в раскрытии внутренней жизни каждого человеческого «я». Унамуно вряд ли знал тогда утверждение Достоевского: «...я лишь реалист в высшем смысле, то есть изображаю все глубины души человеческой», — но свой творческий идеал он определял подобным же образом.

На деле, однако, Унамуно проявляет гораздо больше чувства исторической и социальной

291

реальности, чем в теоретическом замысле своих произведений. Из скупых штрихов все же складывается картина столкновения сильной личности с обществом. И подлинная трагедия сильной личности заключается в том, что победить она может только обоюдоострым оружием. Победа оборачивается саморазрушением. Ракель, жаждущая материнства, отнимает ребенка у другой женщины и сама теряет человеческие черты («Две матери»). Мужчина, добившийся богатства и независимого положения в обществе при помощи нищенской маски «мужественности», боясь расстаться с личиной, лишает себя счастья взаимной любви («Настоящий мужчина»). Хоакин Монегро («Авель Санчес») глубоко страдает сам и делает несчастными своих близких не только из-за соперничества в самоутверждении, но и потому, что он, сильная, богато одаренная натура, болезненно чувствует невозможность обрести полноту, гармонию в отношениях с людьми. Унамуно на свой лад участвует в протесте культуры против явственно

обозначившегося в буржуазном обществе усекновения личности. В одном из эссе Унамуну замечает: «...часто, слушая и наблюдая, что говорят и как ведут себя люди, я начинаю подозревать, что передо мной какие-то автоматы, лишь иллюзорно похожие на живых людей». Против этого ополовиненного, убогого существования он бросает свой лозунг: «Полнота полнот и всяческая полнота!» Именно таков — полнота духовного существования, полнота чувствования — трагически недостижимый идеал его героев-агонистов.

291

ВАЛЬЕ-ИНКЛАН

Личностная эволюция, пройденная Рамонем Марией дель Валье-Инкланом (1866—1936), неординарна. На рубеже столетий, в пору общественного подъема, он был консерватором; позже, в эпоху глухой реакции, — провозвестником передовых идей. В творческом плане, напротив, писатель и в молодые годы отличался крайней радикальностью. Свои творческие задачи он сформулировал в «Краткой заметке о моей эстетике, какой она была, когда я писал эту книгу», предпосланной второму изданию сборника новелл «Двор любви». В ней Валье-Инклан открыто заявил о своем намерении «бороться за испанский модернизм». Модернистская литература, по представлениям писателя, характеризуется двумя признаками. Первый — «готовность искать индивидуальный стиль» («мое модернистское исповедание веры — искать себя в себе, а не в других»). Вторая примета модернизма, по Валье-Инклану, — стремление к синестезии, к «комплексному» воздействию на разные органы чувств.



Рамон дель Валье-Инклан

Фотография 1930-х годов

Эстетическая концепция Валье-Инклана оставляет впечатление программной изоляции искусства и самоизоляции художника. Но по существу значение этой концепции именно в том, что писатель, как бы нарочито отстраняясь от других способов познания действительности, стремится исследовать реальный мир в идеальных категориях одного лишь искусства.

Валье-Инклан разработал теорию «трех художественных проекций». Согласно этой теории, мир можно видеть, «стоя на коленях», «стоя во весь рост» и «зависая в воздухе». «Из воздуха», «сверху» обозревают реальность родной страны Кеведо, Сервантес, Гойя и он сам, Валье-Инклан. Так без лишних подробностей, без мелочей предстает жизнь во всей целокупности, в своих коренных проявлениях.

Творчество Валье-Инклана делится на три этапа: с 1895 по 1905 г. (преобладание модернизма), 1906—1919 гг. (неоромантический историзм) и период с 1920 г. до конца жизни писателя — более многообразный, менее однозначный, чем два предшествующих. Однако и в первом периоде творчества Валье-Инклана выделяются два цикла: условно говоря, «модернистский» и «галисийский». К «модернистскому» циклу относятся сборник новелл «Двор

292

любви» (1903) и четыре повести: «Весенняя соната», «Летняя соната», «Осенняя соната» и «Зимняя соната», объединенные в книгу «Воспоминания маркиза де Брамодина» (1901—1905). Эти четыре экзотические фантазии, написанные полупрозой, полустихом, настолько необыкновенны по языку, что сыграли в развитии испанской прозы не

меньшую роль, чем в поэзии «Лазурь» Рубена Дарио. Идеалом Валье-Инклана в период работы над «сонатами» был синестетический образ: не случайно повести названы музыкальным термином и развитие сюжета в них подчинено законам музыкальной гармонии.

Стилистическая изысканность «сонат» подчинена общей идейно-художественной концепции произведения. Неудовлетворенность, которая гонит по жизни стареющего Дон Жуана — маркиза де Брадомина, это неудовлетворенность возможностями личности в условиях «нормальной» общественной практики. Единственной антитезой реальности, некрасивой и неправильной, является организованное по законам высшей гармонии и красоты искусство.

«Галисийский цикл» на первом этапе творчества Валье-Инклана представлен сборником рассказов «Тенистый сад» (1903), повестью «Цвет святости» (1903) и поэтическим сборником «Благоухание легенды» (1904). Новеллы «Тенистого сада» — по сути, литературная запись нескольких легенд родины Валье-Инклана. Место действия — старинные усадьбы, герои — разбойники, ворожеи, алькальды. Стихи из книги «Благоухание легенды» также фольклорны и по тематике, и по стилистике. Каждое стихотворение завершается строфой на галисийском языке.

Бегство от действительности в идеализированный мир предлагается и в повести «Цвет святости». Этот мир настолько условен, что практически неустановимо время действия: не то XVII, не то XIX в. Здесь Валье-Инклан указывает один из возможных нравственных залогов возрождения нации — народный католицизм. К официальной католической церкви Валье-Инклан относился скептически, даже враждебно: в большинстве произведений он обличал злобность, похотливость, властолюбие клира. Но наивную, соприкасающуюся с языческим пантеизмом веру он поэтизировал и считал «национальным сокровищем».

Творческая программа этого этапа была подытожена Валье-Инкланом в книге «Волшебная лампа. Духовные упражнения». Писатель считал необходимым отказ от рационалистических «мыслей» и сосредоточение на мистических «созерцаниях». Лишь так можно прийти к наслаждению Красотой. А достижение Красоты — это и есть цель художника. Нужно найти красоту абсолютного покоя, неподвижности, вечности. «Образы мира в произведениях должны быть похожи на воспоминания, потому что воспоминание находится вне времени, и оно неуязвимо».

Второй этап творчества Валье-Инклана включает историческую романную трилогию о второй карлистской войне («Крестоносцы правого дела», 1908; «Отблески огня», 1909; «Кречетья охота», 1909) и большое число пьес, многие из которых — на те же исторические сюжеты.

Карлизм — реакционное явление общественной жизни Испании второй половины XIX в. Карлизм вверг нацию в кровопролитные гражданские войны. Он угрожал погубить и незначительные завоевания буржуазного прогресса, стремился восстановить монархию в ее средневековой форме, вернуть церкви господство во всех сферах государственной жизни. То, что Валье-Инклан, сознавая все это, идеализировал карлизм в своих книгах, может быть оправдано лишь той ненавистью, которую он питал к «гнилому» испанскому буржуазному либерализму. Выбор карлистской истории как образца воображаемой ностальгически-романтической среды мог быть обусловлен еще и тем, что Валье-Инклан осмыслил карлизм как альтернативный вариант развития, предлагавшийся Испании историей. Реальный принятый Испанией вариант привел, как известно, к национальной катастрофе, к позорному прозябанию на положении третьестепенной державы. Валье-Инклан, судя по всему, полагал, что в случае победы карлизму удалось бы вернуть нации былое могущество. Такая постановка вопроса вытекала из исторической концепции «поколения 1898 г.».

Кроме того, карлистские войны — действительно народные войны. Хотя Карлос VII был ставленником высшей аристократии и духовенства, сражались за него в основном добровольцы-крестьяне. На севере страны, в самых отсталых крестьянских районах, карлисты устроили новую Вандею. Здесь партизанские отряды воевали «за бога и истинного короля». Реакция обратила себе на пользу старинный испанский обычай «герильи». Не случайно карлистским войнам были посвящены крупнейшие эпические произведения рубежа веков: трилогия Валье-Инклана, «Мир во время войны» Унамуно и завершающие романы цикла «Национальные эпизоды» Переса Гальдоса.

В «Зимней сонате», вышедшей за три года до трилогии, карлизм изображается иронически. В трилогии ирония исчезает и карлизм предстает как эпохальное явление народной жизни, рассмотренное с позиций унамуновской

293

«интраистории». В первом романе цикла это еще не в полной мере ощутимо: слишком велик эстетизм, мешает витиеватый стилизованный язык. Но во втором и третьем романах в действие вовлекаются массы, и на первый план выходит не кучка аристократов, страдающих ностальгией по прошлому, а крестьяне, солдаты, партизаны. В центре повествования — история двух партизанских отрядов, возглавляемых крестьянином Микело Эгоскуэ и священником Мануэлем де Санта Крус.

Влияние Л. Толстого было существенным, может быть даже определяющим, фактором в работе Валье-Инклана над концепцией карлистского цикла. Пастух Сиро Сернин, ставший партизаном, а потом покидающий карлистский лагерь, потому что вместо благородного самопожертвования он находит там предательство и вероломство, — это испанский Платон Каратаев. Под влиянием толстовских идей Валье-Инклан искал и нашел новые для испанской культуры пути синтеза философии личности и философии истории.

293

ПОЭЗИЯ

Эпоха, в которую признается господствующим вкус избранного меньшинства, весьма благоприятна для утонченной поэзии. Родившийся в Испании на рубеже веков поэтический модернизм существовал не только как объединение стихотворцев, но и как стиль околотитературной жизни: поэтических журналов, салонов, сборищ, манифестов.

Доминирующее в поэзии модернизма настроение — неоромантическая тоска, обусловленная утратой веры («смерть Бога»). Этим определяется и тематика поэзии: бегство из опустевшего реального мира, потерянный рай.

Основополагающая роль в развитии всего испаноязычного модернизма сыграл никарагуанец Рубен Дарио. Первооткрывателем почитали Дарио и в Испании. Предтечей будущей модернистской поэзии был Сальвадор Руэда (1857—1933). Первые стихотворения Руэды вышли за пять лет до появления «Лазури» Дарио — в 1883 г. Уже в этих стихах были очевидны явное отталкивание от предшественников, красочность, метрическое новаторство. Но поэты-модернисты отказывались считать Руэду «своим» — видимо, по идейным соображениям. В его поэзии отсутствует принципиально важная для всей модернистской литературы черта — трагическая и острая неудовлетворенность реально существующим миром. И все же стихи Руэды во многом повлияли на формирование творческих индивидуальностей модернистских поэтов — братьев Мачадо, Ф. Вильяэспесы, Х. Р. Хименеса и Р. дель Валье-Инклана.

Считая своим учителем Дарио, тем не менее они в большинстве (за исключением Валье-Инклана) отказываются от его экзотичной орнаментальности. Главное, что перенимают от Дарио испанские поэты, — это установка не на описание предметов, сколь

угодно красочных, а на воссоздание настроения, вызываемого видом предмета. Так, лебедь для них — это не перья и шея, а белизна, изящество, выгнутость.

Но испанский вариант модернизма несет в себе бóльшую глубину и большую печаль, чем поэзия Дарио. Собственная личность непременно представляется трагичной и одинокой. Первый сборник Мануэля Мачадо озаглавлен «Душа», Хуана Рамона Хименеса — «Душа фиалок», Антонио Мачадо — «Одиночество». Эти названия программны: в центре поэтического комплекса модернистов — одиночество изверившейся души.

Поэзия Франсиско Вильяеспесы (1856—1936) выделяется в ряду типичной модернистской лирики своей ориентированностью не на латиноамериканский, а на французский образец. Наиболее многообразно сочетаются латиноамериканские, французские, фольклорные, античные мотивы в стихах Мануэля Мачадо (1874—1947) — поэта, чья слава, первоначально громкая, была позднее потеснена славой его младшего брата Антонио. Между тем в сборнике Мануэля Мачадо находятся примеры интереснейших стилистических упражнений: попытка создать поэтический эквивалент живописного полотна («Филипп IV»), лирический эквивалент эпической поэмы («Кастилия» — переложение «Песни о моем Сиде»).

Антонио Мачадо (1875—1939) в истории испанской поэзии того периода занимает место, подобное месту Барохи среди прозаиков. В его творчестве наиболее полно — еще полнее, чем в творчестве Х. Р. Хименеса, — отразились духовные поиски испанской интеллигенции начала века.

Уже в первых книгах Мачадо и Хименеса извечные темы лирического творчества — любовь, воспоминания детства и юности, созерцание природы, раздумья о смерти — преломлены в свете главенствующей идеи того времени — идеи сохранения многомерной человеческой личности. Этой идее Хосе Ортега-и-Гасет (с которым переписывался Хименес и которому посвящен большой цикл стихов Мачадо) замышлял посвятить серию работ 10-х годов под общим названием «Спасения». Поэзия А. Мачадо и Х. Р. Хименеса и занята подлинным спасением личности.

294

На заре творческого пути оба поэта верили, что «спасение» личности заключается в удалении от общества. Название первого сборника А. Мачадо «Одиночество» (1903) программно для обоих поэтов. «Я думаю, что ты в Сории, а я в Могере, — писал Хименес из родного андалусского городка Могера А. Мачадо, служившему учителем в кастильском городе Сории, — ближе к самим себе. Мы обогащали наш внутренний опыт так, как не обогатили бы в шумных городах, где жили раньше. Наше искусство идет к своей цели в одиночестве и тишине».

Однако уже на первом этапе литературной деятельности при общности исходных установок выявились и существенные различия между индивидуальностями молодых поэтов.

Мачадо с юности много и продуктивно занимался философией. Хотя он редко пользовался специальной терминологией, его философская эрудиция была основательна. В лирике Мачадо обнаруживаются отзвуки основных философских идей первой трети XX в. — идей Бергсона, Бубера, французских персоналистов, а также концепций Унамуно и Ортеги-и-Гасета, с которыми Мачадо вел многолетнюю дискуссию.

Стихией мыслей и поэзии Мачадо было этическое. Все в его сознании было стянуто к единому центру — поиску нравственного императива, который помог бы человеку преодолеть страх смерти, побороть сомнение в осмысленности жизни, эгоистическое представление об абсурдности всего лежащего за пределами личного опыта — тот психологический комплекс, к которому апеллировал нигилизм начала XX в.

Мачадо был убежден, что цельность и сознательная активность личности могут быть достигнуты лишь разрывом индивидуалистической замкнутости, лишь признанием «другого», других людей неотторжимой частью собственного внутреннего мира.

«Монолог у меня был всегда диалогом» — эта строка из стихотворения «Портрет» определяет строй лирики Мачадо. Даже наедине с собой поэт диалогизирует, различая в своем сознании спорящие голоса «других» (образец такого внутреннего диалога — в «Поэме одного дня»).

Поэзия Мачадо — своеобразный вариант символизма. Она не красочна, не подчинена требованиям музыкальности. Главное в ней — смысл. «Я думал тогда, что поэтическим элементом не может быть ни звуковая ценность слова, ни цвет, ни линия, но только трепет духа», — писал поэт в предисловии к переизданию своих ранних стихов. В них обычно взаимоналожение двух сюжетов: внешнего (чаще всего бытового) и внутреннего — лирического. Эти сюжеты связаны системой устойчивых, переходящих из стихотворения в стихотворение ключевых слов-образов, каждый из которых, не теряя конкретности, постепенно приобретает символический смысл. Вечер, ночь, ледяной ветер, ясное апрельское утро, горная цепь и в особенности источник и дорога — главные символы поэзии Мачадо (сборник «Поля Кастилии», 1912). Скрытый лирический сюжет — это не «галереи», в которые уводит дорога одинокого поэта, те слова, которые слышатся ему в биении струй источника. Это попытки вспомнить, воскресить нечто ушедшее, возможно, и небывшее. Но граница между реальным миром и зыбким миром сознания не размывается полностью, реальность не сливается с призрачностью.

Социальные, идеологические, исторические проблемы также в центре лирики Мачадо. Для историософии «поколения 1898 г.» характерно противопоставление «двух Испаний»: феодальной, воинствующе-католической, и буржуазной, завистливо косящейся в сторону Европы. Антонио Мачадо впервые в испанской поэзии заговорил о третьей Испании — о будущей, которая создается в результате «общего дела» свободных людей, полных сознания личной ответственности. «Все наши усилия должны быть направлены к свету, к осознанию», — пишет он Унамуну.

Импрессионизм лирики Хуана Рамона Хитменеса (1881—1958) резко контрастирует с символизмом поэзии А. Мачадо. Хитменес был поэтом одной идеи — идеи Красоты. В его представлении вся художественная эпоха — «свободный поход навстречу Красоте... новая встреча с Красотой, похороненной в XIX веке буржуазной литературой». Высший и сладостный момент лирического переживания для Хитменеса — растворение в звуках, красках, запахах природного мира.

Певучесть ранних стихов Хитменеса иногда казалась преувеличенной самому поэту. «Эти баллады несколько поверхностны — в них больше музыки губ, чем музыки души», — писал он о сборнике «Весенние баллады» (1910). Красота осталась идеалом Хитменеса до конца его дней, но красота, услаждающая чувства, на следующем этапе его творчества — в середине 20-х годов — отступила перед красотой, услаждающей разум. «Искусство — это непосредственное, подчиненное сознательному», — пишет поэт. Он отказывается от многих средств внешней выразительности: от точной рифмы, от изощренной метрики, утонченной звукописи. Стих становится короче и аскетичнее, зато повышается значимость каждого слова.

295

Главенствующая тема стихов Хитменеса — утверждение единства всего сущего, одушевление природы и отелеснивание духа. «Цвета идей» — так называется одно из программных его стихотворений: краски природы и идеи разума в равной степени служат источником творчества. Поэт писал: «С Мигелем де Унамуну рождается наша сознательная философская озабоченность, с Рубеном Дарио — сознательная озабоченность стилем, и только из слияния этих двух главных свойств возникает настоящая поэзия». Самые значительные художественные результаты в поэзии рубежа веков достигались только при взаимодействии двух идейно-эстетических силовых полей. Их синтез рождал новое, более высокое качество.

На рубеже веков драматургия — несомненно самый малоразвитый род испанской литературы. Это во многом обусловлено традиционной косной, донельзя коммерциализированной репертуарной политикой. Настоящая драматургия имела крайне мало шансов попасть на подмостки. Зато на них господствовали салонные мелодрамы и исторические пьесы в стихах Хосе Эчегарая (1832—1916), который был до того популярен, что в 1904 г. был награжден недавно учрежденной Нобелевской премией. Этот факт глубоко возмутил творческую интеллигенцию страны. Унамуно, Асорин, Бароха, Валье-Инклан, братья Мачадо и многие другие деятели искусства выпустили манифест-протест против возвеличивания Эчегарая. Но, несмотря на неприятие интеллигентной молодежи пустых эффектов и штампованных интриг его драм, Эчегарай продолжал полностью определять театральную моду.

Однако атмосфера общественного движения рубежа веков не могла хоть как-то не отразиться и на подчиненной мещанскому вкусу драматургии. В 1895 г. выходит драма Хоакина Дисенты (1863—1917) «Хуан Хосе», воспринятая как «первая пьеса нового века». Впервые на испанской сцене, хотя и в довольно условном и натянутом сюжете, появляется герой-рабочий. Пьеса имеет шумный успех, и таким образом возникает мода на «пролетарскую мелодраму».



Хуан Рамон Хименес

Портрет

В следующих социально-авантюрных пьесах, «Даниэль» (1906) и «Вчерашнее преступление» (1908), Дисента пытался разрабатывать приемы, уже принесшие ему успех в «Хуане Хосе». Однако вторичность этих пьес только подчеркивала прочие их слабости. К тому же в эти годы внимание публики обратилось на нового кумира: появились первые пьесы мощно и своеобразно одаренного драматурга, которому предстояло определить характер всего испанского театра ближайшего полувека — Хасинто Бенаvente (1866—1954). Литературная деятельность Бенаvente была долгой и продуктивной, и тем не менее пьесы первых лет у него — самые талантливые и живые. В довоенный период Бенаvente действительно выступил обновителем испанской драматургии. Первая же его пьеса «Чужое гнездо» (1894) была воспринята публикой как знамение наступающей эпохи перемен. Бенаvente знал театр профессионально, был мастером и диалога, и интриги, и сценического эффекта. В то же время он умел чутко реагировать на текущие интеллектуальные веяния. В его пьесах отразился весь идейный комплекс, выработанный «поколением 1898 г.», и даже довольно часто его имя включается в списки деятелей «поколения». Между тем сам Бенаvente был честен во всем, что касалось различий между собственным идейным запасом и заемным, и не пытался казаться причастным интеллектуальному авангарду эпохи: так, он не вошел в круг лиц, подписавших протест против награждения Эчегарая.

В пьесе «Чужое гнездо» разработана ибсеновская тема — мучительная жизнь обыкновенной замужней женщины из среднего класса. Своеобразие работы Бенаvente состояло в том, что актуальная проблема была у него рассмотрена в специальном испанском аспекте; высвечены такие язвы общества, как полуфеодалские предрассудки, католически-варварский кодекс «чести» и пр. Все эти проявления гордого «испанского

духа», как показано в пьесе, — приемы палаческого издевательства, губящего умную, образованную и совершенно порядочную женщину.

Появление этой пьесы вызвало ураган протестов. Через три дня она сошла с афиши. Но вступивший в драматургию со скандалом Хасинто Бенавенте стал любимцем публики.

Вторая его пьеса «Известные люди» (1896) — результат поиска почетного компромисса с запретительными органами. Здесь представлена та же проблематика, но в сильно смягченном виде — и пьеса продержалась в афише десять дней.

Создав следующую пьесу — социальную сатиру «Кормление зверей» (1898), Бенавенте нащупал новую золотую жилу: антиаристократизм, очень импонирующий буржуазной театральной публике. Осмеянию аристократии посвящены и следующие его пьесы, например «Субботний вечер» (1903).

Драмы учившегося у Бенавенте и во многом копировавшего его Мануэля Линареса Риваса (1878—1938) построены на антибуржуазной сатире. Затрагивая самые злободневные вопросы, такие, как свобода развода («Коготь», 1914; «Сила зла», 1915), Ривас имел основания, на его взгляд, именовать театр своего направления социально-реалистическим.

Второй бытовавшей на рубеже веков разновидностью испанской драматургии был поэтический театр. Он возник в результате введения в драматургию поэтики модернизма, со всеми ее атрибутами: экзотичностью, ностальгической тягой к прошлому. Действие пьес известного поэта Франсиско Вильяэспеса «Жемчужный дворец» (1911) и «Абен Гумейя» (1914) разворачивается в эпоху мавританского владычества: пьес «Донья Мария де Падилья» (1913) и «Царь Галаор» (1913) — в кастильском средневековье.

Франсиско Вальяэспеса так и не сумел выйти за рамки типичных пьес-поэм, пьес для чтения; постановка их могла бы дать лишь чисто комический эффект, что было подмечено писателем и критиком Р. Пересом де Аяла в его афористическом высказывании: «Это комично, как пьесы господина Вильяэспеса».

Самый популярный представитель испанского поэтического театра Эдуардо Маркина (1879—1946) иначе интерпретировал задачи жанра. Он полагал, что поэтическая драматургия — это значит драматургия рифмованная. Лишь появление первых пьес Р. дель Валье-Инклана, крупнейшего писателя, в чьем творчестве модернистская поэтичность сочеталась с идеологичностью «поколения 1898 г.», знаменовало новую веху в развитии поэтического театра и его бесспорную вершину.

Театральное наследие Рамона дель Валье-Инклана обширно и разнородно. Если оставить в стороне единственный и неудачный его опыт в жанре психологической драмы («Зола», 1899; в другом варианте — «Пустыня душ», 1908), театр Валье-Инклана 900—10-х годов членится на два цикла.

Пьесы первого цикла связаны с идеей победы искусства над косной реальностью. Режиссеры первых десятилетий века увлекались реставрацией комедии дель арте, темами маскарада, карнавала, арлекинад; это вызвано стремлением обнажить и подчеркнуть идею «улучшения» действительности искусством.

Валье-Инклан шел в русле этих театральных исканий, желая противостоять тусклой и скучной «правде жизни» психологического театра. Для этого он вводит в пьесы элементы комедии дель арте — и прямо, как в «Маркизе Росалинде», и скрыто, как в «Фарсе в итальянском стиле о влюбленной в короля», где в образах главного министра и духовника короля зритель чувствует сходство с масками Тартальи и Панталоне.

Условная театральность — важная черта поэтики этого цикла пьес Валье-Инклана. Другая черта — стилизация. От реалистического историзма стилизация отличается тем, что воспроизводит эпоху не в ее глубинных конфликтах, а лишь во внешних признаках. Валье-Инклан воссоздает не подлинный дух эпох расцвета дворянской культуры, а атмосферу художественных памятников этих эпох: при этом он опирается на

провансальскую лирику и кастильский эпос (в «Апрельской сказке»), на живопись и литературу рококо (в «Маркизе Росалинде»).

В «Фарсе в итальянском стиле о влюбленной в короля», бродячий кукольник и поэт Маэсе Лотарио доказывает королю, что на свете существует удивительная любовь. И король прогнав мрачных педантов — министра и духовника, делает кукольника своим советником: «Я хочу, чтоб по законам поэзии ты управлял, а не по скучным законам казуистов. Только фантазия достойна царить в мире». Пьесы этого цикла принадлежат условному театру в той

297

его разновидности, которая была распространена в европейской литературе начала века.

Второй цикл образуют пьесы из галисийского быта. Действие обычно разворачивается в галисийской деревне, изобилует бытовыми деталями. Персонажи — сильные своеобразные характеры, выписанные резкими, психологически точными штрихами. И вместе с тем в пьесах участвуют фантастические существа, созданные воображением героев. Кроме того, и в «реальных» образах ощущается некая символичность, не противоречащая их жизненной конкретности, а как бы укрупняющая эту конкретность.

Социологическая критика особенно пристально рассматривала «Варварские комедии» («Орел в гербе», 1907; «Волчий романс», 1908; «Ясный свет», 1922). Доказано, что картина социальной действительности в этих пьесах весьма достоверна. В то же время «Варварские комедии» — не только реалистические картины нравов полуфеодалной деревни, в них присутствует и символический образ старой Испании, готовый рухнуть под напором Испании новой, будущей. Некоторые детали позволяют синхронизировать действие «Варварских комедий» с действием трилогии Валье-Инклана о карлистской войне. Но в «Варварских комедиях» автору важнее всего создать не исторический, как в эпической трилогии, а обобщенный образ испанской реальности. Для этого он прибегает к таким приемам, как гротеск, гиперболизация, метафоричность. В творчестве Валье-Инклана заметно чисто художественное любование варварством сквозь призму эпоса и мифа. Это рудимент принципиального эстетизма, преодолевавшегося им в 10-е годы. Бесспорно, в начале XX в. Валье-Инклан еще не замечал опасностей идеализации варварства, для него варварство — не более чем художественный мотив.

Однако, несмотря на определенную внутреннюю противоречивость художественного метода, Валье-Инклан первым из испанских писателей сумел создать социальную драму огромной обобщающей силы.

297

ПОРТУГАЛЬСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Португалия вступила в XX столетие, в эпоху империализма, отягощенная грузом феодальных пережитков, с крайне отсталой экономикой, расстроеными финансами, промышленностью, в которой господствовал иностранный, преимущественно английский капитал. Экономический кризис сопровождался кризисом политическим, активизацией демократического движения против прогнившего монархического строя.

Рост влияния республиканской партии, в которой большинство составляли представители буржуазной и мелкобуржуазной интеллигенции, нашел свое выражение в увеличении числа избирателей, отдававших ей голоса: в 1906 г. республиканцам удалось провести в парламент четырех депутатов, а в 1910 г. — уже четырнадцать. Антимонархические настроения проникли также в среду военных: в 1902 г. — волнения в армии и на флоте, четыре года спустя вспыхнуло восстание на флоте.

Реакционные силы попытались укрепить монархию, прибегнув к диктатуре: были распущены парламент и муниципалитеты, ужесточены репрессии в отношении оппозиции. Однако республиканское движение подавить не удалось. В ночь на 4 октября 1910 г. республиканцы подняли восстание, поддержанное армейскими частями, а в Лиссабоне и народными массами. Монархия пала, свершилась буржуазная революция.

Принятая год спустя конституция провозгласила Португалию республикой, декларировала отделение церкви от государства, автономию колоний, право рабочих на забастовки и восьмичасовой рабочий день. Однако республиканские власти не решились на сколько-нибудь значительные изменения в социальной структуре общества. Нетронутыми остались полуфеодальные отношения в сельском хозяйстве; государственный аппарат не был очищен от сторонников монархии: полностью сохранилась экономическая и дипломатическая зависимость от Англии (этим, в частности, объясняется участие Португалии в первой мировой войне на стороне Антанты). Объявленные в конституции права и свободы в значительной мере остались на бумаге. Провозглашение республики было встречено с энтузиазмом. Но ограниченно буржуазный характер революции, отказ республиканского правительства от решения острейших социальных проблем породили разочарование и способствовали поляризации

298

сил в рядах интеллигенции и дальнейшему углублению кризисного состояния буржуазной культуры.

Роман, игравший в Португалии ведущую роль в реалистической литературе второй половины XIX в., с конца столетия начинает терять свое бывшее доминирующее значение. В португальской прозе возобладали быто- и нравоописательные малые жанры с отчетливо выраженной натуралистической тенденцией: таковы рассказы Тейшейры де Кейроша (1848—1919), объединенные в циклы: «Сельская комедия» (8 т., 1876—1915) и «Буржуазная комедия» (8 т., 1879—1919), и многочисленные сборники рассказов Жозе Валентина Фиальо де Алмейды (1857—1911) — «Рассказы» (1881), «Город порока» (1882), «Угол» (1903) и др.; натуралистический характер носили и романы Рауля Брандона (1867—1930) — «Фарс» (1903), «Бедняки» (1906), «Перегной» (1917) и др.

Напряженная идейно-эстетическая борьба в первой четверти XX столетия развернулась преимущественно в драматургии и поэзии. Здесь уже в канун века получили распространение идеи европейского символизма. Журналы португальских символистов «Бозмиа Нова» («Новая богема», 1889), «Ос Инсубмисос» («Непокорные», 1889), «Арте» («Искусство», 1895—1986) выдвинули требования изоляции искусства от «пошлой обыденности», проникновения с помощью мистических символов в тайны бытия, обращения к неясным, смутным образам, музыкальности поэтического строя, поисков новых строфических форм, ритмики и т. д. Один из основоположников символизма в Португалии, чутко воспринимавший уроки Малларме поэт Эуженио де Каштро (1869—1944), в своих ранних поэтических сборниках «Интимные беседы» (1890), «Часы» (1891), «Полнолуние» (1894) и др., а также в драматических поэмах «Саграмор» (1895), «Король Галаор» (1897) и др. основное внимание уделил обновлению формы: ему действительно удается модернизировать португальское стихосложение, добиться большой музыкальности стиха с помощью аллитераций, смены поэтических ударений, своеобразной ритмики, ввести в обиход португальской поэзии верлибр и необычные строфические сочетания.

В сборниках стихов, выпущенных позднее, Каштро добивается большей классической строгости стиха и даже близости к фольклорным поэтическим формам, но его творчество по-прежнему ориентируется на узкий круг «ценителей», изолировано от реальности, подчеркнуто аполитично и субъективно. Среди сторонников символистской поэзии известность приобрел Камило Песанья (1867—1926), чьи стихи были собраны в книге «Клепсидра» (1920).

Однако в начале века, особенно после революции 1910 г., космополитические устремления символистов все чаще встречают противодействие со стороны различных традиционалистских, а точнее, националистических группировок. Так, еще в 1893 г. поэт Алберто де Оливейра (1873—1940) в книге «Безумные слова» призывал отказаться от ориентации на поэтические течения Европы и возродить традиции португальского романтического поэта Алмейды Гаррета, пропагандировавшего в своих произведениях обращение к национальной теме и стремившегося к созданию национально самобытного искусства. Но у Оливейры, как и у других сторонников неогарретизма, обращение к национальной теме сочеталось с идеализацией патриархальных сторон народного быта, националистической трактовкой исторического прошлого Португалии, утверждением идеи мессианской роли португальской нации. Эти идеи неогарретистов получили художественное воплощение в драмах Жулио Данташа (1876—1962) «Строгая» (1901), «Ужин кардиналов» (1902), «Родина Португалия» (1914) и др.; в поэтических сборниках «Потаенный» (1905), «Песни ветра и солнца» (1911), «Острова туманов» (1917) Афонсо Лепеша Визэйры (1878—1946), а также в сборниках стихов «Песнопения» (1902), «Твои сонеты» (1914) и в состоящей из десяти небольших поэм книге «Моя земля» (1915—1917) Антонио Коррейи де Оливейры (1879—1960).

В то же время внутри этого традиционалистского течения очень скоро возникло крайне правое, консервативное крыло, которое в 1915 г. организационно оформилось в партию «Лузитанский интегрализм» с откровенно антидемократическими, монархическими и католическими идеалами. В литературе одним из глашатаев этих идей стал Антонио Сардинья (1888—1925), которому принадлежат книги эссе «Расовые ценности» (1915), «Вначале было слово» (1924), сборник стихов «Зазеленевший снова ствол» (1910) и др.

Поиски обновления португальской литературы на путях сочетания национальной традиции с опытом европейского символизма характерны для поэтической группы «Португальское возрождение», органом которой стал журнал «А агуа» («Орел»), основанный в 1910 г. и в 1912—1917 гг. руководимый Тейшейрой де Пашкоайшем (1877—1952), теоретиком и крупнейшим поэтом поэтического течения саудадизма (от португ. *saudade* — тоска, томление). В публицистической книге «Дух Лузитании и саудадизм» (1912) он объявлял, что «пробудившаяся

299

португальская раса» должна обратиться к «корням» своего существования, к смыслу своей собственной жизни». Этот смысл и заключен, по его мнению, в слове *saudade*, которое он характеризовал как «истинную духовную сущность расы, ее божественный знак, ее вечный облик...». В этом слове «все существующее — тело и душа, страданье и радость, любовь и желание, земля и небо — все обнаруживает тягу к единению в божестве». Подобный лирико-мистический пантеизм типичен и для поэтических сборников Пашкоайша «Всегда» (1897), «Моя душа» (1898), «Запретная земля» (1899), «Тени» (1907), «Госпожа ночи» (1909), «Элегия» (1913), для большой поэмы «Возвращение в рай» (1912) и др.

В журнале «А агуа» («Орел») и в русле саудадизма начинают свою литературную деятельность крупнейшие португальские поэты XX в. Са-Карнейро и Пессоа.

Марио де Са-Карнейро (1890—1916) — один из самых трагических художников Португалии нашего столетия. Решительное неприятие пошлой и грубой реальности совмещалось в нем с горьким сознанием недостижимости иного, идеального мира чувств и переживаний, что и привело поэта в конечном счете к самоубийству. Воспитанный на традициях символизма, Са-Карнейро остается верен его формальным канонам в своих автобиографических лирических размышлениях в прозе «Исповедь Лусио» (1914), сборнике рассказов «Небосвод в огне» (1915), а также в поэтическом сборнике «Рассяние» (1914). Более поздние стихи вышли лишь посмертно в книге «Признаки

золота» (1937). Для поэзии Са-Карнейро характерны барочная перенасыщенность образными оборотами, обилие неологизмов, рассчитанных на эффект синестезии, и т. д. Однако, в отличие от символистов, отрекаясь от неприемлемой для него реальности, поэт уже не способен найти прибежище от нее в мечте.

Первые расхождения с саудадистами наметились после выхода в свет сборника Са-Карнейро «Рассечение». Опубликованные в журнале «Орел» литературно-критические статьи Пессоа, хотя и были формально предназначены для того, чтобы защитить саудадизм от нападков его врагов, фактически формулировали эстетические принципы, весьма далекие от правоверного саудадизма, и способствовали дальнейшему отходу от «Португальского возрождения» и самого Пессоа и его молодых друзей. Решение Са-Карнейро, Фернандо Пессоа, драматурга и художника Жозе Собрала де Алмады Негрейроша (1893—1970) и некоторых других литераторов издавать свой собственный журнал означало полный разрыв. Эти писатели, которых обычно называют модернистами, обнаружили живейший интерес к самым последним авангардистским европейским течениям в искусстве, в частности к дадаизму и футуризму, к поэзии Гийома Аполлинера и других французских поэтов той поры. Своим творчеством они стремились эпатировать буржуа, бросить вызов ненавистному миру сытости и корысти. Однако отсутствие ясной позитивной программы превращало их протест против бесчеловечного буржуазного мира в анархический бунт и часто в конечном счете этот бунт сводился к ломке привычных стиховых форм, нарочитой прозаизации образов, подчеркнутой алогичности метафор.

Первым органом модернистов стал журнал «Орфей» («Орфей»), вышло два номера (в 1915 г.). Все в журнале — от обложки до последней строки текста — было рассчитано на скандал; модернисты давали открытый бой академизму, национализму, стремлению уйти от жгучих проблем современности. На смену «Орфею» пришли другие журналы — «Эксилио» («Изгнание») и «Сантауро» («Кентавр») в 1916 г., «Португал Футуришта» (Футуристская Португалия), в 1917 г., «Презенса» («Современность») в 1922—1925 гг. — все они просуществовали недолго.

С группой модернистов связано начало поэтической деятельности Фернандо Пессоа (1888—1935). Если не считать ранних, написанных по-английски стихотворений, то Пессоа вступает в поэзию стихотворением «Болота» (опубл. 1914), в котором он еще остается в русле символизма. Уже в шести стихотворениях, объединенных общим названием «Косой дождь», наметился отход от символистской поэзии, ее интеллектуализация, стремление изобразить мир на пересечении различных пространственно-временных пластов, фантазии и реальности (такой способ поэтического выражения Пессоа назвал интерсекционизмом).

В зрелом поэтическом творчестве Пессоа особенно интересна и важна гетеронимная поэзия, различные поэтические циклы, создание которых приписывается поэтом вымышленным авторам (гетеронимам), наделенным собственным характером, биографией, эстетическими пристрастиями. Самый принцип гетеронимности не был изобретением Пессоа: еще в XVIII в. английский поэт Чаттертон сочинил цикл стихов от имени средневекового поэта Томаса Роули; в самой Португалии за несколько десятилетий до Пессоа романист Жозе-Мариа Эса де Кейрош приписал одно из своих произведений гетерониму Фрадику Мендешу. Особенно много гетеронимов появилось в XX в., и это, конечно, не случайно: гетеронимность стала своеобразным способом протеста против крайнего

300

субъективизма поэтического творчества символистской и постсимволистской поэзии. Точно так же в эстетической концепции Пессоа с его стремлением к интеллектуализации творчества особое место заняла идея деперсонализации лирического высказывания, получающая наиболее завершенную форму в гетеронимах, т. е. лирических героях, максимально отстраненных от автора.

Наиболее значительные поэтические циклы Пессоа приписал трем гетеронимам: Алберто Каэйро, Рикардо Рейшу и Алваро де Кампошу.

Поэзия Каэйро (наиболее яркий ее образец — цикл стихов «Хранитель стад») представляет собой попытку реконструкции сознания человека античного типа, суть которого поэту представляется как наивно гармоническое восприятие человека и окружающего мира. В одах Рикардо Рейша античность уже предстает только как эстетический идеал; Рейш ищет избавления от страданий и страха смерти в герметизации своего поэтического сознания от внешнего мира, в отречении от всего, что может связать его с жизнью, — от деятельности и от познания, в бегстве от власти времени, уничтожающего все сущее. Единственным средством хотя бы иллюзорно преодолеть трагические противоречия действительности, ясно осознаваемые Рейшем, оказывается неоклассицистское искусство.

Поэтику и мировоззрение Алваро де Кампоша обычно связывают с футуризмом в духе Маринетти. Между тем в произведениях, приписываемых Кампошу и создававшихся на протяжении длительного периода, можно проследить весьма существенную эволюцию гетеронима. Если в «Триумфальной оде» поэт восторженно описывает различные проявления буржуазной цивилизации, своим динамизмом полностью подчиняющей его сознание, то в «Приветствии Уолту Уитмену» и «Морской оде» все более отчетливо выражается гуманистическое отрицание буржуазной действительности, подменяющей подлинную свободу человека иллюзорной. Усиливающаяся в стихах Кампоша внутренняя враждебность футуризму приводит в 20-х годах ко все более глубокому пессимизму, ощущению безысходного трагизма и отчаяния. Единственным прибежищем истины, добра и красоты остается для Пессоа детское сознание.

Стихи Пессоа при жизни поэта печатались нерегулярно и только в периодических изданиях, а полное собрание сочинений поэта вышло лишь посмертно в 1942—1946 гг. Признание и слава пришли к нему после смерти. Это объясняется, в частности, и тем, что творчество Пессоа в чем-то существенно опережало португальскую поэзию своего времени; оно перебрасывало мостик в будущее, в литературно-эстетическую ситуацию 20—30-х годов.

300

ЛИТЕРАТУРА НА НИДЕРЛАНДСКОМ ЯЗЫКЕ

К 90-м годам XIX в. относятся заметные сдвиги в экономической, общественно-политической и культурной жизни Бельгии. В то время как в Валлонии интенсивно росло крупное индустриальное производство, главная отрасль экономики Фландрии сельское хозяйство велось отсталыми методами, что привело во второй половине XIX в. к его глубокому кризису. Катализатором в оживлении и индустриализации экономики Фландрии стало Фламандское движение, которое уже не ограничивалось, как прежде, защитой национальной культуры, а превратилось в одну из ведущих политических сил страны.

Примечательной чертой этого периода стали бурные студенческие выступления, направленные в первую очередь против местных франкоязычных политических и административных властей. Вдохновенные уроки Гвидо Гезелле и его последователя Хьюго Ферриста (1840—1922) превратили Малую семинарию в Руселаре, где преподавал Гезелле, в идейный и духовный очаг движения, а под руководством кумира студенческой молодежи, рано умершего поэта и драматурга Албрехта Роденбаха (1856—1880), возникла сильная студенческая организация, выдвигавшая лозунги эмансипации фламандской культуры и ведения обучения во Фландрии на нидерландском языке. Зародившееся на

базе католических университетов студенческое движение охватило вскоре все высшие учебные заведения Фландрии.

В 1893 г. группа университетских профессоров начала издавать журнал «Фан Нью эн Стракс» («Теперь и вскоре»). Он дал жизнь новому поколению писателей, не представлявших целостного художественного направления,

301

но исповедовавших общие взгляды на искусство и социальную жизнь.

Главной идеей, объединявшей писателей было выведение фламандской литературы из состояния отсталости и провинциализма на общеевропейский уровень. Августу Фермейлену (1872—1942), одному из инициаторов создания журнала, духовному лидеру Фламандского движения, которое получило на этом этапе название «культурного фламинганизма», принадлежат крылатые слова: «Мы хотим быть фламандцами, чтобы стать европейцами». Редакция журнала, в состав которой наряду с Фермейленом входили поэт Проспер ван Лангендонк (1862—1920), драматург Алфред Хегенсхейдт (1866—1964), прозаики Эмманюэл де Бом (1868—1953) и Ф. В. Туссен ван Болэр (1875—1947), выдвигала концепцию поливалентного развития фламандской литературы, которая, с одной стороны, должна была аккумулировать ведущие идеи, направления, стили европейского общелитературного процесса на рубеже веков, с другой — развивать и создавать заново собственные традиции, опирающиеся на социальные и духовные феномены национальной жизни Фландрии.

В отличие от своих предшественников представители «культурного фламинганизма» главным средством возрождения национальной культуры считали обращение не к «героическому прошлому», а к современной социальной действительности. Из традиции западнофламандской поэзии, и прежде всего творчества Гезелле, наследовалось представление о художнике как о священнослужителе, говорящем от лица всего народа, как о личности, чей процесс самопознания и самоосуществления может реализоваться лишь в общественной жизни.

Иллюстрацией данной концепции служит роман Фермейлена «Вечный жид» (1906). Его действие происходит во фламандском Иерусалиме, а герой повествования Агасфер символизирует извечный поиск и постоянное стремление человека к счастью. Ни в изощренной игре ума, ни в мистических откровениях не приоткрывается для него смысл этого понятия. В конечном итоге свой идеал Агасфер находит в реальной земной жизни, в повседневном труде общества, частицей которого он начинает себя сознавать.

Задачу «быть фламандцами» прозаики, поэты и драматурги, чьи произведения впервые печатались в журнале «Фан Нью эн Стракс», решали разными художественными средствами. «Первый расцвет» фламандской литературы, произошедший на рубеже XIX и XX вв., связан главным образом с творчеством двух писателей, мощный реализм которых стимулировал и определил пути ее развития в XX столетии.

Сирил Бейссе (1859—1932), автор более чем двадцати романов, новеллистических сборников и пьес, одним из первых ввел во фламандскую литературу реалистическое изображение «низших» слоев фламандского общества, а также фламандского крестьянства, ведущего изнурительную, однообразную, суровую жизнь, полную лишений и слепой покорности судьбе. «Объективная» манера повествования, которой на протяжении всего творческого пути придерживался Бейссе, считавший себя учеником Флобера, лишала романтического флера «местный колорит» — излюбленный предмет изображения фламандской литературы XIX в., идеализировавшей патриархальную жизнь. В своих произведениях Бейссе выступает как внимательный и чуткий наблюдатель естественных законов объективного мира. За внешней бесстрастностью автора романов «Право сильнейшего» (1893), «Жизнь Розеке ван Дален» (1906), сборников новелл «Камышовый ветер» (1890), «Летняя жизнь» (1915) и пьесы «Семья Памелов» (1903)

скрывается глубоко осознанное ощущение несправедливости и трагизма судеб людей, оттесненных на периферию фламандского буржуазного общества.

Бейссе — мастер точной и живописной детали, названный Фермейленом «лучшим рассказчиком Фландрии», наиболее полно реализовал свое дарование в лаконичных и остросюжетных новеллах. В каждой из них раскрывается своя маленькая трагедия, происходящая в самой гуще фламандского быта, выписанного автором в лучших традициях «мужицкого» Брейгеля.

В отличие от Бейссе — вдумчивого наблюдателя, фиксирующего отдельные моменты человеческих судеб, Стейн Стрёвелс создает «фламандский эпос», и главный объект его изображения — жизнь, подчиняющаяся неким универсальным законам бытия, подобно волне, влекущая человека от рождения к смерти. Стрёвелс (1871—1969) — писатель удивительной судьбы: самоучка, детство и юношеские годы проведенный в глухом фламандском местечке Авелхем, где работал пекарем. Известность к «чудо-пекарю», познакомиться с которым приезжал сам Метерлинк, пришла сразу — после опубликования в журнале «Фан Нью эн Стракс» его новелл, вошедших впоследствии в сборник «Весенняя жизнь». Еще при жизни он стал классиком фламандской литературы, а его произведения переводились на французский, немецкий и английский языки. Творчество Стрёвелса самобытно и глубоко национально, хотя развивалось не изолированно от мировой

302

литературы, и наибольшее влияние на становление его творческого метода оказали Золя и Л. Толстой.

С французским натурализмом на первом этапе творческого развития его роднит идея «фатума», который в его произведениях этого периода чаще всего биологизируется и олицетворяется в образе природы — суровой и слепой стихии, приносящей бесконечные невзгоды фламандскому крестьянину, упорно и безнадежно борющемуся за каждый день своего существования. Первые новеллистические сборники Стрёвелса так и называются по сезонам и временам года: «Весенняя жизнь» (1899), «Летняя страна» (1900), «Сезон солнца» (1900). Герои Стрёвелса, подвластные неумолимому ритму жизни, когда одно поколение сменяет другое, безропотно уходящее, — фламандские крестьяне, образы которых часто встречаются в произведениях писателя. Живут они в выдуманной, но хорошо узнаваемой по деталям быта «стране Стрёвелса», находящейся где-то на самом краю западноевропейской цивилизации, в богом забытом фламандском местечке, где тайны человеческой жизни разгадывают ворожеи и колдуньи и откуда Бог так же далек, как город, время от времени пожирающий разорившихся или бросающих свое хозяйство крестьян. В книгах Стрёвелса 1896—1907 гг. значительное место занимает тема смерти. Писатель пессимистичен, рисуя для своих героев смерть столь же безотрадную и тяжелую, какой была их жизнь. Однако именно здесь особенно отчетливо раскрывается обостренное социальное чувство Стрёвелса: смерть его героев трагична не сама по себе, трагичны те социально мотивированные обстоятельства, в которых его герои умирают.

В романе «По дорогам» (1902), завершающем «авелхемский» период и ставшем одной из вершин творчества писателя, повествование развивается линейно (в книге нет деления на главы), как необратимо прямолинейно течет жизнь героя книги Яна Финдефлюхела, разорившегося, потерявшего жену, преданного детьми. Полуслепой и нищий, возвращается он в поместье, откуда ушел когда-то «в люди», и засыпает на клочке сена, на котором ему из жалости позволяют переночевать. «Хорошему фламандцу все нипочем» — гласит старая пословица, и Стрёвелс не без горькой иронии оставляет своего героя примирившимся с жизнью — ему достаточно клочка сена, на котором можно провести ночь.

В романе «Льняное поле» (1907) отчетливо проступают черты реалистического метода Стрёвелса: пристальное и чуткое наблюдение социальных условий жизни крестьянства и

явлений природы тесно переплетается с фольклорными мотивами, эпическое развитие судеб героев происходит на фоне любовно и детально выписанного фламандского быта. Автор эмансипируется от мифологического сознания своих героев, воспринимающих человека и природу, реальность и вымысел как неразрывное целое. Границы «абсолютного» настоящего в «стране Стрёмелса» размыкаются социально-историческим контекстом, в который включен главный конфликт романа — между старшим и младшим поколениями. Уже люди, а не природа решают здесь участь льняного поля; в противоборство вступают закостенелость вековых привычек и пылкий человеческий разум. Трезвый и не лишенный печали взгляд Стрёмелса на «истинного фламандца» — независимого и трудолюбивого и вместе с тем упрямого и невежественного — дает новый ракурс крестьянской теме во фламандской литературе. Младшее поколение его героев стремится порушить порочный круг трагического бытия фламандской глубинки, «эпическое пророчество» ранних книг Стрёмелса заменяется предчувствием реальных перемен.

Писатель одной темы, Стейн Стрёмелс, открывший в жизни и истории родного края подлинную трагедийность, глубину социальных и нравственных проблем, всем своим творчеством размыкает границы «региональной» литературы. Повествуя о жизни Фландрии с ее неповторимой судьбой, писатель ставит социальные, философские, нравственные проблемы общечеловеческого характера.

В наиболее полной мере кризисное сознание, нашедшее свое отражение в западноевропейском искусстве рубежа веков, воплотилось в поэзии и прозе Карела фан де Вустейне (1878—1929). Рассматривая литературу как «моральную науку» и выдвигая в отношениях искусства и жизни в качестве главного моральный критерий, Вустейне понимал собственное творчество как «символическую автобиографию». Выступая против описательности позитивизма, он считал делом поэзии внутреннее постижение мира путем интуиции, восходящей к божественному первоначалу: такое постижение выражается с помощью символов. В ранних поэтических сборниках «Отчий дом» (1903), «Фруктовый сад, полный птиц и плодов» (1905), «Золотая тень» (1909) символические образы служат раскрытию некоего мира, созданного воображением поэта. Ключевым для понимания целой серии взаимосвязанных символов этих сборников становится образ Троицы как триединой сущности поэта: артиста, ученого и мистика. Стихи более поздних сборников «Человек из грязи» (1909), «Полное сердце» (1914),

303

«Хлеб человеческий» (1915) строятся на антиномиях плотского и возвышенного, чувственного и духовного. В поэтическом творчестве Вустейне реализовалось одно из наиболее характерных противоречий «фламандского духа»: между чувственным, рубенсовско-полнокровным ощущением бытия и склонностью к мистицизму, поэтическим воспарениям в духовные сферы. В его понимании поэзии как восхождения «человека из грязи» к некоему трансцендентному началу отразилась противоречивость декадентского мироощущения рубежа веков.

В прозе Вустейне преобладают мотивы одиночества на лоне природы, прошедшей юности и утраченного покоя, необратимости времени и неизбежности смерти («Латемские письма о весне», 1904; «Двуликий Янус», 1908).

Вустейне освободил фламандскую лирику от излишнего дидактизма, культивировавшегося в ней на протяжении XIX в. Его поэтическое творчество оказало значительное влияние на развитие и характер фламандской поэзии XX столетия.

303

ЛИТЕРАТУРА
НА ФРАНЦУЗСКОМ ЯЗЫКЕ.
РОДЕНБАХ

Конец XIX и начало XX в. — наиболее яркая эпоха в развитии бельгийской литературы на французском языке, которая оказывает отныне ощутимое влияние на художественный процесс в других странах. К началу 90-х годов эта литература выступает в авангарде тех творческих поисков, которые во многом определили пути европейского искусства нового столетия, причем качественный скачок происходит прежде всего в поэзии и драматургии. В конце 80-х и 90-е годы бельгийская литература испытывает интенсивное, но в целом непродолжительное воздействие идей декаданса.

Написанные по-французски произведения, принесшие бельгийской литературе мировую славу, — поэтические циклы Эмиля Верхарна, драмы Мориса Метерлинка, как и появившаяся ранее (1867) «Легенда об Уленшпигеле» Шарля де Костера, — отнюдь не принадлежат только валлонской части бельгийского общества. Созданные авторами фламандского либо смешанного происхождения, они воплощают специфический «бельгийский синтез», проявляющийся в уникальном слиянии элементов германской и романской культур.

В бельгийской франкоязычной литературе нетрудно обнаружить следы воздействия направлений и школ французской литературы XIX в.: романтизма, натурализма, парнасцев, символизма. Однако столь же несомненно и влияние иного культурного пласта, традиций фламандских живописцев XV—XVII вв. (Ван Эйков, Мемлинга, Брейгелей, Рубенса, Ван Дейка, Йорданса и др.), а также менее выявленное, но все же бесспорное влияние германского фольклора и немецких романтиков (в особенности у де Костера и Метерлинка).

Специфика развития бельгийской литературы на рубеже веков непосредственно связана с социальными катаклизмами эпохи интенсивной индустриализации и урбанизации страны, оплаченных разорением фламандской деревни, чьи жители массами устремлялись в города на новые капиталистические предприятия.

В 80-е годы по стране прокатывается мощное забастовочное движение, возникает Рабочая партия (1886), ширится борьба за демократическую конституцию (всеобщая политическая стачка 1893 г.), распространяется влияние социалистических идей. Бельгийские социалисты во главе с видным общественным деятелем и литератором Жюлем Дестре, признавая за искусством важную социальную роль, привлекают в создаваемые ими народные университеты известных писателей: Лемонье, Верхарна, Метерлинка и др.

Влияние социалистических идей на бельгийскую литературу в конце века было в целом благотворно. Можно утверждать, что вера в близкое осуществление социального идеала, подкрепленная успехами рабочего движения Бельгии и демократизацией общественной жизни в стране, помешала упрочению декадентских настроений, затронувших в 80-е годы значительную часть творческой интеллигенции Бельгии, но вскоре преодоленных многими писателями, и прежде всего Эмилем Верхарном и Морисом Метерлинком.

Декадентские настроения поразили бельгийское искусство на первый взгляд внезапно (их быстрое распространение стимулировалось контактами с авторитетными европейскими литературами, прежде всего французской), но они были обусловлены факторами бельгийской действительности, являясь следствием обостренной реакции художников на социальную ломку, катастрофичную по необратимости совершившихся изменений.

Из крупных бельгийских авторов в русле декаданса до конца своих дней остался лишь один — Жорж Роденбах (1855—1898), родственник лидера Фламандского движения Албрехта Роденбаха, писавшего на нидерландском языке.

Жорж-Реймон-Константин Роденбах принадлежал к известному роду, в котором были ученые, культурные и политические деятели,

304

сыгравшие заметную роль в бельгийском обществе. Детство и юность будущего писателя прошли в Генте, где он начал карьеру адвоката, вскоре оставленную им ради литературы: в 1883 г. Роденбах переехал в Брюссель и энергично включился в борьбу молодых литераторов, группировавшихся вокруг журнала «Жён Бельжик» («Молодая Бельгия»), за самобытное бельгийское искусство, не копирующее французские образцы. В 1888 г. Роденбах переселился в Париж, но тем не менее он всегда считал себя бельгийским писателем. Неизменный источник его вдохновения — любовно описываемые им старые фламандские торговые города Гент и Брюгге, дорогие ему в своем угасании, несовместимости с деловой лихорадкой новейшего времени.

Хотя Роденбаха обычно называют в числе бельгийских символистов, его творчество начиная с первого поэтического сборника «Очаг и поля» (1877) тесно связано с досимволистским этапом развития литературы, прежде всего — с наследием романтиков и парнасцев. Он последовательно отдает предпочтение принципу изобразительности, живописности, а не принципу выразительности, намека, недосказанности, присущему символистам. Этот принцип Роденбах применяет при изображении внутренней жизни, мельчайших движений души, мимолетных ощущений, как, например, в поэтическом цикле «Замкнутая жизнь» (1896), где он пытается проникнуть в сферу подсознательного. Его излюбленный прием — сравнение: так, память он сопоставляет с аквариумом — воспоминания всплывают вдруг, как рыбы из его глубин («Аквариум»).

Сущность метода Роденбаха хорошо охарактеризовал Малларме, сравнивший его произведения с фламандскими кружевами и ювелирными изделиями: «Тончайший замысел находит у г-на Роденбаха нужное выражение, тончайшее, но точное, которое проясняет его и делает осязаемым... Лучше всего он передает ощущения. Он устанавливает аналогии. Можно сказать, что он открывает соответствия с помощью осязания и слуха...».

Свою тему и свою особую творческую манеру Роденбах находит не сразу, отталкиваясь вначале от известных образцов, как в сборнике стихов «Печаль» (1879), где очевидны и романтические клише, и чувствительность в духе Ф. Коппе (способствовавшего публикации сборника в Париже).

Собственная стилистика Роденбаха определяется в цикле «Чистая юность» (1886), например, в стихотворении «Старые набережные», где он воспекает «очарование старых стен в глубине старых улиц» в слабеющих розовых отблесках заката. Несомненна роль, которую сыграла в творческом становлении Роденбаха — художника полутонов, мимолетных настроений — поэзия Верлена. Но если у Верлена изображение как бы зыбится, предстает слегка размытым, Роденбах прочерчивает мельчайшие детали твердой рукой ученика старых мастеров фламандской школы. Это особенно чувствуется в поздних поэтических циклах Роденбаха — «Царство молчания» (1891), «Замкнутая жизнь» и «Зеркало родных небес» (1898). Первый из них в своем роде параллелен изданному годом позже роману Роденбаха «Мертвый Брюгге» — прежде всего раздел цикла, названный «Городские пейзажи», стихи которого воссоздают запустение некогда оживленных фламандских торговых городов; их упадок созвучен состоянию поэта, ощущающего бесцельность своего существования.

Обращаясь к теме «мертвого города» в «Зеркале родных небес», Роденбах сравнивает его с бегинками в их монашеском одеянии («Женщины в мантии»; бегинки — в Бельгии и Нидерландах члены женских союзов, учрежденных для «благочестивых целей», они живут при монастырях, но не дают монашеского обета); и тут и там — отрешенность от мирской суеты, напоминание о вечном покое. Здесь Роденбах возвращается к мотивам своего сборника эссе «Музей бегонок» (1894), посвященного жизни бегонок в монастырях

— этих заповедных уголках былых времен (отсюда название книги), на которые надвигается новый, шумный и бесцеремонный капиталистический мир, непонятный писателю и не принятый им.

Известность Роденбаха прежде всего связана с романами «Искусство в изгнании» (1889), «Мертвый Брюгге» (1892), «Звонарь» (1897). Между ними немало общего: главный герой изображен в противостоянии пошлому обществу, в разладе между мечтой и действительностью; отсутствует глубокая разработка характеров, зато тщательно воссоздаются оттенки настроений; сюжет подчинен «авантюрному» принципу, изобилуя неожиданными и слабо мотивированными поворотами. Важным «действующим лицом» в романах Роденбаха является старый город — как бы союзник героя в его противоборстве с низменным обществом и в то же время вещественное свидетельство угасания и гибели в современном мире красоты и гармонии прошлых эпох.

Герой «Искусства в изгнании» поэт Жан Рембрандт (как он предполагает, потомок великого художника) живет в старом фламандском городе, в котором легко угадывается Гент. Герой (многими чертами напоминающий автора) задыхается в атмосфере провинции и остро

305

чувствует свое одиночество среди обывателей, равнодушных к искусству. Пессимизм героя с годами усиливается, и он избирает затворничество, проводя время в созерцании офортов Рембрандта и чтении Шопенгауэра. Концепция художника, возвышающегося над пошлой толпой и гонимого ею, имеет у Роденбаха объективно антибуржуазный характер.

Жан Рембрандт вызывает неприязнь «приличного» общества, публикуя статьи в либеральной газете и вспоминая, в частности, об умершем в нищете и безвестности Шарле де Костере; герой произносит речь на могиле де Костера (похороненного в Генте), обвиняя общество в его безвременной кончине.

В романе «Мертвый Брюгге» тема упадка современного мира, в котором задыхаются тонко чувствующие натуры, разрабатывается на бытовом материале. Сорокалетний вдовец Хьюг Виан, оплакав кончину любимой молодой жены, переселяется в Брюгге, так как «мертвой жене должен соответствовать мертвый город». «Вот почему Хьюг решил укрыться здесь и следить, как незаметно угасают его последние силы, покрываясь мелким, серым, цвета города, песком вечности, опьяняющим его душу». Но пошлая и грубая действительность вторгается в лирическое угасание героя в образе танцовщицы Джейн Скотт, как две капли воды похожей на покойную. Хьюг Виан становится ее любовником и скоро открывает, что вульгарную Джейн интересуют лишь его деньги. Идея всеобщего вырождения, «ухудшения качества» явлений жизни выражена в романе в противопоставлении двух женщин: то, что внешне похоже в прошлом и настоящем, разделяет пропасть. Однако грешный герой привязан к низменной жизни, недостойн «красоты смерти», и в этом его мученье.

Роман, публиковавшийся в парижской «Фигаро», сыграл неожиданную роль в судьбе Брюгге, куда хлынули туристы: «отцы города», шокированные его репутацией, добились от парламента кредитов на строительство нового морского порта — Зеебрюгге (старый давно стал непригодным из-за обмеления залива). Роденбаха потрясло разрушение облика «мертвого города», наполнившегося шумной деловой жизнью. Он откликнулся глубоко личным и страстным произведением — романом «Звонарь». Герой романа — архитектор Брюгге и одновременно городской звонарь Жорис Борлуут (Жорис — фламандский вариант имени самого писателя) — восстанавливает старые кварталы, желая сделать город местом паломничества элиты, «священной могилой Искусства». Потерпев крах надежд в столкновении с буржуазной верхушкой города, выступающей за его промышленное развитие и строительство нового порта, Жорис кончает с собой в день торжественной церемонии, посвященной началу строительства, повесившись на языке колокола.

Крушение идеалов и общее вырождение, свойственные, в представлении Роденбаха, современности, осмысляются им как расплата за греховность человеческой природы и фатальная неизбежность.

В то же время страстный протест Жоржа Роденбаха против бездуховности промышленного прогресса, попирающего культурные ценности, сохраняет свой живой смысл и поныне.

305

ВЕРХАРН

Вторая половина 80-х — начало 90-х годов ознаменованы в бельгийской литературе утверждением новых эстетических принципов, воплотившихся в первую очередь в поэзии символистов.

В рамках парнасской эстетики остается творчество Альбера Жиро (1860—1929), в частности его программный сборник «Вне века» (1888), где Жиро в манере Эредиа декларирует намерение уйти от своего низменного века в величественное



Эмиль Верхарн

Фотография 1910-х годов

306

прошлое, в любовь, в искусство... Напротив, последователь Малларме Альбер Мокель (1866—1945) выступает с «музыкальными» нерифмованными стихами, одним из первых реализуя в бельгийской поэзии принцип недоговоренности, некоторой неопределенности смысла. Со второй половины 80-х годов появляются представляющие ту же тенденцию стихи Шарля Ван Лерберга (1861—1907) и Метерлинка, в 1891 г. — сборник Макса Эльскампа (1862—1931) «Воскресное».

Своего рода пограничным явлением в эстетическом плане было творчество крупнейшего поэта Эмиля Верхарна (1855—1916), объединившего в своих стихах черты разных направлений: романтизма, натурализма, символизма. Яркое новаторство Верхарна определяет его заметное место в современной мировой поэзии. Преемник эпической масштабности восхищавшего его Гюго, Верхарн перенес в свои стихи пылкий интерес к индустриальному обществу, присущий романам Золя, запечатлев стремительные ритмы нарождающегося века: динамику больших городов, поступь технического прогресса, романтику освоения новых земель, несокрушимую энергию народных масс, восстающих ради завоевания социальной справедливости.

Верхарн родился в Восточной Фландрии, в семье сельского рантье. Получив юридическое образование, он в 1881 г. поступает на стажировку к известному брюссельскому адвокату и общественному деятелю Эдмону Пикару, основателю журнала «Ар модерн» («Современное искусство»), боровшегося за социально значимое искусство. Вскоре Верхарн, как и Роденбах (его товарищ по иезуитскому коллежу в Генте), оставляет юриспруденцию; он регулярно выступает в периодической печати со статьями об искусстве и литературе.

В первом поэтическом цикле Верхарна «Фламандские картины» (1883) заметно воздействие «натюризма» К. Лемонье. Но сам поэт явно возводит свою творческую родословную к фламандским живописцам эпохи Возрождения, которых видит «насквозь правдивыми и чуждыми жеманства», восславляющими чувственные радости, «творя Прекрасное от пьянства и до пьянства» (стихотворение «Старинные мастера», перевод

Г. Шенгели). Однако мажорный тон ранних стихов Верхарна, большинство которых посвящено цветущей сельской Фландрии, скоро сменяется более трезвой оценкой жизни фламандской деревни, которую подтачивает нищета, разъединяет власть денег (стихи «Нищие», «Крестьяне», «Поминки»). Тут появляется тема буржуазного измельчания человека, присутствующая и в следующем цикле Верхарна «Монахи» (1886), родственном произведении Ж. Роденбаха. В «Монахах» говорится об угасании монастырей, некогда, в эпоху средневековья, могущественных и покрытых славой. Поэт рисует разные типы монахов («Кроткий монах», «Дикий монах» и т. д.), чья жизнь, посвященная служению высокой идее, резко контрастирует с пошлой, меркантильной (в представлении поэта) бельгийской современностью. Но в отличие от сходных по тематике произведений Роденбаха многие стихи «Монахов» отмечены парнасской бесстрастностью, самодовлеющей яркостью деталей. На их фоне в цикле выделяются импрессионистски окрашенные, проникнутые печалью и смутной тревогой пейзажные зарисовки с одинаковым названием «Молитвенный вечер».

Темперамент борца и связь с национальной действительностью, в которой Верхарн не переставал искать здоровые силы (что привело его уже в начале 90-х годов к сближению с бельгийским социалистическим движением), способствовали преодолению тяжелого идейного и нравственного кризиса, пришедшегося на вторую половину 80-х годов, когда вышло и оформилось и декадентское мировосприятие Роденбаха. Время кризиса Верхарна отмечено напряженной творческой деятельностью; в этот период, когда создаются циклы «Вечера» (1888), «Крушения» (1888), «Черные факелы» (1891), которые поэт рассматривал как трилогию, и формируется его художественное своеобразие.

Основная особенность творческой эволюции Верхарна в 80-е годы — переход от позитивистского статического к динамическому мировосприятию и соответственно — к изменению иерархии творческих принципов: главенствующим, ключевым у Верхарна, несмотря на сохранение изобразительного начала, становится принцип выразительности. Как ни парадоксально, декадентское представление об упадке, приближении к концу человеческой цивилизации, по-видимому, сыграло для творческого воображения Верхарна раскрепощающую роль. Отныне его задача — воплотить изменчивость жизни, предчувствие близящихся перемен. Характерно само название цикла «Вечера», как бы фиксирующее момент перехода от «дня» к «ночи», понимаемых в переносном смысле: от светлых часов человечества к его угасанию.

В «Вечерах» многократно возрастают по сравнению с предыдущим творчеством Верхарна ассоциативные связи, роль метафор. Переносное толкование основных образов цикла «Вечера» подчеркнуто в его программном стихотворении «Человечество», проникнутом специфически верхарновской экспрессией. Широкие краски заката на горизонте, на темном

307

фоне небес вызывают у поэта представление о вселенской Голгофе: на небе распяты «вечера»; «вечера» — это и угасающая, страдающая природа, и вечерняя пора человечества. Если в начале стихотворения («Распяты в огне на небе вечера // Струят живую кровь и скорбь свою в болота») более выделено первое значение этого символа, то в следующей строфе, где поэт обращается к Христу, подчеркнуто именно второе значение, здесь говорится уже о людской крови: «Гляди: восходит смерть в тоске вечеровой, // И кровь Твоих овец течет ручьем багряным...» Всепоглощающий пессимизм поэта, с наибольшей силой выраженный в заключительных строках «Человечества», сближает это стихотворение с литературой декаданса:

Голгофы черные встают перед тобою!
Взнесем же к ним наш стон и нашу скорбь! Пора!
Прошли века надежд беспечных над землею!
И никнут к черному от крови водопою
Распяты во тьме на небе вечера!

Цикл «Вечера» посвящен Роденбаху — общность мировосприятия обоих художников на этом этапе совершенно очевидна. Тем не менее их жизненные позиции различны: у Роденбаха — в целом пассивно-созерцательная, у Верхарна — страстное неприятие пороков действительности, отказ даже на пределе сил смириться с судьбой.

Это настроение перерастает в идею бунта угнетенных в стихотворении «Мятеж» из последней части трилогии — цикла «Черные факелы» (1891), где ощутим прорыв из замкнутого круга личных страданий к людям, к страданию обездоленных масс:

Туда, где над площадью — нож гильотины,
Где рыщут мятеж и набат по домам!
Мечты вдруг, безумные, — там!
Бьют сбор барабаны былых оскорблений,
Проклятий бессильных, раздавленных в прах,
Бьют сбор барабаны в умах.

.
Зовут... приближаются... ломятся в двери...
Удары прикладов качают окно, —
Убивать — умереть — все равно!

Выразительность «Мятежа» во многом определяет звуковой ряд: гул набата, стук барабанов, бой башенных часов («Чу! бьет предназначенный час!»), раскат грома, «удары прикладов» и над всей картиной обещанием близящегося мщения — нарастающий топот «бессчетных шагов»; эту выразительность усиливает звукозапись самого верххарновского стиха (прекрасно переданная в переводе Брюсова). В то же время определяющие образы стихотворения не воспроизводят конкретные сцены мятежа, а передают общее впечатление художника от разбуженных к действию масс:

Протянуты руки к разорванным тучам,
Где вдруг прогремел угрожающий гром,
И молнии ловят излом.

В «Мятеже», как и во многих других стихах Верхарна, с выдающимся мастерством передано ощущение, пронизывающее творчество символистов в целом: приближения чего-то огромного, неясного, неотвратимого, что перевернет и развеет устоявшуюся жизнь, хотя художники ожидают это «что-то» по-разному — одни в страхе и тоске, другие — с радостной надеждой.

Такое включение будущего в картину настоящего — будущего не умозрительно постигаемого, а ощутимо присутствующего в моменте настоящего — отличает символистов от романтиков (их непосредственных предтеч в искусстве), составляет их эстетическое завоевание.

«Черные факелы» — цикл в художественном отношении неоднородный: собственно символистский принцип намека, внушения в значительной мере потеснен здесь обстоятельными описаниями. Цикл отражает смятение поэта, тщетно пытающегося проникнуть в суть вещей, в тайну бытия. Потерпев неудачу в попытке разгадать законы мироздания, Верхарн мрачными красками живописует картину бессилия своего разума: «В одеждах цветом точно яд и гной влачится мертвый разум мой по Темзе» («Мертвец», перевод Г. Шенгели). В других стихах цикла — прежде всего в стихотворении «Города» — описания подчеркивают отвращение поэта к индустриальному городу, в котором его отталкивает все, вплоть до запахов («нефть, ворвань, и асфальт, и дух дубленой кожи!»). Здесь господствуют образы неодоушевленного мира, но это мир движущийся, агрессивный: вращаются маховики заводов, с лязгом и скрежетом мчатся поезда. К неодоушевленным механизмам, по сути, приравнены и люди, отдавшиеся жуткой погоне за

золотом («О, руки, к золоту летящие с мольбой, // О, души, чахлые от золотой заразы...» — перевод Г. Шенгели). Две темы цикла «Черные факелы» — золотой лихорадки и поднимающегося народного гнева — сливаются в цикле «Призрачные деревни» (1895), в стихотворении «Кузнец», где явственно сказывается воздействие на Верхарна социалистических идеалов.

308

В циклах первой половины 90-х годов — «Поля в бреду» (1893), «Призрачные деревни» (1895), «Города-спруты» (1895) — углубляется символистский метод Верхарна. Теоретической основой для него послужили положения манифеста Ш. Мореаса, провозгласившего задачей символистского искусства представление изначальных Идей в «чувственно осязаемой оболочке» (Мореас опирался на учение о существовании «первоидей» земных вещей и явлений). Влияние концепции Мореаса очевидно в программном, подчеркнуто декларативном стихотворении «Идеи» («Города-спруты»), где Верхарн пытается объяснить с ее помощью историю городов, выразив в то же время веру в их лучший завтрашний день, т. е. примирить метафизичность философских установок Мореаса с диалектикой общественного развития («Над ужасами города, незримы, // Но явственны и непреодолимы, // Царят Идеи...» — перевод Ю. Александрова).

«Осязаемые», конкретные образы-символы заполняют стихи Верхарна со второй половины 80-х годов (с цикла «Вечера», создававшегося около 1886 г., т. е. как раз во время появления манифеста Мореаса). Поэт группирует зарисовки реального мира так, чтобы они акцентировали определенное настроение, мысль, «идею», как в стихотворении «Усталость» («Вечера»), где усталость отходящей ко сну природы ассоциируется с усталостью, бессилием дряхлеющего мира; само название тут раскрывает переносный смысл воссозданной поэтом картины, предстающей, следовательно, как символ. Но кроме того, в циклах «Представшие на моих путях» (1892), «Поля в бреду», «Призрачные деревни» Верхарн создает ряд условных фигур, имеющих несомненное символическое значение, толкование которого, однако, нередко затруднено.

Показательны в этом отношении образы цикла «Призрачные деревни», условность которых подчеркнута самим его названием. Так, с незапамятных времен странствующая по равнинам старуха в капюшоне и с клюкой (стихотворение «Старуха») воплощает для Верхарна «душу этих мест» (Фландрии?); это «душа, которая упрямо и печально к старинным тайнам склонена... душа закатов дымных, зорь туманных, любовью, злобой ли полна...» (перевод Г. Шенгели). Символичность таких фигур, как Столяр, Мельник, Рыбаки, Кузнец из одноименных стихотворений, часто подчеркивается необычным соединением разных смысловых рядов — например, конкретного и отвлеченного. Наиболее прояснена символика лучшего стихотворения цикла — «Кузнец», выражающего идею приближения победоносной революции:

В свой горн он бросил крик проклятий
И гнев глухой и вековой;
Холодный вождь безвестных ратей,
В свой горн горящий, золотой
Он бросил ярость, горесть-злобы
И мятежа гудящий рев,
Чтоб дать им яркость молний, чтобы
Им дать закал стальных клинков.

(Перевод В. Брюсова)

Аналогичный способ создания символа (путем соединения разноплановых понятий) встречается в цикле «Города-спруты», где символическим смыслом наполняются сцены жизни капиталистического города. Таково воссоздающее атмосферу всеобщей купли-продажи стихотворение «Торжище», где предвосхищается роллановский образ «ярмарки на площади»: «Купец с утра расхваливает рьяно // Приправы, снадобья, румяна, // И бриллианты утренней росы // Пускает он в продажу, на весы»; «Безмерность в тесные

шкапы заключена, // Полна кровоточащих ран она... // И в стертых исчисляется монетах // Цена великих дел, поэтами воспетых» (перевод В. Шора).

Сугубо «живописное» решение некоторых символов присуще циклу «Поля в бреду», рисуящему упадок, «агонию» горячо любимой поэтом фламандской равнины, обескровленной «городом-спрутом». Несчастья «равнины», фламандского крестьянства персонифицируются в традиционном аллегорическом образе Смерти (стихотворение «Мор») и отталкивающей фигуре «того, кто дает дурные советы» (из одноименного стихотворения):

Он присоветовал ростовщикам
Соки сосать из несчастного края,
Все разъедая, как опухоль злая,
Все прибирая к рукам.

(Перевод В. Шора)

Фантастические и полуфантастические персонажи (например, многочисленные «безумные»), которыми населил Верхарн цикл «Поля в бреду», воспринимаются как метафорическое отображение тех кажущихся непостижимыми катастрофических изменений, которые постигли сельскую Фландрию. Примечательно, что, как ни отталкивает город в ранних стихах Верхарна, он не населен у поэта такими жуткими призраками, как агонизирующая равнина, и этому есть объяснение: «равнина», деревня остается в прошлом, воспринимаясь уже как нечто почти нереальное, за городом — настоящее и будущее. Такое отношение к городу ясно выражено в «Городах-спрутах»: «Сердце его — океан, нервы его — ураган! // Сколько стянула узлов эта упорная воля...» («Душа города», перевод М. Волошина).

309

Создав в «Городах-спрутах» выразительный портрет хозяев жизни — буржуа, запечатлев картины тяжкого труда рабочих, их нищету, Верхарн естественно приходит к изображению победоносного народного восстания, которое сметет прогнивший старый мир («Восстание»).

Социалистические идеи Верхарн воспринял в общем виде: восставший народ и в «Кузнеце», и в «Мятеже», и в «Восстании» неизменно обозначается у него словом «толпа» (в «Кузнеце»: «толпа, возвысив голос свой... вдруг выхватит безжалостной рукой какой-то новый мир из мрака и из крови, и счастье вырастет, как на полях цветы...»). В позднем творчестве — революционной драме «Зори» (1898), стихотворении «Трибун» из сборника «Буйные силы» (1902) — Верхарн склоняется к концепции выдающейся личности, генератора революционных идей, и «толпы», эти идеи реализующей. Однако благодаря своему революционному пафосу «Кузнец», как и «Мятеж», и драма «Зори», пользовался огромным успехом в нашей стране после Октябрьской революции.

В последующих циклах Верхарна — «Лики жизни» (1899), «Буйные силы», «Многоцветное сияние» (1906), «Державные ритмы» (1910) — заметно ослабевают социальное обличение. Подобная эволюция художника, несомненно, связана с определившимся в конце 90-х годов реформистским характером бельгийского социализма. В этом смысле «Лики жизни» резко отличаются уже от цикла «Города-спруты». Здесь (стихотворение «Толпа») совершенно иначе решена, например, та же тема восстания: это кипение силы, равновеликой другим силам универсума — той, что одушевляет «лес, кипящий буйной кровью» (стихотворение «Лес»), или той, что гонит морские волны, силе «дикого ветра морей» («Вода»). Стихотворение «Толпа» помещено в цикле среди стихов, посвященных природе («Лес», «Гора», «Вода», «К морю»): все это для Верхарна — царство могучих стихий, лики жизни. Человеческая жизнь, считает Верхарн, реализуется в действии, она «везде, где с ревом встал людских усилий пенный вал» («Деяние»), и потому восстание, этот пик действия, само по себе знаменует высшее торжество жизни.

Верхарн отныне снимает вопрос об угнетенных и угнетателях, правых и виновных, любясь теми, кто подчиняет мир своей энергии и воле. Если в «Городах-спрутах» Верхарн заклеил агрессивность и преступность финансового капитала в описании биржи, «где бьется с грабежом грабеж», то в цикле «Буйные силы» отношение художника к тому же явлению иное: его Банкир (стихотворение «Банкир») завораживает художника как воплощение «деяния», несгибаемой воли, «буйных сил», он «решает судьбы царств и участь королей». Образы Полководца и даже Тирана (из одноименных стихотворений) также указывают на известный отход поэта в этот период от социальных проблем эпохи (например, его Тиран достоин сострадания, так как обречен на одиночество).

Стихи Верхарна этих лет проникнуты восхищением Человеком, взятым как родовое понятие, твердостью его духа, величием ума, красотой тела и вместе с тем восхищением Жизнью, открывающей замечательное поле приложения человеческих сил. (Эти настроения поэта повлияли на возникшую в 900-е годы группу французских унанимистов). Поэт призывает к дерзанию, к завоеванию невозможного:

Так поднимайся вверх! Ищи! Сражайся! Веруй!
Отринь все то, чего достиг:
Ведь никогда застывший миг
Не станет будущего мерой.

(«Невозможное». Перевод Мих. Донского)

Внезапно обрушившейся катастрофой становится для поэта мировая война, трагедия Бельгии, первой принявшей на себя удар германского милитаризма. Прославляя в произведениях военных лет — стихах книги «Алые крылья войны», сборнике публицистики «Окровавленная Бельгия» — героизм защитников родины и обличая оккупантов, Верхарн поддается антинемецким настроениям. В 1916 г. трагически оборвалась его жизнь — Верхарн попал под поезд.

Вера Верхарна в возможности рационалистического познания была в предвоенный период безоговорочна. В «Буйных силах» он прощается с любыми религиями, как безнадежно отжившими: «Нет больше ужаса в открытых небесах...» На этом этапе снова сказывается позитивистская закваска Верхарна, чье формирование как художника пришлось на эпоху господства «натюризма» в бельгийском искусстве: «Да, миру вещному — труды и мысли наши; // Мы тайну вещества найдем в самих себе!» («Религии», перевод Н. Рыковой).

Позитивистские истоки Верхарна определили основное противоречие его произведений: как художник он больше принадлежал наступающему веку, как мыслитель — веку минувшему. Но и символистский метод Верхарна еще многими нитями связан с натурализмом. Именно натуралистическая выучка художника позволила ему воспроизвести в поэзии широчайший диапазон конкретных примет его эпохи, воссоздаваемой с помощью панорамного обзора: динамизм больших городов, вобравших в себя

310

неисчислимые народные массы, их улиц и площадей, вокзалов и торгового порта; титанические усилия труда — рабочих у станков, ученых в лабораториях; суету и сутолоку рынка; безумную лихорадку биржи; волны народного протеста; завоевание новых земель в поисках золота и нефти...

Слагаемые этой необъятной панорамы — будь то пафос научных открытий и технического прогресса, революционный подъем обездоленных, покорение отдаленных народов и передел мира — предстают в позднем творчестве Верхарна как бы равнозначными: все это формы проявления единой глубинной сущности, извечных и неизменных законов («идей» или «сил») бытия.

В поэзии Верхарна все более ощущается как бы теснота от скученности, изобилия великолепных деталей, «вещей», к которым, по существу, приравнены и сами их «идеи».

Эти «идеи» неизменно описываются почти как материальные объекты, разве что несколько разуплотненные, откуда такое свойство, как «реяние», «колыхание»: «Отсюда кажется, что там, над нами рея, // Живут они среди миров» («Идеи», «Города-спруты», перевод Ю. Александрова); «Они колышутся в материи безгранной, // Окутав землю огненным кольцом // И в ясности покоясь перевозданной» («Идеи», «Многоцветное сияние», перевод Б. Томашевского).

Оставаясь поэтом эпического масштаба, Верхарн воплотил в своем творчестве пафос дерзновенного созидания, ощущение необоримой мощи пробуждающихся масс. Вместе с тем до последних лет не угасал его лирический талант, причем жизнь чувства (циклы «Часы», посвященные жене Марте) неизменно сопоставляется поэтом с жизнью природы Фландрии. Идеализированные картины фламандского прошлого возрождаются в поэзии Верхарна начала XX в., как бы в противовес космополитическому мегаполису, в стихах сборника «Вся Фландрия» (1904—1911) и цикла «Волнующиеся нивы» (1912). Однако духовный мир современников, духовные конфликты и завоевания личности, исподволь подготавливающейся к тому, чтобы встретить трагические коллизии нового века, оказались в основном за пределами его поэзии.

МЕТЕРЛИНК

Творчество Мориса Метерлинка (1862—1949) выявляет совершенно иное, чем у Верхарна, восприятие жизни и понимание задач искусства: подход Метерлинка — принципиально антипозитивистский. Но эволюция обоих художников сходна тем, что Метерлинк, как и Верхарн, сумел преодолеть безысходность декадентского мировосприятия.

Метерлинк стремится воплотить в своем творчестве диалектическое представление о неразгаданных, но обнаруживающих свое присутствие универсальных связях, пронизывающих мироздание, законы которого постигаются не рационалистически, а интуитивно. Однако не следует абсолютизировать интуитивизм Метерлинка: он новаторски разрабатывает сложную этическую и эстетическую проблематику, разъясняя свои идейные позиции и принципы творчества в ряде философских работ.

О характере новаторства Метерлинка позволяют судить высказывания об искусстве, которые вошли в книгу эссе «Сокровище незаметных» (1896). Метерлинк говорит об упадке драматургии своего времени, делая исключение лишь для Ибсена и Л. Толстого. Этому упадку Метерлинк противопоставляет успехи изобразительного искусства.

«Хороший художник, — заявляет Метерлинк, — не будет уже писать Мэрия, победителя кимвров, или убийство герцога де Гиза, потому что психология победы или убийства элементарна и исключительна, а бессмысленный шум ужасного события заглушает исходящий из глубины, прерывистый и тихий, голос существ и предметов. Он напишет домик, затерявшийся среди полей, дверь, открытую в конце коридора, лицо и руки в покое. Эти простые изображения могут прибавить нечто к нашему сознанию жизни, а это — приобретение, которого уже нельзя потерять».

И далее: «Когда я бываю в театре, мне кажется, что я провожу несколько часов среди своих предков, имевших о жизни простое, сухое и грубое представление, которого ни вообразить себе, ни разделить я не могу... Что могут сказать мне существа, охваченные навязчивой идеей и которым некогда жить, потому что надо убивать соперника или любовницу?... Я пришел в надежде на мгновение взглянуть на красоту, величие и значение моего скромного будничного существования. Я ждал каких-то высших минут...»

Повседневность, увиденная в совершенно новом свете, — вот в чем заключается положительный итог символизма, подчеркивавшего возвышенный, не будничный

характер человеческого существования. Этим символизм отличается от романтизма, предпочитавшего декорум исключительности, — иное дело, что исключительное (по преимуществу — феерическое) часто привлекало символистов, утверждавших праздничность бытия. «Надо добавить что-то к нашей будничной жизни, чтобы можно было ее понять», — говорит один из героев пьесы

311

Иллюстрация:

Морис Метерлинк

Рисунок М. Свабинского. 1899 г.

Метерлинка «Там, внутри» (1894). (Ср. у Блока: «Средь этой пошлости таинственной...»)

Новому мировосприятию, провозглашенному символистами, должен был соответствовать новый художественный язык, поскольку для символиста язык причастен таинственной жизни мирового целого. Резкое повышение выразительных возможностей слова явилось очень существенной чертой символизма; опыт Метерлинка важен и в этом отношении.

Первоначально Метерлинк выступил как поэт. Стихи его сборника «Теплицы» (1889) отмечены свойственным также и Верхарну «живописным» символизмом, не отпочковавшимся от традиции фламандской вещности. Напоминая верхарновские образы той же эпохи («псы черных чаяний», «скалы отчаяния» и т. п.), символика Метерлинка обнаруживает вместе с тем заметное пристрастие автора к цветовым ассоциациям, в согласии с выдвинутым французскими символистами принципом «соответствий»: «фиолетовые змеи грез, переплетающиеся в моих снах», «красные стебли ненависти между зелеными скорбями любви» и пр.

Едва ступив на этот путь, Метерлинк тут же от него отказался: следующему его сборнику «Двенадцать песен» (1896) присущи простота и задушевность фольклора, народных песен, за которой приоткрывается глубина чувства, интенсивная внутренняя жизнь. Но между первым и вторым поэтическими сборниками Метерлинка лежит широкая полоса драматургического творчества, сразу принесшего ему славу: его первая драма «Принцесса Мален» (1889) получила восторженную оценку парижской критики.

312

Иллюстрация:

Иллюстрация Г. Минне

к немецкому изданию «Сестры Беатрисы»

Метерлинка

1901 г.

Однако Метерлинка тревожит несоответствие авторского замысла и способа его воплощения через конкретную, случайную фигуру актера. Уже самый физический облик актера, обладающего собственной индивидуальной определенностью (т. е. ограниченностью), отнимал нечто существенное от метерлинковского персонажа, в котором автору важно было подчеркнуть его духовную неисчерпаемость. В поисках решения этой проблемы Метерлинк приходит к идее «деперсонализации актера», или театра марионеток, впоследствии получившей неправильное толкование: теоретики театра абсурда (А. Арто) утверждали, что Метерлинк увидел деперсонализацию, деиндивидуализацию современного человека и отобразил ее в своих пьесах. Между тем у Метерлинка речь идет о «деперсонализации» актера, исполнителя ради воссоздания богатства человеческой личности, невозпроизводимого ее сценическим дублером.

Мотивируя идею театра марионеток (для которого предназначены его одноактные пьесы, написанные между 1890 и 1894 гг., «Непрошенная», «Слепые», «Пелеас и Мелисанда» и др.), Метерлинк писал: «Кажется, что всякое существо, обладающее

видимостью жизни, но лишённое жизни, вызывает в воображении необычайные силы, и возможно, что силы эти той же природы, что и силы, к которым апеллирует поэзия».

В то же время интерес к сложной и насыщенной повседневной жизни, выраженный в «Сокровище незаметных», приводит писателя к разработке психологических коллизий и открытию двойного диалога.

Как утверждает Метерлинк, лишь незначительная доля общения людей происходит посредством речи, внешнего диалога. Главное — то, что стоит за словами, диалог внутренний, непосредственное общение душ; оно происходит в молчании, и его оттенки неисчерпаемы. Слова, считает он, имеют смысл лишь благодаря «омывающему их молчанию». «Но люди не без основания боятся его, ибо никогда не знаешь *свойства* зарождающегося молчания». Истинная жизнь происходит в молчании, тишина слишком серьёзна и содержательна, чтобы злоупотреблять ею, поэтому люди обычно говорят, чтобы избежать пугающей тишины, о второстепенном. То, что волнует их больше всего, остается невысказанным.

В соответствии с концепцией «активного» молчания пьесы Метерлинка насыщены сложнейшими оттенками внутреннего диалога, сопутствующего внешнему, но неизмеримо более важного. При этом Метерлинк считает, что в драматическом произведении «идут в свет лишь те слова, которые первоначально кажутся ненужными», в них — душа драмы.

Если сам Метерлинк свидетельствовал об определенной родственности своих пьес драматургии Ибсена, еще очевиднее аналогия между сценическим новаторством Метерлинка и Чехова. Это касается не только собственно драматургических открытий (двойной диалог), но прежде всего самой ориентации обоих писателей на переосмысление обычного, повседневного человеческого существования, их умения увидеть в нем высокий гуманистический смысл. Однако Метерлинк устраняет ненужную ему социальную конкретность, Чехов же в своем реалистическом творчестве гармонично сочетает изображение «внешнего» мира и душевной жизни, личности и общества.

Многие драмы Метерлинка развиваются в декорациях, на первый взгляд романтических: это замки, дворцовые парки, острова, затерянные среди морских просторов, и т. д. Однако

313

бурные перипетии «внешней» жизни — кровопролитная война, сложная дворцовая интрига — присутствуют лишь в «Принцессе Мален», в которой творческие принципы писателя еще не приобрели достаточной определенности. В последующих пьесах необычное оформление уже не связано с романтическими реминисценциями. Оно создает специфическое, как бы неподвижное, обрамление действия, концентрирующее внимание на душевной жизни героев, а не отвлекающее его на незначительные детали быта (своего рода предвосхищение современного театра без декораций).

В то же время «Принцесса Мален» отмечена и несомненными художественными достоинствами. В ней энергично развивается действие, героиня — принцесса Мален — активно борется за свое счастье, смело выступая против могущественной королевы Анны, которая, не сумев победить ее в открытую, одолевает хитростью и коварством.

В «Принцессе Мален» намечены некоторые художественные решения, помогающие создать специфическую атмосферу таинственности и впоследствии разработанные автором: это, например, воспринятый позднейшими драматургами диалог между видимыми и невидимыми персонажами или только между персонажами невидимыми.

В пьесах «Непрошенная» и «Слепые» предстает оформившимся символистский метод Метерлинка и в то же время усиливается напряженное ожидание какой-то неведомой, но тем более сокрушительной катастрофы. В «Непрошенной» неотвратимое в конце концов приходит: умирает больная, роженица, которая всю пьесу находится за сценой. В «Слепых» Метерлинк отодвигает близящуюся катастрофу за рамки действия, и она,

оставаясь нелокализованной, «неопознанной», представляется особенно страшной. Здесь воспроизведены не люди лицом к лицу с решающими моментами их жизненного пути, а аллегория человеческого существования: слепые оставлены на произвол судьбы в лесу, вдали от приюта, так как старый священник (т. е. религия), их поводырь, тихо скончался, о чем они поначалу не догадываются. Аллегоричность пьесы подчеркивается всем ее строем, начиная с обширной авторской ремарки, где детализируется обстановка: «Очень древний северный лес, вечного вида под усеянным бесчисленными звездами небом. Посредине, и ближе к глубинам ночи, сидит очень старый священник, укутанный в широкий черный плащ... Немые и пристальные глаза уже не обращены к видимой стороне вечности...» Символика пьесы тонко нюансирована: среди слепых, например, есть слепорожденные и те, что когда-то видели солнце; те, которые любят полуденные часы на открытом воздухе («я смутно прозреваю тогда большой свет»), и те, что предпочитают «оставаться в столовой, где пылает каменный уголь»; словом, подчеркивается, что и в невидении могут быть разные оттенки.

Формулируемая Метерлинком в пьесе концепция бытия близка философии экзистенциализма. Касаясь недостоверности сведений человека о действительности, о его положении в мире, среди других людей («я полагаю, что я около вас», — говорит один слепой другому), наконец, о самом себе («мы не знаем, что мы такое»), Метерлинк приходит к мысли о разобщенности людей: «Можно сказать, что мы неизменно одиноки». Связывал этих людей, объединял и направлял лишь поводырь-священник; но его уже нет среди них, и слепые все более проникаются безотчетным ужасом; в финале пьесы они слышат шаги: некто приблизился и остановился рядом. «Смилуйтесь над нами» — эта заключительная реплика старой слепой подытоживает для Метерлинка в пьесе весь опыт человечества.

В драме «Пелеас и Мелисанда» (1892) идея трагизма бытия воплощена в истории высокопоэтической и несущей гибель любви. Любовь — тема многих драм Метерлинка («Алладина и Паломид», «Аглавена и Селизетта», «Мона Ванна», «Жуазель»), но она интересует писателя в различных аспектах. Если в «Аглавене и Селизетте», «Моне Ванне» писатель показывает нравственное совершенство личности, раскрывающееся в любви, то здесь тема — любовь как таковая, своего рода самодвижение чувства двух юных невинных существ, оборачивающегося трагическим финалом (убийство влюбленных ревнивцем Голо, мужем Мелисанды и братом Пелеаса). Мотив обреченности, недостижимости счастья с самого начала появляется в пьесе, причем он, в сущности, не обоснован по ходу действия, а определяется характерным трагическим мироощущением молодого автора.

Метерлинк настаивает на всеобщности этого закона, своеобразно — символистскими средствами — типизируя своих героев: отсюда и подчеркнута условные имена, и условные декорации, которые автор в «Пелеасе и Мелисанде», в отличие от «Слепых», характеризует буквально одним-двумя словами. Например, место знакомства Мелисанды и Голо — в дремучем лесу у родника; подобная сказочность также следствие авторского замысла, прием, подчеркивающий условность избранного места действия, синоним понятия «где угодно».

Поэтический принцип косвенного воплощения темы — путем рассказа «не о том», в незначащих

314

на первый взгляд словах, за которыми кроется «душа драмы» — в полной мере проявляется в «Пелеасе и Мелисанде», где основная преследуемая автором цель — сила эмоционального воздействия (поэтому драма так органично слилась для современников с написанной на ее сюжет музыкой Дебюсси). Это поэтическое качество произведения отметил Александр Блок, выразивший самое его существо такой же косвенной и проникновенной характеристикой: ««Пелеас и Мелисанда»... принадлежит к тем пьесам

Метерлинка, в которых прежде всего бросается в лицо свежий, разреженный воздух, проникнутый прелестью невыразимо лирической. Пленительная простота, стройность и законченность — какая-то воздушная готика в утренний, безлюдный и свежий час. Это не трагедия, потому что здесь действуют не люди, а только души, почти только вздохи людей... Но по строгости и стройности очертаний — это параллельно трагическому».

Перемены в мировоззрении Метерлинка, его отход от декадентских идей отражены в двух его развернутых философских эссе — «Мудрость и судьба» (1898) и «Сокрытый храм» (1902). Прежде всего ничтожность человека в огромном мироздании теперь для Метерлинка источник не трагической безнадежности, а специфической гордости, возвышенного душевного настроения: «Из самого несоответствия между бесконечным, которое нас убивает, и ничтожеством, которое мы представляем, рождается чувство известного величия в нас самих: нам приятнее быть раздавленным горой, чем камешком; на войне мы предпочитаем погибнуть в борьбе против тысячи, а не против одного. Интеллект, показывая нам, так сказать, огромность нашего бессилия, тем самым избавляет нас от сожаления о нашем поражении». И далее: «Нечто в нашей душе всегда предпочтет временами плакать в безграничном мире, чем быть постоянно счастливым в мире ограниченном».

Теперь Метерлинка выражает убежденность в возможности личного счастья, доступного, по его мысли, каждому. В отличие от Л. Толстого он настаивает на неисчислимости оттенков счастья (именно несчастье представляется ему стереотипным) и особо подчеркивает невозможность или недолговечность пассивного счастья и надежность счастья активного, завоевываемого в каждодневной борьбе.

Симптоматично в этой связи появление нравственно высоких, стойких в испытаниях героев (а точнее — героинь) в пьесах Метерлинка. Игрена («Смерть Тентажиля», 1894) еще проигрывает борьбу (за жизнь своего брата Тентажиля), еще ведет ее в атмосфере мистического ужаса, но важна, симптоматична своим появлением в творчестве Метерлинка. Селизетта («Аглавена и Селизетта», 1896) самой смертью (несмотря на все свое естественное, психологически точно переданное смятение и тоску на пороге этого добровольного шага) утверждает нравственный идеал.

В пьесе увидели развенчание ницшеанского «сильного» человека. «Сильная» личность, соперница Селизетты не только в любви, но также — постепенно именно это соперничество выдвигается в пьесе на первый план — и в нравственной, человеческой высоте, Аглавена силой умозаключений доказывает себе и окружающим свое духовное превосходство перед простодушной Селизеттой, а следовательно, свое право на ее мужа Мелеандра, для которого Селизетта, как Аглавена пытается внушить себе и ему, слишком примитивна. Но силлогизм не раскрывает всей истины. В каждом своем непреднамеренном, продиктованном спонтанным душевным побуждением поступке Селизетта превосходит Аглавену.

Оптимистическая концепция действительности торжествует в «Моне Ванне» (1902), где, так же как в «Аглавене и Селизетте», разрабатываются принципы психологической драмы, возникает острый этический конфликт. Действие происходит в XV в. Джованна, жена пизанского военачальника Гвидо, ради спасения соотечественников добровольно является ночью по требованию Принчивалле, осадившего Пизу силами флорентийской армии, в его палатку, без сопровождающих и нагая, укрытая только плащом.

Акцент в пьесе с самого начала переносится с судьбы города, спасенного поступком Ванны, на историю самой Ванны. У Метерлинка личность, т. е. часть общества, выступает в своем роде равновеликой общественному целому, а социальный долг, общественные обязательства предстают как ее внутренний нравственный закон. Непреложность личной ответственности человека выступает при этом особенно убедительно.

Нравственная сила присуща в пьесе не только Ванне, но и Принчивалле. Метерлинка не беспокоит несоответствие его героя реальному прототипу кондотьера, и это

естественное следствие его этической концепции: дело не в социальном положении личности, а в ее нравственном облике. Принчивалле не принимает жертву Ванны, с которой знаком с детства, так как давно любит ее: «Вот вы в моей палатке и вся в моей власти... Одно слово... — и я овладею всем, чем обладает обыкновенная любовь... Но вы, как и я, знаете, что любовь, о которой я говорю, нуждается в ином».

Главное, что придает пьесе специфическую

315

символистскую неоднородность, постоянно угадываемую глубину, — это неизменно ощущаемая особая атмосфера, некое обещание «необыкновенной» любви — «той любви, которую сердце предвидит на заре своей жизни», чувства, несоизмеримого с пошлой житейской логикой. Впечатление такой любви усилено неопределенной концовкой драмы, отсутствием в ней сюжетной завершенности. Последнее, о чем говорится в пьесе, — это намерение Ванны спасти Принчивалле, оказавшегося в плену у ослепленного ревностью Гвидо.

Своего рода итогом этого наиболее яркого периода творчества Метерлинка стала «Синяя птица» (1908), феерическая сказка, где художник воплощает представление о сокровищах «незаметной» человеческой души и повседневной жизни, об отваге и дерзании, необходимых людям. В «Синей птице» предельно наглядны основные мотивы творчества Метерлинка: это, например, развенчание примитивных радостей низшего, сугубо материального порядка («Тучные блаженства») в сопоставлении с неотъемлемыми духовными ценностями человеческой природы, конкретизируемые как «Радость быть справедливым», «Радость быть добрым», «Радость завершённой работы», «Радость мыслить», «Радость созерцать прекрасное» и т. д., вплоть до «Радостей, которых люди еще не узнали».

Сущность пьесы, значение для нее народной, фольклорной традиции искусства, ее глубинный пафос, присущий и творчеству Метерлинка в целом, лучше всего охарактеризовал Блок: «Только сказка умеет с легкостью стирать черту между обычным и необычным, и в этом вся соль пьесы...» И далее: «...счастья нет, счастье всегда улетает как птица, говорит сказка; и сейчас же та же сказка говорит нам другое: счастье есть, счастье всегда с нами, только не бойтесь его искать. И за этой двойной истиной, неуловимой, как сама Голубая птица, трепещется поэзия, волнуется по ветру ее праздничный флаг, бьется ее вечно юное сердце».

Из плеяды известных бельгийских литераторов конца века (Роденбах, Верхарн, Ван Лерберг, Метерлинка, Эльскамп и др.), получивших признание не только в своей стране, но и во Франции, России, Германии и т. д., лишь Верхарн и Метерлинка приобретают в XX в. славу классиков современного мирового искусства. Однако оценка их наследия неоднозначна (и неодинакова в разных странах).

Творчество Верхарна пользовалось огромной популярностью в предреволюционной России (его переводили, в частности, Брюсов, Волошин) и особенно в послереволюционной, когда его драма «Зори» вошла (в постановке Мейерхольда) в театральные репертуар Советской республики, инсценировались его революционные стихи (например, «Восстание»), вышла посвященная ему работа в серии «Кому пролетариат ставит памятники» (1919). На Западе же предпочтение чаще отдается его пессимистическим циклам конца 80-х — начала 90-х годов.

Иллюстрация:

*Диплом о присуждении Метерлинка
Нобелевской премии*

1911 г.

Немаловажно, что Верхарн одним из первых остановился перед кричащими проблемами индустриального общества, не разрешенными (напротив — усугубившимися) в наши дни: это вопиющие издержки урбанизации, и среди них — утрата патриархальных, культурных «корней»; экологический кризис («мерзость без конца копящихся отходов») — спутник промышленного производства — выразительно воссоздана им в цикле «Города-спруты»; хищническое истребление природы также осуждено уже в ранних его стихах, например в «Городах» из «Черных факелов»); безудержный экспансионизм международного финансового

316

капитала, преобразующего мир и попирающего волю народов и правительств («Банкир», «Буйные силы»).

Собственно поэтические открытия Верхарна органически вошли в арсенал искусства XX столетия: широкая разработка форм свободного стиха, особенно важная для франкоязычной литературы с ее жесткими нормами классической просодии; эпическая масштабность в изображении современной действительности и страстная гражданская патетика; богатейшая метафоричность. Однако они не были подхвачены последующей бельгийской поэзией (хотя явления, типологически сходные с творчеством Верхарна, наблюдаются в некоторых европейских литературах, например, в венгерской — поэзии Э. Ади, 1877—1919); что же касается французской литературы, то для ее представителей поэзия Верхарна была слишком ощутимо инонациональной и по духу, и по языку, несущему явный отпечаток бельгийского своеобразия. Таким образом, в современной мировой поэзии «монументальная фигура Верхарна» (как справедливо писали о нем критики) стоит особняком.

Метерлинк — лауреат Нобелевской премии 1911 г. — прожил долгую жизнь (он умер в 1949 г.), однако непреходящее значение сохраняют лишь его произведения, созданные до первой мировой войны. Его творчество оказалось созвучным исканиям художников разных стран, и один из примеров этому высокая оценка его пьес в России, в частности Блоком и Станиславским, поставившим в 1908 г. «Синюю птицу», которая до сих пор остается в репертуаре МХАТа.

Творчество Метерлинка в ряде моментов предвосхитило или определило пути западной драматургии XX в., а в самой Бельгии он положил начало яркой драматургической традиции, оказав заметное воздействие на таких крупных драматургов, как Ф. Кроммелинк (1888—1970) и М. де Гельдероде (1898—1962). Вместе с тем у значительной части критики сложилось о нем устойчивое ошибочное мнение как о художнике преимущественно пессимистическом, и это дало основание А. В. Луначарскому в своих лекциях по западноевропейской литературе (1930) сказать, что «Метерлинк не поняли справа и слева». Метерлинк был неправоммерно зачислен в основоположники театра бездействия, принципы которого разрабатывал в 30-е годы драматург-сюрреалист Антонен Арто (а впоследствии С. Беккет).

Но существенные стороны драматургической концепции Метерлинка были развиты совсем другими авторами — например, Федерико Гарсиа Лоркой, несмотря на то что он вскормлен иной национальной художественной традицией. И дело тут не столько в общности значительного числа приемов этих драматургов — таких, как обращение к театру марионеток, связь видимого, сценического пространства с внесценическим («сценическое пространство у Федерико открыто не только зрителю, но и запредельному миру», пишет его брат и исследователь творчества Франсиско Гарсиа Лорка), связь, подчеркиваемая, например, повышенной ролью в действии окон и дверей, диалогами видимых и невидимых персонажей, и т. д. Дело в убежденной борьбе обоих художников против примитивного, иллюстративного искусства (вспомним неприятие Метерлинком «Мария, победителя кимвров»), за одухотворенную, поэтическую и символическую

драму, насыщенную глубинным гуманистическим смыслом, питаемую соками народной, фольклорной культуры.

316

ПОД ЗНАКОМ СОЦИАЛИСТИЧЕСКИХ ИДЕЙ

Литературный процесс на рубеже XIX—XX столетий в Нидерландах развивался под знаком социально-исторических перемен, связанных с наступлением эпохи империализма со всеми последствиями. С одной стороны, все более изоощренно и жадно велась эксплуатация колоний. У кормила власти прочно утвердились лидеры торгово-промышленной и финансовой буржуазии, отвоевавшие себе еще после революции 1848 г. ряд важнейших политических уступок у монархии, прежде всего либеральную конституцию и парламентскую форму правления.

С другой стороны, росло рабочее движение страны. Разрозненные организации и выступления нидерландского пролетариата обретают ясную политическую цель и оформление в Социал-демократической рабочей партии Нидерландов (СДРПН), возникшей в 1894 г. на основе ранее созданного (1881) Социал-демократического союза.

317

Социал-демократическое движение оказало заметное идейное влияние на нидерландскую литературу, а некоторых писателей и организационно вовлекло в свою орбиту. При этом в политическом мировоззрении и художественном творчестве литераторов, оказавшихся в зоне воздействия идей рабочего движения, был представлен весь широкий спектр социалистических программ, теорий и мечтаний — от христианского гуманизма до революционного марксизма, от социал-демократического реформизма до анархо-синдикализма.

Поэты Герман Гортер и Генриетта Роланд-Холст были соратниками Ленина в международном рабочем движении, разделяли его позицию в годы первой мировой войны, поддерживали с ним переписку и личные контакты. Они участвовали в организации Коммунистической партии Нидерландов (1919), приветствовали Октябрьскую революцию в России и солидаризировались с ней на первых порах, но в 20-е годы их пути с большевизмом разошлись, и в своей дальнейшей литературной и общественной деятельности они отдали немалую дань различным другим версиям социалистической мысли.

Гортер и Роланд-Холст являли собой вполне определенный тип партийно-политического писателя. В их литературном наследии полемические статьи в партийной печати по политическим вопросам и пропагандистские работы по теоретическим проблемам социализма занимали едва ли не большее место, чем их сонеты, поэмы и драмы. Впрочем, и в этих произведениях художественное начало и политика были неразделимы. В меньшей мере это относится к драматургу Герману Хейермансу и поэту Фредерику ван Эдену, хотя первый из них и состоял некоторое время в СДРПН. Но во всяком случае оба они, безусловно, сочувствовали рабочему движению, и их социалистическая ориентация в той или иной степени сказалась на их творчестве.

Характерно и то, что нидерландских писателей рубежа веков, независимо от их политической ориентации, живо интересуется Россия, ее внутренняя жизнь и передовая литература, а для русского читателя в конце XIX — начале XX в. начинается широкое знакомство с нидерландскими авторами в переводах и отзывах критики.

Видной фигурой этого литературного периода был Герман Гортер (1864—1927). Выходец из семьи пастора-меннонита, он получил образование в Амстердамском университете, был блестящим знатоком мировой литературы, что, в частности, видно из

написанного в конце жизни фундаментального исследования «Великие поэты». Филологическая эрудиция и незаурядные способности Гортера помогли ему в дальнейшем стать видным литературным критиком.

Как поэт Гортер дебютировал еще студентом в составе литературной группы «восьмидесятников». Кумирами их были Китс и Шелли, о влиянии которых, в частности, свидетельствует композиционный и образный строй ранней лирической поэмы Гортера «Май» (1889), в пантеистическом духе воспевающей борьбу духовного и чувственного начал человеческой жизни. Поэтическое своеволие и прямолинейная символика, вообще отличавшие «восьмидесятников», не помешали Герману Гортеру реалистически воссоздать в поэме пейзажи родных краев.

В своей тяге в реальной жизни, к познанию законов природы Гортер, отойдя к середине 90-х годов от «восьмидесятников», испытывает серьезное увлечение натурфилософией Спинозы (перевод «Этики», 1895; «спинозистские» стихи 1892—1896 гг., сб. «Школа поэзии», 1897), которая, впрочем, привлекла его скорее художественной цельностью и стройностью картины мира, чем своей материалистической сущностью. Последующие искания поэта привели Гортера в ряды СДРПН (1895), сделав одним из самых горячих пропагандистов идей марксизма в Нидерландах. На страницах теоретического журнала социал-демократов «Ниве Тейд» («Новое время»), членом редколлегии которого он был с основания журнала в 1898 г. до 1916 г., Гортер опубликовал несколько десятков публицистических и литературно-критических работ. Среди первых выделяются «Исторический материализм» (1908) и «Империализм, мировая война и социал-демократия» (1914) (последняя высоко оценена В. И. Лениным), переведенные на несколько европейских языков, в том числе русский. Гортер также известен как переводчик «Манифеста Коммунистической партии» (1904), ряда марксистских трудов.

Как литературовед и эстетик Гортер примечателен циклом статей «Критика литературного движения 1880-х гг. в Голландии» (1898—1899, новая расширенная ред. — 1908—1909), статьями «О поэзии» (1903) и «Голландская и фламандская литература» (1904), в которых он рассматривает отечественную прозу и поэзию в свете их социальной функции, их вклада в дело освобождения Труда, Человека от оков извечного рабства. Настойчиво подчеркивая классовую сущность искусства, Гортер-критик допускает достаточно вульгарно-социологических ошибок, которые впоследствии в названном историческом обзоре мировой литературы

318

«Великие поэты» (начат 1917, опубл. посмертно 1935) принимают характер методологической системы.

Но большую часть своей сознательной жизни Гортер был убежденным марксистом — и в политике, и в литературе. Революционная поэзия Гортера — это художественный перифраз идей социал-демократии, отзвук пролетарской борьбы в Нидерландах и за рубежом, образная трактовка законов развития общества от настоящего к будущему, от капитализма к коммунизму. Таковы, например, «Социалистические стихи» (1903), на которые поэта вдохновила всеобщая забастовка 1903 г. в Бельгии и Нидерландах. Их пафос высок и обнажен:

Сильнее солнца — свет социализма.
Ведь солнце озаряет внешность мира,
А этот свет мне в душу проникает,
И прозреваю с ним я суть вещей
(Коль по себе мы судим о вещах).

С личностным переплетается в этих строках «вселенский» мотив нового учения, развиваемый поэтом в «Небольшой героической поэме» и в посвященном памяти Карла Маркса стихотворении «Пропаганда» (1906), которые были написаны под сильным

впечатлением от первой русской революции. В самом крупном и значительном произведении Гортера, эпической поэме «Пан» (1912, вторая ред. 1916), этот мотив звучит уже как некая «гармония сфер», мысль о социализме сливается с представлением о Природе; ее обновление — мировая революция, которую неотвратимо приближает империалистическая мировая война.

Искренность и лиризм поэзии Гортера нередко входит в противоречие с отвлеченностью ее образов, перенасыщенностью символикой, и тут дело не только в неоромантической традиции «восьмидесятников», вскормившей Гортера-поэта, но и в его общей склонности к поэтическим абстракциям. Марксизм у Гортера в последние годы жизни все чаще облекается в «космические» образы, а социальная тема заглушается одновременно мотивами любовной лирики («In memoriam. На смерть коммунистки», 1917; «Песня духу музыки нового человечества», 1920—1924; «Сонеты», 1927).

Ближайшим соратником Германа Гортера по политической и литературной борьбе была поэтесса и публицист Генриетта Роланд-Холст ван дер Схалк (1869—1952). Вместе с ним она заинтересовалась еще в молодые годы сочинениями Маркса, а еще больше Уильяма Морриса, которого они перевели на нидерландский и под чьим влиянием, как пишет сама Роланд-Холст, «по эстетически-этическим мотивам... пришли к выводу о желательности социалистического преобразования общества». Вместе с Гортером Роланд-Холст редактировала теоретический журнал СДРПН «Ниве Тейд», В. И. Ленин оценил борьбу Генриетты Роланд-Холст против империалистической войны, в то же время резко критикуя ее за непоследовательность.

Хотя Роланд-Холст и не разделяла поэтического индивидуализма «восьмидесятников», ее тоже захватил пафос Шелли, увлекла философия Платона и Спинозы. Другим поэтическим кумиром Роланд-Холст был Данте; все эти разноречивые влияния выявились в ее первом сборнике «Сонеты и стихи в терцинах» (1895). Второй «Новое рождение» (1902), и третий «Дороги вверх» (1907) в эмоциональной форме отразили внутренний поиск и выбор — бороться за социальную справедливость, за освобождение пролетариата. Именно в эти годы пишет она свои лучшие публицистические книги. Как и Гортер, Роланд-Холст горячо отклинулась на первую русскую революцию 1905—1907 гг. драмами в стихах «Восставшие» (1910), «Жертва» (1921), «Дети» (1922), прославила Октябрьскую революцию и ее вождя в поэме о В. И. Ленине (ок. 1920). В поэме «Героическая сага» (1927) воздается должное историческим свершениям и мужеству Советской России.

Но революционные взгляды Роланд-Холст носили скорее характер увлечения, чем выношенного мировоззрения. Политические коллизии и нравственные сомнения заставляют ее испытывать разочарование в идеалах классовой борьбы (сб. «Женщина в лесу», 1912), раздумья о смысле жизни и о смерти заполняют сборник «Потерянные границы» (1918). В творчестве Роланд-Холст все явственней сквозит мысль о невоплотимости мечты в дело (драма «Томас Мор», 1912; биография «Жан-Жак Руссо. Его жизнь и дело», 1912), все отчетливей слышится противопоставление исключительной личности, вождя — массе, профанирующей его высокие идеи («Герой и толпа», 1920, — биография Гарибальди). В итоге Роланд-Холст расстается с революционными идеалами (сб. «Между двумя мирами», 1923) и переходит на позиции непротивления злу насилием, «христианского социализма», в духе которого развивается ее последующее творчество.

буржуазной действительности оттачивала в их руках перо публициста, которым словно написаны и те поэтические строки, где речь идет о бедственном положении народа, социальных язвах, классовой борьбе: тут доставало критической зоркости писателя в отношении враждебного ему общества.

В то же время перспективу преобразования этого общества нельзя было с той же точностью обрисовать. Будущее, как правило, предстает у них не в конкретном облике, а скорее как видение, в образах, полных символики, аллегоризма, или же декларируется непосредственно как высокая идея, яркое чувство, благородный и расплывчатый пафос.

То же сочетание реалистической картины существующего социального зла и романтического представления о будущем отличает, хотя и в особом художественном проявлении, творчество Германа Хейерманса (1864—1924). Он в молодые годы (1895) вступает в СДРПН, позже сотрудничает как публицист в журнале «Ниве Тейд», но с середины 900-х годов отходит от активной общественной деятельности. Хотя социализм не стал в жизни Хейерманса столбовой дорогой, он определил представления писателя о морали буржуазного общества и положении народных масс, о классовой борьбе и социальной роли искусства, о реалистической драме и необходимости реформы театра.

Сын «короля голландских репортеров» Германа Хейерманса-старшего сам был высокопрофессиональным журналистом и прозаиком. К девятнадцати книжкам (1896—1915) живых и пестрых рассказов, очерков, заметок Хейерманса художественной тональностью, публицистической заостренностью близки его крупные прозаические произведения: «Город бриллиантов» (1898) — роман в стиле бытовой хроники натуралистов, полуфантастические «Удивительные приключения Юпа» (1908), приключенческий роман «Красный флибустьер» (1909). Эти книги будоражили современников социально-критическими инвективами, остроумной и смелой игрой фантазии, едкой иронией и юмором, не лишенным, однако, сентиментальности.

Сильной стороной творчества Хейерманса было не прокламирование романтической программы будущего, как у Гортера, а реалистическая критика настоящего. В своих пьесах (а их более пятидесяти) он бичует, кажется, все пороки буржуазного общества: эксплуатацию человека («Добрая Надежда», «Ora et labora», «Глюкауф!»), гнет религиозных и собственнических предрассудков («Гетто», «Агасфер», «Всех скорбящих»), затхлую мораль брака и семьи («Дора Кремер», «Седьмая заповедь», «Звенья цепи»), погоню за деньгами («Восходящее солнце», «Ева Бонэр»). Трагическая фигура Книртье («Добрая Надежда», 1900), мужественной, терпеливой женщины, у которой море и нужда отняли мужа и сыновей, стала «символом своего народа» (С. Флакмен).

Но эта народная трагедия, как и другие драмы о борьбе труда и капитала, содержит у Хейерманса зерно социального оптимизма, связываемого с образом мятежного Герта и его невесты, стихийно протестующих против бесчеловечности «хозяев жизни». Аналогичный смысл несут в себе фигуры студента-марксиста Барта («Седьмая заповедь», 1900), молодой крестьянки Эльке из «игры о земле» «Ora et labora» («В трудах и молитвах», 1903), Риты («Всех скорбящих», 1905), о которой А. В. Луначарский отозвался после русской премьеры этой семейной драмы (1906): «Жизнерадостная, глубоко языческая и глубоко социалистическая фигура — что-то вроде первой частички пролетарского романтизма».

В пьесах, написанных на рубеже столетий, драматург нередко обращается к прямому изображению быта, психологии, труда и политической борьбы пролетариата; таковы «драма для народа» «Машина» (1899), «романтическая игра о солдатах» «Панцирь» (1901), «игра о городе» «Цветущий май» (1903) и особенно «игра о шахте» «Глюкауф!» (1909). К концу 900-х и в 10-е годы понятие трудящегося класса у Хейерманса постепенно тает в нечетких границах «народа», от которого все более отдаляется вышедший из него положительный герой, наделяемый чертами «вечного типа». Антагонизм труженика и

капиталиста уступает место конфликту бессребреника и толстосума. Хейерманс прибегает к юмору и сатирической аллегории («злонравная сказка» «Мудрый кот», 1917; «веселая пьеса» «Летучий голландец», 1920), ищет опору в стоической мудрости резиньяции, которыми он наделяет своего нового героя из «среднего сословия»: Матейса («Восходящее солнце», 1908), Яспера («Ева Бонэр», 1916). Впрочем, ноты примирения были слышны уже ранее — даже в «Глюкауф!», во взаимной исповеди шахтеров и директоров, обреченных на гибель обвалом шахты.

У драматурга, считавшего, что «художественное выражение невозможно без тенденции», эта эволюция от социального критицизма к социальному компромиссу не могла быть вызвана

320

только обстоятельствами жизни — такими, например, как организация собственного «дела», труппы «Нидерландское сценическое объединение» (1912). Она тесно связана с политической эволюцией писателя, который постепенно все больше склоняется к прекраснодушию «христианского социализма».

Противоречия творчества Хейерманса проясняются в контексте современной ему борьбы художественных течений. Писатель испытал влияния и натурализма французской школы (роман «Город бриллиантов», драма «Дора Кремер» и др.), и символизма в духе Метерлинка (повесть «На крыльях», драмы «Исход», «Заря» и др.).

Но возобладали в его произведениях поры расцвета национальная традиция достоверного и любовного изображения среды и обычаев, демократическая близость к трудовому люду, реалистическая типизация характеров и обстоятельств. Не случаен интерес к Хейермансу в России начала века: кроме романов на русский переводятся и его драмы. Особый успех снискала «Добрая Надежда», неоднократно переведенная и поставленная на русской и советской сцене под названием «Гибель „Надежды“», (впервые — студией МХТ под руководством Л. Сулержицкого в 1913 г.).

Интерес к Хейермансу на родине Чехова и Горького имеет глубокие причины. Утверждая на сцене правду жизни, нидерландский драматург стал активным соучастником процесса обновления драмы, совершавшегося на рубеже столетий: перехода традиционной «драмы развития» в «драму ситуации», или «статическую драму» (термин Х. Метерлинка). Именно этим, а не подражательством объясняется типологическое сходство «Доброй Надежды» с «Ткачами» и «Столпами общества», «Исхода» — с «Вознесением Ганнеле», «Восходящего солнца» — с «Вишневым садом». Внутреннее действие завязывается, как правило, задолго до начала пьесы. Трагическая развязка не завершает его, а лишь подчеркивает перманентность ситуации (самоубийство Розы в «Гетто», смерть маленького Яна в «Исходе»).

«В социальных драмах Хейерманса превратная ситуация не дает видов на перемену к лучшему, и именно против этого направлен протест автора» (Э. де Йонг). Не Бос лично, который совсем не похож на «хищника», а вся капиталистическая система виновата в нищете и гибели рыбаков всех «Добрых Надежд» прошлого и будущего. В ряде случаев («Восходящее солнце», «Ева Бонэр») Хейерманс создает «статическую драму характеров», где допускает изменение обстоятельств как фон, акцентирующий постоянство убеждений и духовную значительность героя. Вневременной, статический характер драмы усиливается введением «вечных» понятий (море, земля), «непреходящей» народной мудрости (половицы, приметы, сказочные мотивы), а также композиционными приемами (контраст ситуаций, их повтор в начале и в конце и др.).

Будучи одним из творцов реформы европейской драмы и театра, Хейерманс остался глубоко национальным и своеобразным художником. Рядом с Гауптманом, например, он кажется более непосредственным, конкретным, тенденциозным. Эти качества обогащены эпичностью его дарования, послужившей внутренним фактором его перехода в драме от динамического принципа структуры к статическому: внешним фактором, как полагают,

было следование линии Чехова и Метерлинка». Нельзя, однако, упускать из виду и скрытой полемики Хейерманса с близкими ему драматургами (ср. «Звенья цепи» и «Перед заходом солнца» и др.), и открытого его влияния (ср., например, «Добрую Надежду» и «Скачущих к морю» Дж. Синга).

В известном смысле Хейерманс принадлежит к числу предшественников некоторых форм современной драмы.

320

НЕОРОМАНТИЗМ И ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ

Та же социальная атмосфера «эпохи полного господства и упадка буржуазии... подготовки и медленного собирания сил новым классом» (*Ленин В. И.* Полн. собр. соч. Т. 26. С. 143), которая определила поворот Гортера и Роланд-Холст от поэтического индивидуализма к рабочему движению, совсем по-иному сказалась на творческом пути Фредерика ван Эдена (1860—1932) и Альберта Вервея (1865—1937). Оба поэта тоже вышли из «восьмидесятников», были в числе основателей и редакторов «Нового Вожатого», увлекались философией Спинозы и романтиками. Эдена даже захватили идеи утопического социализма, приправленного толстовством, и он попытался реализовать их в основанной им, по примеру Г. Торо, колонии Уолден (1898—1907), над чем впоследствии (в драме «Земля обетованная», 1909) сам горько посмеялся. Его идейные искания, начавшиеся с увлечения немецким романтизмом и теософией, через «христианский социализм» приводят на склоне лет к католичеству.

В разноплановом творческом наследии Эдена преобладает религиозно-этическая тема предпочтения вечных ценностей скоропреходящим радостям бытия, преодоления или искупления земных соблазнов ради потустороннего блаженства.

321

Надреальная «материя» заставляет писателя прибегать к иносказанию, символике, абстракции. Таков, например, цикл его медитативных стихов «Песня о явлении и сути» (1895, 1910, 1922) — три книжки, написанные терцинами. В форме притчи, насыщенной сказочной фантастикой, создано и лучшее произведение Эдена — роман «Маленький Йоханнес» в трех частях (1887—1906), в котором Эден, находясь под обаянием «Странного ребенка» (из «Серапионовых братьев» Гофмана) и «Ваутера Питерсе» Мультаули, рисует картину формирования и взросления подростка. Лейтмотив «Маленького Йоханнеса» и его сказочное изложение подхватывает «Сириус и Сидериус», вызвавший восхищение Г. Гессе: этот трехчастный роман (1912—1924) в духе Жан-Поля уводит читателя еще дальше от действительности в горние сферы.

Но, углубляясь в тайники внутренней жизни, Эден доходит порой до клиницизма натуралистов, парапсихология заводит его в дебри психопатологии, как это произошло в романе «О ледяных водах смерти» (1900). Этический пафос Эдена всего органичнее соединен с ситуацией реальной жизни в стихотворных драмах, герои которых — выдающиеся личности, наделяемые чертами фаустовского типа: русский царь Петр («Братья, трагедия права», 1894), «добродетельная грешница» королева Лиоба («Лиоба, драма верности», 1897), мучимый совестью бургомистр Каусарт («Гарлемская ведьма», 1915). Если исторические драмы правдоподобны, но не достоверны, то «профетические» можно считать скорее достоверными — в той мере, в какой они автобиографичны, — чем правдоподобными. Образ пророка и раньше (в «Маленьком Йоханнесе») привлекал Эдена, исторический идеализм которого был чужд социальной пассивности, хотя и обречен, как его герои, самой реальностью, — вспомним снова «Землю обетованную».

Отношение к поэту как пророку, вынесенное из романтического культа «восьмидесятников», сближает с Эденом Вервей. Но его пророк не пастырь душ человеческих, как у Эдена, а проповедник жизни в органическом единстве многообразия, которое Вервей толкует в духе пантеизма Спинозы: так, жизнь и бог для него синонимы. «Что в боге именуется творением, то в человеке воображением», поэт служит рупором творящего начала, инструментом творческих сил природы. Дань почти языческого поклонения Природе и Красоте приносит он в сборниках «Персефона и другие стихи» (1885), «Земля» (1896), «Новый сад» (1898), цикле сонетов «О любви и дружбе». Прекрасное и жизнь для Вервей неразрывны — его социальная активность носит, таким образом, не столько этическую, как у Эдена, сколько эстетическую окраску. Несоответствие мечты и деяния — тот узел трагического конфликта его стихотворных драм, самые значительные из которых «Ян ван Олденбарневелт» (1895), о религиозно-политическом конфликте в Нидерландах в XVII столетии и «Якоба Баварская» (1902) — из истории гражданских войн так называемых «крючков» и «трески» в Нидерландах в XV в.

Политической борьбой своего времени поэт Вервей интересовался так же мало, как Вервей-критик — современной ему реалистической драмой или романом. В своем журнале «Движение» (1905—1919) он публикует множество эссе об отечественной и зарубежной поэзии, объединенных впоследствии в десять томов «Прозы». Высоко оценивая животворную роль традиции, Вервей пишет серьезные исследования о поэтическом творчестве ван дер Нота (1895), Вондела (1892, 1927), Спигела (1919), Потгитера (1903, 1908), читает лекции по истории нидерландской литературы с профессорской кафедры в Лейденском университете (1924—1935). Последним его вкладом в отечественную поэзию была подготовка полного собрания сочинений Вондела, завершенная незадолго до смерти.

В основных тенденциях литературного процесса XIX — начала XX в. можно увидеть зарождение главных направлений нидерландской литературы последующих десятилетий. Социалистическая поэзия предугадывает страстный характер антифашистской поэзии 40-х годов и «ангажированной» литературы последующего периода. Неудовлетворенные жизнью, презрительно отвернувшись от общества поэты и прозаики «герметического» толка уходят в этико-эстетические эмпирии, подобно бывшим «восьмидесятникам». Наконец, значительно число тех, кто ищет первопричину бед и несчастий человека в нем самом, его неизменной натуре, а если и считает человека жертвой социальных обстоятельств, то полагает их тоже вечными и неизменными.

Эту группу писателей можно условно объединить под эгидой психологического реализма, у истоков которого на рубеже веков стоят Эмантс и Куперус.

Марселлюс Эмантс (1848—1923), работавший много и в различных жанрах, словно бы перебрасывает мостик от романтизма XIX в. к реализму XX в. В молодости, как редактор своего журнала «Знамя» (1875—1880) и критик, а еще больше — как поэт, автор эпических поэм «Лилит» (1879) на смело переделанный библейский сюжет о прародительнице рода человеческого

322

и «Сумерки богов» (1884) по мотивам «Старшей Эдды», Эмантс с романтической горячностью борется за свободу индивидуальности, силой духа и страстей сокрушающую буржуазные условности. Но уже здесь выражена и цель этого бунта: сбросив оковы предрассудков, докопаться до корней бытия. Не прекрасное, а «истина есть суть искусства»: абсолютным, «вечным законом природы» и жизни объявляется причинно-следственная связь.

Пройдя через влияние позитивизма Тэна, эстетики Золя, психологизма Тургенева (сохранилась их переписка), Эмантс выработал собственный, холодно-аналитический и

экономный стиль, который отличает его романы «Посмертное признание» (1894), «Заблуждение» (1905), «Любовная жизнь» (1916) и др. В центре внимания автора — человек как продукт наследственности и общества, кризис семейных и любовных отношений, «пласты душевной жизни, обычно скрытые, но выходящие наружу в отклонениях от нормы». Эмантс стремится заглянуть не только в подсознание, уловить движение «низменных» инстинктов пола и т. д., но и в трансцендентальные сферы духа, однако взгляд его остается сумрачным — шопенгауэровский пессимизм был, по собственному признанию писателя, сердцевинной его убеждений. От ранних романтических драм о сильной личности, противопоставляющей себя массе («Юлиан Отступник», 1874; «Адольф ван Гелре», 1888), к «физиологическому очерку» жизни заурядного человека («Всесилие глупости», 1904; «Среди людей», 1916) — путь Эмантса как драматурга в общем тот же, что и у романиста.

Нидерландский реалистический роман конца XIX — начала XX в. достиг своей вершины и европейского признания в творчестве Луи Куперуса (1863—1923). Выходец из потомственной колониальной аристократии, он провел юные годы в Индонезии, впоследствии много путешествовал по странам Средиземноморья и Юго-Восточной Азии. Эти путешествия дали богатую жатву в виде многочисленных сборников малой прозы («Из белых городов под синим небом», 1912—1913; «Обо всем и о каждом», 1915, и многие другие), где журналист собирает материал и очиняет перо романисту.

Действительно, к античности и Востоку Куперус обращался всю свою творческую жизнь. В большинстве ранних романов на почерпнутые отсюда сюжеты («Мир над ойкуменой», 1894; «Психея», 1898; «Вавилон», 1901; «Дионис», 1903), свободно их интерпретируя, писатель создает сказочный, ирреальный мир образов. Но кроме изысканного стиля нельзя не заметить в них попытки выражения идей своего времени. Таково, например, предчувствие вполне реальной угрозы колониальному господству Нидерландов в Индонезии, которому положит конец восстание угнетенного народа. Название романа «Тайная сила» (1900), где оно высказано, получает пророческий смысл, хотя речь в романе идет о оккультных «тайнах» жителей Востока. В романе «Сыновья солнца», который скорее похож на лиро-эпическую поэму в прозе, Куперус облекает в оболочку античного мифа тревожащую его мысль о деградации человека (сыновья солнца превращаются в титанов, а те — в простых смертных) и кризисе нравственных ценностей (свет обратился в пламя, а пламя — в золото).

Эта мысль звучит лейтмотивом во всех произведениях гаагского цикла, начиная с «Элин Вер» (1889), романа из жизни столичной аристократии. Разорванность прежних духовных связей делает человека даже среди людей своего круга одиноким, вместо бога им управляет случай, трагический исход — самоубийство заглавной героини — становится закономерным. «Элин Вер» написана Куперусом под сильным влиянием «Анны Карениной», хотя последующие романы («Судьба», 1890; «Экстаз», 1892) уступают первенцу, и лишь дважды — в «Книгах малодушия» (1901—1903) и романе «О стариках и о том, что проходит» (1904) — Куперус, умудренный опытом, с немалой глубиной и мастерством раскрывает ущербную психологию того же верхнего общественного слоя, но теперь шире и обобщенней.

Перерождение человека, контраст между высокими устремлениями и низкими деяниями, как у римского императора Гелиогабала («Лучезарная гора», 1906), между внешним великолепием и внутренним убожеством («Геракл», 1913) или суетностью помыслов («Ксеркс, или Высокомерие», 1919; и особенно «Искандер», 1920, об азиатском походе Александра Македонского) — вот что волнует Куперуса, ищущего смысл жизни. «Под каждой легендой, мифом, под всей поэзией должна скрываться истина», — пишет он. Этот покров прозрачен в «Комедиантах» (1917), где писатель противопоставляет многоголосую и вольную уличную жизнь Рима его вырождающейся верхушке во главе с душевнобольным императором Домицианом, чья жестокость была подсказана автору бессмысленным кровопролитием первой мировой войны. Но чаще истина вуалируется

идеей рока, обреченности злу, созвучной и догме предопределения (Купере был кальвинистом), и натуралистской концепции судьбы. Самый яркий пример — Геракл, античный «гомо универсалис», обреченный на вырождение и муки «трагической виной» предков.

Однако было бы, вероятно, еще неуместней,

323

чем Эмантса, целиком причислять Куперуса к натурализму. Отмеченное (в разной мере) элементами натуралистической эстетики, творчество обоих выдающихся прозаиков, как бы различны они ни были, дало нидерландской литературе немало художественных открытий, расширило ее арсенал социально-критического и психологического исследования жизни, обогатило традиции реализма, открыв простор соперникам, сподвижникам и последователям.

323

За три неполных десятилетия, с 1890 по 1918 г., в немецкой литературе произошли качественные изменения. Реализм Теодора Фонтане и Вильгельма Раабе еще представлял на излете прошлого столетия мир упорядоченным. Но почти одновременно появляются произведения, создатели которых увидели в той же действительности конец, слом, приближение катастрофических перемен. Новое мироощущение изменило строй литературы — рождалась словесность XX в. Новое было разительно не похоже на старое.

Литература 90—900-х годов отличалась крайней пестротой и многообразием. Некоторые дебютанты предпочитали придерживаться традиционных форм (Я. Вассерман, Л. Тома и др.). Но одновременно громко заявляли о себе нереалистические течения, порой обладавшие четкой программой или так и остававшиеся художественной идеей, недолговечным поветрием. В пестроте этой было, однако, свое единство: литература стояла перед задачей постижения кардинально менявшейся действительности.

Симптоматичным для 90—900-х годов был декаденс. Декадентское мироощущение проявлялось по-разному и получало разные названия: литература «рубежа веков» или «конца века» (*fin de siècle*), применительно к изобразительным искусствам — модерн, югендштил. С декадансом соприкасались неоромантизм и неоклассицизм. И все же это был вполне определенный идеологический и художественный комплекс. Чувство конца оборачивалось в декадансе пресыщенностью. Воля и разум человека казались ненадежными и бессильными.

Антидекадентским по своим главным художественным устремлениям был экспрессионизм. Пассивности декаданса в экспрессионизме противостоит энергия художественной мысли, пытавшейся своими особыми средствами обнажить закономерности жизни. Современность была воспринята экспрессионистами не только как конец, но и как начало. Ни одно другое авангардистское течение в литературах Европы и Америки не может сравниться с немецким экспрессионизмом по своему активному отношению к действительности, ни одно не оказало столь значительного влияния на дальнейшее развитие национальной культуры.

Существенно в литературе этого времени постепенное созревание нового качества реализма. Для Германии этот процесс был тем более важен, что в предыдущие десятилетия реализм не добился тут успехов мирового значения. Реалистическая литература стремилась осознать «конец эпохи» в его причинных связях. Г. Гауптман, Г. и Т. Манны дали в своем творчестве глубокую интерпретацию слома старого мира и надвигающихся перемен. Однако главные свои победы реализм одержал в следующий период. Новая его поэтика, блестящим образцом которой в творчестве Г. Манна в эти годы стал «Верноподданный», а у Т. Манна не столько написанный в старых традициях

роман «Будденброки», сколько новелла «Смерть в Венеции», — эта поэтика только формировалась.

323

ПОСТНАТУРАЛИСТИЧЕСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ

В 90-е годы во всех областях жизни сказывалась возросшая активность германского империализма. В конце XIX — начале XX в. Германия перегнала в экономическом отношении доселе лидировавшую Англию. Все яснее обозначается экспансионизм германской внешней политики. Культ слепого подчинения силе соединяется с прославлением немецкой нации, призванной отвоевать себе «место под солнцем». В социал-демократическом рабочем движении усилились вместе с тем умеренные и ревизионистские тенденции. Иссякло бунтарство интеллигенции. Экспансионистские пангерманистские амбиции находят косвенное отражение в прославлении волюнтаризма, вседозволенности, гедонизма.

На недолгий срок установилось видимое спокойствие, «непроходимое благополучие», как с иронией определил впоследствии характерное мироощущение тех лет Т. Манн. Миллионы немцев видели своего кумира в восшедшем в 1888 г. на престол императоре Вильгельме II.

Однако это спокойствие было зыбким и ненадежным.

324

Крупные успехи науки не укрепили в среде художественной интеллигенции веры в силу знания. Именно теперь широкое внимание привлекает философия Ницше, он, а позднее З. Фрейд формируют представление об огромной мощи иррационального, бессознательного начала. В книгах Ницше история человечества начиная с античности («Рождение трагедии из духа музыки», 1872) трактовалась как торжество необузданных дионисийских инстинктов.

Иллюстрация:

Г. Гауптман. «Ткачи»

Литография Эмиля Орлика. 1897 г.

Другой стороной тогдашнего мироощущения было питавшееся реальностью, подтвержденное предвидением Ницше чувство исчерпанности эпохи, приближения слома. На этой почве рождался скепсис по отношению ко всем еще недавно казавшимся незыблемыми институтам и представлениям (морали, нравственности, религии, вере в прогресс). Характерны для тогдашней интеллектуальной атмосферы и сомнения в подлинности реального вообще. Вниманием пользуются новейшие субъективно-идеалистические теории. Многим писателям этой поры близка философия Маха («Анализ ощущений», 1886), подвергнутая В. И. Лениным критическому разбору в книге «Материализм и эмпириокритицизм». Заметное влияние приобретают философия Г. Зиммеля, феноменология Э. Гуссерля, интуитивизм А. Бергсона. Оформляется неокантианство во главе с Г. Когеном.

Самой заметной приметой нового художественного этапа становится постепенный отход многих писателей от натурализма. Герхарт Гауптман (1862—1946) после пьес «Перед восходом солнца» (1889) и «Ткачей» (1892) пишет «Вознесение Ганнеле» (1894), где натуралистический план (страшная жизнь обитателей ночлежки) совмещается с грезами умирающей девочки о загробном блаженстве, и символистскую пьесу-сказку «Потонувший колокол» (1896). Один из основоположников и теоретиков немецкого натурализма Иоганнес Шлаф (совместно с Арно Хольцем им созданы такие показательные для натуралистической эстетики произведения, как «Папа Гамлет» и

«Семейство Зелике») отдает дань импрессионистической прозе. Для немецкой литературы натурализм сохранил свое значение на годы и десятилетия. И дело не только в том, что, к примеру, в реалистических пьесах Гауптмана 900—10-х годов («Михаэль Крамер», 1900; «Крысы», 1911) сказался натуралистический опыт. Для немецкой литературы, традиционно склонной к высокой абстрактности и философичности, особенно ценно было широкое освоение современной социальной и бытовой реальности. Этой стороне натуралистической литературы, так же как небывалой резкости изображения отдавали должное крупнейшие писатели XX в. Когда Брехт создавал свою «Мамашу Кураж», перед ним уже была гауптмановская расчетливая и смелая Вольфиха из «Бобровой шубы» (1893). Альфред Деблин писал о неисчерпанности натурализма для немецкого романа.

Однако на рубеже XX в. проблема рассматривалась с другой стороны. Протест вызывала главная концепция натурализма: человек был показан в полной, детально исследованной зависимости от мира (среда, наследственность). Критика от имени тогдашних читателей требовала, чтобы литература выдвинула активных героев.

Персонажи литературы, поднявшейся на волне отрицания натурализма, не отличались подвижничеством. Однако их выделяли подававшиеся как достоинство индивидуализм и даже странность, частным случаем которой казалась болезнь. Человеческая судьба представлялась загадочной. Поэтому не признавался тщательный анализ причинности, которым был одержим натурализм. Если в драме «Перед восходом солнца», получившей канонам натурализма, Гауптман занял четыре действия обоснованием главного драматического события — разрыва героя со своей отягощенной наследственностью невестой, то теперь в мотивировках не нуждались. Провозглашался лозунг «Долой Гауптмана!». Так была озаглавлена вышедшая в 1900 г. книжка театрального критика Г. Ландсберга, главной идеей которой было освобождение искусства от тяготевших над ним научных методов. Тайна действительности должна была познаваться интуитивно и «художественно». «Мы идеалисты, индивидуалисты, романтики!» — провозглашал автор от лица всей посленатуралистической литературы.

325

Иллюстрация:

Герхарт Гауптман

Фотография 1930-х годов

Натуралистическая драматургия отбросила монолог, считая его нарушением правдоподобия. Та же забота о достоверности побуждала натуралистов вести борьбу против распространенной в Германии исторической пьесы, уводившей театр от современности. На рубеже веков сомнение в достоверном усугубляется. В 900-х годах публикуется ряд статей на театральные темы, высказывающих недоверие к сценическому слову вообще. Огромное значение придавалось подтексту. Паузы, которые умело расставляли драматурги-натуралисты (следующее поколение видело в этом не искусство, а лишь уподобление жизни), стали теперь распространенным драматургическим приемом.

В значительной своей части литература показывала человека исключительно изнутри. Всякий поступок, событие обуславливались не внешней жизнью, а изменчивостью внутреннего состояния.

Искусство будто не замечало устойчивых форм действительности. Предметы и люди воспринимались в бесконечной переменчивости, переливах, подобных той изогнутой, льющейся линии, которая преобладала на полотнах югендштиля, воплотившего то же мироощущение в живописи (Ф. фон Штук, Л. фон Гофман) или в графике молодого П. Беренса и англичанина О. Бердслея. Огромное значение приобретает орнамент, составленный из всякого

326

Иллюстрация:

рода растительных мотивов. Человек будто бы не знает границ, отделяющих его от природного мира. «Здесь, окруженные шелковой бахромой, переплелись люди, растения и животные», — писал Ст. Георге в стихотворении «Ковер» из сборника «Ковер жизни» (1899).

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

Писатели облачали своих героев в костюмы других культурных эпох. Как на картинах русских художников «Мира искусства», в немецкой литературе возникают сценки из «галантного» XVIII в. — этого, по выражению С. Георге, «резвящегося столетия» (стихотворение «Маска»). Однако привлекали и другие времена — стилизованные античность, средневековье, поздний Ренессанс, эпоха романтизма, как и дальние края, экзотические страны (на рубеже веков вновь разгорелся интерес к Дальнему Востоку — Японии, Индии, Китаю). Сама форма и стиль этой литературы, так же как соответствующий стиль жизни, свидетельствовали об отсутствии твердых ориентиров, о временном равнодушии к социальным проблемам, еще так недавно занимавшим натуралистов.

Но зыбкость и неустойчивость в литературе были и точной реакцией на неустойчивость жизни.

326

НЕОРОМАНТИЗМ И НЕОКЛАССИЦИЗМ

Показательным для состояния литературы было возникновение двух разных художественных концепций, ориентировавшихся на романтизм

327

и античность (в ином варианте — на классицизм). Интерес к прошлому был сам по себе знаменателен: прошедшие эпохи должны были стать заимодавцами общезначимых идей, которых писатели не обнаруживали в современности.

С неоромантизмом в Германии связано творчество Р. Хух 90—900-х годов, некоторые пьесы Г. Гауптмана, а также Э. Хардта, К. Фольмеллера, произведения молодого Г. Гессе, ранние романы Я. Вассермана и Б. Келлермана, поэзия П. Шеербарта, М. Даутендея и др.

Объединяющим «романтическим» началом был отказ от исповедуемого натурализмом отражения современной действительности в ее конкретных формах. Переживаниям героев обычно придавалось особое метафизическое значение. Человек существовал в состоянии постоянного нервного возбуждения, охваченный тоской по приоткрывшимся ему иным, нездешним мирам. Как говорилось о молодой героине в ранней новелле Хух «Хадувиг в монастырской галерее» (1897), «с ней то и дело случались самые невероятные происшествия, что-нибудь такое, что никак не вписывается в наш земной зримый мир, где все имеет свои разумные причины». Душа человека будто мучительно разрывалась между двумя правдами — правдой земного и иного, неземного существования. Мистическое значение получала порой сама полнота земного существования: земное, чувственное, внедуховное, «жизнь» становились — в развитии идей, идущих от Ницше и его

последователей, — высшим и единственным воплощением смысла существования. Привычное получало непривычную многозначительность. Формой, характерной не только для немецкой, но и для всей европейской литературы, становится фрагмент, оставляющий просторы невысказанному, дающий возможность наметить, но не закончить картину, намекнуть на целое, мерцающее за частностью. Мастером фрагмента в Германии был Петер Хилле (1854—1904), представитель нарождавшейся богемы.

Неоромантическая окрашенность получала, однако, неодинаковое значение в творчестве разных писателей. Показательным примером может служить творчество Рикарды Хух (1864—1947). На рубеже веков она писала новеллы и романы, героям которых свойственны многие неоромантические черты — исключительность, гениальность, «дар божий» (новелла «Фра Челесте», 1899) и в то же время болезненность, утонченность, отдаленность от реальной жизни. В принесшем ей широкую известность романе «Воспоминания Лудольфа Урслея младшего» (1893) писательница изображает патрицианский род ганзейского города, представители которого считают главным содержанием жизни красоту и радость. Отнюдь не наделяя своих героев свойствами сверхчеловека, романистка с симпатией описывает их стремление жить по собственным высоким законам, не подчиняясь обыденности. Противоречащие друг другу истины уживаются в душе героя наиболее известной новеллы Хух «Фра Челесте»: священник, с необычайным вдохновением проповедующий отказ от земных благ и смирение, втайне любит одарившую его ответным чувством женщину, и эта любовь, ее «песня», кажется ему столь же значительной, как религия. Рикарда Хух не упивалась, однако, подобно многим своим современникам, относительностью истины и глубочайшей противоречивостью человека. Гораздо точнее было бы сказать, что она их констатировала. Писательнице — образованнейшему историку и филологу — принадлежит двухтомное исследование «Расцвет романтизма» (1899) и «Распространение и упадок романтизма» (1902). В этом труде она, вслед за литературоведом Оскаром Вальцелем, подчеркивает веру ранних немецких романтиков в разум, их интеллектуализм, впоследствии сменившийся мистикой. В художественном творчестве Хух эти идеи нашли отражение в дистанцированности нарисованной ею картины. В ее новеллах часто появляется рассказчик, посредник между героями и автором, оставляющий писательнице простор для отстранения и иронии. Язык Хух отмечен благородной простотой, свидетельствующей о глубине ее связей с немецкой классикой. В литературе рубежа веков стилю Хух был ближе всего стиль Томаса Манна и прозы австрийца Гуго фон Гофманстала.

Гуманистические и демократические взгляды писательницы, выявившиеся в ее социальных романах, в частности «Vita somnium breve» («Жизнь — короткий сон», 1903; впоследствии выходил под названием «Михаэль Унгер»), в полной мере раскрылись в произведениях на исторические темы — в романах «Оборона Рима» (1906) и «Борьба за Рим» (1907). Хух с неизменным восхищением пишет о Гарибальди. Ей принадлежит также беллетризованная история Тридцатилетней войны в Германии, в которой основное внимание уделено народу. В 1934—1949 гг. Хух создает три тома «Немецкой истории».

Протестуя против прихода к власти фашистов, она вышла из Прусской Академии искусств. После разгрома гитлеровской Германии Хух была избрана почетным президентом Первого съезда немецких писателей.

Наряду с неоромантизмом в зарубежном литературоведении часто на равных правах, порой

Иллюстрация:

М. Клиндер. «К красоте»

как синонимы употребляются термины «символизм» и «импрессионизм». Терминологическая нечеткость очевидна, но у нее были свои реальные основания.

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

Казалось бы, именно в Германии была подготовлена почва для расцвета импрессионизма. «Последовательный натурализм» требовал все более точного «моментального» отражения менявшихся вместе с освещением и положением предметов. «Секундный стиль» в посленатуралистическом творчестве И. Шлафа членил реальность на множество моментальных восприятий («Весна», 1895). Импрессионистическая техника использовалась Шлафом и для передачи тончайших и переменчивых состояний его героев («Летняя смерть», 1897; «Тихие миры», «Светотень», 1899). Импрессионистическая фрагментарность отличала лирическую прозу Цезаря Флайшлена. Поэт Макс Даутендей воспринимал мир как переливы красок, звуковую симфонию, благоухание.

И все-таки в немецкой литературе, равно как и в немецкой живописи (за исключением полотен М. Слефогта и Л. Коринта), импрессионизм не получил столь широкого распространения, как в Австро-Венгрии. Немецких писателей редко привлекал анализ бесконечно изменчивых состояний человека. Нечасто занимались они и исследованием небывалого, особого психологического казуса (в качестве исключения может быть названа неоромантическая пьеса Г. Гауптмана «Эльга», 1905, где в центре внимания роковые и противоречивые страсти героини). В целом же психология героев в немецкой литературе гораздо более обобщенна: она постоянно тяготеет к неким внеличным закономерностям. Так было в реалистических пьесах Г. Гауптмана 90—900-х годов («Бобровая шуба», «Извозчик Геншель», «Крысы»). Психология в этих пьесах перестала быть инобытием физиологии (как в натуралистическом зачине драматургии Гауптмана — пьесе «Перед восходом солнца») — она стала индивидуальным вариантом социально-характерного мышления.

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

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

Идеал классицизма привлекал писателей Пауля Эрнста (1866—1933) и Вильгельма Шольца (1874—1969). Их произведения, иллюстрировавшие разработанную ими теорию, лишены соприкосновения с жизнью. Теория же отражает некоторые реальные, но отнюдь не восполненные ею потребности общего литературного развития. Широкая и цельная картина действительности, по мысли П. Эрнста и В. Шольца, могла быть создана на сцене (а именно драматургия была средоточием интересов обоих писателей) столкновением «высокого» героя с объективной необходимостью, которой он вынужден был в конце концов подчиниться, не утрачивая при этом своей внутренней свободы. Ориентация на эстетику французского классицизма,

329

а из немецких традиций — на творчество Геббеля очевидна. Пафос неоклассицизма антидемократичен: в натурализме неоклассиков не удовлетворял «низкий» герой и обыденность обстоятельств. Неоклассицизм Эрнста и Шольца находит параллели в немецкой архитектуре и изобразительном искусстве — в монументальных тяжелых

постройках Петера Беренса (здание немецкого посольства в Петербурге, 1912), в скульптурах Ф. Мецнера или А. Ланге. Но в целом он не оставил заметного следа в художественной жизни Германии.

Гораздо существеннее было обращение к античности, в значительной степени переосмысливавшейся в духе идей Ницше. Особую роль приобретает противопоставление классической античности дальнейшему христианскому развитию Европы, или, согласно типологическому членению, разработанному философом Оскаром Шпенглером в его двухтомном труде «Закат Европы» (1918—1922), — «фаустовской эпохе». Оспаривается гегелевское понимание истории как процесса, несущего высший смысл. В античном мироощущении подчеркивались восприятие жизни как сиюминутности, сосредоточенность на текущем дне, зависимость человека не от его воли и поступков, а от судьбы, рока. Не только на рубеже веков, но и в дальнейшем понимаемая так античность стала отправной точкой для утверждения преимуществ статики перед движением, созерцания — перед активностью, бытия — перед становлением или, в терминологии, свойственной многим немецким философам и писателям этого и следующих десятилетий, жизни перед духом. Абстрактная альтернатива имела весьма реальное политическое наполнение: со становлением, развитием связывалась идея прогресса и демократии; с «жизнью», бытием — ориентация на патриархальность, аристократизм, почвенничество.

Имела эта альтернатива и свои эстетические следствия.

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

Подобное понимание античности и связанное с ним утверждение статики в дальнейшем определило поэзию Готфрида Бенна (1886—1956). Оно принималось (публицистическая книга «Размышления аполитичного», 1918), а позднее оспаривалось в творчестве Т. Манна (роман «Волшебная гора», 1924) и Г. Гессе (застывшая в своем развитии «республика духа» Кастилия в романе «Игра в бисер», 1943). В начале века оно стало основополагающим для Стефана Георге (1868—1933), единственного крупного поэта, близкого мироощущению декаданта.

Как и во многих других художественных явлениях рубежа веков, в поэзии Георге переплелись черты импрессионизма, символизма, неоромантизма, неоклассицизма. Ранние циклы Георге близки поэтическому кредо австрийца Гуго фон Гофманстала. Мир воспринят как живой, дышащий, в каждой его частице таится потаенный смысл. Но сходство это неглубоко. С первых же сборников поэзию Георге отличала особого рода ровная ясность, по сравнению с которой мир Гофманстала зыбок, текуч, переменчив. Предметы и темы Георге камерны. Пространство в его поэзии ограничено: парк, берег реки, комната, освещенная светом настольной лампы. Но в интимном интерьере и в пейзаже никакой расплывчатости. Контур предметов предельно четок, как четки и полнозвучны скрепляющие стих рифмы. Во всем ощущается «укротенность» жизни (Гофмансталь о Стефане Георге).

Идея избранничества, вера в способность красоты и высокого искусства решительно изменить реальность определили не только поэзию, но и практическую деятельность Георге. Стиль его поэзии был для него и стилем жизни. Вместе с немногими друзьями и приверженцами Георге издавал с 1892 по 1919 г. журнал «Ди Блеттер фюр ди Кунст» («Листки искусства»). Журнал выходил мизерным тиражом и, как говорилось на обложке,

«для замкнутого, избранного круга читателей». Все издания Георге были набраны особым шрифтом, значение придавалось цвету и качеству бумаги. Журнал Георге может восприниматься как классический образец «искусства для искусства». Художник не должен служить, утверждалось на его страницах, «ни извращенности буржуазии», ни «требованиям дня», «ни актуальному». Именно тут впервые появилась в дальнейшем широко вошедшая в обиход литературной борьбы презрительная кличка «литератор» — так называли писателей, поставивших свое перо на службу демократии. Георге освобождал литературу от союза с политикой: «Прежние поэты в своем большинстве создавали произведения... как опору какой-нибудь мысли, мировоззрения, —

330

мы же видим в каждом событии, в каждой эпохе средство художественного возбуждения». Но оторванность от реальности не была абсолютной. Георге был убежден, что тот высокий строй жизни, который, как он надеялся, воспитывался его поэзией, в конечном счете «может дать для всеобщего образования и жизни в целом больше, чем самые удивительные объективные открытия или новое „мировоззрение“». Его поэзия год от году все больше изменяла своей камерности. Предвоенный сборник Георге «Звезда союза» (1914) был собранием заповедей и правил, обращенных к молодежи. Союз трактовался Георге как объединение чистых духом молодых людей под эгидой учителя-мастера. Мастер обладал «тайным знанием», которое он постепенно и неполностью открывал ученикам. В последней книге стихов Георге «Новое царство» (1928) рисуется образ утопического государства, которое может вырасти из Союза. Его отличает строгая иерархия, полное подчинение главе. Важнейшая для Георге идея служения была у него (в отличие, например, от позднего творчества Гессе) односторонней: она предполагала лишь подчинение вождю, учителю, мастеру, авторитет которого был обеспечен мистической предназначенностью. Мастер служил исключительно своему предназначению — он был свободен от служения людям и ученичества у них и жизни.

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

Но существенна и более глубокая связь лирики Георге со временем. Она проявлялась не столько в идеях, сколько, напротив, в их отсутствии, в тщательно маскировавшемся Георге «духовном вакууме» его творчества, который не в силах был заполнить лишенный нравственного содержания постулат о «высокой жизни». Воспитание высокого строя жизни, не имевшего иного назначения, кроме самой высоты, неизбежно должно было обернуться в поэзии безжизненностью и холодом. Именно это, в первую очередь, сближает Георге с декадансом.

Огромное значение Георге придавал форме. Форма и мера должны были противостоять хаосу действительности. Несвойственная немецкой поэзии сдержанная ровность его стихотворений имела свое обоснование: жизнь в поэзии должна была быть стеснена строгостью объективных законов, ее направляющих и умиротворяющих. Но умиротворение это достигалось неполно.

Поэзии Георге, «укрошающей» жизнь, свойственна порой необузданная яркость красок. Естественность смешивается с изощренностью, строгость — со вседозволенностью. Эта особенность отличает поэму «Альгабал» (1892), переносящую читателя во времена позднего Рима. Поэма прославляла жестокость развратного римского императора Гелиогабала, у Георге — прекрасного юноши, который без всяких сомнений переступает, спускаясь по мраморной лестнице в пурпурной мантии, через труп своего брата. «Тонкость слуха» и «твердость слова» (автохарактеристика Георге в одном из

стихотворений сборника «Год души») сочетались у него с культом силы. В написанном в годы мировой войны стихотворении «Война» рисовался образ юноши, разочарованного реальным ходом истории, но не утратившего в душе преклонения перед силой.

Ясный и ровный свет не изгонял в поэзии Георге внезапно открывавшийся темный хаос. Впрочем, и оргиастическое темное начало, торжество инстинктивного и иррационального также входили в укоренившийся на рубеже веков образ античности. Античность не воспринималась больше как светлое детство человечества: гармония и соразмерность лишь прикрывали разгул первозданных страстей. Новый образ античности был для многих писателей рубежа веков скрытой интерпретацией современности.

330

ВЕДЕКИНД. ШТЕРНГЕЙМ.
МОРГЕНШТЕРН

В 1891 г., на год раньше «Ткачей» Гауптмана и «Пелеаса и Мелисанды» Метерлинка, появилась драма Франка Ведекинда (1864—1918) «Пробуждение весны», знаменовавшая собой новое направление художественных поисков. Правда, внимание к себе эта пьеса привлекла значительно позже, когда в 1906 г. была поставлена Максом Рейнгардтом.

Бурный успех этой постановки вызвал в критике весьма различные интерпретации пьесы. Если одни рецензии подчеркивали ее сатирическую направленность («натуралистическое» прочтение), а другие видели в произведении атмосферу грустной элегии (прочтение в духе литературы *fin de siècle*), то лишь немногими в пьесе были замечены нарочитая отстраненность и холодная точность анализа — те важнейшие качества таланта Ведекинда, которые сам он обозначал словом «юмор».

В натурализме конфликт не разнимал среду и героя, а, напротив, крепко спаивал их, рассматривал их в конечном итоге в роковой нерушимой

331

связанности. Так было даже в неоромантически окрашенной пьесе Гауптмана «Потонувший колокол», где мастер Генрих, удалившийся в горы, в финале все-таки оказывался внизу, на равнине. «Среда» не отпускала героя. Литература рубежа веков поставила под сомнение прямолинейный характер этой зависимости: нащупывались непредсказуемые возможности в человеке, а вместе с тем и в действительности. В обоих случаях, однако, мир воспринимался как цельность.

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

В «Пробуждении весны» жизнь даже в самом своем простом бытовом и семейном варианте явно распалась на две действительности — давно отлившуюся в привычные ходы и представления (где детям объясняют акт рождения сказкой об аисте, а о порывах полового влечения принято не говорить) и другую, где подростков мучают непонятные желания, а мальчика и девочку толкает друг к другу не любовь, но «пробуждение весны».

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

пьесы — экономный, сухой, не разрешавший ни расчувствоваться, ни проникнуться атмосферой, окружавшей «демоническую» героиню.

От Ведекинда во многом шел Брехт, положивший в основу своей эстетики «эффект очуждения» — взгляд на происходящее на сцене как бы со стороны, глазами беспристрастного судьи, размышляющего над представленными ему событиями. В драматургии Ведекинда «очуждающий эффект» нередко производил пролог, в котором автор с холодной иронией открывал замысел своего произведения. «Очуждающим» был и стремительный темп пьесы, отменивший тягучую медлительность натурализма и торжественную многозначительность неоромантиков. Он казался не театральным, заимствованным у других зрелищ. Это был темп кабаре (одним из основателей которых в Германии стал Ведекинд), темп цирка, восхищавшего драматурга. Темп не давал сосредоточиться на глубинах душевных переживаний героев и намекал на иное содержание сценического действия. Зрителям демонстрировалась некая история, которая должна была доказать верность принятой автором мысли о жизни, обнажить существо современности, какой она представляла писателю.

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

Персонажи Ведекинда если не экзотичны, как Лулу, то, во всяком случае, экстравагантны. Важно, однако, что в них заметно не только индивидуальное, но и стереотипное. Люди у Ведекинда к чему-то страстно стремятся, но терпят неудачу. В этом отношении Лулу, жаждущая любви, сходна с маркизом фон Кейтом, заглавным героем другой ведекиндовской пьесы (1901), страстно добывающимся обогащения.

Ведекинд возродил в немецкой литературе материалистическое мышление. Его материализм не ограничивался той плоско понятой причинностью, которая увлекала натуралистов. Материалистическим, а отчасти даже циничным, ибо он отрицал высокие бескорыстные порывы, был взгляд Ведекинда на природу человека. На дне тех иррациональных бездн, в которые заглядывали неоромантизм или символизм, он обнаруживал эгоистический интерес — важнейший стимул поведения человека. Он мог, по Ведекинду, иметь разное направление, выливаясь, как у Лулу, в неодолимый зов плоти и жажду самоутверждения через любовь, прикрываясь служением человечеству или, напротив, обнажаясь в откровенном стремлении к богатству. На свете, говорилось в «Маркизе фон Кейте», «нет таких идей, которые имели бы своим предметом что-либо иное, кроме собственности». Любовь, говорилось в той же пьесе,

332

есть прежде всего любовь к собственной персоне. Даже любовь к богу есть любовь к себе.

В трагикомедии «Маркиз фон Кейт» представлены две противоположные жизненные позиции: герой с безудержной авантюристичностью стремится к обогащению, а его друг Шольц хочет посвятить свою жизнь служению человечеству. В конце оба они — на пороге крушения. Служение человечеству не дало удовлетворения Шольцу, и он хочет найти покой в санатории для душевнобольных. Не достиг своего и Кейт — он накануне полного разорения. Шольц молит своего друга отказаться от иллюзии: ибо жизнь — непрерывная цепь поражений. Но Кейт, упав на колени, молит Шольца о спасительных сорока тысячах марок. На этом сцена, однако, не обрывалась. Кейт вскакивал на письменный стол, хватался за переплет оконной рамы и застыл, будто распятый. Так

Т. Манн описывал спектакль, где главную роль играл сам Ведекинд. Стремительный бег ведекиндовских героев вдруг прекращался. Они трагически застыли на месте.

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

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

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

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

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

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

Моргенштерн первым ввел во «взрослую» немецкую поэзию язык детей и детское восприятие мира. Его стихи — это бесконечная, радостная, не знающая усталости игра со словом. Его занимали и вспыхивавшие при этом блески нового смысла, и смешные нелепицы, и забавы с рифмами, и чистая звукопись, и графически-визуальные эффекты.

Моргенштерн проложил пути «детскому лепету» дадаистов, но сам был мастером несравненно более значительным.

333

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

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

Так же остро он ощущал «пропасти языка». Увлекаясь идеями историка культуры и философа Фрица Маутнера, отрицавшего соответствие между словом и действительностью («К критике языка», 1901—1902), Моргенштерн написал ряд блестящих стихотворений на эту тему. Уповать на совпадение слов и явлений для него суеверие. Но сам он создал своими стихами образец совершенного владения словом, усмирленным, дисциплинированным, подчинившимся его искусству.

Глубокая, но легкая, насмешливая и суховатая поэзия Моргенштерна стала важной традицией для многих немецких поэтов — от Вальтера Меринга до лирика Брехта.

333

ЭКСПРЕССИОНИЗМ

В середине 900-х — начале 10-х годов в немецкую культуру входит экспрессионизм. Его расцвет недолговечен. Прошло немногим более десятилетия, и направление утратило былое значение. Однако за короткий срок экспрессионизм успел заявить о себе новым миром красок, идей, образов.

В отличие от импрессионизма и неоромантизма экспрессионизм проявляется гораздо сильнее в немецкой культуре, чем в культуре Австрии. Впервые после долгого перерыва в самой Германии возникло новое художественное течение, оказавшее значительное влияние на мировое искусство. Стремительный взлет экспрессионизма определен редким соответствием нового направления характерным чертам эпохи. Крайние, кричащие противоречия империалистической Германии предвоенных лет, затем война и назревавшее революционное возмущение разрушили для миллионов людей представление о незыблемости существующего порядка. Все явственнее становилось предчувствие неизбежных изменений, гибели старого мира, рождения нового.

Иллюстрация:

Эрнст Барлах. Милосердие
1919 г.

Однако экспрессионизм не был простым уподоблением хаотичности времени. Среди всех авангардистских течений начала века именно экспрессионизм отличался истовой серьезностью своих намерений. В нем меньше всего от того шутовства, формального трюкачества, эпатажа, которые впоследствии будут свойственны, например, дадаизму.

Формирование экспрессионизма как направления началось с двух объединений художников.

В 1905 г. в Дрездене возникла группа «Мост» (Э. Л. Кирхнер, Э. Хекель, К. Шмидт-Ротлуф; позднее в нее вошли Э. Нольде, О. Мюллер и М. Пехштейн). В 1911 г. в Мюнхене было создано второе объединение экспрессионистов — группа «Синий всадник» (Ф. Марк, А. Маке, В. Кандинский, Л. Фейнингер, П. Клее и др.). Художники обоих объединений видели своих предшественников в бельгийце Энсоре и норвежце Мунке (привлекала гротескная фантастика их зловещих образов, столкновение жизни и смерти, мрака и света), а из

334

французских художников — в Ван-Гоге, с присущим ему ощущением подвижности материи и повышенной эмоциональностью цвета. И все-таки даже между этими близкими друг другу группировками было существенное различие. Художники группы «Мост» гораздо предметнее, хотя и для них характерно не прямое, а символическое употребление цвета. Разница с абстрактными композициями Кандинского (первая абстрактная акварель была создана им в 1910 г.) весьма заметна. Расхождения в литературе еще яснее.

С 1911 г. в Берлине выходит журнал «Акцион» («Действие»), сплотивший левые силы экспрессионизма (И. Бехер, Э. Толлер, Р. Леонгард, А. Вольфенштейн и др.; издатель журнала — Фр. Пфемферт). В годы войны и революционного кризиса в творчестве этих писателей наиболее ярко выразился социально-бунтарский дух направления. В отличие от некоторых других авангардистских течений левый экспрессионизм способствовал политизации и демократизации немецкой культуры. Именно здесь прозвучал лозунг «Человек в центре!» (так называлась программная книга писателя и видного теоретика левого экспрессионизма Л. Рубинера, вышедшая в 1917 г.). Человек — вот единственная ценность в затхлом, гниющем, идущем к неизбежной гибели буржуазном мире. Открывая первый номер «Акцион», Пфемферт писал, что его задача в сплочении сил «великой немецкой левой». Этот бунтарский дух привлек к участию в левых экспрессионистических изданиях Генриха Манна. Еще в 1910 г. он выступил со знаменитым эссе «Дух и действие», где, как вскоре экспрессионисты, связывал воедино эти понятия. «Одна духовность не может осчастливить, без ее осуществления все вы схемы... Будьте политиками! Действуйте!» — писал Л. Рубинер.

Другой значительный экспрессионистический журнал «Штурм» (выходил с 1910 г.), напротив, провозглашал свободу искусства от политики. Именно по этому важному поводу журнал находился в полемике с «Акцион». Однако, особенно в первое время, на страницах обоих изданий печатались одни и те же авторы. Как раз в эти годы велика роль «Штурма» и его издателя Герварта Вальдена в пропаганде творчества художников-авангардистов. В развитии литературы роль журнала менее существенна. Несомненное значение для немецкой прозы имело разработанное теоретиками «Штурма» (Г. Вальден, Л. Шрейер) учение о ритме. Его отзвуком стала впоследствии ритмическая организация материала в романах А. Деблина и Г. Х. Янна. Но в произведениях, печатавшихся журналом, ритм часто подменял смысл. Предпринимались попытки творить поэзию чистой звукописью, воспринимая слово как музыку.

Далеко не все произведения экспрессионизма несли в себе политическое содержание. Но в целом это искусство мыслило себя как бунтарское, ибо исходило из ощущения обреченности буржуазного мира. За наслоениями буржуазной цивилизации, не помешавшей начавшейся вскоре при всенародном ликовании в Германии мировой войне, экспрессионисты видели возможность иной жизни.

Их не удовлетворяли релятивизм и камерность импрессионизма, сосредоточенного на мигах действительности, пропущенных через темперамент художника. Экспрессионизм жаждал абсолютных истин, всеохватывающих законов, он хотел прочной ориентации человека в мире. Этим и объясняется то тяготение к абстрактности, которое присуще течению.

В экспрессионизме причудливо уживались противоположные философские системы: иррационализм и рационализм, мистика и несомненный (для писателей левого крыла) интерес к марксизму. Эти писатели были восприимчивы к интуитивизму А. Бергсона, учившего воспринимать мир вне анализа, целиком и сразу. Некоторые их идеи будто заимствованы из теории познания Э. Гуссерля, выступившего в своих «Логических исследованиях» (1900) с идеей редукции, абстрагирования, обнажения закона и «идеальных сущностей». Иной раз экспрессионистам близок и биологизм «философии жизни». Но эти и многие другие философские системы воспринимались экспрессионистами неполно, частично и, так сказать, в своих интересах. Гораздо существенней было другое.

На глазах экспрессионистов рушилась старая и начиналась новая эпоха. Небывало новый жизненный материал требовал своего осмысления. В этих условиях чрезвычайно сложной задачей было искать черты времени в их бесконечно многообразном конкретном преломлении, как это делали писатели-реалисты. Экспрессионисты шли иным путем: свои общие представления о действительности они пытались выразить в обобщенных абстрактных образах. «Не падающий камень, а закон тяготения!» — вот формулировка одного из главных эстетических принципов экспрессионизма.

В характере времени коренится и другая особенность экспрессионизма — напряженная субъективность. Задолго до рождения термина, обозначившего новое течение, под пером его адептов постоянно повторяются слова «интенсивность», «экстаз», «радикализм», «непомерность чувства». В эстетических программах и манифестах пестрят слова, более уместные в религиозной проповеди, философском трактате

335

или политической статье: речь идет о преобразовании мира силой человеческого духа. Характерной темой экспрессионизма стал бунт молодого поколения против поколения «отцов». «Сын» (1914) — называлась знаменитая предвоенная пьеса Вальтера Газенклевера, выведшая экспрессионистическую драматургию на сцену. С укладом «отцов» связывались очень широкие представления. В какой-то мере экспрессионисты восставали против действительности вообще — ее устоявшегося быта, ее политического устройства, ее государственных институтов, ее несправедливости и жестокости, а вместе с тем против общепринятого языка, существующей культуры, «доэкспрессионистического» искусства. Социальная почва этого бунта осознавалась неясно. Последнее обстоятельство, а не только бурный характер эпохи придавало голосу экспрессионистов чрезвычайную, неестественную напряженность.

Все было в этом искусстве «слишком»: резкое столкновение контрастных тонов, нарочито неправильные ритмы, нарушавший законы грамматики язык. Образы деформировались от переполнявшего их внутреннего напряжения. «Драма крика» — под таким названием вошла в историю немецкой литературы экспрессионистическая драматургия. Взаимосвязь конкретных фактов игнорировалась как нечто неустойчивое и второстепенное. Утверждалась незакрепленность всех соотношений: великого и малого, прекрасного и безобразного, духовного и материального, абстрактного и конкретного, сущности и явления. Все нужно было осмыслить наново.

Литературный экспрессионизм начался с творчества нескольких больших поэтов — Эльзы Ласкер-Шюлер (1876—1945), Эрнста Штадлера (1883—1914), Георга Гейма (1887—1912), Готфрида Бенна (1886—1956), Иоганнеса Бехера (1891—1958). Гейм и Штадлер жили недолго. Но в их поэтическом творчестве уже создан был язык экспрессионизма, своеобразный у каждого и в то же время отличавшийся некоторыми общими поэтическими законами.

Поэзия Георга Гейма (сб. «Вечный день», 1911, и «Umbra vitae», 1912) не знала крупных форм. Но и в малых она отличалась монументальной эпичностью. Гейм видел порой землю с невысказанной высоты, пересеченную реками, по одной из которых плыла

утопленница Офелия. В преддверье мировой войны он изображал большие города упавшими на колени (стихотворение «Бог городов»). Он писал о том, как толпы людей — человечество — неподвижно стоят, покинув дома, на улицах и с ужасом смотрят в небо.

Еще до начала первой мировой войны в экспрессионистической поэзии были выработаны приемы, впоследствии широко разработанные, — монтаж, наплыв, внезапный «крупный план».

Так, в стихотворении «Демоны городов» Гейм писал, как огромные черные тени медленно ощупывают за домом дом и задувают свет на улицах. Спины домов сгибаются под их тяжестью. Отсюда, с этих высот, совершается стремительный скачок вниз: роженица на ходящей ходуном кровати, ее кровавое лоно, ребенок, родившийся без головы... После сумрачных пустот неба «объектив» укрупняет еле заметную точку. Точка ставится в связь с миром.

Именно экспрессионизм ввел в поэзию то, что принято называть «абсолютной метафорой». Эти поэты не отражали реальности в образах — они создавали вторую реальность. Она могла быть (что и характерно для Гейма или крупнейшего австрийского поэта Георга Тракля) вполне конкретной и все же творилась затем, чтобы, оторвав стихи от кипения жизни, наглядно воссоздать в них ее незримую сущность, ее скрытые процессы, которые вот-вот готовы были обнаружить себя не только в жизни отдельного человека, но и в действительности общественной и политической.

Взаимоотношения конкретности и общего смысла носят в экспрессионизме напряженный характер. Самые актуальные политические проблемы не только в поэзии, но и, например, в драматургии были подняты над конкретными обстоятельствами жизни («Время — сегодня. Место — мир», — писал В. Газенклевер во вводной ремарке к своей политической драме «Люди», 1918).

Образность экспрессионизма агрессивна: она трансформирует действительность, подчиняя ее концепции художника. При этом само «вещество жизни» может быть бесплотно (как, например, в драматургии Эрнста Толлера), или, напротив, крайне уплотненно, осязаемо, предметно (проза Казимира Эдшмида, ранние романы Деблина «Три прыжка Ван Луна», 1915; «Валленштейн», 1920). Суть метода от этого не менялась: разными способами, абсолютизируя конкретное или духовное, экспрессионисты трансформировали действительность, показывали в расхождении или насильственной спаянности явление и сущность, видимость и живые силы жизни.

Еще в 1911 г. было напечатано прославившееся стихотворение «Конец века» Якоба ван Годдиса (1887—1942) — поэта, ставшего впоследствии жертвой фашизма:

С голов остроконечных шляпы вдаль,
По воздуху, как крик, сверля виски.

336

Железо крыш летит, дробясь в куски.
Объявлено: «вздымается вода».
Вот ураган — и буйно скачут волны
На берег, разбивая тяжесть дамб.
Людей замучил насморк своевольный.
Мосты разверзли пропасть поездам.

(Перевод Вл. Нейштадта)

Поэт протягивает соединительные нити между предметами и явлениями самыми далекими. Общее для всех этих случайных деталей и образов обнаруживается в высшей сфере — состоянии, в котором находился мир. «Между его строчками, за ними, — писал о стихотворении ван Годдиса полстолетия спустя И. Бехер, — пробивались исключительные события и переживания — этот заикающийся, отрывистый, иногда шутовски лепечущий голос провозглашал странное настроение — настроение века».

Не только ван Годдис, но и крупнейшие поэты-экспрессионисты — Г. Гейм, Э. Штадлер, Г. Тракль, — будто снимая чертеж с необычного объекта — будущего, писали в своих стихах о не свершившихся еще исторических потрясениях, в том числе и мировой войне, как об уже состоявшихся. Но сила экспрессионистской поэзии не только в пророчествах. Эта поэзия прорицала и там, где о будущей войне не говорилось. Этому искусству в высшей степени свойственно чувство трагической конфликтности бытия. Любовь не кажется больше спасением, смерть — умиротворенным сном.

В ранней экспрессионистской поэзии большое место занимал пейзаж. Однако природа перестала восприниматься как надежное убежище для человека: она выведена из положения кажущейся изоляции от мира людей. «Песок разверз свой рот и не может больше», — писал в годы первой мировой войны поэт и прозаик Альберт Эренштейн (1886—1950).

Под влиянием потрясений времени экспрессионисты остро воспринимали сосуществование в природе живого и мертвого, органического и неорганического, трагизм их взаимных переходов и столкновений. Это искусство как будто еще держит в памяти некое исходное состояние мира. Художников-экспрессионистов не интересует детальное изображение предмета. Часто очерченные толстым и грубым контуром фигуры и вещи на их картинах обозначены как бы вчерне — крупными мазками, яркими цветовыми пятнами. Тела как будто бы не отлились навеки в органичные для них формы: они не исчерпали еще возможностей кардинальных превращений.

Глубоко связана с мироощущением экспрессионистов интенсивность цвета в их литературе и живописи. Краски, как на рисунках детей, кажутся чем-то более ранним, чем форма. В поэзии экспрессионизма цвет часто заменяет описание предмета: он будто предшествует понятиям.

Как естественное состояние воспринималось движение. Оно предполагало и сдвиги в истории. Застывшую неподвижностью казался буржуазный мир. Вынужденной неподвижностью грозил человеку стискивавший его капиталистический город. Несправедливость была следствием обстоятельств, парализующих людей.

Живое часто грозит обернуться неподвижным, вещественным, мертвым. Напротив, неодушевленные предметы могут зажить, задвигаться, затрепетать. «Дома вибрируют под хлыстом... бульжники движутся в мнимом спокойствии», — писал поэт Альфред Вольфенштейн (1883—1945) в стихотворении «Проклятая юность». Нигде никакой окончательности, никаких определенных границ...

Мир был воспринят экспрессионистами и как обветшавший, изживший себя, дряхлый, и как способный к обновлению. Это двойственное восприятие заметно даже в названии вышедшей в 1919 г. представительной антологии экспрессионистической лирики: «Menschheitsdämmerung», что значит либо закат, либо рассвет, перед которым стоит человечество.

Завоеванием экспрессионистической лирики считаются стихи о городах. О городах много писал молодой экспрессионист Иоганнес Бехер. Во все представительные хрестоматии немецкой поэзии вошли стихи Гейма «Берлин», «Демоны городов», «Пригород». Города изображались экспрессионистами иначе, чем натуралистами, также внимательными к городской жизни. Экспрессионистов не занимал городской быт — они показали экспансию города в сферу человеческого сознания, внутренней жизни, психики и так, как ландшафт души, его и запечатлели. Душа эта чутка к боли и язвам времени, и поэтому в экспрессионистическом городе так резко сталкиваются богатство, блеск и нищета, бедность с ее «подвальным лицом» (Л. Рубинер). В городах экспрессионистов слышится скрежет и лязг и нет преклонения перед могуществом техники. Этому течению совершенно чуждо то восхищение «моторизованным столетием», аэропланами, аэростатами, дирижаблями, которое было так свойственно итальянскому футуризму.

Но и представление о самом человеке — этом центре вселенной — далеко не однозначно. Ранние экспрессионистические сборники Готфрида Бенна («Морг», 1912) провоцируют мысль читателя: прекрасная женщина — но вот ее тело как неодоушевленный предмет лежит на столе в морге («Невеста негра»). Душа? Но где

337

искать ее в немощном теле старухи, неспособной к простейшим физиологическим отправлениям («Врач»)? И хотя подавляющее большинство экспрессионистов страстно верило в распрямление людей, их оптимизм относился к возможностям, но не к современному состоянию человека и человечества.

1914 год ознаменовал новую ступень в развитии экспрессионизма. Всемирная катастрофа, которую предчувствовали молодые поэты, стала реальностью. Вокруг журнала «Аktion» объединяются писатели, выступившие против войны. На его страницах печатаются пронизанные ненавистью к войне стихи И. Бехера, выступают поэты П. Цех, А. Эренштейн, К. Адлер, В. Клемм, А. Вольфенштейн и др. Публикуют свои статьи Ф. Пфемферт, Л. Рубинер. Голоса этих писателей по условиям военной цензуры лишь приглушенно звучали в самой Германии; рупором активистской критики в это время становится издававшийся в Швейцарии журнал «Вайсе блеттер» (журнал выходит с 1913 г. сначала в Лейпциге, а затем в Цюрихе, издатель Рене Шикеле), приветствовавший организованную В. И. Лениным антивоенную конференцию в Циммервальде. Но и в самой Германии «Аktion» приветствует в 1914 г. антимилитаристское выступление в рейхстаге К. Либкнехта, печатаются статьи о культуре «враждебных» стран — России, Франции, Бельгии.

Дальнейшее развитие получают теперь те гуманные идеи, которые в общей форме звучали в экспрессионизме раньше. Еще в сборниках «Друг человечества» (1911) и «Мы» (1913) поэт Франц Верфель писал о чувстве единства, которое должно связать всех людей, каждого из тех, кто, несмотря на все социальные и политические границы, почувствует себя просто человеком. В годы войны эта идея стала обращением к воюющим народам, напоминанием о братстве людей, поднявших оружие друг против друга. Этическая утопия наполнялась политическим содержанием.

Война для экспрессионистов — прежде всего моральное падение человечества. «Безбожные годы» — так называет сборник своей лирики 1914 г. А. Вольфенштейн. Перед искусством, начертавшим на своем знамени слово «Человек», вставала картина послушного подчинения миллионов приказу взаимоистребления. Человек терял право думать, лишался индивидуальности. Оглушенным от криков, бессмысленно шагающим вперед среди таких же, как он, солдат, с чувством, что «у него украдено собственное сердце», — таким изображен человек в стихотворении Вольфенштейна «Свобода».

Иллюстрация:

Иоганнес Бехер

Портрет работы Л. Мейднера. 1916 г.

Причины, породившие войну, остаются неясными для большинства экспрессионистов. Лишь в годы революции, иногда накануне нее в творчестве некоторых писателей возникает понимание тех скрытых, враждебных интересам народа целей, ради которых гибнут люди. Многим писателям-экспрессионистам пришлось стать солдатами; многим не суждено было вернуться. И все же реальность войны исчезала в произведениях этих писателей, расплывалась в смутных, грандиозных образах.

Искусство левого экспрессионизма никогда не замыкалось в кругу узких, личных тем. В редкие периоды немецкая литература прошлых веков была отмечена таким гражданственным жаром, каким горела эта литература. Вслед за неприятием войны она отразила в общей форме вызревавший в народе антивоенный протест, а в следующие годы — нараставшее революционное возмущение. Рамки экспрессионистического искусства

широко раздвигались. Но при этом ровно настолько, насколько дух времени соответствовал ощущениям писателя. Часто экспрессионизм отражал важные общественные настроения (ужас и отвращение к войне, революционное возмущение), иногда же, когда какие-нибудь явления лишь зарождались, левая экспрессионистическая литература, не умевшая извлекать новое из терпеливого изучения жизни, их не улавливала.

338

Эти границы экспрессионизма ясно обозначились в следующий период — период революционных потрясений в Германии.

338

ПИСАТЕЛИ-РЕАЛИСТЫ

Два первых десятилетия XX в. были в Германии временем постепенной кристаллизации нового качества реализма. Накопленный теперь опыт уже в 20-х годах поднял немецкий роман до всемирного значения. К новому качеству, во многом определившему развитие мирового театра, постепенно подходила немецкая драматургия. Широкие горизонты открывались в поэзии. Традиция и новаторство, старое и новое находились в весьма напряженных отношениях друг с другом.

Не нашло продолжения в немецком реализме первой половины XX в. творчество Теодора Фонтане — писателя, умевшего вмещать в контуры нарисованных им локальных событий и частных историй гораздо более широкое содержание. Его герои, чьи судьбы поставлены в тончайше прочерченную зависимость от их статуса в социальной действительности, в то же время оказываются богаче и сильнее своей судьбы и своей социальной роли, одерживая над ними победу (отсюда свет и покой Фонтане, отсюда его поэтичность). Среди крупнейших произведений немецкой литературы этого времени традиция Фонтане была подхвачена (и то отчасти) лишь в «Будденброках» Томаса Манна.

Не достигали уровня Фонтане и те начинавшие в 900-е годы писатели-реалисты, которые внешне как будто бы следовали той же традиции. Бедность, бесприютность, одиночество, бессилие и неспособность человека преодолеть угнетающие его тягостные обстоятельства — такова тема ранних романов Якоба Вассермана (1873—1934) «Евреи из Цирндорфа» (1897), «История юной Ренаты Фукс» (1900), «Молох» (1902). Вассерман пытается показать людей, способных на самопожертвование, одержимых благородными порывами, а также людей волевых, не сгибающихся перед обстоятельствами. Однако надуманность первых, ницшеанский аморализм вторых (будь то Александр Македонский в историческом романе «Александр в Вавилоне», 1905, или самовлюбленный и эгоцентричный герой романа «Маски Эрвина Рейнера», 1910) делают эти образы неубедительными.

Лучший роман Вассермана — «Каспар Хаузер, или Леность сердца» (1909). Фабула его основана на историческом факте — внезапном появлении в Нюрнберге в 1826 г. странного юноши, который всю свою жизнь провел в темнице в полнейшем одиночестве, не умел говорить, совершенно не знал жизни. Загадочность и таинственность Каспара Хаузера породили множество легенд. Предполагали даже, что он внук Наполеона, сын его приемной дочери и, следовательно, законный наследник престола.

Следуя этой версии, Вассерман создал увлекательный психологический роман, в котором судьба Каспара Хаузера становится поводом для точных и глубоких суждений об обществе и роде человеческого. Т. Манн писал об этом произведении, что материал в нем нашел счастливое соответствие характеру дарования писателя. Вассерман сумел преодолеть противоречие между искушением вывести исключительную личность и достоверностью ее изображения. Вместе с тем сюжет дал писателю возможность

нарисовать широкую картину общества, проникнуть во многие сферы государственной жизни.

В Каспаре Хаузере автор вывел чистого сердцем человека, доброго и благородного от природы — своего рода вариант Алеши Карамазова. Чистым, непосредственным восприятием своего героя Вассерман проверяет догмы религии, нравственные установления, человеческие взаимоотношения. Простодушные вопросы Каспара ставят в тупик и приводят в отчаяние его наставников. Брошенный в водоворот жизни, он испуган огромным и жестоким миром, открывшимся перед ним. Так и не сумев привыкнуть к людям, к их морали, философии, он остается одиноким и непонятым. И вместе с тем наивному и простодушному герою свойственны твердость и несгибаемость характера, проявляющиеся в тех случаях, когда люди грубо задевают то, что ему особенно дорого. Отношение к Каспару Хаузеру становится в романе точной мерой морально-душевных качеств людей. Подавляющее большинство, не говоря уже о негодяе графе Стенхопе, которому поручено убрать Каспара Хаузера, не выдерживают этого экзамена. Нити заговора тянутся на самый верх, ибо Каспар — законный престолонаследник, а правящий властелин — узурпатор. Подзаголовок романа «Леность сердца» выражает возмущение равнодушием, пассивностью, трусостью окружающих героя людей.

В традиционных формах писал и Людвиг Тома (1867—1921), автор романов, комедий, рассказов, стихов и публицистики, сатирик в юморист, который высмеивал мещанство, клерикализм, милитаризм, коррупцию, косность и ханжество, был редактором известного сатирического журнала «Симплициссимус», где печатались крупнейшие немецкие писатели. Книги Тома посвящены главным образом баварским крестьянам и жителям маленьких баварских городов. Большой знаток народного быта и нравов, Тома создал целую галерею образов

339

своих земляков, нарисованных с полной жизненной достоверностью и метким юмором. Писатель мастерски использует диалект, и неповторимая индивидуальность его героев во многом обусловлена их выразительным языком. Вместе с тем в произведениях Тома комизм подчас обнажает трагическое в человеческих судьбах.

Лучшие произведения Тома — это романы «Андреас Фест» (1905), «Вдовец» (1911), вышедший посмертно «Грубиян» (1922). Честные и цельные натуры становятся в этих произведениях жертвами несправедливости, материальные интересы разрушают семью, вызывая вражду и отчужденность отцов и детей. Усиливается антагонизм между богатыми крестьянами и батраками. Широкую известность получили сатирико-юмористические рассказы Тома, объединенные в сборники «Ассессор Карлхен» (1901), «Проделки озорника» (1905), «Тетя Фрида» (1907).

Вполне традиционно писал и Эмиль Штраус (1866—1960), наибольшую известность которому принес психологический реалистический роман «Друг Гейн» (1902), в котором изображалось, как немецкая гимназия и предрассудки родителей губят талантливого юношу, мечтающего стать музыкантом, доводят его до самоубийства. Избранная Штраусом тема впоследствии была продолжена Г. и Т. Маннами, Г. Гессе, Л. Франком, но это было уже новое качество реализма.

Новые пути в литературе больше привлекали Бернгарда Келлермана (1879—1951). Его первые романы созданы в духе неоромантизма. Главный герой бежит от жизни, замыкаясь, как поступает писатель Генри Гистерман, в четырех стенах своего кабинета («Йестер и Ли», 1904), уединяясь в родовом затерянном в лесу замке («Ингеборг», 1906) или в рыбацкой хижине на острове («Море», 1910). Каждый раз жизнь врывается в отшельническое уединение и столкновение с ней оборачивается драмой. Две книги путевых очерков «Прогулка по Японии» (1910) и «Сасса йо ясса. Японские танцы» (1911) посвящены нравам, которые казались немецкому писателю экзотическими и необычными.

В целом раннее творчество Келлермана свидетельствовало о том, что социальные проблемы пока еще мало волновали писателя.

Настоящее признание и мировую известность принес Келлерману роман «Туннель» (1913). Это произведение на редкость цельное, захватывающее воображение фантастической историей о постройке под Атлантическим океаном туннеля, соединяющего Европу и Америку. Незадолго до начала работы над романом Келлерман посетил США. Величие и закабаленность труда, противоречие между бурно развивавшимся производством и косными производственными отношениями — все это нашло отражение в «Туннеле». Келлерман восславил созидательный труд, одновременно нарисовав картины самой бесчеловечной и жестокой его эксплуатации.

Инженер Мак Аллан — талантливый изобретатель, человек огромной энергии и выдающихся организаторских способностей. Для постройки туннеля нужны колоссальные средства, которые Мак Аллан добывает, заинтересовав своим замыслом, сулящим солидную прибыль, представителей большого бизнеса. Дерзновенна, смела, прекрасна идея Мак Аллана, но ее реальное осуществление связано с огромными жертвами и страданиями строителей, работающих в ужасающе трудных условиях в напряженном изнурительном темпе. Грандиозная катастрофа, унесшая множество жизней, массовое разорение вкладчиков, последовавшее в результате сопутствовавших строительству афер и махинаций, пожар в здании синдиката туннеля — так выглядит в реальности величественный замысел Мак Аллана. Он работает с предельной самоотдачей и самоотверженностью, умеет выжимать максимум возможного из своих подчиненных. Но в конечном счете туннель также превращает его в своего раба, опустошает его, притупляет его чувства. Оскудение личности самого творца дерзновенного проекта — тоже одна из жертв, принесенных туннелю.

Рабочие в романе безлики, лишены индивидуальности, представляют собой сплошную нерасчлененную массу. Их бунт носит стихийный, неосознанный характер. В этом отношении «Туннель» напоминает «Железную пяту» Д. Лондона. В массовых сценах романа сказалось и влияние экспрессионизма.

И все же не Б. Келлерман, не Я. Вассерман и не Л. Тома, не другие писатели, шедшие проторенными путями, определили последующие судьбы немецкого романа. В дальнейшем реализм в Германии существенно изменяется. Происходит коренная ломка способов отражения действительности. Отыскиваются новые возможности воплотить ее сложность в художественном произведении. Постепенное развитие действия, сюжета и фабулы не концентрируют в себе теперь в прежней степени идеи произведения. Широта и объемность содержания достигаются часто не только за счет расширения панорамы реальности (такие романы не представляют собой в начале XX в. главных достижений немецкой литературы), сколько благодаря многослойности письма.

Если «Будденброки» Томаса Манна быстро завоевали любовь читающей публики и относительно этого произведения автор и читатели

340

находились в полном согласии, то уже по поводу романа «Королевское высочество» (1909), как позднее, в 1924 г., в связи с «Волшебной горой», писателю пришлось выступать со специальными статьями, разъясняя, что первый роман — отнюдь не только история из придворной жизни, а второй — не просто сатирическое описание нравов в привилегированных санаториях. История одной семьи еще представляла в «Будденброках» упадок старого бюргерства и глубокий кризис эпохи. В дальнейшем автор должен был приучать читателей к новой форме своих философских интеллектуальных (определение Т. Манна) романов. Сюжет, судьбы героев не могли вместить в себе, по убеждению крупнейших романистов этого времени, смысл произошедших социальных и политических сдвигов и глубинные процессы истории. Стремясь сохранить пластическую конкретность, реализм ищет другие способы раскрыть

читателю существо современности, не всегда проявляющееся в конкретных обстоятельствах жизни. Крупнейшие немецкие романисты, используя разные средства, исследуют в своем творчестве начала века новые соотношения явления и сущности. Но впечатляющие результаты были достигнуты по большей части лишь в следующие десятилетия. В период с 1900 по 1918 г. реализм одержал лишь немногочисленные победы.

340

ГЕНРИХ МАНН

К числу ранних блестящих побед реализма XX в. относятся лучшие романы Генриха Манна, написанные в 900—10-х годах. Он родился в 1871 г. в старинной бюргерской семье на севере Германии в ганзейском городе Любеке. Окончил Берлинский университет. Но главные силы отдавал литературе. Среди немецких писателей Г. Манн был одним из самых последовательных приверженцев демократии. В отличие от своего брата Т. Манна, он резко осудил первую мировую войну, а впоследствии критически относился к Веймарской республике. Страстный антифашист, Г. Манн эмигрировал в 1933 г. во Францию. Оттуда он с трудом перебрался в США, где и умер в бедности в 1950 г. В 1949 г. был награжден Национальной премией ГДР и избран первым президентом ее Академии искусств.

Генрих Манн (1871—1950) продолжил вековые традиции немецкой сатиры. Вместе с тем, подобно Веерту и Гейне, писатель испытал на себе значительное воздействие французской общественной мысли и литературы. Именно французская литература помогла ему овладеть жанром социально-обличительного романа, который приобрел у Г. Манна неповторимые черты. Позднее Г. Манн открыл для себя русскую литературу. В книге «Обзор века» (1946) писатель утверждал, что настоящие большие романы «проникли в глубины реальной жизни, более того, они изменили мир. Доказательством является русская революция: она следует за веком больших романов, которые были революционными, как правда».

Имя Г. Манна стало широко известно после выхода в свет романа «Страна кисельных берегов» (1900). Экспозиция его традиционна для классического западноевропейского романа XIX в.: из провинции в столицу приезжает молодой человек, обуреваемый честолюбивым желанием выбиться в люди. Потомок героев Бальзака и Стендаля, главный герой «Страны кисельных берегов» Андреас Цумзее, однако, мельче, бездарнее, пошлее.

В оригинале роман назван «Im Schlaraffenland», что обещает читателю знакомство со сказочной страной благоденствия. Но это фольклорное название глубоко иронично. Г. Манн вводит читателя в мир немецкой буржуазии. В этом мире все ненавидят друг друга, хотя и не могут друг без друга обойтись, будучи связанными не только материальными интересами, но и характером бытовых отношений, взглядами, уверенностью в том, что все на свете продается и покупается. Воплощением всех пороков и моральных уродств «Страны кисельных берегов», где «деньги валяются на полу», является ее всемогущий владыка банкир Туркхеймер. Однако Г. Манн стремится показать в своем герое не только торжествующее буржуазное могущество, но и его неустойчивость.

В конце романа всемогущий магнат испытывает душевную подавленность, угнетенность. Он смешон и жалок в своем увлечении девчонкой Мацке, которой свойствен простонародный здравый смысл, внутренняя свобода. Она, не стесняясь, высмеивает Туркхеймера, чьи приближенные говорят, что «такая вот девчонка вышучивает и развенчивает весь режим в лице его коронованного представителя».

Г. Манн создает образ по законам карикатуры, преднамеренно смещая линии и пропорции, заостряя и гиперболизируя характеристики персонажей. Его «геометрический стиль» (Ф. Берто) — один из вариантов условности, столь характерной для реализма XX в. Персонажам Г. Манна, обрисованным резкими бросками-штрихами, свойственны застылость и неподвижность масок. В «Стране кисельных берегов» создана целая галерея таких сатирических масок, людей-уродов, подлых, хищных, лицемерных, своекорыстных, развратных. Как и в следующих своих романах, Г. Манн то и дело

341

переходит пределы достоверного. Но его социальное чутье и мастерство сатирика не позволяют читателю усомниться в точном отражении существа явления. Существо обнажается, «выводится наружу», само становится, как в карикатуре или плакате, предметом непосредственного художественного изображения.

Своеобразный художественный результат дали в творчестве Г. Манна импрессионистические приемы. Он эффектно и выразительно передает первичные мгновенные зрительные впечатления. Однако буйство красок в отдельных эпизодах его романов и живописная деталь служат у него заостренному выражению мысли. Экспрессивность цвета становится одним из способов создания сатирического образа-маски, мало изменяющегося в ходе сюжета.

В раннем творчестве Г. Манна психологический анализ вытеснен шаржем. Возникает условный гротескный мир, где действует вереница уродов. Через весь роман о «стране кисельных берегов» проходит тема искусства, которое проституировано, как и все остальное. По воле Туркхеймера из Андреаса Цумзее делают литератора, приписывают ему мнимые заслуги. «Талант — то, чем зарабатывают деньги» — этот провозглашенный Андреасом Цумзее циничный тезис доказывается в романе на многих примерах.

«Страна кисельных берегов» — социально-обличительный роман, какого не было в немецкой литературе второй половины XIX в. Язвительность Г. Манна, открытая тенденциозность, резкость манеры стали новым словом в немецкой литературе.

Книги, создававшиеся с небольшим перерывом, нередко оказывались в творчестве Г. Манна разительно несхожими. В трилогии «Богини, или Три романа герцогини Асси» (1903) писатель пытается отойти от сатиры, создав образ свободного и счастливого, беспрепятственно развивающегося человека, каким, по авторскому замыслу, является главная героиня. Герцогиня Асси в своем развитии как бы проходит три стадии, соответствующие романам трилогии — увлечение политикой («Диана»), искусством («Минерва»), любовью («Венера»).

Героиня поставлена писателем в идеальные условия, она вознесена над тяготами повседневности, ей, казалось бы, дано все для свободного проявления богато одаренной натуры. Однако ее жизнь — это путь, приводящий к крайнему эгоцентризму. Лишенный возможности найти в самой действительности свободного, счастливого, живущего полноценной жизнью человека (а само это намерение очень важно для автора и неоднократно — с гораздо большим успехом — будет повторено им в будущем), Г. Манн искусственно сконструировал такой образ. Однако конструкция оказалась оторванной от реальности.

Иллюстрация:

Генрих Манн и Томас Манн

Фотография (ок. 1900 г.)

Новая ступень в развитии Г. Манна — роман «Учитель Гнус, или Конец одного тирана» (1905). Образ учителя Гнуса, вобрав в себя большое историческое и социальное содержание, стал нарицательным. Мелкий человеконенавистник и маньяк, мракобес и тиран, учитель Гнус возомнил себя блюстителем нравственности и законов. Он ненавидит ум и талант, самостоятельность, душевную широту. Малейшее отклонение от казенной

дисциплины вызывает у него приступы негодования. Прусская система воспитания нашла в Г. Манне беспощадного обличителя, рисующего немецкую школу как своего рода казарму, где всячески подавляется индивидуальность и живая мысль. Цель такой школы — воспитание законопослушных граждан.

342

Гнус — тиран и раб одновременно. Возможность попать, унижить человека доставляет ему садистскую радость. Развращенный своей властью над учениками, он уверен в собственной исключительности. Однако Г. Манн заставляет Гнуса проделать крутой поворот. Педант и блюститель нравственности, он влюбляется в певичку, выступающую в кабаке «Голубой ангел», и попадает в полное подчинение. Женившись, он становится владельцем дома сомнительной репутации, притона разврата и мошенничества.

Писатель доводит до абсурда поступки Гнуса. Заостренность, утрировка, эксцентрика помогают выявлять самую суть характера, а также действительности, которая его породила. Этот роман о немецкой гимназии и педагогах далек от традиционной описательности посвященных той же теме романов Л. Тома и Э. Штрауса.

Сразу после окончания «Учителя Гнуса» у писателя возник замысел трилогии «Империя». Но до ее осуществления он успел написать еще два романа — «Между расами» (1907) и «Маленький город» (1909).

Действие романа «Маленький город» происходит в Италии, стране, как и Франция, любимой писателем. В этом романе царят озорная буффонада, беззлобный юмор, что не исключает и сатиры. «Манн проделывает смелый, блестяще удавшийся эксперимент: политический конфликт, разыгрывающийся на общеевропейской арене, — борьбу между силами буржуазного либерализма и силами реакции — он переносит в провинциальный итальянский городок и показывает ее так, что все, представляющееся ее участникам грандиозным и трагически возвышенным, оказывается смешным фарсом, жалкой мышью возней обывателей, разыгрывающих роли вершителей судеб человечества и истории», — писал И. Миримский.

«...Оглядываясь на пройденный путь, на созданные мною шесть романов, — подводил итоги и сам Г. Манн, — я вижу, что шел в них от утверждения индивидуализма к почитанию демократии. В „Герцогине Асси“ я воздвиг храм в честь трех богинь, в честь триединой, свободной, прекрасной, наслаждающейся личности. „Маленький город“ я создал, напротив, во имя народа, во имя человечества».

Сам народ не принимает участия в возне политиканов. Он доверчив, простодушен, но слеп, безынициативен, и ловким демагогам удается сбить его с пути. На фоне беспринципной грызни разных политических партий появляются авантюристы, люди без чести и совести, демагоги и проходимцы, стремящиеся любой ценой захватить власть. Таков Савецо, тип, психологически близкий будущим фашистам. Недаром сам Г. Манн говорил о «Маленьком городе», что это «Италия накануне фашизма». Так за буффонадой и фарсом открывается политический смысл книги.

В 10-е годы Г. Манн выступает и как публицист. Его эссе «Вольтер — Гёте» (1910), «Дух и действие» (1910) ратуют за общественную активность литературы, утверждают идею неразрывности мысли и действия, внутреннюю связь реалистического искусства и демократии. Само заглавие статьи «Дух и действие» имеет для Г. Манна программный смысл, выражая сквозную идею всего его творчества. Действуя, он выступил в числе немногих немецких писателей противником развязанной Германией первой мировой войны. Идея необходимости соединения культуры и демократии легла в основу его очерка «Золя» (1915). Противоречие между духом и действием воспринимается писателем как исконно немецкое. Не случайно в середине 30-х годов в диалогии о Генрихе IV, диалектически снимающей это противоречие, главный герой будет взят из истории Франции.

Всемирную известность принес Г. Манну его роман «Верноподданный», который был закончен перед первой мировой войной. В 1916 г. он был напечатан в количестве всего лишь десяти экземпляров; широкая немецкая публика познакомилась с «Верноподданным» по изданию 1918 г. А в России роман вышел в 1915 г., будучи переведенным с рукописи. Роман «Верноподданный» наряду с романами «Бедные» (1917) и «Голова» (1925) составил трилогию «Империя».

Уже само заглавие показывает, каков масштаб социальных обобщений писателя. Творческая задача, которую поставил себе в «Империи» Г. Манн, была соизмерима с замыслами, осуществлявшимися Бальзаком и Золя. Главный герой «Верноподданного» Дидрих Геслинг стал образом-символом. Это социально-психологический тип, сформированный немецким империализмом, а впоследствии ставший опорой фашизма. В такой политической конкретности выражается новое качество реализма Г. Манна.

Геслинг — не один из многих: он само существо верноподданничества, его воплощенная в живом характере суть. Роман строится как жизнеописание героя, который с детства преклоняется перед властью — отца, учителя, полицейского. В Берлинском университете он вступает в студенческую корпорацию «Новотевтония» и самозабвенно растворяется в этой корпорации, думавшей и желавшей за него. Служба в армии, от которой ему вскоре удалось освободиться, возвращение в родной город, фабрика, которую он возглавил после смерти

343

отца, выгодная женитьба, борьба с либералом Буком, руководителем «партии народа», участником революции 1848 г., — все эти картины нужны автору, чтобы еще и еще раз подчеркнуть главные неизменные свойства натуры Геслинга. Он — духовный родственник Гнуса, но его поле деятельности намного шире.

Внутренние свойства человека, как правило, подчеркиваются какой-либо внешней деталью. Но от внешних гротескных характеристик в «Стране кисельных берегов» Г. Манн переходит к большой психологической мотивированности, сохраняя, однако, и в психологизме сатирическую, публицистическую задачу. Подобно учителю Гнусу, Геслинг раб и деспот. В основе его психологии лежит низкопоклонство перед сильными мира сего, которое он очень ловко умеет использовать для упрочения своего положения. Механика взаимодействия человека и обстоятельств неизменно занимает Г. Манна.

Рассказ о Дидрихе Геслинге — это прежде всего фиксация его постоянно меняющейся социальной позиции (то же самое относится и ко множеству героев в других романах Г. Манна). Писателя не интересует последовательное описание жизни героя, зато в каждой детали просматривается социальная установка Геслинга — поза и жест подчиненного или властителя, желание выказать силу или, напротив, затаенный страх.

Г. Манн представляет читателю срез всего немецкого общества, всех его социальных слоев, от кайзера Вильгельма II до социал-демократов, которые не столько выражают интересы народа, сколько предают его, умея выгодно для себя договориться с хозяевами (прикрывающийся демагогической фразеологией Наполеон Фишер). Один из разоблачительных ходов романа состоит в том, что Г. Манн делает Геслинга двойником императора Вильгельма II. Геслинг слепо подражает обожаемому кайзеру. Оказывается, что Геслинг похож на кайзера и внешне и по сути. Они — родственные души. В этом своеобразном двойничестве оба выглядят как лицедеи, разыгрывающие некий непристойный фарс. «Пошлой клоунадой» названа в самом романе общественная жизнь города Нецига, и эти слова дают ключ к тому, как сам Г. Манн понимал изображаемое.

Очень быстро Геслинг превращается в автоматически действующий робот. Так же механистично и само общество. В разговорах, в реакциях на происходящее выявляется стереотипная психология взаимозависимых и взаимосвязанных людей. Символичен конец романа, описывающий открытие при большом стечении народа памятника Вильгельму I. Парадная помпезность, напыщенные трескучие речи. Но внезапно разразившаяся гроза

сметает всех с площади. Небо разверзлось «от горизонта до горизонта и с такой яростью, что все это походило на долго сдерживаемый взрыв». Геслинг, сидя на корточках в луже, прячется под ораторской трибуной.

В статье «К моим советским читателям», помещенной в «Правде» 2 июля 1938 г., Г. Манн писал: «Теперь всякому ясно, что мой роман „Верноподданный“ не был ни преувеличением, ни искажением... Роман изобразит предшествующую стадию развития того типа, который затем достиг власти».

Во второй части трилогии «Империя», романе «Бедные» (1917), автор стремится взглянуть на окружающую действительность глазами рабочих. «Бедные» знаменуют собой поиски новых, внебуржуазных идеалов. Геслинг в этом произведении отступает на второй план, хотя роман посвящен борьбе Бальриха с Геслингом, в ходе которой рабочий не раз заставляет трепетать своего изворотливого противника. Правда, образ Бальриха не всегда достоверен (Г. Манн плохо знал рабочую среду), но в целом роман по-своему отразил стремление к активному социальному действию, свойственное народным массам в последние годы мировой войны.

В «Бедных» отсутствуют подробности бедственного положения рабочих, голода, физических страданий, зато подробно изображаются те нравственные муки, которые причиняют несправедливость, попрание человеческого достоинства, невозможность истинно человеческой жизни. Г. Манн пытается показать (хотя и далеко не достигнув выразительности первого романа трилогии) пробуждение классового самосознания, духовный и нравственный рост человека из народа, отстаивающего в открытом конфликте свои права. Г. Манн принадлежит к тем мастерам реализма XX в., творчество которых отмечено острейшей политической тенденциозностью.

343

ТОМАС МАНН

Томас Манн (1875—1955) также остро ощутил нравственную ущербность буржуазного прогресса. Он прожил жизнь, все повороты которой были тесно связаны с немецкой историей. Даже разорение торговой фирмы отца, представителя старого, уважаемого бюргерского рода, он с основанием воспринял как характерное явление времени, принесшего с собой иные нравы. Кончив Высшую техническую школу в Мюнхене, Манн после нескольких лет службы в страховом обществе смог всецело посвятить

344

себя писательской деятельности. Его первый рассказ был опубликован в 1894 г.

В отличие от брата Генриха Томас Манн был предан вплоть до начала 20-х годов идее консерватизма и патриархальности, способных, по его тогдашним убеждениям, охранить страну от нравственной порчи. В 1914 году он среди многих других немецких писателей выступил сторонником развязанной Германией мировой войны.

Дальнейшее развитие Томаса Манна привело его к демократии и антифашизму. Всемирно известный писатель, лауреат Нобелевской премии 1929 г., он расстался с Германией, когда к власти пришел Гитлер. Жил эмигрантом сначала в Швейцарии, потом в США. После разгрома фашизма Манн приезжал в оба немецких государства лишь ненадолго. Он умер в Швейцарии.

Истоки творчества Т. Манна лежат в глубинных недрах немецкой культуры. Он органически тяготел к свойственной немецкой литературе философичности. Развивая эту традицию, писатель в дальнейшем создал национальный тип интеллектуального романа. Однако интеллектуализм сочетался в его творчестве с художественной пластичностью.

Широкую известность как в Германии, так и за ее пределами принес Т. Манну роман «Будденброки. История гибели одного семейства» (1901). Написанный в форме семейной хроники, роман вообрал в себя большое социально-историческое содержание, обнаружив тяготение романиста к эпической форме. Судьба рода Будденброков под пером художника приобрела обобщенный смысл. Впоследствии Т. Манн отметил, что на него «произвело особенно глубокое впечатление осознание истины, что художественное обобщение, казалось бы, специфически местных обстоятельств могло явиться обобщением не только немецких, но и международных форм жизни».

Роман автобиографичен. Т. Манн внимательно анализировал прошлое своего рода. Но в нем запечатлено и движение самой истории, смена патриархально-бюргерского уклада новейшими формами жизни, характерными для эпохи империализма. Фирма Будденброков приходит в упадок и терпит поражение в борьбе с более ловкими и беззастенчивыми дельцами. Роман, повествующий о гибели одного семейства, рассказал о крахе патриархальной бюргерской добропорядочности, о бесчеловечности воцарявшегося империализма, о глубоком кризисе и смене эпох.

Четыре поколения Будденброков, выведенные в произведении, олицетворяют разные исторические ипостаси бюргерства. Автор редко касается исторических событий как таковых, но в судьбах героев, через их мироощущение просвечивает время.

Понятие «бюргер» для Т. Манна имело емкий смысл, впоследствии раскрытый им в статьях «Любек как форма духовной жизни» (1926), «Гёте как представитель бюргерской эпохи» (1932) и др. В этом понятии для него объединились гражданственность, ответственность, долг, честность, труд, верность добрым традициям. Однако художник с горечью вынужден констатировать историческую обреченность бюргерства. А в прошедшей через все его творчество антиномии «бюргер — художник» раскрывал духовную ограниченность бюргерства. Все наиболее интеллектуальные, одаренные, тонкие его герои неизбежно оказываются чуждыми благопристойной бюргерской среде.

Представляющий первое поколение Иоганн Будденброк воплощает прочность бюргерского уклада, не утратившего связи с народной средой. Он энергичен, напорист, инициативен, удачлив в делах. Его сын, консул Иоганн Будденброк, человек солидный и уравновешенный, неплохо ведет дела, но как личность менее масштабен. После революции 1848 г. он не столь уж уверен в незыблемости традиционных устоев. Для представителей третьего поколения Томаса и Кристиана фирма становится чем-то внутренне чуждым. В них развивается склонность к рефлексии — явление необычное в роду Будденброков. Сенатор Томас Будденброк сохраняет видимость спокойствия. Но внутренне он устал и надломлен. От окружающих и от самого себя он старается скрыть упадок фирмы. Ганно — единственный представитель четвертого поколения, сын Томаса, сам проводит черту под своим именем в фамильной книге в знак того, что после него род прекратит свое существование. У мальчика слабое здоровье, но он одарен музыкально. Жизнь внушает ему ужас и отвращение.

Многое сближает «Будденброков» Томаса Манна с «Сагой о Форсайтах» Голсуорси, «Семьей Тибо» Мартен дю Гара, «Делом Артамоновых» Горького. Эти «семейные романы» поднимаются до уровня романов об эпохе, обозначив особую тенденцию в реализме XX в.

Понижение роли фабулы, перевес психологии над действием, особая значимость обобщающе-символических деталей, сложная система устойчивых лейтмотивов, служащих целям портретной и психологической характеристики, — все эти и многие другие особенности поэтики «Будденброков» образуют в совокупности нерасторжимый сплав. Для писателя характерна эпическая неторопливость и даже известная замедленность действия, плавность и обстоятельность описания. Этими своими чертами

Т. Манн продолжает реалистические традиции XIX в., классической русской литературы, о которой он с благодарностью писал на протяжении всей жизни, особенно выделяя Толстого, а вслед за ним Тургенева, Достоевского, Чехова. «Чтение этих великих русских эпиков XIX столетия, — замечал он, — явилось главным элементом в моем литературном образовании и осталось им и сегодня. Когда я в возрасте около двадцати трех лет писал „Будденброков“ — эпическое предприятие, превосходившее мои молодые силы, от которого я временами хотел отказаться, — именно каждодневное чтение Толстого придавало мне силы для того, чтобы продолжить работу над тяжелым романом». Широкая эпичность романов Толстого, их мощь — вот то, что прежде всего вдохновляло Т. Манна. Однако в первом романе писателя и в его новеллах этого времени по-своему претворялись и новейшие веяния.

В позднейших своих произведениях Манн редко достигал той импрессионистической свежести и непосредственности, которая отличает «Будденброки» и ранние его новеллы. Читатель «Будденброков» живо чувствует атмосферу старого бюргерского дома, а в новелле «Тонио Крегер» — ганзейского города Любека, с теснящимися домами, средневековыми башнями, массивами церковей и сырым, неослабевающим ветром, несущим запах моря.

Непосредственность не исключала интеллектуализма. Уже в раннем творчестве писателя наметилось устойчивое стремление варьировать и развивать, углублять от произведения к произведению родственные темы, конфликты и антитезы. Противоречие между действительностью, обществом и талантом, духом, искусством; между «нормальной», «здоровой» жизнью и душевной тонкостью, одухотворенностью, «болезнью»; между бюргером и художником, между этикой и эстетикой, красотой и нравственностью; между жизнью и смертью — все эти противопоставления повторяются Т. Манном неоднократно, причем писатель не дает абсолютного преимущества ни одной из сторон.

В это время Манн начинает ряд произведений, которые принято называть «произведениями о художниках». От ранних новелл, от романов «Будденброки» и «Королевское высочество», от единственной у Манна пьесы «Фьоренца» (1906) и вплоть до позднего романа «Доктор Фаустус» (1947) у писателя не ослабевает интерес к взаимоотношениям художника и жизни. Проблема не сводится к ответственности литературы перед обществом. Характерно само разделение жизни и тоскующего по ней художника — тема, органичная не только для Томаса Манна, но и для многих произведений немецкой литературы разных эпох.

Исследователи неоднократно подчеркивали автобиографический смысл данной проблемы для писателя. Это предположение не лишено оснований. В определенной степени автобиографический характер носит новелла «Тонио Крегер» (1903). Тонио Крегер — писатель, страдающий от одиночества и раздвоенности, охваченный тоской по миру простой жизни («блаженство обыденности»), хотя острым взглядом художника он распознает всю ограниченность тех, к кому тянется всем сердцем. Выведенная в новелле русская художница Лизавета Ивановна, друг Тонио Крегера, называет его «заблудившимся бюргером», раскрывая противоречие его души. И все-таки Тонио Крегер прежде всего художник, как художник и Ганно Будденброк, не успевший реализовать свой большой музыкальный дар.

Если в «Тонио Крегере» симпатии автора на стороне художника, творчества и духа, то в других его произведениях того времени проблема рассматривается с иной стороны. Писатель Детлеф Шпинель, герой новеллы «Тристан», личность глубоко сомнительная. Сомнительны и его литературная работа, и его отношения с женой коммерсанта Клетериана, приведшие прекрасную женщину к гибели.

В драме «Фьоренца», действие которой относится к эпохе Возрождения, возникает сходная проблема. Поборник гедонистического мировоззрения меценат Лоренцо Медичи,

прозванный Великолепным, и аскет монах Савонарола, противопоставляющий красоте дух, совесть, долг, стремятся к власти над Флоренцией. Савонарола одерживает победу, но в пьесе содержится и предостережение: дух, стремящийся к власти, теряет свою высоту; и предсказание его собственной близкой гибели: разум и дух бессильны без союза с жизнью.

Уже в раннем творчестве Т. Манна большую роль играет ирония, своеобразно им понимаемая. Ирония писателя рождена объективной противоречивостью реального мира и направлена на обе стороны противоречий. В такой авторской позиции есть своего рода релятивизм, интеллектуальная игра. Т. Манн далек от того, чтобы, подобно романтикам, видеть в иронии способ свободного воспарения над низменной действительностью. Ирония понимается им как пафос «середины». Иронично уже противопоставление «бюргер — художник». Художник — «заблудившийся бюргер» одновременно и тянется к своему окружению, и отталкивается от него. Презрение и зависть, превосходство и чувство собственной неполноценности весьма своеобразно сочетаются в таком персонаже.

346

Ирония выражает сложное взаимоотношение этих противоречивых чувств и невозможность окончательного решения конфликта. Позднее, в романе «Волшебная гора», Т. Манн пояснит свое понимание «середины», определив ее как «героический труд овладения противоречиями», как задачу сохранения ясности, твердости, стойкости при трезвом сознании противоречий в собственной душе и в мире.

Но противопоставление художника и жизни, высокой духовности и действительности давало Т. Манну и другие художественные возможности.

В раннем творчестве Т. Манна зрелый его реализм полнее всего предвосхищает новелла «Смерть в Венеции» (1912). Именно в этой новелле всего заметней, как взаимоотношения художника и жизни начинают значить гораздо больше того, что в них, казалось бы, содержится. Пара противостоящих друг другу и в то же время связанных понятий «искусство» — «жизнь», так же как и многие другие постоянно возникающие под пером писателя противопоставления: порядок — хаос, разум — неуправляемая стихия страстей, здоровье — болезнь, многократно высвеченные с разных сторон, в обилии своих возможных положительных и отрицательных значений образуют в конце концов плотно сплетенную сеть из разнозаряженных образов и понятий, которая «ловит» в себя гораздо больше действительности, чем это выражено в сюжете. Технику манновского письма, впервые оформившуюся в «Смерти в Венеции», а затем виртуозно им разработанную в романах «Волшебная гора» и «Доктор Фаустус», можно определить как письмо вторым слоем, поверх написанного, на грунтовке сюжета. Только при поверхностном чтении можно воспринять «Смерть в Венеции» просто как историю о престарелом писателе, внезапно охваченном страстью к прекрасному Тадзио. Эта история значит еще и гораздо больше. «Не могу забыть чувства удовлетворения, чтобы не сказать — счастья, — написал Томас Манн через много лет после выхода в свет в 1912 г. этой новеллы, — которое порой охватывало меня тогда во время писания. Все вдруг сходилось, все сцеплялось, и кристалл был чист».

Главный герой новеллы, писатель Густав Ашенбах, — человек внутренне опустошенный, но каждодневно усилием воли и самодисциплиной побуждающий себя к упорному, кропотливому труду. Выдержка и самообладание Ашенбаха делают его похожим на Томаса Будденброка. Однако его стоицизм, лишенный нравственной опоры, обнаруживает свою несостоятельность. В Венеции писатель попадает под неодолимую власть унижительной противоестественной страсти. Внутренний распад прорывает непрочную оболочку выдержки и добропорядочности. Но тема распада и хаоса связана не только с главным героем новеллы. В Венеции вспыхивает холера. Над городом висит сладковатый запах гниения. Неподвижные очертания прекрасных дворцов и соборов

скрывают заразу, болезнь и гибель. В такого рода «тематичности» картин и деталей, гравировке «по уже написанному» Т. Манн достиг уникального, изощренного мастерства.

Фигура художника оказывается незаменимым фокусом, способным свести к единству процессы внутренние и внешние. Смерть в Венеции — это не только смерть Ашенбаха, это разгул смерти, означающий и катастрофичность всей европейской действительности накануне первой мировой войны. Недаром в первой фразе новеллы говорится о «19.. годе, который в течение столь долгих месяцев грозным оком взирал на наш континент...».

Вслед за «Будденброками» Т. Манн создал второй роман — «Королевское высочество» (1909), произведение условное и полусказочное. Писатель изобразил некое немецкое герцогство, сохранившее почти немислимую патриархальность. Приметы XX в. — техника, всеисие индустриальных магнатов, манипулирующая общественным мнением пресса — накладываются на ветхую, почти потерявшую реальность систему. Герцогство находится в полном упадке. Писатель неистощим в описаниях его оскудения, «пышной мишуры и облезлого великолепия».

Образ принца Клауса-Генриха сродни манновским образам художников. Вся его жизнь подчинена самоотверженному умению владеть собой, означающему, однако, в этом романе механическое исполнение ритуала. Спасение обнищавшего герцогства неожиданно приходит благодаря браку принца и дочери американского миллиардера. Сказочная легкость решения — показатель «невсамделишности» такого выхода.

Тонкая грустная ирония окутывает все повествование: судьбы опереточного герцогства были для автора хрупкой основой, по которой, как и в «Смерти в Венеции», были прочерчены некие важнейшие в его глазах проблемы. В «Королевском высочестве» еще раз выявилось свойственное с тех пор Т. Манну желание видеть в описываемом, несмотря на всю его пластическую убедительность, еще и фундамент, на котором воздвигается невидимая читателю, но угадываемая им реальность — реальность больших исторических процессов.

Роман «Королевское высочество» подвергся нападкам реакционной критики, усмотревшей

347

в этом произведении сатиру на германскую империю. Т. Манн выступил со статьей, в которой, полемизируя с неким немецким владетельным князем, утверждал право художника на поэтический вымысел, говорил об «аллегорическом одеянии» своего творения. В статье было сказано, что истинным предметом изображения является не маленькое немецкое герцогство, а предметы более крупные. По существу, Т. Манн уже тут объяснил одну из сторон своей техники двуслойного письма, которой предстояло развиваться в будущем.

Теоретические и публицистические статьи составляют значительную часть его творчества. Концептуальный характер имеет статья «Бильзе и я» (1906). Внешним поводом для ее написания явились упреки жителей Любека, которым не понравилось, что некоторые образы «Будденброков» были слеплены с реальных лиц. Отметая плоские обвинения в копировании, Т. Манн провозглашает право на «субъективное углубление действительности». Впоследствии он назвал это свое эссе «полемиическим исследованием о взаимоотношениях сочинителя и действительности».

Роман, по мнению Т. Манна, является некоей синтетической формой, объединяющей в себе и эпическое, и драматическое, и лирическое начала («Опыт о театре», 1908). По сути, речь шла об обогащении возможностей реализма.

Развитие разных художественных течений в немецкой литературе с 1890 по 1918 г. шло не изолированно. Жизнь часто диктовала писателям сходные задачи. В разные годы в пределах различных течений литература достигала разных по своей значительности

художественных результатов и степени постижения действительности. Можно отметить, однако, и некоторые общие сдвиги, совершившиеся в ней за данный период.

Литература усомнилась в устойчивости существующего политического, социального, нравственного порядка. Она предчувствовала приближение катастрофических потрясений. Начиная с 90-х годов, она упорно показывала неустойчивость человека и лабильность его сознания. Для писателей разных направлений было характерно обостренное внимание к скрытому от глаз, тайному, бессознательному.

В литературе этого времени жизнь часто представлена камерно. Однако не менее характерно нарастание интереса к всеобщему. Человек вообще, множество запечатлены в поэзии экспрессионистов (особенно в годы войны). Множество, массы людей действуют и в романе молодого Альфреда Деблина («Три прыжка Ван Луна», 1915), в недалеком будущем одного из создателей реалистического немецкого романа XX в. Но и там, где писатели сосредоточены на событиях как будто бы частных, за ними все явственнее проглядывает общее. Формируются новые художественные отношения между явлением и сущностью, конкретностью и разными способами выявленной закономерностью.

Немецкая литература этого времени, а особенно в следующие десятилетия, выделяется на фоне других литератур своей особой склонностью к философичности как форме постижения жизни.

347

В конце XIX — начале XX в. австрийская литература впервые занимает не просто заметное, но весьма влиятельное положение среди европейских литератур. На рубеже веков наблюдается заметный подъем духовной жизни Австрии.

Если раньше вклад этой страны в мировую культуру определяли почти исключительно музыка и театральное искусство, то теперь картина резко меняется. Мировую известность приобретают австрийская живопись (Г. Климт, О. Кокошка, А. Шиле), архитектура (О. Вагнер, А. Лоос), австрийская философская мысль (Э. Мах, З. Фрейд, М. Бубер). Привлекает к себе внимание во всем мире и творчество австрийских писателей — А. Шницлера, Г. фон Гофмансталя, Р. М. Рильке, Ст. Цвейга, Ф. Верфеля, Г. Тракля, Ф. Кафки, Р. Музиля и др.

Интеллектуальный подъем был предопределен социально-историческими причинами. Начиная распад Австро-Венгерской империи — 1918 г. лишь ознаменовал завершение процесса, который происходил десятилетиями. Общественные и национальные противоречия расшатывали империю все сильнее по мере развития капитализма в этой стране. Они не могли не сказываться на литературе, улавливавшей приближение кризиса подчас с сейсмографической чуткостью. Усугублявшийся общественный кризис, постепенное разложение старых форм государственной жизни — все это существенным образом влияло на духовную культуру. Прежде отличавшее австрийскую культуру

348

устойчивое тяготение к идеальной гармонии, преодолевающей темные стороны бытия возвышенной «кротостью», сменяется настроениями трагедийными и даже апокалипсическими. И в дальнейшем, где бы на Западе ни заходила речь о разного рода кризисах — жизни, мысли или культуры, среди имен, эти кризисы выразивших, всегда с уверенностью можно предполагать немало австрийских, хотя бы по происхождению. Причем австрийцы — как Фрейд или Кафка, Климт или Шенберг — нередко являются выразителями крайних, экстремистских культурных тенденций века. В Австрии зарождались и своего рода «крайности» общественно-политической жизни, отсюда были родом основатель сионизма венский журналист Герцль и будущий главарь германского фашизма Гитлер.

Почему так произошло? Во-первых, потому, что старый буржуазный мир в этой пестрой по национальному составу и особенно подверженной центробежным политическим устремлениям империи разваливался буквально на глазах. А во-вторых, оттого, что переживаемый на рубеже веков культурный кризис оказывался здесь в явном противоречии со здоровой и укрепившейся в противостоянии всем кризисам духовной традицией, не испытывавшей существенной романтической прививки, как это было, например, в Германии. Однако не затронутых кризисными веяниями австрийских художников в XX в. почти не было.

А ведь еще в конце 80-х годов прошлого века ничто, казалось, не предвещало надвигающейся смуты. Идеалами общества оставались уют и довольство. Главным культурным достоянием — оперетта и незлобивая комедия или мелодрама. Наиболее почитаемым и развитым литературным жанром был — как нигде и никогда больше в мире — не слишком глубокий, но по возможности остроумный, легкий культурфилософский «фельетон», т. е. эссе или статья (преимущественно на театральные темы). Даже романы читали значительно меньше, не говоря уже о стихотворных трагедиях или лирике. А каждый новый фельетон обсуждался повсюду — на улице, в кафе, в клубах, и какой-нибудь особенно удачный опыт в таком жанре мог мгновенно прославить начинающего литератора. Литературными кумирами эпохи были набившие руку журналисты, чьи имена давно забыты. Об интеллектуальной атмосфере Вены этого периода выразительно рассказано в мемуарах Стефана Цвейга.

Но уже 90-е годы внесли заметные изменения в эту идиллическую картину. Одно за другим происходили культурные события, шокировавшие буржуазного обывателя. Причем дело заключалось не в активности какого-нибудь отдельного направления. Направлений и тенденций было немало, и они сосуществовали в сложном взаимодействии. Натурализм, импрессионизм, неоромантизм, неоклассицизм, критический реализм выступали на протяжении 90—900-х годов одновременно, часто переплетаясь в творчестве одного автора, определяя отдельные этапы его эволюции (Герман Бар) или образуя причудливый симбиоз в одном произведении (Гофмансталь).

Главенствующим направлением 90-х годов оставался все-таки импрессионизм. Но он не был и не мог быть однородным — в силу особенностей собственной эстетики, эклектичной по самой своей сути: ведь она была ориентирована на вживание в стиль самых разных культурных эпох и наслаждение игрой в прекрасное — с самыми различными толкованиями этого понятия. Как раз это гедонистическое начало связывало импрессионизм с предыдущей, «опереточной» эпохой, а через нее органически — с идилликой бидермайера и даже с «золотым» веком Марии Терезии.

ВЕНСКАЯ ШКОЛА «МОДЕРН»

Характерным выражением мятущейся поэтической эклектики рубежа веков было творчество Германа Бара (1863—1934). Он начинал как натуралист, но чутко отреагировал на популярный общеевропейский, с английских прерафаэлитов и Суинберна начавший свое восхождение стиль «модерн» с его самолюбованием, фривольностью, орнаментализмом. Этот стиль, постепенно обраставший унифицирующими традициями, таил в глубине своих туманно-изящных покровов предчувствие катастрофы. Насаждавший им пессимизм и ощущение красивого мира накануне неотвратимой чумы придавали ему декадентскую окраску.

Взаимодействие с заведомо чуждой подобным настроениям австрийской культурной традицией привело к особенно интенсивным и по-своему обаятельным в своей противоречивости формам этого общего для всех развитых европейских стран явления.

Бар стал его первым адептом в Австрии. Он выпестовал не только венскую школу «модерн» в литературе, но заложил и теоретические основы «Сецессиона», родственной ей группировки живописцев с Густавом Климтом во главе.

Выступая в роли главного теоретика венской школы «модерн», в которую входили Петер Альтенберг, Артур Шницлер, Гуго Гофмансталь, Рихард Беер-Гофман, Рихард Шаукаль и многочисленные их эпигоны, Бар вдохновлялся идеями эмпириокритициста Эрнста Маха,

349

учение которого, сводившее истину к ощущению, прямо называл «философией импрессионизма». По мнению Бара, в импрессионизме многое соответствовало австрийскому, в особенности венскому, душевному складу: способность отдаваться настоящему моменту и тонко его чувствовать, незначительная роль деятельной воли, созерцательность, направленная на анализ многообразной игры настроений и переживаний.

Наиболее адекватное художественное воплощение идеи Бара получили не столько даже в его собственном — хотя весьма обильном, многожанровом и разностороннем, но быстро оскудевшем творчестве (значение сохранили только некоторые остроумные комедии из жизни венского света и артистической богемы — «Венские женщины», 1900; «Концерт», 1909), а в новеллах и миниатюрах Петера Альтенберга (1859—1919). Сборники Альтенберга с их чрезвычайно точно характеризующими повествовательную манеру автора названиями — «Как я это вижу», «Что приносит мне день», «Сказки жизни» и др. — выразили легкий, как бы скользящий взгляд на бесконечно изменчивую и пеструю действительность. Альтенберга интересуют фигуры неброские, малоприметные, его взгляд задерживается по преимуществу на мелочах, «паутинках бытия».

О том, сколь значительная роль отводилась Альтенбергу, этому, казалось бы, типично богемному литератору, просиживавшему дни напролет в «декадентском» кафе «Гриенштадль» в центре Вены, свидетельствует оценка, данная Гофмансталем: «Его истории словно крошечные озера, над которыми склоняешься, чтобы рассмотреть золотых рыбок или камешки, и вдруг видишь в них лик человека... Тройственная сила породила этого поэта. Сила художника, упивающегося отношениями с людьми и внешней своей судьбой как театром. Сила радостного жизнепрятия, смиренно улыбающегося перед неотвратимой тяжестью жизни. Сила литератора, любящего слово, артиста, любящего спектакль».

Альтенберга волновали не мысль, не чувство, а настроение. Его восприятие мира эмоционально по сущности. В миниатюрах и парадоксах венского импрессиониста заметно неприятие окружающей жизни, но это неприятие питомца богемы. Альтенберг далек от резкого эпатажа, которому посвящают себя экспрессионисты и футуристы, его удел — скорее меланхолическая отрешенность от социально инструментального шума времени, не лишенная самолюбования обращенность к нюансам индивидуальной душевной жизни артиста, художника в широком смысле этого слова. Бессилие перед несправедливостью жизни выражается в меланхолической грусти и снисходительной иронии. Альтенберг — миниатюрист, его излюбленный жанр всегда — род фрагмента: от житейского анекдота до короткого стихотворения в прозе или афористичного парадокса. Нюансы лирической интроспекции — вот преобладающие темы Альтенберга, как и всего австрийского импрессионизма. Собрав «мед» с творений Штифтера, Альтенберг в свою очередь положил начало целой жанровой традиции, сохранявшейся и в австрийской литературе последующих десятилетий.



Гораздо более широко и полно венский импрессионизм воплотился в творчестве Артура Шницлера (1862—1931). Медик по образованию, более двадцати лет занимавшийся врачебной практикой, Шницлер обнаружил в своих произведениях тонкое знание глубинной, на уровне подсознания, психологии человека — не столько заимствованное у коллеги Фрейда, сколько созвучное его учению.

Творческий путь Шницлер начал как эссеист и лирик импрессионистического склада. Признания

350

Иллюстрация:

Генрих Фогелер.

Заставка к драме Гуго фон Гофмансталя

«Кайзер и ведьма»

Журнал «Инзель», 1899 г.

он добился сначала в качестве драматурга. Его дебют на сцене состоялся в 1893 г.: из семи интермедий составленная пьеса «Анатоль» представила зрителям обаятельного и блестящего, но ничемного сноба, завсегда в венских салонах. Социальную наблюдательность и остроумие автора подтвердила пьеса «Любовные игры» (1896), запечатлевшая быт и нравы венских коковок. Эта тема была продолжена и в драме «Хоровод» (1900), которую цензура не раз запрещала «вследствие порнографии». Легкость, живость, естественность и меткость диалога обеспечили успех этих первых, по содержанию не слишком глубоких, но импрессионистически изящных пьес Шницлера.

Его «серьезный» театр начинается с исторической комедии «Зеленый попугай» (1899), прославляющей демократические завоевания Великой французской революции. Культурно-историческим оптимизмом проникнута другая историческая пьеса Шницлера — «Юный Медард» (1910). По мере приближения конца Австро-Венгрии в творчестве Шницлера заметно нарастание общественного критицизма. Большой резонанс вызвала его социально-критическая драма «Профессор Бернгарди» (1912), в которой автор поднял свой голос против расовой дискриминации, против антисемитизма. Подчеркивая личное достоинство своего героя, Шницлер в то же время осуждает его за уклонение от политической борьбы: аполитичность трудовой интеллигенции показана как сомнительное непротивление, как негативный и опасный общественный фактор. Та же тема развивается в самом большом прозаическом произведении писателя — романе «Путь на свободу» (1908).

В прозе Шницлер, психолог по преимуществу, задолго до Джойса применил, причем весьма виртуозно, «поток сознания»: сначала в ставшей знаменитой благодаря этому новелле «Лейтенант Густль» (1900), затем еще более изощренно в повести «Фрейляйн Эльза» (1924).

Шницлера отличает особая тщательность психологических характеристик героев. Действие его пьес, новелл и романов всегда зиждется на безупречно выстроенной цепи мотиваций. Однако в них заметна и внеисторическая сконструированность: ядро конфликта в произведениях Шницлера, как и его сподвижников по школе, оставалось неизменным, независимо от эпохи, когда разворачивается действие. Тут сказывалось стремление вынести ощущение за пределы конечного и мгновенного, желание оторваться от навязанной временем природы. Особенно повезло в этом смысле «золотому» XVIII в., представавшему в художественной практике венской школы (кроме Шницлера в первую очередь у Гофмансталя, Шаукаля, Блея) как обворожительная эпоха придворных интриг, томной любовной игры, менуэтов, кринолинов и фижм. (Вспомним аналогичные явления в искусстве других стран, например в России, у К. Сомова, А. Бенуа, М. Кузмина и др.) Это не были «исторические» новеллы и пьесы в собственном смысле слова. Современные

костюмы и декорации лишь заменялись в них на старинные, а персонажи оставались, в сущности, неизменными — слабые люди, которые оплетены сетями Эроса и беззащитны перед богом смерти Танатосом. Смерть одерживает победу над любовью как в галантном веке, так и в современности.

Антиномия любви и смерти (нередко в ипостаси «вечного» искусства и «бренной» жизни) занимает и юного Гуго фон Гофманстала (1874—1929), присоединившегося к школе Бара, еще будучи гимназистом. Гофмансталь — вообще, пожалуй, едва ли не исключительный во всей мировой литературе пример чрезвычайно раннего созревания поэта: стихи пятнадцатилетнего

351

юноши ныне признаны классикой немецкоязычной поэзии. Никто в ней не выразил так чутко и совершенно тончайших дуновений, импрессионистических нюансов жизни. Едва уловимая череда летучих настроений запечатлена Гофмансталем в строках столь музыкальных, что они вызывают ассоциации с фортепьянными «Мгновениями» Дебюсси.

Гофмансталь — чрезвычайно взыскательный мастер, за всю жизнь он напечатал лишь несколько десятков сравнительно небольших стихотворений, почти каждое из которых стало шедевром импрессионистической лирики, окрашенной в неоромантические философские тона. Гораздо чаще выступал он в других жанрах. В 90-е годы Гофмансталь активно сотрудничал в эстетских «Листках искусства» Стефана Георге, семнадцати лет от роду дебютировал в качестве драматурга, начав с лирических одноактных драм — «Вчера» (1891), «Смерть Тициана» (1892), «Глупец и смерть» (1893). Идейная коллизия этих произведений строится на противопоставлении «чистого» и «возвышенного» вечного искусства и «грязной» и «пошлой» преходящей жизни.

Эти же темы — с оттенком декадентского надрыва — предстают и в античных драматургических стилизациях Гофманстала «Электра» (1904), «Эдип и сфинкс» (1906).

Отвращение к будничности, зараженной буржуазной деловитостью, определяло и в дальнейшем своеобразный сценический пассаизм Гофманстала в его легких, неприязнительных комедиях. Он рядил своих героев в костюмы многих ушедших эпох, особенно часто и успешно — в камзолы и кринолины галантно-куртуазной эпохи рококо («Возвращение Кристины», 1907; «Кавалер роз», 1910).

Оставило след в австрийском театральном искусстве и предпринятое Гофмансталем стилистическое подновление средневекового миракля — пьеса «Имярек» (1911), которой по традиции в продолжение многих лет открывались ежегодные театральные фестивали в Зальцбурге. Это символически емкая притча о тщете суетных потуг человека и об очищающей силе страдания. Христианская проповедь смирения соединяется в ней с заветами европейского гуманизма, но и с горьким осознанием кризиса и того и другого. Вариация этой темы возникает у позднего Гофманстала в драматургическом опыте неobarocko — пьесе «Зальцбургский большой мировой театр» (1922).

Большинство пьес Гофманстала — стихотворные, многие из них составили либретто к театральным произведениям Рихарда Штрауса. Однако наиболее жизнестойкими оказались пьесы, написанные прозой, — «серьезная», социально-критическая и философски фундированная драматургия, которой Гофмансталь посвящает себя после первой мировой войны и развала империи. Это пьесы «Трудный характер» (1921) и «Башня» (1927), составляющие наиболее ценную часть его наследия наряду с лирикой и немногочисленными новеллами на псевдоисторические сюжеты. Единственный роман Гофманстала «Андреас, или Соединенные» — «роман воспитания» из эпохи рококо — остался неоконченным.

Творчество Гофманстала в художественном отношении неровно. В «глухое время», очевидно, коренящаяся особенность поколения Гофманстала и других неоромантиков состояла в том, что мощные всполохи истинной художественной энергии, жадно стремящейся к освоению жизни, пробиваются у них лишь сквозь напластования

абстрагирующих умозрительных аллюзий и схем. Однако по мере нарастания социальных антагонизмов времени творчество лучших писателей этого поколения все увереннее вливалось в русло реализма. И по драматургии, по литературно-критической эссеистике Гофманстала хорошо заметно, как писатель преодолевает свой неоромантический эстетизм.

Меняется в его эстетическом сознании и само понятие жизни. Если на первых порах «жизнь» для Гофманстала — это гедонистическое смакование всех подробностей и оттенков индивидуального восприятия как «игры дробящихся морских волн» (все это в согласии с постницшевской «философией жизни» — Дильтея, Зиммеля и др.), то в дальнейшем, особенно под влиянием первой мировой войны, понятие «жизни» стремительно расширилось: индивидуальная судьба сопряглась с судьбой народной, возникла идея ответственности индивидуума за духовную традицию нации. Постепенно изживаются неоромантические мечты о слиянии литературных и философских жанров в некоей «новой мистерии», а на их место приходит и бережное отношение к традициям фольклора и классического искусства. Новыми значениями наполняются и понятия культуры и литературы, понимаемой Гофмансталем под конец пути как «духовное пространство нации», т. е. живой, неиссякающий родник прогрессивной национальной традиции, противопоставленный убогому шовинизму «крови и почвы».

Гофмансталу принадлежат наибольшие заслуги в деле постижения самобытности австрийской культуры и литературы, в обосновании различия, а во многом даже и противопоставления австрийской и немецкой литературных традиций.

352

РИЛЬКЕ. КРАУС. ТРАКЛЬ

В тесном соприкосновении с венской школой «модерн», особенно в свой ранний период, развивалось творчество пражанина Райнера Марии Рильке (1875—1926), одного из крупнейших лириков XX в. Здесь, как нигде, сказался переломный характер эпохи: высшие достижения и идеалы классической поэзии, вновь возведенные на уровень самого высокого мастерства, должны были бороться с тенденциями тяжелого культурного и мировоззренческого кризиса.

Поэзия Рильке вобрала в себя сложнейшие духовные проблемы времени. Комментаторы непрестанно подыскивают ей какой-либо философский адекват — то в неоплатонической физиогномике Касснера, то в феноменологии Гуссерля, то в экзистенциализме Хайдеггера. Однако при этом поэзия Рильке с самого начала была предельно демократична, полна «слов простых». Свои первые книжки, напечатанные за собственный счет, Рильке сам распространял среди трудового люда. Фольклорные мотивы содержат его ранние сборники «Жизнь и песни» (1894), «Жертвы ларам» (1896) и др.

В духовном становлении Рильке исключительная роль принадлежит России. Он был подготовлен к встрече с ней, был изначально ей близок. Паломничества в Россию были тогда поветрием среди писателей Австрии и Германии. Однако никто из них — ни Бар, ни Касснер, ни Кайзерлинг, ни Барлах — не «заболел» Россией так, как Рильке, который на несколько лет превратился в завязанного славянофила, а под конец жизни в письмах к М. Цветаевой признавался, что Россия сформировала самые основы его духовного существа. Поэтическим итогом двух поездок Рильке в Россию (1899—1900) стала книга «Часослов» (1905), написанная в форме стихотворных молитв русского монаха. Рильке писал, что был принят в России как брат, и эту атмосферу людской общности, несколько мистически воспринятой соборности ощущал очень остро. Он побывал у Л. Толстого, тесно сошелся с литературно-художественными кругами Москвы и Петербурга, особенно сблизился с крестьянским поэтом С. Дрожжиным и даже сам пробовал писать русские

стихи («Родился бы я простым мужиком, то жил бы с большим, просторным лицом...»). Целую эпоху составили переводы Рильке с русского «Слова о полку Игореве», Лермонтова...

Австрийскому поэту оказались близкими течения в русском искусстве этого времени, связанные с поисками орнаментализации и стилизованного подновления древнерусской старины (так называемый псевдорусский стиль). Аналогом этих явлений в литературе были прежде всего «Симфонии» Андрея Белого и стилизованные апокрифы А. Ремизова, размышлявшие (подобно древнерусским «словесам») грань между поэзией и прозой, создававшие образцы ритмизованной прозы или сросшейся с прозой поэзии. На тех же путях лежали опыты самого Рильке, чья ритмизованная новелла «Песнь о любви и смерти корнета Кристофа Рильке» (1906) свидетельствует об этом с наглядностью. Собственные апокрифы Рильке создает в книге «История о господе боге» (1899).

Вторым духовным прибежищем для Рильке после России стал Париж, дружба с О. Роденом и П. Валери, переживание утонченных достижений и изощренной, устоявшейся символики европейской культуры. Все это воплотилось в «Новых стихотворениях» (1907—1908), где Рильке стремится перейти от былой аморфности и символической зыбкости к отчетливой и монументальной пластике, к осознанию вещиности как самополноты бытия. Однако внутри этой внешней статуарности скрыта живая динамика, культура осознана как аккумулятор живой энергии, библейские образы и сюжеты — как вместилища вечной страсти. Памятники искусства предстают как двуликие Янусы, связывающие в полноте кругозора посюстороннее с потусторонним, бывшее с будущим. Оттого велика у Рильке роль буддийских тем и мотивов, скрещенных с привычной для европейской культуры христианской символикой.

Но Париж для Рильке — это и переживание острой социальной несправедливости, нищеты, отчуждения, разобщенности, холода механистической цивилизации. Кризисное восприятие этих явлений нашло отражение в написанном в форме дневников романе Рильке «Записки Мальте Лауридс Бригге» (1910) с его темой отчаяния индивидуума перед лицом неизбежной смерти, раздумьями над самоубийством как выходом из «пограничной ситуации» и другими мотивами, типичными для тогдашней литературы.

Идеей богооставленности человека проникнуты создававшиеся во время первой мировой войны «Дуинские элегии» (1923). От пантеистичности ранних стихов или «Часослова» здесь не остается и следа. Умиление сменяется трезвостью, мужественным осознанием одиночества человека перед лицом мировых катаклизмов. Но это осознание человеческого одиночества и бренности означает полноту приятия бытия и содержит упование на своего рода смиренную гордость и высокое достоинство человека. Космический гимн человеку, этой

353

неразличимой пылинке мироздания, продолжен в «Сонетах к Орфею» (1922), где напряжению самоценного духа обещано бессмертие.

В собственно эстетическом отношении развитие поэзии Рильке сопровождается постепенным размыканием орнаментальности. Его стих со временем становится строже, суше, поэт все меньше играет аллитерациями и ассонансами, на которых поначалу держалась вся его инструментовка. В последних стихотворениях он все больше тяготеет к «открытой» форме, к верлибру. Однако его стих не утрачивает своей завораживающей музыкальности, которая лишь становится сложнее и тоньше. Вместе с тем в поздней лирике Рильке появляется некоторая философская холодность, обаяние непосредственной и доходчивой эмоциональности в ней ослабляется.

Поздняя лирика Рильке свидетельствует о его духовной переориентации, о значительном углублении его философско-поэтических представлений. Если на рубеже веков смысловой акцент им ставился на самоценности изощренного и сложного индивидуального мира, а «мир вещей» был лишь эманацией надмирной и безличной

творческой воли, то в «Дуинских элегиях» и «Сонетах к Орфею» доминирует сфера объективного существования, а миссия поэта видится в особом служении всенародному единству, людскому братству, обретенным на гуманистических основах. Эти мотивы позднего Рильке привлекли к нему восторженное внимание М. Цветаевой и Б. Пастернака. Тройственная переписка этих поэтов, относящаяся к 1925—1926 гг., сама по себе — уникальный литературный памятник, показывающий реальное и обогащающее общение двух соседних культур.

Среди явлений, так или иначе связанных с венским импрессионизмом, — дебют Стефана Цвейга, во многом близкого в своей ранней новеллистике Шницлеру, а также Роберта Музиля (1880—1942), опубликовавшего в 1906 г. свою первую повесть «Смятение воспитанника Тёрлесса». Основные достижения этих писателей приходятся на более позднее время, на период между двумя войнами, но и их дебют не прошел незамеченным. Особенно многообещающими были первые опыты Музиля, неустанно проводившего и в повести, и в сборнике рассказов «Соединенные» (1911) заповеданный венской традицией «анализ ощущений», но последовательно избегавшего всякой расплывчатости и приблизительности.

Иллюстрация:

Райнер Мария Рильке

Фотография 1910-х годов

Литературное утверждение венской школы осуществлялось отнюдь не триумфально. Школу подвергли нападкам с разных сторон — и из консервативно-католического лагеря, и со стороны националистов «крови и почвы», и со стороны приверженцев демократической традиции. Сильным оппонентом школы был выдающийся сатирик Карл Краус (1874—1936), человек редкой духовной мобильности и энциклопедически широкой одаренности. С 1899 г. и до самой смерти он издавал журнал «Факел», все рубрики которого с 1911 г. заполнял собственными писаниями.

Краус сражался за чистоту и живое развитие классического наследия языка, неустанно засоряемого, по его мнению, наемными борзописцами и претенциозными «модернистами». Журнализм в искусстве (т. е. халтурное, идеологически нацеленное ремесленничество, то, что Гессе называл «фельетонизмом») был предметом его ядовитых насмешек. В венской школе Краус увидел попытку создания касты, сдерживающей свободное развитие искусства. На выступления группы он немедленно отозвался книгой «Дряхлеющая литература» (1896), где язвительно развенчивал и декадентов из кафе

354



Карл Краус

Фотография (ок. 1915 г.)

«Гриенштадль», и их идейного вдохновителя Германа Бара.

Кризис эпохи для Крауса — это прежде всего кризис языка. В регулярно выходивших тетрадках «Факела» он устраивал настоящее сатирическое аутодафе языку практически всех общественных институтов прогнившей монархии, особенно министерств, судов, средств массовой информации. В «жаргоне полуобразованных», стремительно вытеснявшем живую образную речь народа и классической литературы, ему виделся верный признак грядущего духовного одичания.

Статьи, комментарии были поначалу исключительными жанрами Крауса. К ним вскоре прибавились афоризмы, быстро становившиеся крылатыми («Справедливо запрещают сатиры, которые понимает цензор», «Фрейдизм — это болезнь, за терапию которой он себя выдает», «Немецкий язык — самый глубокий, немецкая речь — самая

мелкая» и др.). В 10-е годы Краус начал писать и стихи, в 20-е — выступил как драматург. Его гигантская по объему драма «Последние дни человечества» (1920) дает панораму дряхлеющей и гибнущей монархии с ее социальной и национальной рознью, прогнившим бюрократическим аппаратом, коррумпированной армией, оторвавшейся от демократических масс интеллигенцией и т. д. Драма прозвучала страстным обвинением войне и социальной несправедливости, хотя Краус и оставался на весьма расплывчатых пацифистски-либеральных позициях.

К зарождавшемуся экспрессионизму Краус отнесся благосклоннее, чем к импрессионизму, особенно к «тирольскому» варианту экспрессионизма — к поэту Георгу Тракля и выпестовавшей его редакции журнала «Бреннер». Собственно, предощущением экспрессионизма была уже в начале века драматургия Карла Шенхерра (1867—1943). Его пьесы представляли собой синтез самых разных направлений и идейно-стилевых тенденций начала века. Шенхерр стал крупнейшим в Австрии мастером народно-крестьянской драмы, соединившей в себе натурализм с его пристрастием к социальной проблематике и быту, некоторую романтизацию патриархальных устоев в духе почвенничества, наконец, близкую к «философии жизни» героизацию и демонизацию иррационально-природных начал народной души, приводившую к экспрессионистической напряженности и даже экзатичности действия. Все это соединилось со свойственной классическому народному театру простотой мотивировок, лукавым юмором, здравым взглядом на вещи. Тяга к натурализации изображения обязала Шенхерра писать свои пьесы на родном для него тирольском диалекте. Творчество Шенхерра не знало эволюции, в жанровом отношении оно тоже едино, ибо его исторические драмы так же воспроизводят некие константы национальной жизни, как и драмы на современные темы. Из обширной драматургии Шенхерра наибольший успех выпал на долю пьес «Земля» (1907), «Вера и родина» (1910), «Народ в нужде» (1915). Свойственная Шенхерру мифизация национальной, особенно крестьянской, жизни определила те спекуляции на его творчестве, которые проводила нацистская пропаганда и псевдоэстетика.

Движение от импрессионизма к экспрессионизму выразилось в поэзии Георга Тракля (1887—1914), принадлежащей к наиболее весомым немецкоязычным поэтическим достижениям XX в.

Ранние стихи Тракля полны импрессионистической зыбкости и сумеречности. Их пронизывают мотивы неоромантического томления: блеклые краски заката в покинутых парках, пришедшие в запустение дворцы и замки, подернутые ряской пруды, руины. Здесь преобладают настроения одиночества, брэнности, неизбежной печали, скорбной тоски.

Постепенно в поэзию Тракля входит тема очищающего страдания, тема духовного подвига

355

как прорыва к устойчивым ценностям. Зло мира сосредоточивается в пределах городских, понятие «города» становится равнозначным понятиям ада, проклятия. Антиурбанистические видения Тракля придают этой поэзии колорит мрачной фантазии. Осквернение святынь и гибель народов — таким провидится поэту будущее Европы («Страна заходящего солнца»). Само понятие «закат Европы», распространившееся в 20-е годы благодаря нашумевшей книге О. Шпенглера, впервые предстает в поэзии Тракля.

Постепенно он вырабатывает свой поэтический стиль с емкой, но весьма устойчивой символикой. Носителями былой, гибнущей органики становятся такие древние христианские символы, как «хлеб» и «вино». Возникают сквозные метафоры — «осень», «тление», «безумие», «сон», «забытье». Чрезвычайно уплотняется и метафоризируется, как вообще в экспрессионизме, ощущение цвета. «Золотой», «белый», «голубой», «серебряный», «красный», «черный» — это не поверхностные характеристики вещей, а знаки их внутренне-ценностной иерархии.

Апокалипсические озарения приобретают особую напряженность и экстатический размах с началом первой мировой войны, в которой Тракль принял участие в составе санитарных частей. Картины войны, гибели, беспомощной отверженности человеческой плоти и нищеты духа входят в полные отчаяния гимны, которыми полнится лучшая книга Тракля «Себастьян во сне» (1915), изданная уже после трагической смерти поэта. В таких стихотворениях сборника, как «Осень одинокого», «Детство», «Гродек», «Ночная песнь», повседневность, чреватая катастрофой, предстает как мрачное бесовское действо, «демония жизни». Стихотворческий диапазон Тракля простирается от классически выверенного сонета, выразительность которого достигается соединением строгой чеканки мелодичного ритма и благородной певучести, до дерзкой, неожиданной и причудливой метафоры, до выплескивающегося за рамки всякой грамматической логики витийствующего гимна, написанного свободным стихом, нервным, захлебывающимся, переходящим в ворожбу ритмизованной прозы.

В этой ворожке значение магических символов приобретают такие образы, как «юноша», «сестра», «чужой», «ангел», «смерть», «призрак». Давнишние, в христианской традиции возникшие словосочетания (подобные «сестра моя смерть» Франциска Ассизского) переосмысляются в резком и неожиданном наложении их на трагические картины действительности. Такие стихи Тракля проникнуты страстным гуманистическим пафосом, обличением людской вражды, экспрессионистскими по духу призывами к всемирному братству.

Традиция Тракля оказалась особенно плодотворной для дальнейшего развития австрийской поэзии. Его опыт чрезвычайно интенсивного лирического освоения картины мира, но такого, которое избегает всякого оригинальничающего произвола, а стремится — при всей своей необычности — к объективной характерности, к скрытой за внешними деформациями типичности, на долгие годы определил поэтические устремления последующих поколений.

ПРАЖСКАЯ НЕМЕЦКАЯ ШКОЛА

С экспрессионизмом прежде всего связывается представление о так называемой пражской школе, хотя возникшая в Праге в предвоенные годы литература на немецком языке представляла собой арену борьбы различных литературных групп и течений. Однако значительная часть противоборствовавших литературных сил действительно разворачивала свои порядки под знаменем экспрессионизма. Сопряжение хотя бы таких имен, как Мейринк и Верфель, Кафка и Урцидиль, показывает, насколько разные тенденции объединял пражский экспрессионизм. В то же время невозможно отрицать наличие ряда общих моментов, позволивших и «левым» и «правым» экспрессионистам находить общий язык.

Основывалось это единство на неприятии искусства предшествующего поколения, на бунте против «отцов», на борьбе с реализмом, понятым прямолинейно как внешняя достоверность изображения. Это борьба, на которую поднимались с лозунгами возрождения суверенной мощи духа и пророческой миссии художника, выливалась в своевольную деформацию природы на полотнах живописцев и «речетворчество» — ломку синтаксиса и высвобождение «самовитого» слова — в творениях поэтов-экспрессионистов.

Экспрессионистов не устраивало в практике венской школы и вообще импрессионизме исчезновение «я», ядра личности в эмпирике потока ощущений. С художественной точки зрения их не устраивало слишком пристальное внимание к оттенкам и тонкостям душевной жизни субъекта, в которых субъект растворялся, отдаваясь бесконечной

рефлексии. В центре внимания экспрессионистской прозы, поэзии и драматургии уже не характер, а характерность, духовно-душевная ситуация — страх надежды, отчаяния, любовного экстаза, братского порыва и т. п. Эту ситуацию экспрессионисты часто пытались запечатлеть с помощью иносказания или «шифра», каким

356

были, например, многие рассказы-притчи Франца Кафки. Разумеется, переход литературы к новым идеям и формам изображения совершался не механически и не быстротечно, но его тем не менее можно проследить даже на примере отдельных творческих биографий, хотя бы того же Тракля. Аналогичное накопление «вещных» и бытийномасштабных тенденций совершалось и в творчестве Рильке. Да и в недрах самой венской группы со временем усилились поиски «единства», росла неудовлетворенность Гофмансталя, Шаукаля и других венцев игрой «масок», на которые распался индивидуум. В этом сдвиге виден шаг навстречу экспрессионизму. Еще дальше пошел в этом направлении Бар, который в 1913 г. выпустил роман «Вознесение», где порицал современников за отсутствие мирозерцания, упрекая их в безудержном гедонизме, который сам так рьяно насаждал.

Для понимания некоторых пражских экспрессионистов важна их определенная причастность к отдельным моментам иудаистской мистики в модернистской трактовке М. Бубера. Провозглашенное Бубером единство «я» и «ты», единство человека и всего внешнего мира, когда человек приравнивался к богу и растению, животному и камню, во многом питало, например, причудливые картины и фантастические превращения Франца Кафки (1883—1924), словно бы демонтирующего в своих рассказах и романах структуру мира, которая держалась веками; разбирающего и снимающего, как строительные леса, психологические, биологические, социальные и прочие детерминанты. Результаты такого «демонтажа» были столь трагичны и безысходны, что повергли в смятение и страх самого писателя: умирая, он завещал сжечь все свои неопубликованные произведения, т. е. больше половины всего своего труда.

Библиографическая статистика свидетельствует: Франц Кафка в настоящее время занимает первое место среди писателей XX в. по количеству исследований его творчества. Этот факт чаще всего объясняется тем, что Кафка — писатель-пророк, визионер, отгадчик будущего, предвидевший еще в начале века жестокие изломы истории, осуществившиеся в последующие десятилетия. Аргумент существенный, но вряд ли решающий: были в австрийской литературе его времени не менее мрачные визионеры; достаточно назвать Альфреда Кубина с его романом «Другая сторона», Альберта Эренштейна с его повестью «Тубуч», а также Мейринка, Перуца, Верфеля и др. Очевидно, объяснение такой грандиозной славы Кафки нужно искать в своеобразии и силе его художественного мира, в чем-то существенном перекликающемся с определяющими эстетическое лицо века веяниями.

Юрист по образованию, скромный служащий пражского страхового агентства, никогда не бросивший работу ради литературы (но вынужденный часто оставлять ее из-за туберкулеза), Кафка стал одним из основоположников европейского модернизма. Многими чертами своего творчества он вписывается в поэтику экспрессионизма. Однако особую выразительность его прозе придает резко отличный от других экспрессионистов стиль — классически ясный, педантично правильный, сухой, уснащенный канцеляризмами, которые, разбухая, тяготея к абстракции, создают стерильно-ирреальное игровое пространство. Внутри этой, словно бы стеклянной, формы помещены чудовища, уродцы, ужасы, кошмары, привидения. Вероятно, художественный эффект Кафки и заключается в этом контрасте, он был бы значительно меньшим, если бы писатель, подобно другим экспрессионистам, предпочел смятенную, захлебывающуюся в рваных ритмах речь.

Совмещение фантазии и реальности, самого резкого и непредугадываемого гротеска и фотографически точно запечатленной действительности составляет одну из примечательных особенностей новелл и романов Кафки и близких ему по духу писателей-пражан (М. Брод, А. Эренштейн, Л. Перуц и др.). Наибольшей известностью у современников среди них пользовался Густав Мейринк (1868—1932), создавший в романе «Голем» (1915) и многочисленных новеллах свой фантастический, пронизанный представлениями восточной мистики и напоминающий об Эдгаре По мир, художественно, впрочем, гораздо более плоский, чем у Кафки.

В полной мере выражен у Кафки столь характерный для экспрессионистов мотив конфликта отцов и детей, отражающий столкновение двух поколений в начале века, столкновение позитивизма с различными вариантами его модернистского пересмотра. Для Кафки, болезненно порвавшего со средой и окружением, этот мотив был глубоко выстраданным лично, что запечатлелось в новелле «Приговор» (1913) и «Письме к отцу» (1919), где частное обращение перерастает в исповедь поколения.

Характерно при этом — как раз для экспрессионистского поколения, — что реальный жизненный конфликт перерастает в противоборство надмирных сил, власть отцов предстает как сатанински окрашенная власть тиранов.

Так и всякую другую свою душевную ситуацию Кафка-художник экстраполировал в мировые пространства. «Основа моего существа — страх», — писал он возлюбленной. Предельной концентрацией страха как экзистенциального

357

состояния, причем не только «соли души» (М. Хайдеггер), но и как бы стержневой характеристики бытия, становятся все его создания. Они — несколько абстрактные притчи, но не привычные, знакомые нам, к примеру, по литературе Просвещения, где всегда был ясен логический смысл и очевидна мораль, а алогичные, принципиально хаотичные по смыслу, требующие бесконечного разгадывания. Это ребусы с неисчислимым множеством решений — недаром Кафку интерпретировали едва ли не больше и разнообразнее, чем любого немецкоязычного писателя XX в.

Гротеск у Кафки, в отличие от реалистического, где он заострял реальные стороны бытия, приобретает самодовлеющее значение. Ад у него — не фон, оттеняющий уродливые черты действительности, ад — сама эта действительность, где человек может в любой момент превратиться в гада не фигурально, а буквально, и лишь тупость взгляда не позволяет большинству это реально осознать («Превращение», 1916). Надо отдать должное провидческой зоркости Кафки: в иных случаях его, казалось бы, насквозь абстрактные и выдуманные построения реализовались в дальнейшей истории именно в представленных им формах и даже превзошли их по жестокости — так печи Освенцима превзошли самые изощренные пытки, описанные в новелле «В штрафной колонии» (1914).

Точно так же по видимости абстрактный, невысказанный в своей абсурдности судебный процесс над невиновным, но приговариваемым к смерти, изображенный в романе «Процесс» (написан 1914—1915, опубл. 1925), был многократно превзойден в показных, непостижимо трагических в своей роковой нелепости судилищах XX в. Герой «Процесса» Йозеф К., мелкий банковский служащий, безмянный герой нашего века, проснувшись однажды утром, узнает, что он арестован и будет вскоре судим. Никакие его судорожные потуги уразуметь смысл обвинения ни к чему не приводят, его затягивают хваткие бумажные жернова судебной машинерии, для которой он принадлежность протокола, абстрактно-стандартный казус. Попытки Йозефа оправдаться моментально оказываются на весах этой странной Фемиды неопровержимыми доказательствами вины. Он наг и беспомощен «перед законом», как называется включенная в роман притча, и будет неизбежно раздавлен в силу неведомой, недоступной ему логики, но постоянно

внушаемой стражами закона. Годы спустя так были раздавлены миллионы людей карательным прессом судопроизводства фашистского образца.



Франц Кафка

Фотография 1910-х годов

Оправдавшийся художественный прогноз — по-видимому, немаловажная причина все нарастающего в последующие десятилетия успеха Кафки. Первый, неоконченный его роман «Америка» (написан 1912—1914, опубл. 1927) — довольно точное предсказание дальнейшего хода развития технической цивилизации на капиталистических основах с ее комплексом неразрешимых общественных противоречий, с трагическим ростом отчуждения человека в механизированном мире. И последний роман Кафки «Замок» (1922, опубл. 1926) дает достаточно точную — при всей смещенной гротескности изображения — картину окостенения бюрократического аппарата, который на деле подменил буржуазную демократию. Полувековой опыт последующей истории позволяет воспринимать этот роман как художественное предвестие современных форм манипулирования сознанием человека и самой его судьбой в буржуазном обществе.

Но параболлистическая абстрактность творчества Кафки — видимая. Генетически, да и реально оно ярко отражает тяжелый кризисный этап в истории Австро-Венгрии в связи с разложением государственного аппарата накануне его конца. В нем нашли отражение и общие беды Австро-Венгрии, и характерные особенности «пражского острова». Об Австро-Венгрии Энгельс еще в 1848 г. писал, что «ни

358

в одной стране феодализм, патриархальщина и рабски покорное мещанство, охраняемые отеческой дубинкой, не сохранились в столь неприкосновенном и цельном виде» (Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 4. С. 471). Внутренние противоречия империи с тех пор, естественно, только углубились, начиналась агония. Это показано в таких ретроспекциях, как драма Карла Крауса «Последние дни человечества» и роман Роберта Музиля «Человек без свойств» (1930—1943).

На развитии немецкоязычной литературы «пражского острова» сказалась специфическая атмосфера социального, литературного и бытового гетто. Эта литература создавалась (за исключением Рильке) евреями, писавшими по-немецки, в столице одного из древних славянских государств. Была в таком положении своя положительная сторона: славянские темы, мотивы, просто жизненные связи, наконец, обогатили личность и творчество как Рильке, так и Кафки.

Но в то же время это приводило к социально-национальной отъединенности, неизбежно искажавшей взгляд на реальное положение вещей и на исторические перспективы. Писатели-пражане смотрели на мир остранным, поддаваясь фантазмагориям. Кафка в этом смысле — классический пример.

Кстати, и стерильно-протокольный язык большинства участников пражской школы — тоже, конечно, порождение искусственной, инкубаторской литературной среды, отрезанной от стихии живой речи. Мейринк в этом смысле особенно показателен. Он оставляет впечатление «безъязыкого» писателя, для которого слово — только именное значение предметов или передатчик прямого смысла, но никак не завораживающая тайна, никак не образ по самой своей природе. Более сильное дарование Кафки помогло ему добиться значительной суггестивности, освободившись от блекло-протокольной, однотонной палитры, однако и его словесный строй, конечно, стерилен.

Такая — вовсе не из недр слова вытекающая — суггестивность была явлением, уникальным для немецкоязычной литературы. Кроме — отчасти — Гофмана у Кафки и

других пражан в этом смысле не было предшественников. Но связь с Гофманом — это уже указатель на определенную традицию: романтическую. С романтиками Кафку роднит многое: и гротескное восприятие быта, и томление по абсолюту, расплывающемуся в туманной дымке метафизической неизвестности, и склонность к фантастике, сновидениям, в которых произвольно смешиваются элементы реальности, а их комбинации выступают в качестве смутного, неразгаданного шифра. Многие кафковские новеллы, притчи, рассказы строятся именно по законам сновидения; это характерный штрих всей европейской модернистской прозы того времени (в русской литературе — А. Ремизов, Ф. Сологуб). Сохранились рисунки Кафки к его роману «Процесс». Вряд ли нашелся бы лучший иллюстратор — сюжетная (хотя скорее бессюжетная) хроника романа распадается под пером Кафки-художника на отдельные «кадры» ирреалистического характера. Это нечто противоположное толстовскому органичному «сцеплению слов».

Не случайно живший одной только литературой («Я весь состою из литературы»), Кафка в то же время не имел устойчивых литературных пристрастий, даже любимых своих Гёте, Клейста, Достоевского воспринимал не цельно, а как-то фрагментарно и только в тех моментах, которые напоминали ему собственные состояния или, напротив, были совершенно непонятны. Нельзя сказать, чтобы Кафка лишен был всяких литературных корней; помимо романтиков необходимо вспомнить Адальберта Штифтера с его сухим и точным «вещизмом». Но Кафка — антиидиллик, и вместо штифтеровского «кроткого закона» согласной гармонии у него в мучительных судорогах корчащийся мир. Стоящий как бы вне потока литературы, против него, Кафка не породил и школы. Его опыт уникален, и хотя имел огромное воздействие на литературу, но создавал в дальнейшем главным образом эпигонские подражания.

Крупнейшим поэтом пражского экспрессионизма был Франц Верфель (1890—1945). Роль лидера ему сразу же обеспечила книжка стихов с программным для «левого» экспрессионизма названием «Друг человечества» (1911). При всех громких прокламациях Верфель с самого начала отличался не слишком типичной для экспрессиониста лирической раздумчивостью. Ни словотворчества Тракля, ни кафковских ужасов в его арсенале нет. В связи с Верфелем скорее вспомнится поэзия Шиллера («Гимн к радости»), но эти мотивы оттенены предвидениями катастрофы. Подобное настроение заметно усиливается с началом первой мировой войны (сб. «Друг другу», 1915). В отличие от Тракля, основа поэтики Верфеля не метафорика и не мелодика, а риторика. В 10-е годы Верфель считался едва ли не «мессией» пражского экспрессионизма. В дальнейшем, обратившись к прозе, Верфель попал под обаяние психологически насыщенного письма венцев («Прага взрастила меня, Вена влекла и манила...»). В новелле «Лестница в отеле» он создал изящную вариацию на тему Шницлера. В самом конце новеллы преобладает,

359

однако, чисто экспрессионистский тон: не приводя никаких видимых мотивов самоубийства героини, автор возлагает вину и на ее соседей по отелю, не остановивших ее. Этот несколько неожиданный ход Верфеля заставляет вспомнить о его декларациях и манифестах, в которых людская солидарность и общность объявляются высшим благом и путем к спасению. Впрочем, экспрессионистские черты зрелых рассказов Верфеля уже едва заметны. Теперешний читатель воспринимает прозу зрелого Верфеля как реалистическую.

Верфель-драматург, начавший с переложения в экспрессионистском духе «Троянок» Еврипида (1913), тяготел в своих тяжеловатых, выпреним языком написанных пьесах на исторические и мифологические сюжеты к морализаторству абстрактно-философского толка. Это, пожалуй, наиболее слабая часть наследия писателя. Относительное значение имел только «Человек из зеркала» (1920) — трилогия с типичной для постэкспрессионизма патетикой и тяготением к метафизическим отвлеченностям. Более заметных успехов Верфель добился как прозаик в период между двумя войнами и в годы антифашистской эмиграции.

В лице Эгона Эрвина Киша (1885—1948) пражский кружок и вся австрийская литература обрели горячего приверженца социалистических идей.

С 1906 по 1913 г. Киш служил репортером в крупнейших пражских либеральных газетах. Журналистская находчивость и хватка, неутомимая активность и оперативность, меткий глаз и острое слово, обширные связи в различных социальных кругах и особенно тесные контакты с пестрой литературной средой Праги начала века сделали его знаменитостью. После тяжелого ранения на фронте первой мировой войны Киш поселяется в Вене и продолжает свою репортерскую деятельность. В частности, он, как заправский сыщик, раскрыл тайну известной шпионской аферы — измену начальника австрийской контрразведки полковника Редля, подкупленного русской агентурой, и написал об этом броский, сенсационный репортаж. Киш был активным и отважным репортером, исследующим и провоцирующим действительность, тип журналиста, прочно утвердившийся в XX в., вплоть до Гюнтера Вальрафа в наши дни.

Путь Киша в последние годы существования Австро-Венгрии и в дальнейшем после ее распада — это путь от анархизма до сознательного и активного служения прогрессивным общественным идеалам в рядах коммунистической партии.

Немецкоязычная литература Праги первых двух десятилетий века, вобравшая в себя самые противоречивые и разнонаправленные тенденции — от декадентства до устремлений к социалистической идейности, была полем идеологических битв. Общественно-политическая агония Австро-Венгерской монархической империи высвободила значительную духовную энергию, в которой чрезвычайно устойчивая и здоровая культурная традиция столкнулась с ощущением кризиса, катастрофы, конца. В литературе и искусстве это вызвало к жизни круговорот новых течений, то существовавших, то вытеснявших друг друга.

Уже в 1891 г. Бар опубликовал брошюру «Преодоление натурализма», и с тех пор это направление действительно отошло на задний план. Банализировались и некоторые традиционные формы критического реализма, ставшие арсеналом тривиальной литературы. Тот же Бар явился активным проводником «модерна», в котором соединились неоромантические, импрессионистские, а позднее и экспрессионистские тенденции. В большинстве случаев, однако, новомодные «измы» представляли собой лишь прививку на мощном реалистическом стволе: многие крупные австрийские писатели рубежа веков — в своих лучших произведениях, реалисты, хотя и преодолевшие искусства «модерна». Тем не менее венская школа окрашена по преимуществу в импрессионистские цвета, а позднее, уже к 10-м годам нашего века, сложившаяся пражская школа — в тона экспрессионистские.

В целом австрийская литература этого времени — из-за того, что Австро-Венгрия с ее кризисом оказалась, по Музилю, «особенно показательным частным случаем Европы», — приобретает большое международное значение, впервые становится фактором мировой литературы, воздействующим на художественный процесс эпохи.

ГЕЛЬВЕТИЧЕСКОЕ ОБЛАСТНИЧЕСТВО

В 90-е годы швейцарская литература пережила невосполнимые утраты: в самом начале десятилетия умер Готфрид Келлер, прекратилась творческая деятельность другого классика — Конрада-Фердинанда Мейера; в 1897 г. скончался философ и историк Якоб Буркхардт. Завершилась чрезвычайно плодотворная эпоха швейцарской культуры. Подъем, начавшийся в стране после победы буржуазной революции 1848 г., сменился застоєм и упадком во всех сферах духовной жизни.

Во второй половине XIX в. конфедерация прошла ускоренный путь буржуазного развития. Из отсталой аграрной страны она превратилась в развитое индустриальное государство с густой сетью железных дорог, промышленных предприятий и банков. Укрепление местной — преимущественно мелкой и средней — буржуазии сопровождалось ростом пролетариата. Однако концентрация капитала проходила замедленными темпами. В стране, где мелкий буржуа чувствовал себя представителем «народа», классовые противоречия выступали в менее острой, чем в соседних государствах, форме. Рабочему движению сопутствовали либерально-демократические настроения, оказавшиеся здесь достаточно стойкими, а несколько позже — влияние социал-демократического реформизма.

Швейцария не отказалась от надежд на демократический «особый путь», избавляющий от противоречий капитализма, хотя оснований для этого становилось все меньше. Широкие массы по-прежнему активно участвовали в общественной жизни, но решение кардинальных вопросов, определявших судьбы страны, целиком зависело от правящих кругов. В политике стали брать верх откровенно консервативные настроения. Отсталое общественное сознание стимулировало укрепление регионалистских, «почвенных» тенденций в литературе и искусстве, в то же время непомерно возросли аполитичность и обывательский индивидуализм.

Особенности социально-политической жизни конфедерации на стыке столетий определили своеобразие литературного процесса. Охранительные идеологические тенденции породили феномен культурного отставания. В наследии классиков подхватывались и развивались далеко не лучшие стороны, скорее наоборот — абсолютизировались заблуждения. Областникам были недоступны широта духовного кругозора и пафос социального критицизма Келлера, страстный этический гуманизм Готхельфа, художественная взыскательность Мейера. Регионалистам оказалось не под силу художественно отразить процессы, происходившие в швейцарской действительности на рубеже веков. Писатели считавшие себя реалистами, утратили вкус к познанию действительности в ее реальных противоречиях. Исследованию закономерностей общественного развития они предпочитали поверхностное описание.

В творчестве регионалистов, особенно тех, кто находился в орбите так называемого крестьянского романа И. Готхельфа, личность вычленялась из потока истории; «остальной мир» воспринимался с глухой недоброжелательностью, как нечто враждебное, как «зло». Областники искренне полагали, что нравственное здоровье народа сохраняется только в условиях патриархального сельского быта. Такого рода антицивилизаторские настроения издавна были константой духовной жизни Швейцарии, порождая недоверие к новому — в общественной жизни, идеологии, искусстве. Несомненно, областническая литература сыграла на рубеже столетий известную сдерживающую роль — она была преградой на пути распространения декадентских веяний «конца века». Однако эту роль бастиона не следует переоценивать — от его стен откатывались и передовые идеи времени. Диалектика исторического процесса чужда областничеству, анахроничному по своей сути.

Присматриваясь к характеру конфликтов, разрабатываемых в сочинениях областников, — и явных «почвенников», как Я. К. Геер или Э. Цан, и обладавших более широким кругозором, как Г. Федерер, — нельзя не заметить, что эти конфликты утрачивают социальную определенность. Перед читателем предстают не личность и общество на фоне движущейся истории, а человек и природа на фоне вечных гор («Король Бернины» Геера, «Горы и люди» Федерера), не жизнь социального организма, а жизнь маленькой общины, изображаемой в качестве неповторимого «особого случая». Личность как бы растворяется в скрупулезно выписанной среде, утрачивает энергию сопротивления обстоятельствам.

С этим связаны особенности авторской позиции в областнической прозе (поэзия и драма

не получили развития ни в одном из языковых регионов). Чаще всего автор — всеведущий и вездесущий «демиург».

Так, Я. К. Геер (1859—1925) активно вторгается в повествование, выдает аттестации персонажам и оценивает события с позиций областника. Хотя Э. Цан (1867—1952) умеет скрываться за своими персонажами, однако его герои от этого не становятся богаче и объемнее, потому что небогат внутренний мир самого «творца», который по роду своих повседневных занятий был владельцем трактира в швейцарских Альпах.

Сложнее творчество Г. Федерера (1866—1928), священника, а позже редактора католической газеты в Цюрихе. Мягкий, снисходительный юмор позволяет ему избегать морализаторства, не выглядывать из-за плеча персонажа с указующим перстом проповедника. Повествование Федерера близко келлеровскому — глубоким знанием жизни простого народа, мягкой иронией. Как художник он следовал традициям швейцарских классиков XIX в., но остался лишь их эпигоном. Федерер так и не смел разорвать оковы регионализма, застрял в кругу локальных проблем, приноровился к узости и тесноте художественного пространства. Это, естественно, не могло не сказаться на качестве реализма Федерера.

Оставаясь в рамках жизнеподобия, швейцарские писатели в то же время сосредоточивали внимание на внутренней жизни личности, охладевали к вопросам жизни общества. Неверие в будущее отвращало их от сложных духовных проблем, побуждая замкнуться в повседневном быте, отмеченном пошлостью и практицизмом. Швейцарские современники Гауптмана и Золя сочиняли «идиллические эпосы», сводя вопросы этики и нравственности к правилам поведения в обществе, а гуманизм — к вере в «наслаждение красотой жизни на основе подходящего образа мыслей» (Э. Эрматингер). Беспощадная резкость в изображении уродливых сторон жизни, присущая натурализму в его немецком варианте, в Швейцарии не прижилась. Здесь больше в ходу была идиллическая самоуспокоенность.

Конечно, бескрылое бытописание, пристрастие к мелочной детализации, фатальная привязанность личности к «почве» и другие приметы «литературы родного края» типологически сходны с натурализмом. Но корни областничества уходят глубже, питаются издавна присущими швейцарцам партикуляристскими тенденциями. Натурализм в целом не мог утвердиться в стране, всегда избегавшей крайностей и отдававшей предпочтение «золотой середине».

Специфика художественного метода областников не поддается однозначному толкованию. Есть в их произведениях и реалистические тенденции, и натуралистические черты, и романтическая устремленность в прошлое. Она в конечном счете оказывается преобладающей. Родовые признаки областнической литературы — привязанность к крошечному клочку земли, отсутствие историзма, идеализация патриархальности, невысокий художественный уровень — делают излишними четкие методологические дефиниции. Определение «областническая литература» (*Heimatdichtung*) само по себе уже содержит и типологическую характеристику, и идейно-художественную оценку явления, указывая на его основные структурные принципы.

Другие языковые регионы Швейцарии ни в чем не уступали немецкоязычному по части культивирования духовного регионализма. В Романдии, в италоязычном Тессине не было столь богатых традиций художественного творчества, как в немецкой Швейцарии; литературы этих регионов отмечены засильем морализаторства, религиозности и «местного колорита». Значительно сложнее, неоднозначнее была литературная ситуация в Граубюндене, где исконные жители — ретороманцы — составляют менее четверти населения, находясь у себя дома на положении национального меньшинства. Пестование национальной самобытности здесь носило прогрессивный характер, ибо было сопряжено с борьбой за сохранение реликтового языка: лишенный прав на существование (ретороманский был объявлен четвертым национальным языком конфедерации только в

1938 г.), этот язык на рубеже столетий был близок к исчезновению. Но именно на этот период приходится расцвет творчества Пейдера Лансея (1863—1943), первого поэта, поднявшего ретороманскую лирику на уровень высокой художественности. Его лирика связана с народной поэзией, которую он с увлечением и упорством собирал на протяжении всей жизни (антология «Ладинская муза», 1910). В поэтических сборниках «Примулы» (1892) и «Колыбель янтаря» (1912) Лансель предстает не только как страстный защитник ретороманской самобытности («не хотим быть ни немцами, ни итальянцами, хотим остаться ретороманцами»), но и как тонкий лирик, прекрасно владеющий возможностями родного языка.

361

С ПОЗИЦИЙ ДУХОВНОЙ ЭЛИТАРНОСТИ

Наряду с областничеством и в противовес ему на стыке столетий в Швейцарии наметилась тенденция, главным признаком которой было

362

стремление проникнуть во внутреннюю, автономную жизнь индивида. Она охватывала крайне неоднородные с эстетической и историко-литературной точки зрения явления — символизм, неоромантизм, импрессионизм, разного рода мифологические школы и т. д. Все эти течения возникали в Швейцарии несколько позднее, чем в соседних родственных по языку странах, и нередко по своим программным положениям противостояли друг другу. Но в плане философском и идейно-политическом у них были точки соприкосновения — отрицание бездуховности, мещанства, всех форм массовой культуры, духовное высокомерие и склонность к мифотворчеству и мистике, субъективизм, негативное отношение к широким народным движениям, глубоко пессимистический взгляд на развитие человеческого общества и культуры. Изображение жизненных процессов переносилось из сферы социальной действительности в область внутренней жизни личности, причем личности одаренной, наделенной богатым воображением и гипертрофированным чувством своей исключительности. Это направление было представлено именами Я. Буркхардта, К. Шпиттелера, А. Штеффена, Э. Рода, Ф. Къезы и развивалось под знаком неприятия тенденций буржуазного развития и «культурной ярмарки».

В первое десятилетие XX в. оживился интерес к Я. Буркхардту (1818—1897), развивавшему теорию элитарности искусства и его служителей. Историко-философские взгляды Буркхардта, стороннего наблюдателя и эстетического «сопереживателя» исторического процесса, во многом были определены ситуацией Швейцарии как относительно благополучного государства: подвергая общество уничтожающей критике за враждебность искусству, он в то же время умел уживаться с этим обществом и даже по-своему утверждать его. В молодости он нередко сетовал на то, что приходится жить «среди этих толстосумов», однако в зрелые годы пришло признание «малого государства» как удобного для созерцателя островка в бушующем море истории. В заключительных главах посмертно изданных «Рассуждений о всемирной истории» (1905) Буркхардт утверждал, что прогресс, величие, счастье не что иное, как оптический обман; в мире нет ничего, к чему стоило бы стремиться, кроме душевного покоя, познания сущего и примирения с ним. Культ красоты, эстетическое созерцание истории оказываются единственным средством сделать этот безнадежно порочный мир выносимым.

Естественно, такие взгляды и настроения не могли не встретить сочувствия и понимания в среде людей искусства, разочарованных в «особом пути» Швейцарии и искавших способов ухода от постылой действительности. В трудах базельского патриция они находили обоснование своих воззрений на мир и своих художественных склонностей.

Одним из таких художников был Карл Шпиттелер (1845—1924), крупнейший и своеобразнейший швейцарский писатель рубежа веков. Разлад между художником и обществом, между искусством и действительностью, который болезненно ощущали Келлер и Мейер, становится у него центральной темой творчества. От действительности, воспеваемой областниками посткеллеровской формации, Шпиттелер бежит в высокие сферы космической мифологии, в абстрактные аллегории. От своего учителя Буркхардта он усвоил позу высокомерного презрения к посредственности и тривиальности, осуждение буржуазной демократии, неприятие прозы жизни, которой противопоставляется возвышенная поэзия и восхищение одиноким и мужественным героем прометеевского типа, призванным принести людям избавление от засилья материализма.

Творческая судьба Шпиттелера драматична и поучительна. Несмотря на то что его эпическим даром восторгались многие выдающиеся деятели культуры, в их числе Р. Роллан и А. В. Луначарский, несмотря на присуждение ему в 1919 г. Нобелевской премии, при жизни он так и не сумел добиться читательского признания, а после смерти был совершенно забыт широкой публикой. Его почитают, не читая, и виной тому — духовный аристократизм писателя, пренебрежение «грубой» реальностью.

Шпиттелер писал стихи, драмы, прозаические произведения, но главным делом своей жизни считал создание стихотворного эпоса «Олимпийская весна» (1900—1906, новая ред. 1910). В почти необозримом многообразии тем, мотивов этой грандиозной космогонической фрески, символически воссоздающей этапы развития каждого человека от юности к зрелости и расцвету сил, к старости и смерти, и в более широком плане — этапы развития человечества и место красоты, искусства в этом развитии, особое значение имеет тема художника и власти, намеченная в титаническом противоборстве Аполлона и Зевса. Аполлон, бог света и любви, гордый и одинокий носитель духа, побеждает в состязании богов и завоевывает право взять себе в жены прекрасную, но смертную Геру — дочь бога и амазонки. Но на его пути встает беспощадная богиня судьбы Ананке, которая вопреки справедливости отдает Геру мрачному и властолюбивому Зевсу.

363

Мир несправедлив и зол, утверждает Шпиттелер, победа, по крайней мере внешняя, материальная, достается в нем коварному и злему, а доброму и чистому приходится довольствоваться сознанием своей исключительности и искать способа ужиться с мрачным окружением. Конфликт между культурой и властью, между носителем духа и царством тьмы разрешается типично буркхардтовским образом — компромиссом между ними. Поскольку в поэтическом космосе Шпиттелера все темы и мотивы так или иначе отражают мироощущение и душевное состояние его творца, можно говорить о метафизической персонификации реальных, жизненных противоречий, о прозрачном намеке на действительность и даже на положение в этой действительности самого писателя — «непризнанного победителя», довольствующегося сознанием своего духовного превосходства над окружением.

Аллегорически зашифрованным воплощением душевных состояний писателя можно считать и роман «Имаго» (1906). Из вневременного пространства эпических поэм действие в романе частично перенесено на улицы, в салоны и кафе маленького швейцарского городка конца XIX в., частично транспонировано во внутренний мир героя, подано как противоборство «образов души». В образе центрального персонажа Виктора (т. е. «победителя») очень много штрихов внутренней и внешней биографии Шпиттелера. Тема романа — это тема Прометея, страдающего от несовершенства мира, одинокого служителя искусства, попавшего в «ад мещанского уюта». Образ Прометея преследовал поэта всю жизнь, являясь ему в «потрясающих душу видениях», и нашел воплощение в двух эпических поэмах — «Прометей и Эпиметей» (1880—1881) и «Терпеливый Прометей» (1910).

Распространенный в швейцарской литературе мотив «возвращения блудного сына» получает у Шпиттелера неожиданный поворот: Виктор возвращается в родной город после долгого отсутствия не потому, что его гонит тоска по родине, а чтобы «судить» вероломную избранницу сердца, вышедшую замуж за другого. Не понятый земной женщиной, он заключает «союз красоты и величия» с внешне похожим на нее идеализированным образом возлюбленной Имаго. Роман пронизан мыслью о несовместимости высокого искусства и подлинных человеческих чувств с нравственным климатом мелкобуржуазного общества. Виктор в трактовке Шпиттелера — это художник, спустившийся с горних высей искусства и случайно забредший в обывательское болото, спутавший возвышенный идеал с «призрачным образом» земной женщины. Очнувшись от наваждения, он клянется в верности своей «строгой повелительнице» Имаго. Житейское поражение подается как победа духа, как подлинное возвращение в царство поэзии, которое чище и возвышеннее действительности.

Иллюстрация:

Карл Шпиттелер

Портрет работы Е. Кетшау

Создание дистанции между действительностью и искусством, увековечение разрыва между ними — ведущая черта творчества Шпиттелера, развивавшегося в русле неоромантизма (исключение составляют написанные в годы увлечения натурализмом повести «Враги девочек», 1890—1891; «Густав. Идиллия», 1892; «Лейтенант Конрад», 1898, а также сборники рассказов и стихотворений).

Шпиттелер не одинок в швейцарской литературе. Путь сугубо духовного преодоления общественных противоречий избирали и другие писатели. Один из них — А. Штеффен (1884—1963). Провозгласив основой своего творчества буддистскую и гностическую мудрость, он стал последователем основателя антропософии Р. Штейнера, а после его смерти — главой всего направления. Бегство от жизни в теологический интеллектуализм обернулось отказом от борьбы за человека. Образный строй романов Штеффена («Отт, Алоис и Верельше», 1907; «Возобновление союза», 1913, и др.) аллегорически прозрачен, но бесконечно далек

364

от реальной жизни. Художник в толковании Штеффена — носитель божественной «истины», его задача — освободить людей от греховного «материализма», отвоевать их для «чистой человечности». Многочисленные романы Штеффена — всего лишь религиозные притчи, иллюстрации антропософских взглядов их автора. Истовая религиозность убила в Штеффене незаурядного художника.

В литературе романдской Швейцарии на рубеже веков учащаются попытки вырваться из тисков дидактичности, преодолеть стилистическую бедность. В этой связи должны быть названы поэт Анри Спиз (1876—1948), автор отмеченной проникновенно-тонким лиризмом книги стихов «Молчание часов», а также прозаики Эдуард Род (1862—1910) и Шарль Фердинанд Рамю (1878—1947). Предшественники всех этих писателей были адвокатами, учителями, университетскими профессорами, католическими или протестантскими священниками и лишь затем — литераторами. Творчество Списа, Рода, Рамю резко контрастирует с тем, что было в романдской литературе ранее: оно свидетельствует о попытках художественного преодоления регионализма. Э. Род перебрался в Париж и после недолгого увлечения натурализмом обратился к интимно-психологической прозе. Романы Рода «Три сердца» (1890), «Частная жизнь Мишеля Тесье» (1893), «Вторая жизнь Мишеля Тесье» (1894), «Тщетные усилия» (1903) и другие пользовались успехом у читателя. Углубленное внимание к проблемам внутренней жизни индивида сопрягалось в них с повышенным интересом к спиритуализму и мистике. Но Род неизменно остается благонаправленным швейцарцем: в его описаниях страстей человеческих нет ничего чувственного, они отдают «интеллектуальным психологизмом»;

борьба между чувством и семейным долгом всегда заканчивается победой долга, а любые уступки чувству сопровождаются колебаниями, угрызениями совести, раскаянием.

Род так и не сумел избавиться от условностей «постылого романтизма» и передал эстафету поисков Рамю, которого высоко ценил. Пути двух писателей разошлись: Род в Париже стал французским литератором, Рамю из Парижа, где он сложился как художник и создал свои первые произведения, вернулся на родину, к виноделам и земледельцам кантона Во, «чтобы лучше видеть широкий мир из маленького уголка земли, очень старой и очень самобытной». Здесь, в кантоне Во, разыгрываются драматические и трагические конфликты книг Рамю. Провинция приобретает смысл всеобщности, становится моделью мира, синтезом средств и способов существования человека. Рамю создал свой стиль, выработал свой языковой инструментарий, с помощью которого мог зримо и достоверно показывать окружающий мир. Стиль Рамю совершенно нов для Швейцарии и в то же время специфически «гельветичен». В стране, где интеллектуальная жизнь на протяжении столетий питалась почти исключительно теологией и морализаторством, он заговорил о земле, о виноградниках и виноградарях, о трудной жизни крестьян, в которых за специфически водузскими особенностями сумел разглядеть черты, общие для земледельцев всего мира.

Возвращение к «истокам жизни» было, таким образом, освобождением от религиозных догм, прорывом в поэзию простых человеческих чувств. Но был в нем и негативный, даже трагический аспект. Обращение художника к маленькому, ограниченному узкими кантональными границами миру было все же формой отступления, которое вызвало ряд тяжелых для Рамю последствий и предопределило принципиальную неразрешимость многих сквозных проблем его творчества, к которому нам еще предстоит вернуться.

Сходный путь проделал и Франческо Кьеза (1871—1973), зачинатель и патриарх италоязычной литературы Швейцарии. Проведя «годы учения» в Италии, он также возвратился на родину, где и прожил до конца дней. По Кьеза не сразу пришел к открытию Тессина с его историей, пейзажем и людьми. Поначалу его усилия были направлены на построение универсальной концепции мира. Кьеза на раннем этапе творчества культивировал строгие классические формы. Его интеллектуально-философская поэзия отличается сдержанностью в выражении чувств, графической чистотой линий и безупречной метрикой. Любимая форма поэта — сонет. Цикл «Каллиопа» (1907, двести двадцать сонетов) состоит из трех частей — «Собор», «Королевский дворец», «Город», каждая из которых символизирует собой этап в развитии человечества: собор — символ религиозного средневековья, королевский дворец — воплощение Ренессанса с его земными радостями, город — образ буржуазного мира. Абстрактные понятия оживают в четких, словно выгравированных на мраморе, образах. Ориентированные на высокие классические образцы стихи Кьеза отмечены отточенностью стиля, богатством интонаций, совершенной инструментальной строф. Кьеза доносит сложное переплетение чувств и страстей, но сам остается бесстрастным, приглушает всплески эмоций, словно стесняясь всего личного, непосредственного. Поворот от духовного аристократизма к действительности,

365

от неоклассицизма к реализму произошел в его творчестве позже, после потрясения, вызванного первой мировой войной.

365

Пожалуй, единственным швейцарским писателем рубежа веков, кому удалось преодолеть тормозившие движение реализма областнические предубеждения и пристрастия, был Роберт Вальзер (1878—1956). Вальзер — художник трагической судьбы: последнюю треть жизни он провел в приюте для душевнобольных. Изолированный от общества, все это время он не проявлял желаний покинуть свое убежище, отказался от контактов с людьми, от творческой работы, хотя ни о каком «помрачении духа», по свидетельству близких, не могло быть и речи. Болезнь писателя осталась неразгаданной. Но о причинах его «ухода» из общества в анонимное существование есть немало разного рода предположений, в том числе допускающих и социальную обусловленность загадочного заболевания.

Как интересный, самобытный художник Вальзер был замечен еще в конце прошлого века. Начиная с 1904 г., когда вышла книга «Сочинения Фрица Кохера», произведения писателя — стихи, романы, рассказы, лирические этюды — печатались в периодической прессе, выходили отдельными изданиями, но так и остались достоянием узкого круга ценителей (среди которых, кстати, были Кафка, Моргенштерн, Гессе, С. Цвейг). Критики не обходили Вальзера вниманием, но он оставался для них загадкой, периферийным явлением литературного процесса. Его классифицировали то как неоромантического певца «чистой человечности», то как анархистствующего индивидуалиста, то как тонкого социального критика, то как мастера словесной эквилибристики и даже как предшественника Кафки и модернистской литературы XX в. Взаимоисключающие суждения как бы нейтрализовали друг друга, и серьезной дискуссии о творчестве Вальзера при жизни писателя не получилось.

Второе «открытие» Вальзера — критическое, издательское, читательское — началось в 60-е годы, когда обнаружилась созвучность его творчества нашему времени. Неожиданно выяснилось, что существенные приметы новейшей западноевропейской литературы — техника монтажа, тенденция к поэтической саморефлексии и раздумьям о языке как материале и предмете литературы, недоверие к унаследованным литературным приемам — в значительной мере были свойственны искусству Вальзера уже в первые десятилетия XX в. Они-то во многом и послужили причиной поспешного отлучения писателя от литературы. Современникам он казался необычным, странным — и своими чудаковатыми героями, и привычкой до неузнаваемости переиначивать внушающие доверие жанры и приемы.



Роберт Вальзер
Фотография (ок. 1910 г.)

Вальзер считается выдающимся мастером «малой прозы», смелым реформатором жанра новеллы, короткого рассказа, лирической миниатюры. «Малая проза» занимает более двух третей литературного наследия писателя. Прозаические этюды, жанр которых чрезвычайно трудно определить, и сегодня не перестают занимать историков и теоретиков литературы. Эта проза напоминает музыкальные «моменты». В их языковой ткани сплетены воедино различные перспективы: отражение реальных жизненных процессов и переживаний соседствует с пародией и самоиронией. Вальзер иронически использует ходовые сюжеты, показывая попутно их условность, сделанность. Он конкретизирует, «остраняет» привычные представления о любви, жизненном успехе, счастье. К его услугам было целое царство устоявшихся

366

представлений, клише, и он затевал с ними наивно-хитроватую игру, понимая, что эти клише — тоже часть реальности, и часть очень существенная.

«Тексты» из сборников «Сочинения» (1914), «Истории» (1914), «Маленькие поэмы в прозе» (1914) и другие на первый взгляд представляют собой словесную мозаику, пеструю смесь случайных ассоциаций. Однако выясняется, что каждый из них построен по особым законам, со своим тезисом и антитезисом, с развитием первоначальных мотивов и обязательным «синтезом» в финале. Начинает Вальзер, как правило, с какого-нибудь тривиального мотива, затем незаметно усложняет его, обогащает абстрактными понятиями, которые, выступая в пародийном контексте, демонстрируют несовпадение видимости и сущности. Игриво, не в прямом изложении, а в орнаментальных «фигурах противоречия», Вальзер высказывает глубокие мысли о действительности и человеке.

Сам писатель рассматривал многочисленные этюды как главы и эпизоды «романа» своей жизни. Испробовал он и возможности романной формы; с 1907 по 1909 г. с интервалом в один год вышли три его «берлинских» романа — «Семья Таннер», «Помощник» и «Якоб фон Гунтен» (известно также, что несколько романов было уничтожено автором или затерялось в издательствах). Романы Вальзера поражают несоответствием традиционным жанровым канонам. Бросается в глаза наивность и непосредственность авторской позиции. Действительно, художническая непредвзятость — не поза, а свойство натуры, характернейшая особенность творческой индивидуальности Вальзера. Он творил как жил. Между образом жизни писателя и характером, поведением его героев нет никакого разрыва.

Однако мнимая безыскусность романов Вальзера открывает внимательному взгляду глубоко продуманную структуру, отражающую новые пласты действительности и новые аспекты ее художественного освоения. К отказу от канонов и условностей его побуждала сама реальность, которую он видел и воспринимал по-своему, не так, как большинство его современников. Животрепещущие проблемы своего времени Вальзер трактовал очень своеобразно, с «наивной» прямоотой, шокирующей привыкшего к благопристойным умолчаниям бюргера.

«Семья Таннер» своей фрагментарной структурой напоминает плутовской роман: Симон, самый непутевый из довольно многочисленного семейства Таннеров, беспокойный искатель приключений и смысла жизни, странствует по миру, набираясь опыта, собирая впечатления, меняя места работы, но сам не меняется, остается прежним. Он хочет быть цельным человеком, жить в согласии не только с окружением, но и с самим собой. В обществе, где господствует принцип купли-продажи, это невозможно, и Симону приходится изворачиваться, чтобы не привыкнуть к монотонности отчужденного, обезличенного труда.

Отдельные пассажи романа позволяют толковать Симона как последовательного и негибкого борца за интересы обездоленных, а Вальзера рассматривать чуть не как революционного писателя. Однако, несмотря на всю остроту и точность выпадов Симона Таннера против окружающей действительности, он остается индивидуалистом, ищущим счастья для себя одного. Вальзер показывает несоответствие между запросами личности и давлением общественного механизма, но до анализа этого механизма, до социального анализа дело так и не доходит.

Главный герой романа «Помощник» — человек, раз и навсегда отказавшийся от поисков самоосуществления на путях буржуазности. В системе мирозерцания Йозефа Марти, технического помощника изобретателя Гоблера, центральное место занимает бедность как гарантия относительной свободы личности, как своего рода алиби, свидетельство непричастности к преступлениям общества. В этой принципиальной бедности нет и следа романтического пафоса, апологии «сладкого безделья». Бедность дает человеку больше возможностей оставаться самим собой, ослабляет давление социальных обстоятельств. Эту точку зрения Вальзер проводил в жизнь с неуклонной последовательностью, ибо альтернативы бедности не видел: всякое обогащение чревато невозполнимыми утратами для личности.

Взяв довольно распространенный сюжет (финансовый крах предприятия и сопутствующий ему крах бюргерской семьи), Вальзер сумел затронуть очень важные проблемы. Изображенные им отношения между нанимателем и бедным служащим исполнены гротескно-трагического комизма, пронизаны горькой иронией и в конечном счете дают точную картину жизни Швейцарии начала столетия, или, как выразился сам писатель, «образ XX века». Вальзер разглядел неприглядные задворки процветания и показал их с помощью новых художественных средств.

Герой третьего романа «Якоб фон Гунтен» делает вывод из негативного опыта своих предшественников: порывает со своим классом (Якоб родом из знатной семьи) и становится учеником школы по подготовке домашних слуг, так называемого «института Беньяменты». Быть слугой для него — значит служить

367

людям, делать незаметные добрые дела. Примеряя ливрею, вальзеровский герой наконец решается принять роль, которая, при минимальном участии в системе господствующих отношений, обещает определенную социальную наполненность жизни.

Мечта и действительность сплавлены в этом романе воедино. Институт Беньяменты имеет много общего с берлинской школой домашних слуг, в которой обучался писатель. В то же время это таинственное учреждение, выходящее за пределы исторической реальности, порождение поэтической фантазии. Школа Беньяменты — нечто прямо противоположное гётевской «педагогической провинции»: она изолирована от общества, но служит ему, создавая очень удобных для него, непритязательных и бессловесных роботов. Якоб осознает это — и взрывает ее изнутри заложенной в нем энергией, лишая себя последнего шанса на обретение хоть какой-нибудь роли в социальном механизме. «Якобом фон Гунтеном» как бы завершается линия «романа воспитания», ориентированная на утопическое преодоление антагонизма между личностью и обществом.

«Гунтен» написан в форме литературного дневника: она как нельзя лучше соответствовала индивидуальности художника, не отличавшегося широтой эпического дыхания, склонного к ретроспекции. Он усвоил и довел до совершенства ее приметы — фрагментарность целого, смещение временных уровней, вопрошающую интонацию и открытость авторской позиции, искусство гротескной подсветки и искусство подтекста. Уже в первых двух романах самораскрытие главного героя преобладало над объективированным изображением событий, рефлексия, монолог, дневникового типа заметки теснили непосредственное изображение. Образ действительности в произведениях Вальзера, как правило, доходит до читателя «отраженным светом», пропущен через восприятие ищущего, смятенного сознания. Вся совокупность «малой прозы» Вальзера — тоже не что иное, как гигантский литературный дневник, замаскированная иронией и словесной игрой исповедь неуживчивого, своенравного сына своего времени. Герой его этюдов и романов — человек в вечном поиске, на нескончаемом пути к самому себе и к людям, раз за разом откладывающий принятие решения об интеграции в господствующую систему и упорно противостоящий всей сумме жизненных возможностей, угрожающих ему как личности.

Роберт Вальзер не мог и не хотел примириться с мыслью, что личность в XX в. стала жертвой развращающего воздействия среды, погрязшей в собственнических интересах, что вместе с сознанием свободы и самоценности она утратила надежду на обретение высокого смысла жизни, достижимого только служением гуманистической цели, общенародному исторически прогрессивному делу. Мысль о высоком предназначении человека, не всегда прямо выраженная, замаскированная пародией и иронией, просвечивает сквозь пористую поверхность вальзеровской прозы. В его «алхимии слова» — сомнение в нерушимости внешне столь прочного в Швейцарии буржуазного миропорядка. Он пародирует его самоуверенную важность, иронизирует над формами его

самоутверждения. Неуступчивый, колючий гуманизм Вальзера, далекий от прекраснотворного, абстрактно-созерцательного человеколюбия буржуазных гуманистов, вырос из расплывчатой любви ко всему «человечеству», а из сочувствия «маленькому человеку», труженику, пролетарию в крахмальном воротничке. Творчество Вальзера насквозь демократично, в нем налицо противопоставление двух миров — мира зависимых и угнетенных миру власти имущих. Критический взгляд автора, никогда не отделявшего себя от эксплуатируемых, обладает остротой, его восприятие бюргерского уклада отличается внешне незлобивой покорностью, но пропитано ядовитым сарказмом неуживчивого аутсайдера.

По сути своей творчество Вальзера было формой социального протеста, хотя его книгам и присущ привкус самоценной эстетической игры. Общая концепция искусства у Вальзера не была модернистской. Это видно из сравнения его творчества с творчеством Ф. Кафки. Оба жили в одно время и знали о существовании друг друга, оба творили на периферии немецкоязычного литературного процесса — один в Праге, другой, после недолгих берлинских лет, в Биле и Берне, оба жили трудной жизнью мелких служащих, противопоставляя серой, гнетущей повседневности силу духа, силу искусства, фантазии. На этом, однако, сходство между ними кончается, и начинаются очень существенные различия.

Кафка, как известно, смирился с серостью жизни, замыкался в своем болезненном сознании; Вальзер лишь имитировал смирение, а на деле иронически «отменял» не устраивавшую его реальность, бунтовал против нее, искал выхода в реальное историческое бытие. Кафка находил утешение в мистике, в ирреальных ситуациях; Вальзер же никогда не допускал разрыва с жизненной правдой, его «фантастика» всегда социально и психологически мотивирована. Кафка абсолютизировал и мистифицировал отчуждение; Вальзер расшатывал веру в его неизбежность и роковую власть над человеком.

368

Он допускал, что только решительное преобразование мира может избавить человечество от бед отчуждения, признавал необходимость сопротивления, даже революции, но в Швейцарии предпосылок для такой революции не видел и вынужден был искать окольные пути спасения суверенной личности.

Столь же отчетливо различия между двумя художниками выступают и при сопоставлении их взглядов на человека. У Кафки человек — существо страдательное, беспомощное перед лицом анонимных, необъяснимых сил. У Вальзера человек как может сопротивляется гнету социальной среды, умеет радоваться жизни и наслаждаться красотой природы и искусства — назло окружению. Для Кафки разьединенность людей — всеобщий и непреложный закон; для Вальзера — противоестественное состояние. Кафка склонялся к абсолютизации зла и недооценивал силу добра; Вальзер сражался со злом оружием иронии, скепсиса и гротеска. «Если бы такие люди, как Вальзер, принадлежали к „ведущим умам“, то войны не было бы, — писал Г. Гессе в 1917 г. — Если бы он имел сто тысяч читателей, мир стал бы лучше. Но каким бы ни был мир, он оправдан существованием людей, подобных Вальзеру...».

Вальзер не был непосредственно связан с борьбой угнетенных масс. Но художественным строем и тональностью своих произведений он внушал сомнение в незыблемости существующего и тем самым затрагивал вопрос о насущной необходимости переделки мира, в котором не находилось места для реализации заложенной в человеке человечности. Его этюды и романы ломали привычные для своего времени представления, намечали новые пути освоения усложнившихся общественных отношений — и уже самим напряжением творческой мысли способствовали поискам исторической истины. Вальзера нельзя заносить в разряд певцов заката и гибели, нельзя отлучать от общего развития западноевропейской реалистической литературы XX в. Он по праву

занимает в ней значительное и почетное место. Масштабы и своеобразие этого художественного мира определены как творческой индивидуальностью писателя, так и исторической ситуацией Швейцарии на рубеже XIX—XX столетий.

368

ЛИТЕРАТУРНАЯ СИТУАЦИЯ НА РУБЕЖЕ ВЕКОВ

Вплоть до конца 80-х годов в сознании большинства англичан, в том числе и представителей интеллигенции, сохранялась иллюзия незыблемости викторианства как комплекса социальных, этических и даже эстетических понятий. На протяжении всего XIX в. Англия, «мастерская мира», «владычица морей», процветала.

Жестоким потрясением стала англо-бурская война, по своему характеру одна из первых империалистических войн. Хотя в результате Англия сумела присоединить к своей империи две африканские республики, общественно-политические последствия войны были крайне негативными. Впервые открылось истинное лицо английского империализма, стал очевиден и кризисный характер внешней и внутренней политики страны. Кровавая англо-ирландская конфронтация во время Дублинского восстания 1916 г. была воспринята как еще одно свидетельство конца викторианской эпохи. Безвозвратно она отошла в прошлое с первой мировой войной.

Кризис викторианства, расставание с отличавшей его системой социальных и духовных ценностей многообразно отразились в литературе задолго до того, как наступил календарный конец этого длительного исторического периода.

В «Саге о Форсайтах» Джон Голсуорси точно передал мысли и ощущения, свойственные многим англичанам этого времени. «Век уходит» — такими словами Сомс Форсайт, живое воплощение викторианства, провожает в последний путь королеву Викторию. «Никогда уж больше не будет так спокойно, как при старой доброй Викки».

Новые умонастроения и эстетические каноны вызревали уже на рубеже веков. Правда, 90-е годы обнаруживают глубокую внутреннюю преемственность с литературой и всей идеологической, нравственной атмосферой двух предшествующих десятилетий. Общими являются многие проблемы философско-нравственного характера, занимающие литературу. Однако на исходе века антивикторианский пафос уже воспринимается как характерное знамение времени.

В английской литературе рубежа веков сложно

369

и тесно взаимодействуют различные направления, тенденции, методы. На литературной сцене присутствуют «поздний викторианец» Томас Гарди, сатирик-нравописатель Сэмюэль Батлер, эстет Оскар Уайльд, натуралист Дж. Гиссинг, символист Гордон Крэгг, фантаст Герберт Уэллс, «ибсенианец» и фабианец Бернанд Шоу, неоромантики Стивенсон, Конрад, Киплинг, Честертон. Художественные достижения этого периода ознаменованы творчеством авторов, у которых реализм переплетается прежде всего с натуралистической и особенно романтической эстетикой, а также с другими методами.

Подобная пестрота методов и направлений объясняется переходным характером времени, общей атмосферой неустойчивости и ломки. Голсуорси назвал свою эпоху временем перемен Меняется взгляд на мир — во всем ощущается прощание с прошлым.

В творчестве прозаиков, заявивших о себе в эти годы, Джерома Клапки Джерома (1859—1927), Джона Голсуорси (1867—1933), Арнольда Беннета (1867—1931), Форда Мэдокса Форда (1873—1939) и Уильяма Сомерсета Моэма (1874—1965) опора на традицию соединяется с беспокойными поисками способов обновления

повествовательного искусства. В их произведениях отчетливо прослеживается идейная и художественная связь с традицией викторианского романа. В сущности, их занимают те же проблемы, что великих английских реалистов XIX в.: классовые различия и связанные с ними экономические и психологические последствия в жизни общества, борьба неимущих за свое нравственное и общественное достоинство, противоречия, свойственные буржуазному сознанию. Эти писатели стремятся достичь типичности персонажей и психологической достоверности их изображения. Вместе с тем классический реализм обнаруживает у писателей конца столетия определенную художественную исчерпанность. Ее ощущали и сами прозаики. В поисках обновления традиции Беннет и Мэдокс Форд обратились к опыту французских натуралистов. Беннет, поклонник творчества Бальзака, постигал его уроки уже через опыт Золя и Мопассана.

На рубеже веков Джером был самым читаемым автором во всех странах английского языка. Талант юмориста у Джерома проявился очень рано и придал особое очарование его книге эссе «На сцене и за кулисами» (1885). Решающим в судьбе Джерома стал 1888 год, когда появились сборник его очерков «Праздные мысли лентяя» и повесть «Трое в одной лодке». Здесь ощутима диккенсовская традиция, сказавшаяся и в демократизме Джерома. Его герой — средний англичанин, рассудительный, умеренный во взглядах, любящий поразглагольствовать обо всем на свете. Джером чувствует к своему герою явную симпатию, хотя прекрасно осознает его недостатки, слабости.

Однако комедийный дар не исчерпывает поэтики Джерома. Он становится сатириком, изображая лицемерие, а в автобиографическом романе «Поль Келвер» особенно наглядно проявляется сентиментальная тенденция, присутствующая в его искусстве и также восходящая к Диккенсу. Среди комических эскапад Джерома вдруг встречаются нравоучительные наставления. Они просты, подчас наивны, но благодаря этому и достигают своей цели.

Арнольд Беннет, чей дебют состоялся на страницах декадентского журнала «Желтая книга», тем не менее остался чужд эстетским течениям. Знаток нравов и быта английской провинции и ее хроникер, он дорожит обстоятельностью повествования, ценит конкретную деталь, которая помогает ему воспроизводить время и место действия, а также обрисовать характер в социальной и психологической полноте.

Лучшие произведения Беннета созданы до первой мировой войны. Действие «Повести о старых женщинах» (1908) происходит в провинциальных районах промышленной Англии, где течет обычная, ничем не примечательная жизнь сестер Констанции и Софии Бейнс. По мысли автора, ни глубокие перемены, происходящие в их городке, ни даже такой решительный поступок, как отъезд Софии в Париж с любовником, не меняют, по сути, характера будничности, в которую погружены героини.

В романе «Клейхенгер» (1910) Беннет рассказывает о борьбе героя с тиранией родителей и о его любви к Хильде Лессуэй, чье имя дало заглавие роману, вышедшему в 1911 г. Беннет решает здесь и повествовательные проблемы: события, о которых рассказывалось в «Клейхенгере», теперь показаны так, как их воспринимает героиня. Автор стремится сохранить предельную объективность, избегая прямого вмешательства. Очерчиваются психологически правдивые портреты героев: Хильда теряет романтический ореол, которым ее окружал влюбленный Эдвин.

Влияние натуралистической эстетики ощутимо и в первом романе Моэма «Лиза из Лэмбета» (1897) — истории девушки с фабрики, ее неудачной любви к женатому мужчине и трагического самоубийства. Роман свидетельствует о влиянии Золя и отчасти Гиссинга.

Объективность, отстраненность письма Моэма чувствуются в самом известном романе «Время

370

страстей человеческих» (1915), своим заглавием напоминающем об одном из разделов «Этики» Спинозы. В жанровом отношении это «роман воспитания», в котором автор

прослеживает жизнь своего героя Филипа Кэри с детства до тридцатилетия, тщательно воссоздавая этапы формирования его характера и обретения духовного опыта. Моэм создает широкую панораму человеческих типов и характеров, позволяя читателю составить представление о провинциальной, лондонской и аристократической среде. Главная проблема романа — высвобождение личности из-под бремени страстей, которые являются путями, сковывающими ее развитие. Для Филипа такими оковами стали его врожденная хромота, непреодолимое влечение к вульгарной возлюбленной, мечта о прекрасной, романтической жизни. Роман Моэма значителен психологическим постижением личности, отсутствием дидактизма в изображении истории духовного прозрения героя, который в конце романа отказывается от иллюзий и посвящает себя деятельности провинциального врача.

Важно для понимания судеб английского реализма на рубеже веков творчество Джона Голсуорси. Крупнейшее создание писателя — многотомный цикл о Форсайтах, родившийся из небольшой новеллы «Спасение Форсайта» (1901) и разросшийся до монументального полотна, который составили три трилогии: «Сага о Форсайтах» (включает роман «Собственник», 1906; новеллу «Последнее лето Форсайта», 1918; романы «В петле», 1920; «Сдается в наем», 1921), «Современная комедия» (романы «Белая обезьяна», 1924; «Серебряная ложка», 1926; «Лебединая песнь», 1928; новеллы «Идиллия», 1927; «Встречи», 1927) и «Конец главы» (романы «Конец главы», 1931; «Цветущая пустыня», 1932; «Через реку», 1933).

«Сага» — произведение, ставшее квинтэссенцией достижений английского классического реализма. Тут обнаруживается свойственная ему эпическая широта, всесторонний анализ исторического, социального и духовного опыта времени, понимание характера в его глубинных социальных связях, взгляд на героя как на индивидуальность и в то же время как на часть сложной социальной структуры. Хроника жизни нескольких поколений буржуазной семьи дает возможность Голсуорси показать судьбы времени, класса, его историческую обреченность.

Действие в открывающем цикл «Собственнике» отнесено к 1886 г. Символично собрание всего клана Форсайтов по случаю помолвки внучки старого Джолиана с архитектором Боссини, чужаком в этом гнезде собственничества. Последователь Диккенса, Голсуорси с помощью многозначной, емкой детали передает ощущение непоколебимости форсайтизма. Пройдет менее полувека, и другой прием по случаю другой свадьбы — Флер Форсайт с Майклом Монтом, — которым не менее символично заканчивается последний роман трилогии «Сдается в наем», будет свидетельствовать об изменениях, происшедших в викторианском мире, ставшем зыбким, ненадежным.

И все же главные достижения Голсуорси не в широте и объемности нарисованной картины, а в глубине анализа психологии форсайтизма, который накладывает свою печать на все сферы жизни британского общества — от социально-политической до семейно-интимной.

Цикл о Форсайтах — уникальный документ эпохи. Это и художественный итог, последний мощный всплеск английского классического реализма XIX в. Монументальное полотно Голсуорси не отмечено новым эстетическим качеством; оно явилось завершением традиции, но не ее развитием.

В переходную эпоху рубежа веков произведения Голсуорси казались слишком традиционными, а иногда и устаревшими. Но писатель упрямо держался своих эстетических воззрений. По его статьям можно составить представление и об эстетических взглядах самого писателя, и о литературной борьбе того времени. Он постоянно подчеркивает свое отрицательное отношение к натурализму, к романтизму. Пожалуй, особенной определенностью отмечены его суждения о романтизме. Реалист, пишет он в статье «Туманные мысли об искусстве» (1911), может быть «поэтом, мечтателем, фантастом, импрессионистом, чем угодно, только не романтиком... Романтик

творит сказку, отвергая действительность, плетет свою паутину для того, чтобы увести себя и других от жизни...». Тем не менее влияние натурализма и романтизма очевидно в книгах Голсуорси. Тот же анализ форсайтизма свидетельствует об опосредованном влиянии Золя, от которого идет доверие к факту, стремление к точности и объективности картины. Влияние романтизма проявилось в определенном утопизме взглядов писателя.

Миру собственников у Голсуорси противостоят художники. Это и профессионалы (герой-художник из раннего романа писателя «Вилла Рубейн», 1900; архитектор Боссини в «Собственнике»), и люди, отмеченные даром творческого, эстетически возвышенного отношения к жизни (Ирен). Красота, творчество — единственное, что Голсуорси может противопоставить миру стяжательства и буржуазной пошлости.

371

Здесь Голсуорси близок к Уильяму Моррису, убежденному, что красота — главное в воспитании и нравственном совершенствовании человека. Эстетическое развитие и воспитание личности для Голсуорси — способ освобождения от эгоизма, лицемерия, предрассудков.

Однако не только эстетическая и этическая утопии были свойственны Голсуорси. Идеи социального реформизма, весьма популярные в эти годы, вызывали в нем не только сочувствие, но и интерес. Он был внимательным читателем Беллами, в частности его романа «Через сто лет» (1888), что ощутимо в его собственном романе «Братство», обнаруживающем несомненную близость книгам американского писателя-утописта. Правда, в идею равенства, пропагандируемую Беллами, Голсуорси внес некоторые уточнения, делая упор не на экономическое, а на духовное, этическое равенство. Голсуорси выступает с позиций просветительского гуманизма. Отчасти поэтому довольно серьезное место в его произведениях занимает классическая для романа XIX в. тема «воспитания чувств», которая, однако, далеко не всегда трактуется писателем реалистически. Эта тема звучит в романе «Темный цветок» (1913), автобиографическом произведении, где описано увлечение Голсуорси актрисой Маргарет Моррис. Изображая психологические конфликты, Голсуорси прибегает к довольно вычурной символике: каждая из трех частей романа имеет символическое название — «Весна», «Лето», «Осень»; главная мысль автора состоит в утверждении достаточно абстрактной идеи счастья, красоты и духовного самосовершенствования человека. Сходные мотивы обычны и в новеллистике, и в драматургии Голсуорси, вместе с тем часто затрагивающих социальную проблематику, связанную со всевластием собственничества.

Утопичность мирозерцания, широкое использование жанра утопии — характерная черта всего этого периода, когда английская литература, откликаясь на веяния времени, ищет пути идейного и художественного обновления. В 90-е годы, когда викторианское общество и викторианское сознание были на исходе, утопические идеи притягивали многих писателей. Пишет свои первые научно-фантастические романы Уэллс. Утопично по своему характеру творчество Честертона, противопоставляющего дедаческому укладу буржуазного общества нравы «старой доброй Англии» и философскую идею радости, даруемой разумом.

Утопические идеи в английской литературе были столь плодотворны потому, что Англия была страной передовой техники и развитой науки. Но есть и другая причина, объясняющая утопизм взглядов английских писателей. Конфликт с буржуазным обществом сопровождался в Англии пробуждением интереса к социализму, которым английская интеллигенция очень увлекалась в этот период.

В 1881 г. организуется Британская социалистическая партия, в 1883 г. — Фабианское общество, в 1892 г. — Независимая лейбористская партия. Активно работают историки и социологи, видящие свою задачу во внимательном и научном изучении условий жизни рабочего класса, анализе причин бедности.

К социализму обращаются не только такие писатели, как Роберт Трессол, автор романа о рабочем классе «Филантропы в рваных штанах» (1911), но и Уайльд, который в трактате «Душа человека при социализме» решительно отвергает частную собственность как источник эксплуатации и бедности.

Значительно воздействие социалистических идей на раннее творчество Этель Лилиан Войнич (1864—1960). Дочь известного математика Джорджа Буля, Этель Буль два года провела в России (1887—1889), где познакомилась с революционером и писателем С. Степняком-Кравчинским, позднее эмигрировавшим в Англию. В доме Степняка-Кравчинского Этель Буль встречалась со многими выдающимися общественными деятелями, в том числе и с Ф. Энгельсом. Близость Войнич к кругам революционной эмиграции в Лондоне, ее тесная связь с революционерами разных стран отозвались в ее романах «Овод» (1897), «Джек Реймонд» (1901), «Оливия Латэм» (1904), «Прерванная дружба» (1910).

В «Оводе» Войнич обратилась к революционному прошлому Италии 30—40-х годов. Хотя формально «Овод» — роман исторический, история — лишь фон для Войнич, создающей романтический образ революционера Артура Бентона. Фигура исключительная, образцовый романтический герой, Овод действует в крайне суровых обстоятельствах, которые всегда преодолевает благодаря неординарности своей личности. Судьба Артура окружена тайной: он оказывается не только воспитанником кардинала Монтанелли, против которого восстает, потеряв веру, но и его сыном. Романтична и сцена расстрела Овода, которая утверждает победу духа человека — уже раненный, Овод произносит речь перед солдатами, приводящими в исполнение распоряжение властей. Таинственна, одновременно благородна и коварна фигура Монтанелли, романтична в своем высоком и бескомпромиссном чувстве к Оводу Джемма.

В произведениях Войнич возникает и русская тема, связанная в широком плане с темой

372

революционной. Героиня романа «Оливия Латэм», который во многом носит автобиографический характер, узнав, что жизни любимого ею человека, народовольца Владимира Дамарова, грозит опасность, едет в Россию, в Петербург. Русская тема получает в творчестве Войнич реалистическую трактовку. Писательница создает вполне достоверные в психологическом отношении образы, показывает хорошее знание быта русских революционеров.

Войнич сделала немало, пропагандируя русскую литературу в Англии, переводя Гоголя, Щедрина, Островского, Гаршина, Степняка-Кравчинского. В 1911 г. она публикует сборник «Шесть стихотворений Тараса Шевченко» с обстоятельным очерком жизни и деятельности украинского поэта, который до этого был неизвестен английской публике.

Воздействие социализма на интеллектуальную жизнь Англии начала века было многогранным и разнородным. Так, неоднократно называл себя социалистом Джеймс Джойс, один из создателей европейской модернистской литературы. В письме 1905 г. он замечает: «Было бы ошибкой... представлять мои политические убеждения убеждениями художника, влюбленного в человечество; мои взгляды — это попросту взгляды художника-социалиста». В «Блумсбери», группе писателей, философов, социологов, искусствоведов, осознавших себя как единство в 90-е годы, также очевиден интерес к социализму.

Оживление романтической традиции, на рубеже веков ставшее формой противостояния викторианской затхлости, составило еще одну примечательную черту искусства этого времени. Об экзотических странах, отчаянных ситуациях, которые преодолевают герои, пишут — каждый по-своему — Р. Хаггард, У. Э. Хенли, А. Конан Дойль, Р. Киплинг, Дж. Конрад, писатели, развивающие традиции Стивенсона, Майн

Рида. Романтический идеал подвига, служения, отваги они противопоставляют серой, будничной жизни. В их творчестве преобладает фабульный исторический роман, в центре которого — сильная, яркая, одинокая личность. Иногда интерес к такой личности перерождается в прославление Британской империи, как, например, у одного из основоположников жанра английской колониальной литературы Уильяма Эрнеста Хенли (1849—1903).

Творчество Гильберта Кийта Честертон (1874—1936) представляет еще один вариант романтизма, откровенно оптимистического, жизнеутверждающего. Честертон выступил практически во всех литературных жанрах. Он писал бесчисленные газетные заметки, теологические статьи, романы, детективные рассказы, романизированные биографии, пьесы, поэмы, памфлеты. Однако неизменно оставался эссеистом, которого больше всего интересовали идеи как таковые. «Я всегда любил смотреть, как сталкиваются обнаженные идеи и понятия, не переодетые в маскарадные костюмы», — замечает он в «Автобиографии». В этом Честертон — дитя своего времени, столь высоко ценившего дискуссии и парадоксы.

Здесь он близок Герберту Уэллсу и Бернарду Шоу, с которым на протяжении всей жизни вел ожесточенную полемику. Корни их расхождений становятся очевидны, если вникнуть в суть честертоновских идей. Чудо жизни, доблесть безусловная, обязательная в конечном итоге победа радости, презрение ко всему, на чем лежит печать филистерства и буржуазности, — вот краеугольные камни его философии и этики. О чем бы и что бы ни писал Честертон: о внезапной, диковинной реставрации феодальных порядков и нравов «старой доброй Англии» в Великобритании XXI в. (роман «Наполеон из Ноттинг-хилла», 1904), о подпольном мире заговорщиков-анархистов, куда случайно попадает английский обыватель Габриэль Сайм, и тех «кошмарных» и веселых приключениях, которые сопутствуют его превращению из добропорядочного англичанина в тайного агента по кличке «Четверг» (роман «Человек, который стал „Четвергом“», 1908), о католическом священнике, патере Брауне, добившемся на своем новом поприще детектива-любителя гораздо больших успехов, нежели профессионалы (сб. рассказов «Простодушные патера Брауна», 1911; «Мудрость патера Брауна», 1914; «Недоверчивость патера Брауна», 1926; «Тайна патера Брауна», 1927) — эти идеи и положения определяют видение мира, оценку поступков героев Честертон. Всегда торжествует радость, но это не значит, что автор прекраснодушен; его наивность носит полемический, философский характер.

Легкость, непринужденность Честертон в его «разговорах запросто» не мешает ему быть очень серьезным. Его любовь к Диккенсу (кстати, монография Честертон о Диккенсе, 1906, воспринимается как философский и эстетический манифест писателя) не закрывает от него художественных слабостей автора «Пиквика», но он, в отличие от своих современников, сумел увидеть в этом писателе главное — поразительное богатство созданных характеров. Стивенсона он один из первых прочел не только как автора увлекательных приключенческих романов, но как художника-романтика, в Теккере-сатирике едва ли не первым разглядел

373

психолога и очень чуткого к страданиям людей писателя.

При всем изяществе, легкости, буффонном характере повествования «Человека, который стал „Четвергом“» здесь поставлена очень важная проблема, начинавшая занимать многих писателей рубежа веков, — цельности и раздвоения личности, потери своего «я», своего лица. Презрением к духу стяжательства продиктовано желание писателя восстановить в Англии патриархальные устои («Наполеон из Ноттинг-хилла»), верой в добро и разум человека проникнут образ патера Брауна.

Католик по убеждениям, Честертон во всех своих произведениях предлагал читателям религиозное понимание мира, судя обо всех поступках человека под знаком их соответствия или несоответствия божественному провидению. Однако «метафизический

моралист», как назвал Честертон исследователь его творчества Х. Кеннер, никогда не превращается в нудного проповедника, потому что проповедует он весьма нетрадиционным способом, жонглируя парадоксами. Парадокс у Честертон — средство познания мира: «Правда стоит на голове или перерезает себе горло в надежде, что таким образом обратит на себя внимание». Случается, чувство меры изменяет Честертону, и в своей игре парадоксами он становится манерным. Но в целом парадокс не только основа поэтики Честертон, это и его философское оружие.

На страницах бесчисленных эссе, памфлетов, газетных статей, рецензий Честертон повел бой против тенденций «высоколобой» литературы. «Когда я начал писать, то преисполнился яростной решимостью выступать против декадентов и пессимистов, задававших тон культуре того времени», — вспоминает он. Идеалы Честертон, на первый взгляд, довольно примитивны: идеализированное средневековье, романтизация повседневности, оптимизм. Однако они были реакцией на растущую индустриализацию современной ему жизни, на декадентство с его обреченно-пессимистическим взглядом на человека и его место в жизни.

Однако и эстетизм, или декадентство, тоже проявление, хотя бы и болезненное, романтического сознания на рубеже веков. Бегство от вульгарного мира и тупой толпы, изображение личности, выпавшей из системы социальных связей, образ художника-изгоя, чьи помыслы не в состоянии понять филистерский мир, — подобные мотивы очень распространены в этот период.

Постепенно оформилось целое направление, полемизирующее с философией позитивизма, отвергающее рациональное мышление, науку в целом, иными словами, все то, что составляло основу викторианского мирозерцания. В эстетическом отношении — это негативная реакция на реализм и особенно натурализм, протест против поэтики бытописательства. У. Пейтер любил повторять, что искусство безразлично в своем отношении к добру, оно не должно ни воспитывать личность, ни облагораживать ее, но только заботиться о совершенной форме. Пейтер порывает и с Рескином, который при всем своем эстетизме никогда не лишал искусство воспитательно-нравственных задач. В предисловии к сборнику своих стихотворений «Лондонские ночи» (1895) А. Саймонз писал: «Принципы искусства вечны, тогда как принципы морали меняются с бегом времени». Безразличие искусства к морали постулировал в «Замыслах» Уайльд, хотя его творчество не подтверждало собственных деклараций писателя.

Эстетизм, стиль модерн, символистское направление — логическое развитие тенденций, заложенных прерафаэлитами. Большое влияние на английских декадентов оказали и французские символисты.

Начало декадентского движения совпадает с публикацией труда Уолтера Пейтера «Ренессанс» (1873) и достигает своего расцвета с появлением в 1891 г. романа Оскара Уайльда «Портрет Дориана Грея». Пейтеру принадлежит формула, которая оказала огромное воздействие на английских писателей, художников, теоретиков искусства: «Существен не столько результат опыта, сколько сам опыт». Замысел романа Уайльда возник под прямым влиянием Гюисманса, чей роман «Наоборот» Артур Саймонз, теоретик английского символизма, назвал «молитвенником декаданса». В труде Саймонза «Символистское движение в литературе» (1899) культ красоты назван «восстанием против всего, имеющего дело с внешней стороной вещей, против риторики, против материалистической традиции». Саймонз провозглашал откровенное и бескомпромиссное отрицание викторианского духа, викторианской респектабельности, побуждавшее его также отрицать нравственные задачи искусства.

Форма произведений декадентов призвана эпатировать обывателя. Различные формы условности, искусственность воспроизводимой на страницах книги жизни, парадоксальность, эротика, гедонизм, мистицизм — таким способом английские

декаденты стремились отгородить свое царство красоты, куда допускались лишь избранные, от пошлой, меркантильной жизни.

Почвой появления декаданса стала утрата доверия к ценностям викторианства, к позитивному,

374

настороженное отношение к рационалистическому мышлению в целом. В эстетическом отношении декаданс рубежа веков — это и реакция на натурализм Золя, и на исчерпанность классического реализма. Это было время эксперимента, причем не только в искусстве, но и в жизни: для декадентов эксперимент с моралью — часть выбранной ими судьбы. Нравственный эксперимент Уайльда и Бердслея стал формой бегства от действительности.

Любопытно, что самым употребимым прилагательным в эти годы было слово «новый». Говорили о «новом человеке», «новой женщине», о «новом духе», «новом гедонизме», «новом юморе», «новом реализме». У людей, живших в то переходное время, было ощущение, что они действительно вступают в новую эпоху, где будет иная мораль, иная философия, иная религия.

Эти «новые люди» сгруппировались вокруг литературно-художественных журналов «Желтая книга» и «Савоя». Литературным редактором «Желтой книги» был Генри Гарланд; художественным — Обри Бердслей. Первые четыре номера «Желтой книги», вышедшие в 1894—1895 гг., дают полное представление о тенденциях английского декаданса рубежа веков. Правда, после перехода Обри Бердслея в 1896 г. в редакцию «Савоя» «Желтая книга» утратила положение рупора эстетских идей времени.

Однако первый номер «Желтой книги» поразил, а желтый цвет стал знаменем времени, цветом искусства модерн. Среди авторов первого номера были Макс Бирбом, один из самых блистательных, остроумных, парадоксальных эссеистов рубежа веков, Артур Саймонз, Джордж Мур. В других номерах печатались и писатели, непосредственно к движению не относившиеся, — Генри Джеймс, Артур Во, Ричард Гарнетт, Эдмунд Госсэ.

Последнее десятилетие века нередко английские литературоведы называют бердслианским. Обри Бердслей оказал значительное воздействие на современников. Все викторианское, индустриальное, отмеченное печатью обезличивания и стандартизации, вызывало у него скептическое отношение. Критика Бердслея преимущественно эстетическая, нередко она бывает и манерной, и вычурной, и эксцентричной, сильны в ней элементы болезненного надрыва, трагизма.

Несколько иная издательская политика была у «Савоя», где главным редактором был Артур Саймонз. Здесь от авторов — Уильяма Батлера Йейтса, Форда Мэдокса Форда, Бернарда Шоу, Джозефа Конрада, Лайонелла Джонсона — требовали соблюдения канонів эстетизма. В работе «Декадентское движение в литературе» (1893) Саймонз сформулировал платформу всего «нового искусства», заявив, что «теперь налицо напряженная рефлексия, беспокойные, судорожные поиски, тяга, не всегда здоровая, к утонченности, духовное и моральное падение». Саймонз считает вполне возможным назвать это искусство «красивой и интересной болезнью».

374

УАЙЛЬД

Трудно себе представить другую фигуру, нежели Оскар Уайльд (1854—1900), в которой столь выпукло и драматично воплотился переходный характер рубежа веков. Даже в

личной его судьбе итоги уходящего века и ростки нового сознания, мучительно прокладывая себе дорогу, отразились с удивительной четкостью.

Уайльд — сын видного дублинского врача, чрезмерно эксцентричного даже на вкус своих соотечественников. Иной была мать Уайльда: англичанка, поэтесса, державшая изысканный литературный салон. Помимо домашнего Уайльд получил отличное образование: сначала он студент Дублинского университета, затем — слушатель в Оксфорде лекций Рескина, идеи которого о спасительной роли красоты он решил воплотить не только в творчестве, но и в жизни.

И вот Уайльд — писатель, странствующий по всему миру, подолгу живущий в мекке декаданса Париже. Он — наследник идей прерафаэлитов, а потому читает лекции о прекрасном и возвышенном бостонским студентам и шахтерам в Колорадо, сыплет парадоксами, которые шокируют добропорядочных викторианцев, но, впрочем, приводят в некоторое недоумение и его поклонников («Нет ни нравственных, ни безнравственных книг. Есть книги, хорошо написанные, и есть книги, плохо написанные». «Я могу сочувствовать всему, только не горю людскому»). Однако последнее заявление вовсе не помешало Уайльду объявить себя социалистом и быть едва ли не единственным из литераторов, кто откликнулся на призыв Бернарда Шоу подписать протест против расправы над жертвами хеймаркетской трагедии в 1886 г. в США и выступить вместе с Шоу на социалистическом митинге в 1891 г. в Вестминстере.

Неподражаемый собеседник, Уайльд поражал и своими поступками. Весь его образ жизни нередко носил скандальный характер. В 1895 г. Уайльд по обвинению в безнравственности оказался на тюремной скамье, был осужден, отбыл заключение. В тюрьме Уайльд создал

375

Иллюстрация:

Оскар Уайльд

Фотография 1891 г.

такие шедевры, как «Баллада Редингской тюрьмы» (она была издана анонимно в 1898 г.), «Тюремные письма» и, наконец, исповедь «De profundis», опубликованную лишь посмертно в 1905 г. По освобождении он оказался сломленным человеком. От былой громкой славы осталось только воспоминание. Всеми забытый, Уайльд умер в Париже в крайней бедности.

Чрезмерность — основная характеристика Уайльда, которая применима и к его жизни, и к творчеству. Если он шутил, то не ведал предела, но, впрочем, решаясь стать серьезным, как в своих сказках, оказывался серьезнее и дидактичнее самого возвышенного проповедника.

Однако позерство скрывает глубокое внутреннее неблагополучие, драму, в которой, как в зеркале, отражаются общие социальные и духовные процессы времени, когда идеалы подорваны, но душа тем страстнее жаждет гармонии. Эпатаж Уайльда, его ирония и самоирония — это утверждение идеала от противного. Такая этическая и художественная позиция по сути своей романтическая, а художники подобного склада появляются в переходные периоды, на разломе исторических и литературных эпох. Механизм поведения таких «исковерканных» романтиков очень точно описал А. И. Герцен: «Вы лицемеры, мы будем умниками; вы были нравственны на словах, мы будем на словах злодеями; вы были учтивы с высшими и грубы с низшими — мы будем грубы со всеми; вы кланяетесь, не уважая, — мы будем толкаться, не извиняясь; у вас чувство достоинства было в одной приличии внешней чести — мы за честь себе поставим попрание всех приличий...»

Эпатируя буржуа, Уайльд отрицал пошлость бытия, прагматизм. Но, поскольку он лишь теоретически знал, что можно противопоставить царству пошлости, превращал «все

бытие — в эпиграмму», а собственное существование — в эксперимент. Театральность, самоизучение

376

и даже самокопание — черты романтического сознания, доведенные до крайности, принявшие болезненные формы, они становятся чертами сознания декадентского. У романтиков, в том числе и у современных Оскару Уайльду неоромантиков, есть идеал, есть нравственные устои и за них они готовы отдать жизнь. У декадентов во всем, даже в искрометных парадоксах, изощренном самоизучении, чувствуется усталость, тем более надсадная, что душа жаждет идеала, а все попытки приблизиться к нему тщетны и смешны. Хотя Уайльда сжигает боль и раздирает сомнение, во всех его поступках, в его бравате, неистощимой игре, по сути дела заменившей ему жизнь, все равно чувствуется апатия, растерянность.

Уайльд дал подробное описание этой болезни, ее различных стадий, а также и драматического финала в «Портрете Дориана Грея». Экспериментатор, сделавший себя главным героем искусства, а собственную судьбу материалом для доказательства тезиса, что «личности, а не принципы создают эпохи», Уайльд с блеском показал, к каким драматическим духовным последствиям может привести поведение и жизненная позиция, когда маска заменяет лицо, а поза — естественное поведение, искусство объявляется бессмысленным, но в то же время к нему относятся как к феномену более реальному, чем реальная жизнь.

Подобное отношение, сознание и психологический тип Уайльд воплотил в характерах лорда Генри, многим напоминающего самого Уайльда, в Дориане Грее, Сибилле Вэн. Талантливая актриса Сибилла Вэн с замечательным проникновением играла шекспировских героинь, однако до той поры, пока сама не влюбилась.

Жизненное актерство или, говоря проще, позерство, которое стало синонимом существования, показано и в пьесе Уайльда «Как важно быть серьезным». Здесь оно получило название «бенберизма» по имени некоего мифического, не существующего в природе мистера Бенбери. Один из главных героев пьесы, Алджернон Монкриф, представляет мистера Бенбери как своего больного приятеля, живущего из-за слабого здоровья за городом. На самом же деле, Бенбери — миф, изобретение Монкрифа, которое необходимо ему, когда он хочет избежать скучных визитов, неугодных гостей. Опасен, конечно, не Бенбери, но сам «бенберизм», иными словами, особая жизненная позиция, которая подменяет жизнь игрой.

Некоторые черты бенберизма описал еще Стивенсон в повести «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда». Днем мистер Джекил всеми уважаем, он почтенный и достойный гражданин, ночью он принимает облик ужасного Хайда. Стивенсон почувствовал, что сознание начинает раздваиваться; в «Портрете Дориана Грея» Уайльд продолжил описание этого процесса, показав и сопутствующий ему драматизм.

Естественность чувств и поступков ушла из жизни героев Уайльда. Только став статуей, счастливый принц, герой одноименной сказки Оскара Уайльда, научился сочувствовать людям. «Когда я был жив и у меня было живое человеческое сердце, я не знал, что такое слезы». Парадокс необходим Уайльду для того, чтобы критически изобразить ситуацию, при которой невозможны искренние чувства.

Парадокс Уайльда близок парадоксу Бернарда Шоу. В его поэтике и философско-этической системе он — средство осмысления явления, выявления его сути. Поэтому неверно видеть в броских парадоксах Уайльда лишь игру словами. Утверждая, что «именно искусство создает жизнь», он не только бравит, но выражает эстетическое несогласия с натурализмом. Столь сложно и столь вычурно он говорит о необходимости отбора в искусстве, о важности воображения и фантазии в творчестве.

Но условность, искусственность, ненатуральность при всей их объективной необходимости имели и довольно серьезные негативные последствия — живое начало

исчезало, его убивали манерность и претенциозность. При сильном критическом начале, осязаемом в «Портрете Дориана Грея», здесь явный переизбыток описания дорогих тканей, редкостных безделушек, экзотических цветов. Борясь с натурализмом, Уайльд впадал в другую крайность — создавал эстетскую прозу.

Первая книга Уайльда — сборник «Стихи» — вышла в 1881 г. В его ранней поэзии осязаемо влияние французского символизма: стихи — это переданные в слове мимолетные впечатления, сильны в них мистические и эротические мотивы. В 1881 г. Уайльд отправляется в Америку с лекциями, в которых, обратившись к парадоксу, формулирует свое эстетическое кредо и этическую позицию: «Держась в стороне от всяких социальных проблем повседневности, искусство никогда не бывает в ущерб. Напротив, лишь тогда оно и способно дать нам то, чего мы хотим от него, ибо для большинства из нас истинная жизнь — это такая жизнь, которую мы не живем».

Во второй половине 80-х годов Уайльд публикует рассказы, которые несколько позже объединил в сборник «Преступление лорда Артура Севиля» (1891). 1891 год стал очень

377

плодотворным для Уайльда: выходит «Портрет Дориана Грея», сборник эссе «Замыслы», сказки. Активен он и как драматург, причем творческий диапазон его очень широк — от декадентской, написанной по-французски, драмы «Саломея» до острых социально-бытовых комедий. Для понимания противоречивого личного и творческого облика Уайльда важно, что практически одновременно он создавал столь разные по поэтике и идее произведения.

Рассказы Уайльда отличает юмор, их сюжеты в основном занимательны, но и полемичны. Автор высмеивал весьма модную в ту пору мелодраматическую прозу, а также произведения, в которых описываются всевозможные чудеса. Привидение, которое Уайльд описывает в «Кентервильском привидении», совсем не похоже на «классическое», обычное. Оно дряхло, устало, склонно к простуде и вообще тяготится своей ролью. Уайльд уже здесь проявляет себя замечательным знатоком характера и блистательным комедиографом, иронически рисуя и деловитых американцев, и чопорных, косных англичан, потомков древнего старинного рода.

В иной тональности написаны сказки Уайльда. С одной стороны, они созданы под влиянием Андерсена, с другой — воплотили идеи Рескина о спасительной роли красоты. В изысканных лирических сказках символична каждая деталь; мораль проста и определена. Уайльд славит самоотверженность и действительное добро. Молодой Король начинает понимать, сколь тяжел труд, создающий все то прекрасное, что он видит вокруг («Молодой Король»); Счастливый Принц и Ласточка жертвуют собой, помогая беднякам («Счастливый Принц»); Соловей окрашивает своей кровью розу, чтобы студент мог преподнести ее любимой, но вздорной девушке («Роза и Соловей»). Романтическо-утопическое начало отчетливо в сказках, и лишь в этой системе может быть понята нарочитая наивность изображения жизни, искусственность ситуаций, которые становятся элементами поэтики Уайльда. Наивность, пожалуй, лишь оголяет критицизм писателя: он говорит и о несправедливом социальном устройстве, и об алчности собственников («Великан-эгоист»), о чванстве аристократии («Замечательная ракета»).

Уайльд утопичен и в эссе «Душа человека при социализме». Социализм для него — это одна из модификаций Красоты, способной спасти мир.

Иллюстрация:

*Иллюстрация О. Бердслея
к драме О. Уайльда «Саломея»*

1896 г.

Этическое и эстетическое начала тесно переплетаются и в «Портрете Дориана Грея». Формально это произведение можно причислить к «романам воспитания», фактически же

это моральная притча. Героем выступает молодой человек, который, испытав воздействие циника, эстета и гедониста, начинает относиться к жизни как к увлекательному эксперименту, у которого нет никаких ограничений. Под влиянием лорда Генри Дориан превращается в безнравственного прожигателя жизни и даже убийцу. Однако бурная и безнравственная жизнь не оставляет следа на лице Дориана; меняется только портрет, написанный его другом-художником. На нем безнравственность, жестокость, убийства оставляют свои следы. Портрет обличает Дориана, и в припадке бешенства герой вонзает в него нож, но на самом деле убивает себя, а лицо на портрете обретает прежние черты, тогда как лицо мертвого Дориана отражает его духовное падение. Вывод книги был однозначно сформулирован Уайльдом в одном из эссе: безнаказанно убивать совесть нельзя.

Свои драмы Уайльд создал фактически за четыре года. Они очень различны по конфликту и поэтике.

Одноактная драма «Саломея» основана на библейском предании об иудейской принцессе

378

Саломее, потребовавшей от царя Ирода преподнести ей на серебряном блюде отрубленную голову Иоанна Крестителя. «Саломея» стилистически декоративна, поэтика усложнена и обнаруживает отчетливое влияние драматургии Метерлинка.

Мотивы, свойственные декадентской литературе, сближение любви и смерти, эстетизация зла и порока характерны для «Саломеи». Пьесу иллюстрировал Бердслей, но в Англии ее объявили безнравственной и запретили. По-другому к ней отнеслись за рубежом: «Саломея» с успехом обошла европейские сцены; в начале 10-х годов была поставлена А. Таировым в России. «Саломея» близки и другие символические драмы Уайльда: «Герцогиня Падуанская» (1893) и «Флорентийская трагедия» (1895).

Иную группу драматических произведений Уайльда составляют комедии «Веер леди Уиндемир» (1892), «Женщина, не стоящая внимания» (1893), «Идеальный муж» (1895), «Как важно быть серьезным» (1895). Все они получили мгновенное признание зрителей. Комедии Уайльда сыграли очень важную роль в возрождении английского театра на рубеже веков. Острый, живой диалог, высмеивание пошлости, предрассудков, показной благопристойности — таков был мир продолжателя традиций комедии нравов периода Реставрации и драматургии Шеридана. Даже изображенная среда — светское общество, которое проводит время, злословя и иронизируя над собой и друг другом, напоминало комедии Реставрации. Уайльд испытал и влияние поэтики популярной и в те годы мелодрамы и «хорошо сделанной пьесы», но ее штампы видоизменил таким образом, что они у него менее всего кажутся банальными.

В комедиях Уайльда самое интересное и значительное не интрига, не психологическое изображение характера, которое не отличается особенной глубиной, а диалоги — эпиграмматичные, афористичные, парадоксальные. По своему социальному обличительному содержанию выделяется «Идеальный муж», где, выведя на сцену видного английского государственного деятеля, Уайльд касается этических вопросов и показывает, сколь двусмысленные пути приводят людей к власти. Правда, довести разоблачение до логического конца Уайльд не смог. Развязка мелодраматична, что ослабляет критический заряд.

Однако самой характерной для Уайльда была комедия «Как важно быть серьезным». Может показаться, что автор воплотил в ней свой принцип искусства, свободного от морали. Сюжет строится на забавных недоразумениях, сфера изображения ограничена стенами светского салона. Однако это не так. Не только в полушуточных, полусерьезных диалогах развенчиваются ходячие представления о морали, благопристойности. Затрагиваются вопросы политики.

Мир под пером Уайльда предстает вывернутым наизнанку: добродетельные люди порочны, порочные нередко добродетельны. Все, что он видит вокруг, шатко. Но, впрочем, и самому Уайльду не хватает уверенности. Иначе он бы не скрывался за спасительным щитом парадокса.

Выпавшие на долю Уайльда страдания сделали его более определенным в этических посылках. «De profundis» и «Баллада Редингской тюрьмы» говорят о трагедии автора открыто, без парадоксов и маскарада. Обнажается и человечность Уайльда, которую он скрывал под столькими масками. Литературная ситуация стала жизненной. Эксперимент, который проделывал над собой Дориан Грей с помощью лорда Генри, стал фактом, привел экспериментатора, самого Уайльда, на скамью подсудимых. Реальность, представшая в лице страшной, зловещей тюрьмы, превзошла даже самые мрачные предположения Уайльда. Но эта реальность пробудила в Уайльде новые творческие силы, которые ему не суждено было реализовать до конца.

378

КОНРАД

Джозеф Конрад (псевдоним Теодора Юзефа Конрада Кожневского; 1857—1924) — реалист и романтик, автор сложных романов-притч о трагическом уделе человека и конечном торжестве его духа, сломить который не под силу даже самым тяжким испытаниям. С именем Конрада связываются важные изменения поэтики английского романа рубежа веков. Конрад — один из основоположников новейшей повествовательной техники: он впервые использовал в своем творчестве приемы «точки зрения», которые затем получили широкое распространение в английской и мировой прозе.

Сын польского повстанца, сосланного царским правительством в Вологду, с юности Конрад неудержимо тянулся к морю: уехал из Польши в Марсель, нанялся на парусник; затем поступил в английский торговый флот, где дослужился до чина капитана дальнего плавания. В 1884 г. он принял британское подданство.

Служба на флоте предоставила Конраду уникальную возможность не только в подробностях узнать жизнь моряков, но и увидеть, чем реально была Британская империя, которая, если воспользоваться названием одного его

379

рассказа, рисовалась многим англичанам «аванпостом цивилизации».

Серьезные недомогания после перенесенной тропической лихорадки заставили Конрада в 1894 г. оставить флот. Он решает попробовать себя на литературном поприще. Его дебютом стал в 1895 г. роман «Каприз Олмейера». Быстро пришло признание.

Родным языком Конрада был польский, а свободно он говорил на французском. В первых произведениях чувствуется, что язык, на котором они написаны, автору чужой: отсюда искусственность в построении фразы и переизбыток риторических приемов. Однако довольно скоро Конрад овладел английским настолько, что достиг подлинной виртуозности во владении его изобразительными возможностями.

Судьба благоприятствовала начинающему писателю: его поддержал Голсуорси. Герберт Уэллс был одним из первых ценителей своеобразного стиля писателя. Большое влияние на Конрада оказал Генри Джеймс. С его помощью Конрад открыл для себя живопись импрессионистов, что, в свою очередь, повлияло на формирование его поэтики, по сути своей живописной, основанной на нюансах, штрихах, оттенках. Общение с Джеймсом помогло Конраду оформить собственные представления об искусстве, в частности о необходимости найти точное, единственно верное по смыслу и ритму слово во фразе.

Андре Жид, с которым Конрад был дружен, приобщил его к поэзии Верлена и Бодлера. Видный прозаик, критик и переводчик Эдвард Гарнетт открыл Конраду не только Пейтера с его изысканной прозой и эстетизированными суждениями об искусстве, но и русских классиков, в первую очередь Достоевского, который, несомненно, оказал значительное воздействие на становление психологического искусства Конрада.

Синтез искусств — один из основных эстетических принципов Конрада. Его всегда занимали достижения художников, скульпторов, он постоянно рассуждал о Вагнере и Дебюсси, осмыслял отношение музыки и живописи к литературе. Конрад большое внимание уделял иллюстрациям к собственным романам, не раз подчеркивая, что литература в идеале должна стремиться к пластичности скульптуры, многозначности и символичности музыки, выразительности рисунка. Убежденный, что сочетания звуков обладают самостоятельным музыкальным значением, он упорно работает над формой и звучанием фразы.

Иллюстрация:

Джозеф Конрад

Фотография (ок. 1900 г.)

Лучшие книги Конрада посвящены морю. События по большей части разворачиваются в плавании, в портовых городах, на далеких землях. И все же, хотя экзотический план произведений Конрада сближает его со Стивенсоном, главное, конечно, не в том, что он был замечательным маринистом, и не в экзотике. Основная творческая заслуга Конрада — в умении вскрыть глубинные психологические пласты жизни человека, поставить нравственно-этические проблемы, которые напряженно решают его герои, а также в новаторстве художественных средств.

Герои Конрада — люди разных национальностей, однако их объединяет духовная одержимость, безотложная необходимость решить самые важные, самые жгучие нравственные вопросы бытия.

Тайна удела человеческого, тайна личности, характера — центральные проблемы в романах писателя. Его герои одиноки, покинуты, горды. Таков лорд Джим, центральный персонаж одноименного и программного для Конрада романа (1900), ставшего вехой в литературе рубежа веков. Рассказывая о драматической судьбе молодого моряка, автор в первую очередь занят психологическим анализом его поведения в чрезвычайных обстоятельствах. Вместе с командованием Джим покинул тонущий корабль, на котором еще оставались люди. Некоторые, более опытные и циничные, сумели избежать юридической ответственности, однако

380

Джим не находит себе оправдания, более того, по доброй воле хочет понести наказание и потому сам идет навстречу следствию, надеясь хотя бы таким образом восстановить собственное пошатнувшееся представление о чести. Но судьям, которым Джим вручает свою судьбу, безразличен нравственный аспект случившегося. Поэтому Джим вынужден вершить над собой суд сам: он мучает себя бесчисленными вопросами, терзает сомнениями и, не в силах вынести моральную пытку, сам идет навстречу гибели, видя в ней единственный выход из сложившегося положения.

Формально характер и поведение Джима укладываются в представления о романтическом герое: гордый человек, возненавидевший растленную цивилизацию, мечтающий обрести гармонию с собой. Однако, по существу, Джим — фигура антиромантическая. Он не индивидуалист и уж конечно не сверхчеловек.

Романтизм (или неоромантизм) Конрада — это все то же утверждение вопреки обстоятельствам идеала, который расшифровывается как необоримость нравственной основы личности.

Важнейшая повествовательная проблема в «Лорде Джиме» — проблема «точки зрения». Хотя центральный персонаж — лорд Джим и все действие сконцентрировано вокруг его личных проблем, случившееся передается через восприятие других людей, с помощью продуманной системы малых зеркал, что вводит в роман множественное отражение происходящего. «Главный голос» принадлежит капитану Марлоу, случайному свидетелю трагедии на судне. Но помимо него о случившемся рассказывают и другие персонажи: французский лейтенант Браун, заседатель Брайерли. У каждого из них, что очень важно Конраду, свое понимание разыгравшейся драмы и характера лорда Джима. Таким образом, в романе выстраивается сложная система психологических отступлений, на первый взгляд уводящих действие от основной линии.

Не раз критики Конрада сетовали на многословность повествования, его рыхлость, отсутствие динамизма. Однако затянутость вовсе не следствие неспособности Конрада выстроить сюжет и композицию, связав воедино сюжетные линии. Он сознательно боролся с сюжетной увлекательностью произведения, дорожа углубленностью психологических задач. Отсюда у Конрада такая тяга к ретроспекции, стремление разглядывать одну и ту же деталь с разных точек зрения и с разной степенью приближения.

В критической литературе о Конраде существует мнение, что психологизму он учился у Достоевского. О влиянии русского писателя можно судить по роману «На взгляд Запада» (1911), где налицо не только русская тема, но и прямое подражание роману «Бесы». Своим этическим максимализмом персонажи Конрада вызывают ассоциации также с Раскольниковым, братьями Карамазовыми, Ставрогиным.

Однако не следует преувеличивать связь Конрада с Достоевским. В своих художественных и нравственных поисках он отчетливее следовал за Генри Джеймсом. Как и у Джеймса, в романах Конрада вырисовываются две жизни — внешняя и внутренняя. Во внешней события, как и положено, хронологически следуют друг за другом. Иная картина наблюдается в жизни внутренней. Здесь линейное время не имеет самодовлеющей ценности.

Натуры страстные, презирающие быт и каждодневную серую реальность, герои Конрада постоянно обнаруживают свою растерянность перед жизнью. Она носит у них не только онтологический характер, но и социальный. Герои Конрада не принимают буржуазного развития, что особенно видно на примере рассказа «Аванпост цивилизации», написанного на африканском материале и осуждающего колониализм. Существенно, однако, для понимания творческого своеобразия Конрада и то, что социальный, исторический аспект, при всей его важности в идейной структуре повествования, никогда не бывает основным и уж тем более главенствующим. Буржуазное развитие, вопросы колониальной политики не заслоняют от Конрада общечеловеческих проблем: буржуазное становится для него синонимом безнравственного, а само обуржуазивание синонимом духовного вырождения.

Именно потому, что герои Конрада действуют в условиях буржуазной действительности, их одиночество приобретает несколько иной оттенок, чем, например, одиночество классических романтических героев. Это не поза и не только протест, по большей части это единственный спасительный выход для личности, которая не видит способа реализации своих духовных способностей в конкретной историко-социальной ситуации. Одиночество конрадовских героев ведет не к бунту, а к стоицизму. Единственное, что их заботит, — это достойное поведение в ответственный момент.

Герой повести «Тайфун» (1902) капитан Мак-Вир ведет отчаянную борьбу со стихией. Лишь на первый взгляд может показаться, что для автора важен событийный момент повествования. Его интересует идея борьбы, проблема человеческого достоинства перед лицом опасности и социального поражения. В сущности,

Конрад и его любимые герои признают только одно поражение — нравственное.

В этом отношении Конрад — предшественник экзистенциалистской литературы с ее интересом к «пограничной» ситуации. Своим учителем считает Конрада и Грэм Грин, для героев которого этический аспект бытия человека является решающим.

При всем богатстве психологических нюансов, красок, вещных деталей, зримости и даже осязаемости образов, Дж. Конрад — писатель весьма рациональный, высоко ценящий конструкцию, идею как таковую. И это также делает его созвучным литературе двадцатого столетия.

381

КИПЛИНГ

В 1890 г. английская публика заговорила о молодом новеллисте Редьярде Киплинге (1865—1936), опубликовавшем несколько удачных, но, с точки зрения викторианского читателя, очень необычных рассказов. В них открылся новый, незнакомый мир Востока, во всем богатстве красок, запахов, неизвестных и чуждых европейцу чувств. Станным показалось сочетание экзотического колорита с образом героя, человека весьма скромного социального статуса, рядового «строителя Британской империи», которому были отданы симпатии Киплинга. Действовали в этих рассказах и индусы. Их психология была загадкой для англичан, но ее-то хорошо знал Киплинг, который не только родился в Индии, но и проработал там несколько лет репортером.

Газетчик, он по долгу службы сталкивался с множеством людей, попадая в невероятные и опасные приключения. Киплинг писал репортажи о войнах, эпидемиях, вел светскую хронику, накапливая бесценные знания о нравах, быте, психологии индусов и служащих в Индии англичанах. Эти наблюдения в дальнейшем и были положены в основу его книг, вызвавших у соотечественников одновременно недоумение и восхищение. Благодаря новеллам Киплинга (сб. «История семейства Гэдсби», «Черное и белое», «Город ужасной ночи» и др.), рассказ, роль которого в английской литературе девятнадцатого века была второстепенной, стал одним из ведущих литературных жанров.

Говорили, что со времени Байрона не помнили такого раннего и такого бурного успеха. Первый, вышедший в 1890 г. роман Киплинга «Свет погас» выявил еще одну грань дарования молодого писателя — он поражал значительностью проблематики и художественной цельностью.



Редьярд Киплинг

Фотография 1890-х годов

В основе романа — трагическая история художника-баталиста Дика Хилдара, создающего свои полотна на колониальных фронтах Англии. Дик не подвергает сомнению право Англии на колониальные захваты, более того, убежден, что война может стать музой для художника. Дик получает тяжелое ранение, ему грозит слепота. Постепенно он начинает сомневаться в правильности жизненной и философской позиции. Надлом находит выражение и в творчестве, но он всеми силами борется с собой. В надежде обрести утраченную внутреннюю гармонию, Дик скрывает свою слепоту и возвращается на Суданский фронт, где гибнет в перестрелке не только из-за этого, но и оттого, что, мучимый сомнениями, ищет смерти. Киплинг объективно показал трагизм судьбы творца, вдохновленного неверной политической идеей.

Следующее произведение Киплинга, «Книга джунглей» (1894), занимает особое место в его творчестве. Это рассказ о человеческом детеныше Маугли, выросшем среди зверей, притча, которая в увлекательной, яркой форме излагает общественные идеалы Киплинга и его нравственный кодекс: человек — властелин

382

мира, особенно если он силен, но в этом кодексе не последнее место отведено и моральным добродетелям, которые олицетворяют звери.

Плодовитость Киплинга была поразительной — за первой «Книгой джунглей» сразу же последовала вторая, затем «Семь морей» (1896); «Отважные капитаны» (1897), «Дневная работа» (1898). В 1901 г. вышел роман «Ким», в котором Киплинг с большим психологизмом изобразил английского шпиона, «туземнорожденного» мальчика, выросшего среди индусов, умело им подражающего в своем поведении и потому сумевшего оказать ценные услуги британской разведке.

Однако не только эпический размах и психологическая глубина, особенно проявившиеся в «Киме», были доступны Киплингу. В эти же годы он продолжает работу над своими сказками — внешне простыми, но одновременно философичными.

В 1902 г. вышел и первый поэтический сборник «Песни казармы», который не имел аналогий в тогдашней поэзии. Стихотворения Киплинга были предельно безыскусны, нарочито просты, даже грубоваты, однако отличались необыкновенным эмоциональным напором.

Читателей поражало удивительное сочетание в его таланте точности репортера, фантазии романтика и мудрости философа — при всем кажущемся бытовизме Киплинг пишет о вечных проблемах, о самой сути человеческого опыта.

Зазвучал новый, в высшей степени самобытный и сильный голос. Автор рассказов о простых тружениках в далекой Индии и песен о «бремени белого человека», о его долге перед империей и самим собой был реалистом, но особым, неизвестного толка и образца. Жизнеподобие, реализм французских писателей, в частности Мопассана, к которому с точки зрения поэтики близок Киплинг, не исчерпывает его искусства. Но и экзотический колорит тоже не самоценен; конечная художественная установка Киплинга иная, хотя он может выступить и мастером интриги, и творцом «страшного рассказа» («Рикша-призрак»).

Основной художественной формой для Киплинга стал очерк, находившийся до него на периферии английской литературы. Он идеально соответствовал материалу, накопленному Киплингом за годы репортерской работы, позволяя писателю вести и тонкую игру с читателем, делая вид, что автор лишь хроникер, в чьем распоряжении только факты и чья задача не более чем рассказ о характерах и нравах.

Киплинг смело вводил в прозу и поэзию внелитературные элементы (язык улицы, сленг, профессиональный жаргон), вольно обращался с правилами английской просодии, но делал это мастерски. О его нарочитой, на самом деле новаторской по своей сути безыскусности, установке на подлинность писал Куприн: «Он начинает повествование так просто, так небрежно и даже иногда так сухо, как будто вы давным-давно знаете и этих людей, и эти причудливые условия жизни, как будто Киплинг продолжает вам рассказывать о том, что вы сами видели и слышали вчера». За безыскусностью стояла литературная позиция. Киплинг писал о той часто неприглядной стороне жизни английских колониальных чиновников, которая долгое время была под запретом.

Впрочем, факты и события интересуют Киплинга лишь постольку, поскольку помогают выразить романтическое мирозерцание. Но и в своем неоромантизме Киплинг уникален. Это романтик, но без привычных атрибутов романтизма. Более того, в некоторых своих стихотворениях, например в «Короле», он высмеивает обычные романтические каноны. Смерть в его произведениях обыденна, герои умирают от шальной пули, укуса змеи, на поле боя. Просты, причем полемично просты, по отношению к

поэтике романтизма у Киплинга-поэта быт, детали, люди, ситуации. Зато высоко романтичны чувства, которые он воспеваает. Романтичны и носители этих чувств — солдаты, моряки, звери, а иногда и предметы, которые любит одушевлять писатель. И даже когда ситуация, описываемая им, как, например, в «Книге джунглей», по природе своей романтическая, он последовательно, упорно сводит ее до житейского, бытового уровня, что лишь оттеняет высоту чувств его героев.

Поэзия Киплинга по своей сути близка фольклору, солдатским, студенческим песням и балладам, в том числе и уличным. В основу многих его стихотворений легли реальные случаи. Но о чем бы ни были его стихотворения, они, в первую очередь, о доблести, отваге, чести, несгибаемости воли перед лицом любых, самых жестоких и невероятных испытаний. В период «бездорожья», в смутное время рубежа веков такая общественная и нравственная позиция была очень существенной и в сугубо идеологическом аспекте.

Киплинг предлагал новый, свежий, оптимистический взгляд на жизнь. Консерватор по своим политическим убеждениям, не устававший повторять, что империя превыше всего, а долг британца — беззаветно служить родине, он прославлял мужество, отвагу, доблесть, стоицизм, заставляя верить, что дух человека непоколебим.

Политическая позиция Киплинга и в самом деле бывала одиозной: он поддерживал колониальные войны, в частности англо-бурскую,

383

восхищался Китченером и Родсом. Проимпериалистические симпатии писателя шокировали либералов. «Терпеть не могу его крикливые, резкие, патриотические стихи», — раздраженно заметил однажды, когда слава Киплинга достигла своего зенита, Генри Джеймс. Однако политик не мог заслонить поэта; даже не вопреки, а благодаря своим политическим взглядам Киплинг был художником истинного и своеобразного таланта, последовательным противником эстетизации и интеллектуализма, занявшим собственную четкую позицию в искусстве своего времени. Стихи Киплинга воспринимаются как отказ от книжной культуры и попытка вернуться к поэзии, основанной на опыте и деянии. Свои эстетические и этические соображения Киплинг изложил в некоторых стихах, которые звучат как манифест («Век неолита», «Томлисон»). Романтическое видение мира возвысило и отчасти облагородило даже шовинистические идейные посылки Киплинга, выдвинув на передний план идеи верности долгу и патриотизма.

В 1907 г. Киплингу была присуждена Нобелевская премия. Когда в послевоенные годы общество переживало период глубокого обновления, он оказался на периферии культурной жизни. Церемония похорон Киплинга в 1936 г. в Вестминстерском аббатстве прошла без участия крупных писателей.

Последующие поколения нашли не только политический, но литературно-эстетический ключ к загадке «барда английского империализма», среди почитателей которого были такие писатели, как Марк Твен, Максим Горький, Бертольд Брехт, Юрий Олеша, Эрнест Хемингуэй.

383

УЭЛЛС

Герберт Джордж Уэллс (1866—1946), писатель на редкость многосторонний, выдвинулся в первую очередь как фантаст, и именно в этом своем качестве оказал огромное влияние не только на все последующее развитие европейской фантастики, но и на литературу вообще, способствуя выработке нового взгляда на мир и соответственно новых художественных форм.

Уэллс родился в мелкобуржуазной семье. Часть его предков была трактирщиками, остальные — старшими господскими слугами. Мать его начала как камеристка, кончила как домоправительница, отец был неудачливым, мелким лавочником, сыном садовника.

Герберта, младшего из трех сыновей, Уэллсы отдали в мануфактурную торговлю, но тому ценой невероятных усилий удалось стать младшим учителем в школе, а потом поступить на педагогический факультет Лондонского университета, где он получил подготовку по биологии, физике и минералогии. Год, проведенный в университете у Томаса Хаксли (Гексли,) друга и продолжателя дела Дарвина, оказал определяющее влияние на Уэллса.

Увлечение литературой, искусством и социалистическими теориями помешало Уэллсу вовремя окончить университет, ему пришлось на короткий период вернуться учителем в школу, но он все же стал дипломированным биологом, а впоследствии получил степень доктора биологии. Его книга по биологии «Наука жизни» (1930), написанная совместно с внуком его учителя Джулианом Хаксли и своим сыном Джорджем Филиппом Уэллсом (впоследствии — академиком), пользовалась большой популярностью.

Публиковаться Уэллс начал еще в университете, где основал журнал «Сайенс скулз джорнал», и несколько лет спустя занял заметное место в журналистике, пробуя себя понемногу и в качестве автора рассказов. Первый из них — «Препарат под микроскопом» появился в 1893 г. В течение последующих нескольких лет была создана практически вся новеллистика Уэллса, тяготеющая к фантастике, но отнюдь ею не исчерпываемая.

В 1888 г. Уэллс начал печатать в «Сайенс скулз джорнал» повесть «Аргонавты хроноса». Закончить ее он не сумел, но на протяжении нескольких лет, отданных журналистике и новеллистике, постоянно возвращался к ней. Юношеская повесть обрастала новыми эпизодами, которые отбрасывались при каждой последующей редакции, но все не могла приобрести законченной формы. Этого удалось достичь лишь к 1895 г., когда в только что основанном журнале «Нью ревью» начал печататься «Рассказ путешественника по времени». В том же году в слегка переделанном виде «Машина времени» вышла отдельными изданиями сразу в Англии и США. Двадцатидевятилетний писатель стал классиком. Отброшенные эпизоды и варианты тоже не пропали даром. В той или иной мере они послужили основой для большинства ранних романов Уэллса.

В январе 1902 г., когда цикл романов, начатый «Машиной времени», был завершен, Уэллс выступил с лекцией «Открытие будущего», в которой задним числом сформулировал многие положения, послужившие теоретической предпосылкой его фантастики. Можно, пишет Уэллс, интересоваться прошлым человечества или его будущим, и отнюдь не безразлично, в какую сторону обратить свой взор. Сейчас, в начале XX в., человечеству необходимо видеть свое будущее с особой ясностью, исследовать

384

все возможные его варианты, добиваться, чтобы осуществились наиболее благоприятные из них. Людям, смотрящим в будущее, «мир представляется одной огромной мастерской, настоящее же — не более чем материалом для будущего».

Уэллс поставил себе целью писать о судьбе всего человечества, о движении истории, о грандиозных мировых потрясениях, о взлетах и падениях человеческого разума — обо всем, что может случиться впереди. В настоящем, считал он, важнее всего то, какое будущее оно готовит. Эта точка зрения многое значила для литературы в целом. Она помогла расширить ее горизонты, а игра со временем, потребность располагать эпизоды романа или повести согласно не хронологии, а их внутренней логике и тем самым усложнять причинно-следственные связи, характерная для значительной части современной литературы, идет именно от первого романа Уэллса.

В «Машине времени» Уэллс начинает свою борьбу с позитивистской идеей прогресса. Позитивистское представление о прогрессе, согласно которому моральный прогресс является прямым следствием прогресса материального и лишь несколько от него отстаёт,

кажется Уэллсу плоским, неверным, дезориентирующим. Последствия материального прогресса, считает Уэллс, зависят от того, в пределах какой общественной системы он осуществляется. Да и сам по себе материальный прогресс может замедляться или ускоряться смотря по состоянию общественных порядков.

Первая из этих двух мыслей и легла в основу «Машины времени». Антиутопия давно уже вызревала в Англии. Вехами на этом пути были «Путешествия Гулливера» Свифта, «Едгин» С. Батлера, отчасти «Грядущая раса» Э. Булвер-Литона, но именно «Машина времени» оказалась реальной первоосновой этого весьма популярного в XX в. жанра. «Золотой век», в который попал Путешественник по времени, опровергает все сложившиеся у него представления. Ему открывается картина всеобщего вырождения. Человечество исчезло. Вместо него к 802 701 г. появились две породы полулюдей: прекрасные, но нежизнеспособные и невежественные элои (наследники привилегированных классов, живших плодами чужого труда) и звероподобные, обросшие шерстью морлоки — труженики, тысячелетиями оторванные от культуры. Это было, по словам Путешественника, логическим завершением современной индустриальной системы. Вооруженная новейшими научными знаниями верхушка общества потрудилась не зря. Но «ее победа была не только победой над природой, но также и победой над своими собратьями-людьми».

Следующий роман Уэллса «Остров доктора Моро» (1896) в значительной мере определялся злобой дня. Общественный подъем 80-х годов сменился контрнаступлением реакции в 90-е годы, и Уэллс ответил на это историей о зверях, начинавших уже подниматься к человеческому уровню, но потом вернувшихся к прежнему состоянию. Однако этот роман имел и более широкий смысл. Он должен был в символической форме представить всю историю буржуазной цивилизации. Доктор Моро в романе Уэллса притязает на роль Творца. Своим скальпелем он из зверей создает людей. И действительно, с некоторых пор именно наука как двигатель прогресса творит человека. Моро представляет науку в целом. Но каждый шаг на пути прогресса — притом прогресса весьма относительного, ибо Моро творит не полноценных людей, а всего лишь некие их подобию — осуществляется путем жестоких страданий. Снова и снова зверо-люди возвращаются в Дом страдания, где залитый кровью, фанатически бесчувственный к чужой боли доктор Моро пытается превратить их в людей. Процесс очеловечивания — бесчеловечен. В этом Уэллс видит основной порок той цивилизации, от которой человечество должно поскорее отказаться.

«Остров доктора Моро» восходил к фантастике романтиков, старых и новых, и не был свободен от прямых заимствований. Следующий роман Уэллса «Человек-невидимка» (1897) заставил Джозефа Конрада назвать его «реалистом фантастики». Фантастическая посылка (невидимость главного героя) разработана совершенно реалистическими средствами. Герой этого фантастического романа истолкован в согласии с эстетикой критического реализма. Гриффин таков, каким его сделало общество. Человек показан через общество, общество через человека, пусть весьма необычного.

Гриффин презирает людей, среди которых живет. Он великий ученый, они — жалкие обыватели. Но общество, которое он презирает, отражается в нем самом. Он всегда был изгоем, его пытались нивелировать, подчинить себе. Теперь, обретя невидимость, он в свою очередь постарается подчинить себе окружающих. Не для того, чтобы сделать их лучше, нет, исключительно затем, чтобы установить царство террора и распоряжаться ими. Гриффин не противостоит мещанам. Напротив, он выражает их качества в сублимированном виде. И все же он выше их. Та страсть, которая сделала его великим ученым, живет в нем и как в человеке. И смерть Гриффина воспринимается не только

В 1898 г. был опубликован самый масштабный из ранних романов Уэллса «Война миров», где рассказывалось о вторжении с Марса. Однако образ марсианина — высокорационального и абсолютно безэмоционального существа — был подготовлен написанным за пять лет до этого очерком Уэллса «Человек миллионного года», иными словами, автор романа сталкивает настоящее с тем будущим, которого следует избежать.

Столь же земное происхождение имеет и общество, изображаемое Уэллсом в романе «Первые люди на Луне» (1901), где показаны биологически закрепившиеся последствия уродующего человека разделения труда. Управитель этого лунного царства Великий лунарий снова восходит к Человеку миллионного года.

«Первыми людьми на Луне» завершается ранний цикл романов Уэллса. В отличие от Жюль Верна, искавшего новые способы технического воплощения уже существующих научных теорий, Уэллс пытается нащупать новые теории, что ему не раз удается. «Машина времени», например, предвосхитила теорию Эйнштейна, поставив не поднимавшийся до того вопрос об относительности времени. Но главное направление мысли Уэллса определяется влиянием теории Дарвина. Еще в двадцатилетнем возрасте он написал статью «Новое открытие единичного», где показывал бесконечное многообразие реальности. «Здравый смысл» XVIII в. видел в отклонениях лишь «ошибку природы». Дарвин же доказал, что именно благодаря индивидуальным различиям между особями происходит развитие вида, вернув тем самым индивиду его законное место. И Уэллс всегда отстаивал права личности.

Но человек для Уэллса не только член общества. Он еще и составляющее великого Человечества — той части природы, которая сумела осознать самое себя и окружающий мир. Благодаря этому фантастика Уэллса приобрела натурфилософский аспект.

После «Первых людей на Луне» фантастика Уэллса несколько меняется. В 1904 г. появляется роман «Пища богов», где усиливается бытовой элемент и одновременно — символический. Изобретенная двумя учеными «пища богов», во много раз увеличивающая рост, а вместе с тем и масштаб мышления людей, сулит изменение всех масштабов человеческой деятельности и приход нового, более справедливого и динамичного общества.

Шаг в сторону жюльверновской фантастики Уэллс делает в романе «Война в воздухе» (1908). В нем речь идет о приближающейся мировой войне, которая приобретет совершенно новый характер, поскольку в ней будут использованы огромные воздушные армии, состоящие из дирижаблей, несущих на себе авиэткы. Однако отличие Уэллса от Жюль Верна состоит в том, что здесь действует не одиночка-изобретатель, а государства. Масштаб и исход происходящих событий тоже несоизмеримы с жюльверновским. Мировая война, изображенная в романе Уэллса, приводит к краху всей существующей социально-политической системы.

Эту линию продолжает роман «Освобожденный мир» (1913), в котором показана война с применением атомного оружия. В социально-политическом отношении Уэллс делает здесь следующий шаг. Война не только разрушает старые порядки, но и помогает людям осознать, что мир способен выжить только в условиях социализма. «Освобожденный мир» был первым в мировой литературе романом об атомной войне, намного опередившим по времени все другие произведения подобного рода.

Такие перемены в творчестве Уэллса в значительной мере объясняются тем, что с начала XX в. он выступает уже не только как автор художественных произведений, но и как представитель еще только начинающейся складываться футурологии. Роман «Когда спящий проснется» (1899) уже был задуман как произведение, несмотря на свою романную форму, по преимуществу футурологическое. В 1901 г. это направление в творчестве Уэллса обособляется от его художественного творчества. Длинный ряд произведений подобного рода открывается в этот год трактатом «Предвиденья», носящим подзаголовок «О воздействии прогресса механики и науки на человеческую жизнь и

мысль». Последовавшие за «Предвиденьями» трактаты Уэллса носят самый разнообразный характер. Все они в той или иной мере имеют отношение к футурологии, но обычно в них перевешивает какой-нибудь другой элемент. «Человечество в процессе самосозидания» (1903) затрагивает вопросы педагогики, «Современная утопия» (1905) обрисовывает социальные и политические структуры будущего, какими они видятся автору, «Новые миры вместо старых» (1908) представляют собой произведение в основном публицистическое. Это наиболее радикальное выступление Уэллса в пользу социализма. Социалистические идеи Уэллса сложились под влиянием Фабианского общества и в борьбе с ним. Он, по его словам, был «мелкобуржуазным социалистом», из числа «домарксовских социалистов, живших после Маркса». Уэллс говорил, что «отрицать величие Маркса — это все равно, что отрицать величие Дарвина». Свою зависимость от Маркса он видел в том,

386

что тот показал научным путем подвластность общества тому же закону перемен, что и живая природа. И вместе с тем, решительно отвергая учение о классовой борьбе, он порою обрушивался на Маркса с потоками брани. Фабианское общество, к которому он принадлежал несколько лет, Уэллс, впрочем, тоже не принимал. После того как провалилась его попытка захватить руководство этим обществом и преобразовать его в массовую социалистическую партию, опирающуюся на средние слои, он вышел из него.

С самого начала своего творчества Уэллс не был только писателем-фантастом. Опубликованные незадолго до «Машины времени» «Избранные разговоры с дядей» (1895) представляли собой серию бытописательных очерков, объединенных в традициях журналистики XVIII в. несколькими общими фигурами. Сразу вслед за «Машиной времени» появилась и приобрела немалую популярность сказочная повесть «Чудесное посещение» (1895), где изображался быт английской деревни, а через короткий срок после «Острова доктора Моро» завоевали большой успех «Колеса фортуны» (1896) — юмористическая повесть, рассказывающая о велосипедном путешествии приказчика из мануфактурного магазина. Это было первое из многочисленных произведений Уэллса о «маленьком человеке». Наиболее известное из них — роман «Киппс» (1905), сделавшийся впоследствии своеобразной «малой классикой» английской литературы. Этим и другими подобного рода романами, не лишенными юмористической интонации, Уэллс открыл для английской литературы новые общественные слои. В них исследовался тип сознания и прослеживался типичный жизненный путь мелкого буржуа начала XX в. Сам Уэллс из романов этого типа более всего ценил «Историю мистера Полли» (1910). Это действительно лучшее из юмористических произведений Уэллса. Характерной его стороной является то, что герой не принимает безропотно свою долю, а отваживается на протест. К этому роману примыкает и небольшая повесть «Билби» (1915).

В 1909 г. Уэллс предпринял свой первый и наиболее удачный опыт в области «большого романа», или, как он его называл, «романа, который должен вобрать в себя всю жизнь». «Тоно Бенге», подобно написанному ранее роману «Любовь и мистер Льюишем» (1900), несет в себе значительный автобиографический элемент. История сына домоправительницы старинного поместья, сумевшего завоевать себе место в мире науки и техники, во многом воспроизводит действительные события из жизни Уэллса, и к этим эпизодам он впоследствии отсылал читателей своего «Опыта автобиографии» (1934). Главная цель романа — обрисовать деловую жизнь Англии 900-х годов. В романе «Новый Макиавелли» (1911) Уэллс поставил себе сходную задачу по отношению к политической жизни того же периода, но не сумел достичь художественного уровня «Тоно Бенге». Из бытовых романов этого периода выделяется «Анна Вероника» (1909), посвященная проблемам женской эмансипации, однако постепенно произведения подобного рода перерождаются в «романы-трактаты», где теоретическое исследование оттесняет на второй план художественные образы, делает их «рупорами идей» автора.

Начало первой мировой войны поставило Уэллса перед сложным выбором. Он уже не раз заявлял себя противником войны, а один из последних его фантастических романов «В дни кометы» (1906), написанный в той же символической манере, что и «Пища богов», был подчеркнуто антивоенным произведением. И вместе с тем Уэллс верил, что именно мировая война разрушит старые порядки и откроет путь широким социально-политическим преобразованиям. Поэтому в начале войны он поддержал ее. Поражение реакционной Германии, считал он, подорвет позиции реакции во всем мире. В 1914 г. Уэллс выпустил серию статей, собранных вскоре в книгу «Война против войны». Слова эти стали лозунгом официальной пропаганды и на время изолировали Уэллса от английской прогрессивной интеллигенции. Однако в 1916 г. Уэллс опубликовал роман «Мистер Бритлинг пьет чашу до дна», в котором с удивительной силой рассказывалось о сотнях тысяч человеческих трагедий, принесенных войной. «Несомненно, это лучшая, наиболее смелая, правдивая и гуманная книга, написанная в Европе, во время этой проклятой войны! — писал Горький Уэллсу. — Я уверен, что впоследствии, когда мы станем снова более человечными, Англия будет гордиться, что первый голос протеста, да еще такого энергичного протеста против жестокостей войны раздался в Англии, и все честные и интеллигентные люди будут с благодарностью произносить Ваше имя».

Война утвердила Уэллса в его старой, идущей от просветительской традиции мысли о необходимости переделки в интересах прогресса человеческого сознания. В последние годы войны и сразу по ее окончании он обращается для этого к богостроительству, но вскоре от него отказывается и вновь становится на путь научного знания.

ТЕАТР. ШОУ

XIX столетие нельзя было назвать золотым веком английской драмы. Преобладание мелодрамы — хотя в этой области были свои достижения и яркие актерские работы — привело в конечном счете к тому, что, по меткому выражению Герберта Уэллса, в сознании драматургов, актеров и зрителей возникла некая «Театральная страна», живущая по своим собственным, непохожим на привычные законам. Пьесы подобного рода порой завоевывали огромный успех даже тогда, когда сценой начала понемногу завладевать более серьезная драматургия. Самый яркий тому пример — комедия Генри Джеймса Байрона (1834—1884) «Наши мальчики» (1875), представленная на сцене 1362 раза подряд.

Сблизить театр с жизнью — такая задача уже с середины 60-х годов стояла перед английской драматургией. Первым попытался ее осуществить Томас Уильям Робертсон. В самом конце 70-х и начале 80-х годов к «школе Робертсона» примкнули еще два автора, завоевавших сценический успех.

Первому из них, Генри Артуру Джонсу (1851—1929), стоило немало труда приобщиться к культуре. Сын валлийского фермера, он с двенадцати лет служил в мануфактурной лавке, потом долго работал коммивояжером, отдавая свободное время самообразованию. В конце 1878 г. ему удалось пристроить в театр свою пьесу «Всего только за углом», и он целиком посвятил себя драматургии. У него было врожденное чувство сцены, и успех ему никогда не изменял, достигнув своего апогея с постановкой мелодрамы «Серебряный король» (1882), сыгранной 289 раз. Пьесы «Ошибка священника» (1879) и «Святые и грешники» (1884) завоевали ему репутацию социального критика. Однако восторги современников оказались недолгими. В скором времени пьесы Генри Артура Джонса навсегда исчезли из репертуара.

Иначе сложилась судьба другого представителя «школы Робертсона», Артура Уинга Пинера (1855—1934). И путь на сцену был для него легче, и успех оказался прочнее. Он

происходил из интеллигентной еврейской семьи, переселившейся из Португалии. Предполагалось, что, подобно своему отцу, Пинеро станет правоведом, но он начал выступать в любительских спектаклях, юридического образования не завершил и в девятнадцать лет пришел на профессиональную сцену. Он был неплохим характерным актером, сыгравшим множество ролей, с какого-то времени уже в собственных пьесах. Как драматург он начал с фарсов. Первый из них — «Двести в год» (1877) — прошел удачно; написанный восемь лет спустя «Мировой судья» (1885) вызвал фурор. Этот и не только этот — ряд других фарсов Пинеро ставятся до сих пор.

В 1889 г. драма «Расточитель» заставила говорить о Пинеро как о последователе Робертсона. Четыре года спустя это мнение стало всеобщим благодаря знаменитой «Второй жене Танкеря» (1893). Ее героиней была «женщина с прошлым», жених падчерицы которой оказывался ее бывшим любовником. Подобные темы считались запретными для английского театра, и Пинеро начал приобретать репутацию «английского Ибсена», упрочившуюся после появления его пьесы «Та самая миссис Эбсмит» (1895). В 900-е годы Пинеро уже считался классиком, но вскоре его «серьезные» пьесы сошли со сцены, и позднейшая критика присоединилась к мнению Шоу, обвинившего Пинеро в том, что тот всего лишь «играет в философию». «Пинеро не интерпретатор характера, — заявил Шоу, — он просто-напросто описывает людей так, как видит их и судит о них самый рядовой обыватель. Прибавьте к этому ясную голову, любовь к сцене, изрядный литературный талант — все эти качества развились благодаря тяжелому и честному труду драматурга, пишущего эффектные пьесы для современного коммерческого театра. Вот таков Пинеро».

Джонс и Пинеро следовали в своем творчестве технике французской «хорошо сделанной пьесы». Правда, в английских условиях подобная ориентация помогли расширить границы «Театральной страны» и вывести современные типы, но окончательно покинуть ее пределы не давала возможности. Поставив ту или иную серьезную проблему, эти драматурги тут же сглаживали конфликты.

Иные образцы избрали в своей драматургической деятельности Оскар Уайльд и Сомерсет Моэм (1874—1965). Их творчество восходит к комедии нравов, прародительницей которой была Англия второй половины XVII в. («комедия Реставрации»). Уайльд предпочел салонный ее вариант, но сумел придать ему современное звучание, а его парадоксы, которые несли в себе заметное социально-критическое начало, в известной степени готовили комедиографию Шоу.

Сомерсет Моэм проделал сложный путь. Он начал как обличитель («Человек чести», 1898; «Хлеба и рыбы», 1899), но сценический успех завоевал в 1907 г. легкой, хотя и не лишенной критического запала, комедией из светской жизни «Леди Фредерик» и несколькими подобного же рода «хорошо сделанными пьесами». Однако вслед за тем он обратился к

388

серьезной социальной драме и создал несколько замечательных ее образцов («Земля обетованная», 1913; «Недоступная», 1915; «Сливки общества», 1915). Значительная часть драматургии Моэма падает на период после 1917 г.

Сомерсет Моэм писал в то время, когда на английских подмостках уже утвердилась драматургия Шоу, и его не раз противопоставляли его великому сопернику. Моэм, впрочем, не считал такой взгляд правильным. Они с Шоу, по его мнению, работали в разных областях драматургии. Шоу завоевал выдающееся положение в театре как представитель интеллектуальной драмы, знакомившей публику с новыми идеями. Однако добиться успеха в этой области под силу только гению. Моэм не притязает на столь высокое положение и удовлетворяется «умными пьесами», помогающими зрителю осмыслить то, что происходит у него на глазах. И действительно, читатель и зритель, пытающиеся сегодня восстановить в своем сознании картину английской

действительности тех лет, находят в творчестве Моэма ценное дополнение к созданному Бернардом Шоу. Впрочем, и сам Моэм относил Шоу к числу трех величайших драматургов всех времен и народов (Шекспир, Мольер, Шоу). Себе он отводил более скромное место.

Новая европейская драма, начатая творчеством Ибсена, нашла в Англии своего самобытного представителя в лице Бернарда Шоу (1856—1950).

Шоу родился в Дублине в семье выходцев из старинного шотландского рода. Отец его терпел постоянные неудачи в делах, постепенно спивался, и семья временами оказывалась на грани нищеты. Формальное образование Шоу ограничилось средней школой, но он был широко начитан и обладал обширными познаниями в музыке и живописи. Шестнадцати лет Шоу поступил на работу в агентство по продаже недвижимости. Приобретенный там опыт он использовал позднее в пьесе «Дома вдовца», а на дочери своего бывшего хозяина, словно повторяя путь героя этой пьесы, потом женился. Четыре года спустя после окончания школы Шоу последовал в Лондон за своей матерью, учительницей музыки, оставившей мужа. Проработав недолго клерком в телефонной компании Эдисона, он ушел со службы и теперь все свое время отдавал самообразованию и литературной работе. Пять романов, вышедших из-под его пера в 1879—1883 гг., были напечатаны в небольших безгонорарных журналах и не привлекли к себе настоящего интереса.

Успех пришел к Шоу, когда ему было уже под тридцать. В начале 1885 г. известный переводчик Ибсена и критик Уильям Арчер обратил внимание на сидевшего неподалеку от него в читальном зале Британского музея рыжебородого высокого и очень худого человека (Шоу годами недодел), на столе которого лежали одновременно французский перевод «Капитала» и партитура оперы Вагнера «Тристан и Изольда». Вскоре Шоу был уже литературным, художественным, музыкальным и театральным обозревателем нескольких ведущих английских периодических изданий. В качестве критика он и завоевал себе впервые широкую известность. В 1891 г. на основе прочитанной годом раньше лекции «Квинтэссенция ибсенизма» он опубликовал одноименную книгу, а в 1898 г. появилась его обширная музыкаловедческая публицистическая работа «Совершенный вагнерианец». Его статьи о театре были собраны потом в трехтомнике «Наши театры в 90-е годы» (1932). В 1884 г. Шоу заявил: «...мне до смерти надоели выдуманная жизнь, выдуманные законы, выдуманные мораль, наука, мир, война, любовь, добродетели, пороки и вообще все выдуманное как на сцене, так и вне ее». Эта его установка питалась не только театральными, художественными и музыкальными впечатлениями. Уже с самого своего появления в Лондоне он стал интересоваться социалистическими идеями, а в 1884 г., вступив восемь месяцев спустя после его основания в реформистское Фабианское общество, вскоре стал одним из его руководителей. Шоу увлекся Ибсеном-драматургом, умевшим говорить правду о жизни. Эту цель он поставил и перед собой.

Первая из пьес Шоу появилась, когда его брат-журналист Джек Томас Грейн (1862—1935), вдохновленный примером Свободного театра Андре Антуана, основал в Лондоне Независимый театр (1891—1897). Целью Грейна была постановка пьес, имеющих художественную, а не коммерческую ценность. Независимый театр открылся «Привидениями» Ибсена, вызвавшими в Англии скандал. Грейн испытывал острую потребность в английском репертуаре, и Шоу, основываясь на предварительных набросках, сделанных им в 1885 г. совместно с Арчером, написал пьесу «Дома вдовца» (1892). Она, как и другие спектакли Независимого театра, была показана публике всего два раза, но сразу же привлекла к себе внимание.

За годы работы театральным критиком Шоу приобрел большие профессиональные навыки в области драматургии. Определились и его общие взгляды на театр, в котором он видел орудие социальной критики. «Дома вдовца» были вполне зрелым произведением. В

этой пьесе уже достаточно полно выразились основные черты драматического метода Шоу. Используя

389

технику «хорошо сделанной пьесы», а впоследствии и мелодрамы, Шоу заговорил о ключевых общественных проблемах, отказался от примирительных концов и в результате в корне преобразовал эти жанры.

«Дома вдовца» направлены против капиталистической системы в целом. Молодой аристократ доктор Тренч влюбляется в дочь крупного капиталиста Сарториуса, но, узнав, что тот — владелец трущоб и нажил свое состояние на страданиях бедняков, готов отказаться от любимой девушки. Ему, однако, предстоит узнать горькую правду: его ценные бумаги обеспечены доходом с тех же самых трущоб. Это, впрочем, не заставляет его искать иных средств к существованию. Осознав свои подлинные интересы, он лишь пытается придать делу Сарториуса более широкий размах. По Шоу, все представители правящих классов, как откровенные хищники, так и люди, живущие на «независимый доход», стоят друг друга. Все они — грабители. «Я бандит и граблю богатых», — говорит один из героев пьесы Шоу «Человек и сверхчеловек». «Я джентльмен и граблю бедных», — отвечает ему другой.

Шоу решительно отмежевался от представления о драме как средстве доставить удовольствие публике. Он стремился к конфронтации со зрителем. В начале пьесы Шоу пытается вызвать симпатию к герою, заставить зрителя отождествить себя с ним, а затем, разоблачив его, разоблачить тем самым и зрителя. В «Домах вдовца» эта задача осуществлялась прямолинейно. В дальнейшем Шоу находит более тонкие ходы. Однако в целом его установка остается неизменной.

После неудачи с пьесой «Сердцеед» (1893, в другом пер. — «Волокита») Шоу создает свою вторую программную пьесу «Профессия миссис Уоррен» (1894). Молодая, образованная, независимых взглядов девушка, немного стыдящаяся своей вульгарной мамы, узнает, что та — содержательница публичных домов, отказывается от ее материальной помощи и находит собственный путь в жизни. Но Шоу не считает возможным решительно осудить и миссис Уоррен. Проституция показана в его пьесе как самое естественное и закономерное проявление буржуазных порядков, и в ней — единственное спасение для девушки из трудовой семьи, не желающей обречь себя на голодное существование.

Иллюстрация:

Шоу и Честертон

Карикатура Макса Бирбома

«Профессия миссис Уоррен» — шаг к последующей драматургии Шоу, плотно населенной людьми разных положений, характеров, взглядов. На место несколько оголенной конструкции его первой пьесы приходит более полнокровное изображение жизни. И вместе с тем пьесы Шоу не утрачивают подчеркнутого идейного начала. Шоу в той или иной форме использует в них заимствованный из «Норы» Ибсена прием «дискуссии» — сцены, где герои всесторонне обсуждают создавшееся положение, причем каждый из них имеет возможность до конца высказать «свою правду», свой взгляд на вещи, далеко не всегда — даже если речь идет об отрицательном персонаже — безосновательный. Шоу однажды повторил слова Джона Стюарта Милля, что, «поскольку общее или преобладающее мнение по любому вопросу редко или вообще никогда не может составить всю правду, остаток ее открывается при столкновении этого мнения с противоположным». И он старательно сталкивает противоположные мнения, стараясь высечь искру истины. В каждой сцене и каждом диалоге пьес Шоу сказываются диалектические качества его ума. Он исходит из того, что мир соткан из противоречий, и

пытается их проявить. На смену дидактичности мелодрамы и психологической одноплановости

390

«хорошо сделанной пьесы» пришла диалектика характеров и понятий. Пьесы Шоу пролагали путь для такого явления драматургии XX в., как интеллектуальная драма.

Шоу — в силу цензурных условий, и по причине своей оригинальности и непривычности — стоило большого труда добиться успеха в театре, и он стремился писать так, чтобы его пьесы, не теряя сценичности, нашли доступ к читателю. Он заимствовал у Ибсена и еще более развил «развернутую ремарку», закрепившуюся впоследствии в интеллектуальной драме, и снабжал свои пьесы обширными, соизмеримыми по объему с ними самими предисловиями. Пьесы, написанные в конце прошлого века, Шоу издал тремя сборниками: в 1898 г. «Неприятные пьесы» и «Приятные пьесы», в 1901 г. — «Три пьесы для пуритан».

«Приятные пьесы» тематически разбросаннее, чем «Неприятные». В пьесе «Оружие и человек» автор стремится разрушить привычные представления о войне, а в пьесе «Избранник судьбы» главным действующим лицом является молодой генерал Наполеон Бонапарт. В «Кандиде» и «Поживем — увидим» действие замыкается семейным кругом. Однако в этих комедиях начинает подспудно вырваться и вырисовываться круг философских проблем, многое определивших в последующем творчестве Шоу.

Неприятие буржуазной демократии с годами все больше подводило Шоу к вере в «сильную личность», определяющую в известных исторических пределах ход истории. При этом Шоу — противник помпезных исторических полотен. Он желает проанализировать «сильную личность» в ее действительных человеческих особенностях, причем инструментом для анализа нередко служит ирония. Немало ее и в «Избраннике судьбы».

К проблеме «великого человека» Шоу возвращается вскоре и в пьесах «Цезарь и Клеопатра» (1898, «Три пьесы для пуритан»), где главной чертой большой исторической личности он объявляет неординарность мышления.

В «приятных» «семейных» пьесах Шоу одна из ведущих проблем — конфликт идеалиста и практика. До него она нашла классическое воплощение в «Мизантропе» Мольера и «Эгмонте» Гёте, но от Шоу трудно ждать подражания чужим образцам. В «Квинтэссенции ибсенизма» он называет идеалистом человека, готового принять на веру ложь, сочиненную о себе обществом, а реалистом — человека с незамутненным сознанием. Однако действительное отношение драматурга Шоу к этой проблеме не совпадает с декларированным. «Идеалисты» его пьес — это люди, которым дано сквозь видимость пробиваться к истинным свойствам того или иного человека и понимать поэтическую сторону жизни. В «Кандиде» нравственная победа оказывается за поэтом, совершенно беспомощным во всех практических сторонах жизни. Что же касается шовианского «практика», то он обычно не замыкается в заурядном буржуазном делачестве. Он тоже по-своему философ, хотя и весьма своеобразный. Желание достичь успеха научает его социальному мышлению, и его цинизм оказывается сродни способности к трезвому анализу общественных механизмов. Шовианские «идеалист» и «практик» дополняют друг друга. Одному из них доступнее сфера чисто человеческих отношений, другому — деловая сторона жизни.

Поэтому шовианские «идеалисты», приобретая жизненный опыт, зачастую переходят на сторону практиков. Такой путь проделывают, в частности, герои пьесы «Майор Барбара» (1905), где дочь фабриканта оружия Андершафта, увлеченная своей работой в «Армии спасения», и ее жених, преподаватель греческого языка, присоединяются к Андершафту, сумевшему доказать им необходимость жизненного успеха и преимущества реального подхода к действительности. Но тот же жизненный опыт нередко придает

человеческую умудренность «практику». Деловой успех не заменяет человеческую полноценность.

Шовианские «идеалист» и «практик» нередко в ходе действия меняются местами. Так, в мелодраме «Ученик дьявола» (1897) напряженность жизненных ситуаций, характерная для избранного Шоу жанра, помогает его героям обнаружить, что они представляют собой нечто совершенно противоположное тому, чем они считали себя и кем их считали окружающие. Еще чаще у Шоу человек, показавший себя идеалистом в одних обстоятельствах, выступает в качестве реалиста в других, что не мешает ему в следующей сцене вернуться к своей роли идеалиста. При этом «идеалистами» его пьес нередко оказываются забулдыги, пренебрегающие всеми общественными условностями, включая уважение к чужой собственности. По Шоу, всякий бунтарь, всякий человек, выпадающий из общества, уже по одной этой причине имеет право называться идеалистом, ибо его «практика» является отрицанием не только «практики» буржуазного общества, но и системы взглядов, лежащей в ее основе. Весьма наглядно Шоу демонстрирует и зыбкость границ между «добром» и «злом» в понимании буржуазного общественного мнения. Для его героев характерны перепады не только внутреннего состояния, но и положения в обществе. Так, выгнанный Сарториусом с работы нищий сборщик квартирной платы Ликчиз в мгновение ока превращается

391

в преуспевающего дельца, а мусорщик Дуллитл («Пигмалион») становится благодаря счастливой случайности известным проповедником и весьма состоятельным человеком, что, впрочем, не мешает ему жалеть об утерянной вместе с бедностью свободе от общественных условностей.

Эти резкие перемены психологических состояний и общественного статуса героев Шоу придают его пьесам большую внутреннюю подвижность. Шоу никогда не обращался к психологической драме (хотя более поздний «Дом, где разбиваются сердца» является шагом в этом направлении), но диапазон возможностей его героев так велик, что они обрисованы достаточно выпукло и многосторонне. При этом Шоу избегает вялости действия. «Хорошо сделанную пьесу» Шоу изменил до неузнаваемости, но сохранил главное ее достоинство — сценичность.

Пьесы Шоу настолько полны неожиданностями, что уже это их качество оказывается сродни парадоксальности. Каждый из героев словно бы стремится сделать что-либо противоположное тому, чего от него ждут. Парадоксами полны и диалоги героев. Эта склонность Шоу к парадоксу имеет двойные корни. Главная функция парадокса в системе Шоу состоит в том, чтобы показать всякое явление с неожиданной стороны, пролить на него новый свет, научить зрителя и читателя вглядываться в окружающее, самостоятельно его оценивать и не принимать устоявшиеся стереотипы мышления. Общая задача Шоу как наследника просветителей состоит в том, чтобы очистить людское сознание от предрассудков, и парадокс верно служит у него этой задаче. Но парадоксальность мышления Шоу — еще один признак его народности, поскольку английское художественное мышление изначально несет в себе заметные следы парадоксальности. Интеллектуально ориентированная драматургия Шоу в своей подоснове глубоко народна. Эта ее особенность позволит Шоу в дальнейшем создать образ французской народной героини Жанны д'Арк («Святая Иоанна»).

Драматургическое новаторство Шоу вызвало на первых порах нарекания критики, и он ответил своим оппонентам «комедией-репетицией» (т. е. комедией, где используется прием «сцены на сцене») «Первая пьеса Фанни» (1910), в которой с добродушной усмешкой обрисовал всех главных представителей тогдашней театральной критики, включая его старого друга Уильяма Арчера. Но наилучшим ответом критике было то, что драмы Шоу от года к году все прочнее утверждались на сцене. После успеха пьесы

«Оружие и человек» (1894) Шоу — признанный драматург. Десять лет спустя он становится главной фигурой английского театра.

В 1904 г. актер, режиссер и драматург Гренвилл-Баркер совместно с театральным предпринимателем Джоном Юджином Ведром (1867—1930) начали свою антрепризу в небольшом, всего на четыреста мест театре Ройал Корт, ставшем с тех пор главной экспериментальной площадкой английского театра. В 1907 г. они на короткий срок перенесли свою антрепризу в театр Савой. В этих двух театрах были поставлены почти все написанные ранее и в это время пьесы Бернарда Шоу, причем он сам же и выступал в качестве режиссера. Эти несколько сезонов принесли Шоу общеевропейскую славу.

Успех позволил Шоу окончательно порвать с традициями «хорошо сделанной пьесы», требовавшей прежде всего предельной концентрации действия. Он начинает нащупывать путь к принципу монтажа, сделавшегося впоследствии распространенной формой организации драматургического материала. Однако театр того времени с претендующими на полную достоверность и непросто сменяемыми декорациями не был еще готов к тому, чтобы принять этот принцип, да и Шоу только лишь приближался к нему. Уже пьеса «Цезарь и Клеопатра» выглядела как собрание разрозненных сцен. Она получила доступ в английский театр лишь после того, как ее поставил в Берлине великий немецкий режиссер Макс Рейнгардт, очень чуткий к любого рода новаторству. С известными трудностями столкнулся Шоу и при постановке пьесы «Человек и сверхчеловек» (1903). Третье действие, заключавшее в себе философскую сердцевину пьесы, было поставлено отдельно под названием «Дон Жуан в аду».

«Человек и сверхчеловек» — заметный этап в развитии Шоу-драматурга. В этой, по его определению, «комедии с философией» он впервые начинает строить собственную философскую систему, сочетающую элементы неоламаркизма и теории Шопенгауэра. Этого философа он, впрочем, никогда специально не изучал и взял из него лишь то, что вошло в общий духовный обиход тогдашней Европы — представление о некоей «воле к жизни», направляющей весь эволюционный процесс. В системе Шоу «воля к жизни» преобразовывается в «волю к самоусовершенствованию», которая и оказывается гарантом духовного прогресса. Эта внеличная «воля к самоусовершенствованию» проявляется через человека, связывая его с космическим целым, но приобретает у него особые формы. Конечно, в человеке, как и во всей одушевленной природе, все определяется желанием, страстью, но их инструментом у него является интеллект. Именно он, выполняя

392

приказ инстинкта, находит кратчайшее расстояние к поставленной цели. Рационализм Шоу оказывается подчинен мистическому.

Подобная система взглядов, впервые декларированная в «Человеке и сверхчеловеке», но нашедшая отражение и в дальнейшем творчестве Шоу (прежде всего в пенталогии «Назад к Мафусаилу», написанной в конце 10-х — начале 20-х годов), несколько не ограничивала его возможностей социального критика. Шоу остается «злым» драматургом, разрушающим стереотипы буржуазного мышления и бичующим буржуазное общество как систему, все части которой абсолютно взаимозависимы. Буржуазные общественные установления, и прежде всего парламентаризм, приходят, по Шоу, в противоречие с «волей к самоусовершенствованию», поскольку выносят на поверхность ничтожества по воле такого же ничтожества — избирателя. Буржуазное общество, утверждает Шоу, враждебно не отвлеченной справедливости (в нее, как и во все «идеалы», Шоу не верит), а Мировому закону, Естеству, выражаясь языком просветителей, свою близость к которым, в первую очередь к Вольтеру, Шоу неоднократно подчеркивал.

Уже после «Человека и сверхчеловека» написана одна из самых социально острых и неоднозначных пьес Шоу «Другой остров Джона Буля» (1904), где английской предприимчивости противопоставлена ирландская патриархальность и показаны отрицательные стороны того и другого, причем наиболее законченным и безжалостным

представителем «английской предприимчивости» оказывается ирландец, получивший образование в Англии.

Мистическая космогония Шоу не мешала и бытовой достоверности его пьес. Тот же «Человек и сверхчеловек» построен на истории о том, как молодая девушка Энн Уайтфилд заманивает в свои тенета Джона Теннера, выполняя тем самым свое женское предназначение. То, что Энн оказывается аналогом донны Анны, а Джон Теннер — дона Жуана Тенорио, должно продемонстрировать всеобщность этого закона.

«Воля к самоусовершенствованию» отнюдь не пришла в противоречие и с шовианским интересом к «великому человеку». Напротив, она придала ему на время некоторый демократический оттенок. «Воля к самоусовершенствованию» поможет, по Шоу, добиться того, «чтобы толпа состояла сплошь из Цезарей, а не из Томов, Диков и Гарри».

Притом что некоторые пьесы Шоу впервые попадали на подмостки не в Англии, а за ее пределами, предвоенные годы можно назвать временем его непрерывных театральных успехов. В 1913 г. он создал свой сценический шедевр «Пигмалион» — историю профессора фонетики Хиггинса, «сотворившего» из девчонки-цветочницы светскую даму, и историю цветочницы Элизы Дуллитл, заставившей Хиггинса увидеть в ней не просто материал для интересного эксперимента, а человеческое существо. Шоу был одним из первых европейских писателей, которые не приняли мировую войну (памфлет «Здравый смысл и война», 1914), и он приветствовал революцию в России. После войны наступает новый плодотворный период его деятельности.

392

ПОЭЗИЯ. «БЛУМСБЕРИ»

На рубеже веков начинается подъем и в английской поэзии. Это время не только Киплинга, Уайльда, позднего Т. Гарди, но и дебюта многих молодых поэтов. Предшественник Киплинга неоромантик Хенли славил мужество, активность как высшие человеческие ценности. Хенли обратился и к тем темам, на которые общество накладывало запреты, в частности к описанию городского дна. Рассказывая о жизни низов, он смело вводил в свой поэтический арсенал их жаргон.

Философскими и художественными оппонентами Киплинга и неоромантиков стали поэты декадентского склада, которые, развивая традиции Суинберна, Россетти, обращаются к мистицизму, выражая таким образом свой протест против пошлости и набирающей силу буржуазности (ранний Уайльд, Саймонз, Ричард Ле Гальен).

Другой значительной поэтической школой стали «георгианцы». Название этой школы достаточно условно; оно восходит к заглавию антологии, вышедшей в 1910 г., когда вошел на престол Георг V. «Георгианцев» — Уильяма Дейвиса, Ролфа Ходжсона, Уолтера де ла Мара, Джона Мейсфилда, Эдварда Томаса, Зигфрида Сэссона, Руперта Брука, Роберта Грейвза, Эдмунда Бландена — объединял общий взгляд на поэзию. Правда, строгой, продуманной программы у них не было; к любому теоретизированию они относились очень настороженно.

Будучи либералами по политической ориентации, они сохраняли верность романтической поэзии, особенно высоко оценивая Вордсворта. Свою художественную задачу они видели в том, чтобы в лирических, описательных стихах воспеть сельский пейзаж, красоту и покой природы, повседневный быт. Социальные конфликты и потрясения лежали вне круга их интересов. Но о той реальности, которая находила отзвук в их творчестве, пусть лишенном философской

393

глубины и социального размаха, они писали свежо и пронизательно.

«Георгианцы» противостояли Киплингу, который с его культом «железной воли», стоицизма, увлечением экзотикой был для них слишком «ангажирован», а в равной мере и эстетам — Уайльду и Саймонзу, с их этическим релятивизмом и пренебрежительным отношением к английской поэтической традиции.

Сами «георгианцы», развивая эту традицию, старались преодолеть претенциозность Теннисона и обогатили поэзию многообразием и естественностью интонаций. Поэзия их очень живописна, особенно в стихотворениях Уолтера де ла Мара и Брука, чем предвосхитила другую важную школу в английской поэзии рубежа веков — имажизм.

Имажизм возник в годы, непосредственно предшествовавшие первой мировой войне. Условной датой можно считать 1908 г. Первоначально имажисты (название происходит от слова «image») воспринимались даже не как школа, а, скорее, как содружество молодых поэтов и художников, собиравшихся в доме поэта, философа и теоретика литературы Томаса Эрнеста Хьюма. Убежденный противник викторианства, все проявления которого он считал высокопарными и лживыми, Хьюм полагал, что новому историческому и социальному периоду соответствует поэзия, положившая в свою основу образ.

Хьюм предъявлял очень высокие требования к образу. С его точки зрения, образ должен стать конкретным, зримым, но без романтической цветистости, его воздействие должно быть внезапным и неожиданным. Поэтам, утверждал Хьюм, не следует избегать повседневного, но они обязаны смотреть на каждодневное с непривычной стороны. Хьюм был противником традиционной метрики, которую готов был принести в жертву зрительному аспекту поэзии.

Новый подъем имажизма связан с именем американского поэта Эзры Паунда, который возглавил школу в 1912 г. Последовательно пропагандируя идеи Хьюма, он привлек к имажистскому кружку начинающих Р. Олдингтона, Дж. Джойса, Д. Г. Лоуренса, а также Т. С. Элиота и нескольких других молодых американских поэтов. Имажисты вели резкий спор с «георгианцами». В отличие от них, они остро и болезненно ощущали шаткость буржуазного миропорядка и неблагополучие бытия, Правда, их критика вульгарности, торгашеского духа, меркантилизма преимущественно носила эстетический характер и сопровождалась культом эллинизма, а также романского средневековья.

Имажисты сделали немало для преобразования английской поэзии. Споря с риторикой и высокопарностью «георгианцев», они смело вводили свободный стих, способствовали развитию точной, емкой образности. Но иногда их образы оказывались не связанными друг с другом, а произведению не хватало центральной идеи.

Имажизм лишь подчеркнул переходный период английской культуры. Недаром Вирджиния Вулф писала, что «где-то в декабре 1910 г. человеческая природа переменилась». Эта дата при всей ее условности может, однако, восприниматься как определенный рубеж; к этому времени действительно выяснилось, что вкусы, интересы людей, весь склад мышления претерпели серьезные изменения.

В 1910 г. в Лондоне открылась выставка постимпрессионистов, организованная критиком и искусствоведом Роджером Фраем. С полотен Ван-Гога, Гогена, Сезанна, Матисса, Пикассо смотрел новый, непривычный мир. В предисловии к каталогу выставки Роджер Фрай писал, что постимпрессионисты стремятся «увидеть новую реальность. Они хотят не подражать старым формам, а создавать новые, не имитировать жизнь, а найти ее эквивалент».

Выставка вызвала горячие споры. Постимпрессионистов обвиняли в забвении эстетических норм, в непристойности, в оскорблении общественного вкуса. Столь же бурно обсуждали и гастролировавший в Лондоне балет Дягилева; его тоже сочли непристойным.

Английская интеллигенция начала знакомиться с сочинениями философа Уильяма Джеймса, который утверждал, что в каждом индивидуе живет не одно «я», а множество

личностей. Тогда же пробудился интерес к идеям З. Фрейда и К. Юнга, к их концепциям подсознательного и бессознательного архетипов, неизменных моделей поведения и мышления, роднящих человека XX в. с его древними предками. К аналогичному выводу пришел и известный английский антрополог, исследователь быта и культур ранних человеческих обществ Дж. Фрейзер. В своей работе «Золотая ветвь» (1911—1912), которую английская интеллигенция восприняла как откровение, на основе многочисленных примеров он обосновал связь, существующую между сознанием древнего и современного человека. Миф начинал становиться художественной моделью постижения неизменной сути жизни.

Очень популярен был в Англии и Анри Бергсон, настаивавший на том, что время, как и сознание, недискретно, невыделимо, неединонаправленно и доступно лишь интуитивному постижению. Примерно тогда же зарождается и крепнет интерес к Чехову, к Достоевскому.

394

Иллюстрация:

Листовка «Есть место для тебя»

1914 г.

Над загадками бытия и искусства спорили в кружке «Блумсбери». Так назывался литературный салон, который посещали критик и эссеист Литтон-Стрэчи, художник Клайв Белл, писатель Эдвард Морган Форстер, критик и искусствовед Роджер Фрай, художник Данкан Грант, театральный критик Десмонд Маккарти, философ Бертран Рассел, журналист и писатель Леонард Вулф, а также дети известного филолога Лесли Стивена — Тоби, Адриан, Ванесса и Вирджиния. Последней было суждено сказать свое слово в искусстве XX в.

Хотя «Блумсбери» как творческое объединение осознает себя между 1905—1908 гг., образовалось оно раньше, в 1899 г., в пору учения будущих его участников в Кэмбридже. Те студенты, которые потом составили ядро «Блумсбери», были настоящими детьми конца века — эрудитами, немного эстетами, поклонниками прекрасного, с юности уверовавшими в высокое предназначение художника.

Кружок «Блумсбери» вызывал у современников бурное негодование. С точки зрения викторианцев, его участники были слишком раскованны и эксцентричны в своем поведении. «Блумсберийцам» не прощали уничижительной критики, который они подвергали любое проявление вульгарности, меркантилизма, пошлости, ограниченности.

Конечно, «блумсберийцы» не составили литературной школы: тут не было единства мнений ни по политическим, ни по эстетическим вопросам. Однако этот кружок сыграет значительную роль в английской культуре нашего столетия. Художественная деятельность «блумсберийцев» — явление более позднего времени, однако важно, что объединение возникло на рубеже веков.

К кружку «блумсберийцев» примыкала и Кэтрин Бичамп, писавшая под псевдонимом Кэтрин Мэнсфилд (1888—1923). По происхождению новозеландка, Мэнсфилд по сути своего творчества — писательница английская, вписавшая свою особую страницу в историю английской психологической новеллы. Мэнсфилд, как и Вирджиния Вулф, стремится быть максимально объективной: надо «всматриваться в жизнь, воспринимать предметы такими, какие они есть, принимать их полностью».

В письмах, дневниках Мэнсфилд часто упоминается Чехов, оказавший на писательницу, по ее собственному признанию, значительное влияние. Позднее в Англии Мэнсфилд стали называть «английским Чеховым». Действительно, Мэнсфилд очень близок юмор Чехова, лиризм, умение через детали быта, незначительные факты, случайные поступки людей раскрыть суть происходящего, характер человека. С помощью С. Котелянского Мэнсфилд перевела на английский язык письма и дневники Чехова.

Многие ее рассказы навеяны чеховскими сюжетами (например, при чтении ранней новеллы «Ребенок устал» вспоминается рассказ «Спать хочется»).

Мэнсфилд высоко ценила и творчество других русских писателей — Л. Н. Толстого, Достоевского, Куприна, Бунина.

Особое место в новеллистике Мэнсфилд занимают рассказы о детях. Писательница пытается воссоздать детское восприятие мира, раскрыть характер ребенка.

Разразившаяся в 1914 г. первая мировая война еще более определенно обозначила границы исторических и культурных эпох. Война до предела обнажила противоречия, вызревавшие в обществе и сознании. Мир раскололся надвое: тот, что существовал до войны, представлялся побывавшим в траншеях не просто устаревшим, но ложным и нереальным. Вековая система ценностей и взглядов, представления о морали, нормах поведения, непоколебимости социальных устоев — все трещало по швам.

Война породила жестокую «окопную» поэзию, с реалистической точностью, а иногда и натуралистической

395

детальностью описывающую ужасы фронтового опыта, страх перед неотвратимостью смерти. Трагизм происходящего, нелепость сущего, бессмысленность, преступность войны, одиночество человека перед лицом катастрофы — основные темы «окопных» поэтов: Роузенберга, погибшего в 1918 г., Ричарда Олдингтона, недавнего имажиста, Зигфрида Сэссона, Уилфрида Оуэна. Особенно драматична судьба Оуэна. За перо он взялся под влиянием Сэссона, с которым оказался в одном госпитале. Но писал недолго. За неделю до перемирия Оуэн был убит на французском фронте.

Война вызвала к жизни и «окопную» прозу — прозу «потерянного поколения». Но она принадлежит уже следующему литературному периоду.

395

ИРЛАНДСКОЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ

Конец XIX — начало XX в. — важный этап в развитии общественной и литературной жизни Ирландии, оставивший неизгладимый след в истории нации. То был период бурного роста национального самосознания, важнейшим выражением которого стало движение, известное под названием Ирландское возрождение. Исходной целью его было восстановление национальной культуры, находившейся под угрозой исчезновения в результате политики ассимиляции ирландской нации, проводившейся на протяжении многих веков английскими колонизаторами.

Речь шла прежде всего о восстановлении национального языка, сохранении памятников национальной культуры, собирании фольклора.

Идеологи Ирландского возрождения стремились ограничиться интересом к прошлому, прежде всего к ирландскому языку, и чисто культурными задачами. Однако в широком смысле результатом движения стала идейная подготовка национально-освободительной революции 1919—1923 гг. В литературной истории Ирландии рубеж веков был временем рождения современной ирландской литературы английского языка, которая в лице ее крупнейших представителей — Йейтса, Синга и Джойса — впервые приобрела всемирное признание.

Ирландское возрождение было многообразным по своему характеру движением. Оно включало Гэльскую лигу, пропагандировавшую изучение почти исчезнувшего ирландского языка, молодежно-спортивные, музыкальные, театральные, литературные организации. Немаловажную роль продолжала играть тайная политическая организация «Ирландское революционное братство», членами которой были многие участники

Ирландского возрождения. Идеальный спектр движения включал как национально-демократические и социалистические, так и буржуазно-националистические тенденции. Среди деятелей возрождения был А. Гриффитс, основатель политической организации «Шинфейн» (ирл. «мы сами») провозглашавшей надклассовость национально-освободительного движения. Дж. Конноли, создатель Ирландской социалистической республиканской партии, считал свою книгу «Рабочий класс в истории Ирландии» частью литературы возрождения.

Подобная широта не могла не вызвать внутренней противоречивости Ирландского возрождения, развитие которого проходило в острой идеологической борьбе.

Наиболее последовательным выразителем кельтского национализма был Дуглас Хайд (1860—1949), историк, поэт и фольклорист, президент Гэльской лиги, ставший впоследствии первым президентом Ирландской республики. Особой популярностью пользовались его публикации ирландской поэзии, сохранившейся в устной традиции («Любовные песни Коннаута», «Религиозные песни Коннаута»). Снабженные английскими переводами, они открыли богатство образного строя традиционной поэзии. В литературно-критической деятельности Хайда утверждение национальной самобытности ирландской культуры переплеталось с идеями ирландской исключительности (лекция «О необходимости деанглизации Ирландии», прочитанная в 1892 г. на открытии Ирландского литературного общества, весьма обстоятельная «Литературная история Ирландии», 1899).

Если большинство руководителей Гэльской лиги подчеркивало свою непричастность к политике, то немало ее деятелей включилось в вооруженную борьбу ирландского народа с английским империализмом. Поэт и педагог Падрик Пирс стал главнокомандующим повстанческих сил восстания 1916 г. Среди руководителей Дублинского восстания были поэты Томас Макдонах и Джозеф Планкетт. Их подписи

396

Иллюстрация:

Программа Эбби Тиэтр

1905 г.

стоят на Республиканской декларации, с которой ирландские республиканцы обратились к народу в апреле 1916 г. После разгрома восстания они были казнены вместе с другими республиканцами. Народ сохранил о них память как о «поэтах восстания», «поэтах ирландского революционного братства». Хотя их поэтический талант не успел раскрыться в полной мере, их творчество отмечено движением от религиозного всепрощения и пассивного ожидания к революционному демократизму. В их патриотической лирике прозвучал призыв к действию. В канун революционных событий Т. Макдонах пишет «Марш ирландских волонтеров», ставший гимном борющихся ирландцев, и другие патриотические стихи.

Руководители национального театра «Эбби тиэтр» (осн. 1904) придерживались умеренно либеральной линии, постоянно заявляли о своей непричастности к политике. В «Совете молодым драматургам, посылающим пьесы в „Эбби тиэтр“» подчеркивалась нежелательность пропагандистских пьес. Однако встать «над схваткой» оказалось невозможно. История «Эбби тиэтр» полна столкновений не только с английскими властями, но и с ирландскими церковниками и правыми националистами. Руководители театра были втянуты в политическую борьбу, пьесы Йейтса, Синга, Шоу нередко превращали театр в арену политических столкновений.

Постановка в 1902 г. пьесы Йейтса «Кэтлин, дочь Улиэна» приобрела в Ирландии значение политического события, стала, по словам Шона О'Кейси, «боевым призывом ирландских республиканцев в борьбе за национальную независимость». Другие пьесы Йейтса, а в особенности Синга и Шоу, которые противостояли романтической

идеализации всего ирландского, вызвали яростные нападки националистов. Пьеса Шоу «Другой остров Джона Буля» (1904), специально написанная для «Эбби театр», не была поставлена, так как в ней Шоу полемизировал с традиционным романтическим представлением об ирландском национальном характере. В предисловии к пьесе, обличая колониальную политику британского империализма, Шоу подчеркивал, что пьеса была далека и «от всякого духа неогэльского движения, которое склонно изображать новую Ирландию в соответствии со своим собственным идеалом, в то время как ... пьеса — совершенно бескомпромиссное изображение старой реальной Ирландии».

Почти все реалистические пьесы Синга вызывали враждебный прием со стороны клерикалов и националистов. Его «Свадьба лудильщика» так и не была поставлена в Дублине вплоть до 1950 г. Борьба, которая разгорелась в 1907 г. вокруг его пьесы «Удалой молодец — гордость Запада», получила название «молодцовских бунтов». Со сцены театра Йейтс обратился к аудитории, пытавшейся сорвать спектакль, обвиняя ее в националистической узости, защищая право художника на объективное изображение жизни.

Начало Ирландского литературного возрождения обычно датируется 1893 г., когда вышли в свет сборник эссе У. Б. Йейтса «Кельтские сумерки», переводы с ирландского Д. Хайда и была основана Гэльская лига. Этому предшествовала двухтомная «История Ирландии» (1878—1881) С. Дж. О'Грейди, построенная на основе древнеирландского эпоса, и поэма «Странствия Ойсина» (1889) У. Б. Йейтса на сюжет ирландской саги. Характерное для этих произведений романтическое отношение к национальному характеру, ирландской истории и литературе определило первый этап Ирландского возрождения, продолжавшийся вплоть до начала XX в.

Настроение романтического мессианизма пронизывает творчество Джорджа Расселла (1867—1935). Его поэзия и живопись отмечены печатью мистицизма. Расселла привлекала восточная мистика как воплощение божественного откровения. В древних ирландских мифах он искал скрытый религиозно-христианский смысл. Дети Лира в одноименном стихотворении, превращенные

397

в лебедей, обреченные на скитания и в конце концов находящие путь домой, — это человечество, обретающее союз с божеством. В произведениях Расселла надежда на спасение Ирландии возлагалась на приход мессии. Кухулин для него, «так же как и Прометей, символизирует героический дух спасителя человечества».

Фольклоризм составлял одну из важнейших черт эстетики писателей Возрождения, придавая их творчеству национально-романтическую окраску. Пожалуй, ни в одной из европейских литератур этого времени народное искусство не играло такой определяющей роли, как в Ирландии.

Изучение и использование фольклора придало национальную характерность английскому литературному языку в Ирландии. Это имело тем большее значение, что деятельность Гэльской лиги, несмотря на все усилия, не увенчалась возрождением литературы на ирландском языке. Пьесы ее руководителя Дугласа Хайда, написанные на ирландском языке, опыт обратного перевода на ирландский произведений, написанных на английском языке, не изменили существа дела.

Использованием англо-ирландского диалекта, на котором говорят в Ирландии крестьяне, обогатил свои произведения Синг. Собирая и обрабатывая фольклор, литераторы учились искусству слова. В особенной степени это относится к И. А. Грегори (1852—1932), крупной деятельнице Возрождения, стоящей у истоков театрального движения в Ирландии. В своих собственных комедиях и исторических пьесах, составивших значительную часть репертуара дублинского «Эбби театр», она использовала кильтартанское наречие, один из диалектов англо-ирландского языка. Ирландские мифы, легенды и сказки, хотя многие из них возникли в глубокой древности,

трансформируясь, продолжали жить в народной памяти. Поэтому обращение писателей к древнему эпосу давало ощущение живой связи с народным искусством. Старинные сюжеты и мотивы претерпевали в их творчестве существенную трансформацию, приобретая колорит «кельтских сумерек», по названию сборника Йейтса. В поэзии «кельтских сумерек» древние легенды, народное искусство представляли в преобразующем мистическом свете, во многом отвечающем «сумеречному настроению», характерному для искусства конца века во многих странах.

Ирландская поэзия в предшествующие века была выражением земного, непосредственного чувства. В интерпретации же литераторов Возрождения о ней создавалось впечатление как о литературе загадочной, таинственной, неопределенной. Поэтические переводы с ирландского языка древних литературных памятников и произведений народного творчества, в обилии появившиеся в конце XIX в., также сыграли свою роль в создании колорита «кельтских сумерек».

«Кельтские сумерки» были восприняты в Европе как еще один вариант символистского тумана. Но ни Йейтс, создатель этого термина, ни другие крупные ирландские писатели не укладывались в определяемое им направление. Образы ирландской истории и эпоса, выражающие трагический героизм, страдания угнетенной нации, выступали не только как антитеза современной обыденности, но и как призыв к действию, героизму.

Герой-символ, пришедший в литературу из мира мифов и легенд, был необходим нации, бурно переживавшей процесс национального самосознания. Но естественная увлеченность фольклором подогревалась националистическими кругами, распространявшими романтические представления о фольклоре как о норме и образце всякого искусства.

Увлечение фольклором превращалось в моду, в своего рода фольклороманию. Фольклору стали придавать непомерно большое значение для формирования современной ирландской литературы. На сцене утвердился штамп «кухулиноидной драмы». Национальное своеобразие сводилось к вопросу об использовании сюжетов национального эпоса, тогда как актуальные, проблемные пьесы объявлялись результатом иностранного влияния.

В спорах о том, в каком направлении должна развиваться ирландская литература, утверждались реалистические тенденции.

Динамическая сложность Ирландского возрождения состояла в движении от символизма, крупнейшим представителем которого был У. Б. Йейтс, к реализму. Именно это определяло направление развития ирландской литературы, несмотря на противоречивое воздействие разнообразных литературных направлений.

Истоки реалистического направления восходят к пьесе Эдварда Мартина (1859—1923) «Вересковое поле» (1899), постановкой которой вместе с пьесой Йейтса «Графиня Кэтлин» было ознаменовано открытие Ирландского литературного театра. В этой пьесе романтическому смыслу заглавного образа противостоит изображение реальной жизни ирландской деревни.

Углублением социальной проблематики отмечен ирландский период в творчестве Джорджа Мура (1857—1933). В 1899 г. он вернулся в Ирландию, где вместе с Йейтсом и Мартином стал директором Ирландского литературного

398

театра. Его первые драматургические опыты, в частности пьеса на мифологический сюжет «Дайармид и Грания», написанная в 1900 г. в соавторстве с Йейтсом, не выходила за рамки символистской образности. Но уже в сборнике рассказов «Невспаханное поле» (1903) «сумеречные» образы разрушения, смерти, ветра на безлюдных болотах, загадочных и меланхолических ирландцев отодвигаются на второй план, уступая место реалистическому изображению нищенской жизни крестьян. Метафорический смысл

заглавия сборника отвечал устремлениям возрожденцев, видевших в народной Ирландии богатейший неосвоенный художественный материал.

В самих рассказах романтическое восприятие ирландской жизни сменяется ее резкой критикой. Важное место в них занимают картины помещичьего произвола, церковного деспотизма, эмиграции, обескровливающей страну. Критика ирландской действительности получает дальнейшее развитие в романе «Озеро» (1905).

Заключительным произведением ирландского периода стала автобиографическая трилогия Дж. Мура «Приветствие и прощание» (1911—1914), посвященная Ирландскому литературному возрождению. Интонация повествования меняется от сентиментально-романтической в первой части, где рассказывается об охватившем Ирландию энтузиазме, до гротескно-сатирической в последней книге, рисующей в комическом духе участников Возрождения, в том числе самого автора, вообразившего себя мучеником и пророком. Из ходивших по Дублину анекдотов Мур пытался составить портреты своих соотечественников, из семейных легенд — национальную историю.

Драматургия Синга, которого Йейтс привлек в 1896 г. к Ирландскому литературному возрождению, наиболее полно воплощает новый этап этого культурного движения — его поворот к реализму.

Творческий путь Йейтса и Синга, крупнейших представителей символистского и реалистического направления в Ирландском литературном возрождении, говорит не только о смене этих направлений, но и об их глубокой внутренней связи.

Критика ирландской действительности с большой силой выражена и в произведениях Джеймса Джойса, в его сборнике рассказов «Дублинцы» (1914) и в романе «Портрет художника в юности» (1916). Творчество Джойса, сформировавшееся в атмосфере Ирландского возрождения, было в свою очередь критической реакцией на него.

ЙЕЙТС

Символистское мироощущение Уильяма Батлера Йейтса (1865—1939) питали разные истоки. Его поэтический вкус формировался под влиянием английских романтиков, прежде всего Блейка и Шелли. Свой творческий путь он начал в конце 80-х годов XIX в. в кругу английских поэтов и художников, объединенных декадентским мироощущением — он был одним из основателей «Клуба стихотворцев» («Раймерс клуб»), печатался в журналах «Желтая книга» и «Савой». Вместе с ними он воспринял концепцию мифа и символа, культ красоты, выраженный в сочинениях У. Пейтера, хотя идея этической нейтральности искусства была с самого начала чужда Йейтсу. Его суждения о природе символизма выражены в статьях «Художник-символист и приход символистического искусства» (1898), «Осеннее состояние» (1898), «Символизм в поэзии» (1902) и др. «Образ невозможной, невероятной красоты, скрытой от человеческих глаз, нельзя передать иначе как с помощью символов», — писал Йейтс. Стремясь примирить символистское изображение «мира иного» с изображением мира реального, он во многом расходился с английским теоретиком символизма А. Саймонзом. Йейтс не исключал из содержания произведения описания образа человека, его действий, не соглашался с тем, что поэзия должна распадаться на фрагменты. Наряду с малыми формами Йейтс видит ее будущее и в больших по объему произведениях.

Поиски «единства бытия» направляют интерес Йейтса к древним эзотерическим учениям и к национальной мифологии как к форме художественного познания целостности бытия. В обращении к мифу, его архетипам Йейтс надеялся обрести невидимую связь с ушедшими поколениями, воплотить мысль о неразрывности человеческих жизней.

Мотивы ирландской мифологии и народной сказки заняли ведущее место в первом сборнике стихов Йейтса («Странствия Ойсина» и другие стихи», 1889) и его первой пьесе («Графиня Кэтлин», 1892), которые строятся на противопоставлении реальности и мечты, страшного и прекрасного.

Поэма «Странствия Ойсина» не исчерпывается рассказом о посещении волшебной страны вечной юности, где ее мифологический герой провел триста лет. В качестве обрамления Йейтс использует диалоги Ойсина и св. Патрика, которому Ойсин рассказывает свою историю. Диалог последнего представителя героической эпохи и родоначальника христианства в Ирландии — также один из традиционных сюжетов, восходящих к записям позднего средневековья.

399

Но сопоставление двух эпох получает у Йейтса новую интерпретацию. Соединяя сюжетные линии, почерпнутые из разных источников, он выделяет мотив, не свойственный ни одному из них.

В рассказе Ойсина о совершенной красоте бессмертного мира автор выдвигает на первый план мотив неудовлетворения покоем вечности. Ойсин стремится вернуться в реальный мир, который в его памяти остался миром дружбы и геройства. Сделав выбор между мечтой и реальностью, он покидает мир прекрасных сновидений и возвращается в свою страну, хотя это обрекает его на старческую немощь вместо вечной молодости. Ойсин возвращается из мира бессмертных к реальности. Но та реальность, к которой он стремился, уже отошла в область предания. Время героев прошло. Его друзья фении, совершавшие подвиги, весело пировавшие, давно сошли в могилу. Вместо прославленных героев древней Ирландии он видит мелкий и хилый народ, гнувший спину с мотыгой и лопатой в руках, утративший свой независимый дух под властью церкви. Едва вернувшись на землю, Ойсин снова оказывается перед необходимостью сделать выбор между мечтой и реальностью. Патрик предлагает ему преклонить колени и помолиться о своей потерянной душе, но Ойсин предпочитает уйти к фениям, хотя это означает смерть.

Основой сюжета пьесы «Графиня Кэтлин» послужила легенда, переложенная Йейтсом в сборнике «Волшебные и народные сказки ирландских крестьян», о Кэтлин, продавшей душу демонам, чтобы спасти свой народ от голода. По сравнению со сказкой Йейтс углубляет переживания своих героев, придает им метафизическое значение, вводя новый сюжетный мотив. В конечном итоге конфликт возникает не между Кэтлин и купцами-демонами, как это было в легенде, а в собственной душе героини, пронзенной болью за людей, между прекрасным царством мечты и страшным миром земных страданий.

Другим источником поэтической образности Йейтса, нередко соединяющимся с мифологическим, становится в 90-е годы идея «Вечной Красоты». Центральный среди них образ Розы (цикл «Роза», 1893) вызывает тихую умиротворенную печаль, отрешенность. Как воплощение вечной мистической красоты, этот образ противостоит суете мирской, любви и ненависти, всему преходящему. Поэт обращает к гордой и прекрасной Розе свой призыв быть рядом с ним, вдохновлять его, когда он поет о древней Эйре, обычаях старины или о ней самой (стихотворение «К Розе на Распятии»). Но в его мольбе звучит и другой мотив: он боится быть ослепленным блеском красоты, не увидеть приметы обыденной жизни, будь то слабый червь, прячущийся в земле, полевая мышь, пробегающая в траве, или недолговечные надежды смертных. В стихах Йейтса проходят ключевые образы леса, волн, ветра, звезд, нередко ассоциирующиеся с персонажами ирландской мифологии (сб. «Ветер в камышах», 1899).

Безответная любовь поэта получает мистическое истолкование, земное подчиняется спиритуальному, он тоскует по «хижине из глины и ветвей», мечтает о чудесной стране, населенной духами народных сказок. В 90-е годы лирический герой Йейтса существует вне времени и пространства. Он — вечный возлюбленный, нередко получающий имена мифологических персонажей, возвышенная душа которого обращена к Вечной Красоте.

Перелом в творчестве Йейтса обозначился в 900-е годы. Впоследствии, вспоминая об этом времени, Йейтс писал, что оно помогло ирландским поэтам «сойти с ходулей»: «...мы стали тем, что мы есть, потому что все мы ... принимали участие в общественной жизни в стране, где общественная жизнь проста и захватывающа...» Ощущение предгрозовой политической обстановки, когда, по словам Шона О'Кейси, «кельтские сумерки сгустились до дыма мятежа», все глубже входило в сознание поэта, трансформируя и наполняя реальным содержанием поэтические образы.

В концепции искусства Йейтса романтическая дихотомия духа и тела сменяется мыслью о необходимости свести в единый образ картину идеального мира и земного.

В сборнике эссе «Открытия» (1906) Йейтс провозгласил целью искусства органическое единение возвышенного и обыденного, «воссоединение Шелли и Диккенса». «Я начал движение в жизнь, а не от жизни», — писал он в том же году.

Немаловажное значение для Йейтса имела реалистическая драматургия Синга, которого он называл своим Демоном, своей противоположностью, своим идеалом. «Пока Синг не начал писать, я не понимал, что нам следует отказаться от искусственно созданного в воображении некоего Святого города и выразить человеческую личность», — записывал Йейтс в дневнике.

Символическая героиня пьесы Йейтса «Кэтлин, дочь Улиэна» далеко отстоит от мистической символики его произведений предшествующего десятилетия. Контраст реального и идеального получает в ней новую мотивировку и новое разрешение: обычный интерьер крестьянской хижины, диалог, посвященный житейским

400

делам и заботам о материальной выгоде; появление «старой женщины» с печатью столетий на лице; таинственный, многозначительный смысл ее слов о «чужих в доме», об отобранных у нее прекрасных зеленых полях, о юношах, погибших из-за любви к ней, не доходит до хозяев хижины, мысли которых заняты покупкой земли и продажей скота.

Вслед за ней, теперь прекрасной девушкой с походкой королевы, уходит крестьянский сын, презрев заботы о материальном благополучии. Взрывая сферу житейского быта порывом к идеалу, Йейтс ставит знак равенства между свободой духовной и национальной. «Старая женщина» — это Кэтлин, дочь Улиэна, т. е. сама Ирландия. Она увлекает за собой тех, кто ради ее освобождения не побоится пойти на смерть.

В лирике Йейтса в эти же годы появляется глубоко чувствующий и страдающий герой, личная драма которого соотносится с драмой эпохи, трагизм его жизни усиливается ощущением близящихся потрясений. Йейтс внимательно прислушивается к тому, что готовится в окружающем мире. Предгрозовая атмосфера Ирландии особенно ощутима в сборнике «Ответственность» (1914), подводящем итог целому этапу в творчестве поэта. Начиная с этого сборника в его поэзии исчезают последние следы «кельтских сумерек», пышная декоративность уступает место исповедальности и гражданственности. Йейтс заявил о своем стремлении «отбросить все искусственное, выработать в поэзии стиль, подобный обычной речи, простой, как самая простая проза, как крик сердца». В стихотворении «Плащ» он критически оценивает свои ранние стихотворения, отказывается от условно-орнаментального, декоративного стиля, который подхватили его многочисленные имитаторы. Он сравнивает свою песню с плащом, покрытым вышивкой на сюжеты древней мифологии:

Оставь его, песня, им —
Лишь настоящее мужество
Позволяет ходить нагим.

(Перевод А. Сергеева)

В стихотворении «Куклы» поэт сталкивает мир искусственный, «кукольный» с миром живым. Под впечатлением стачки дублинских рабочих написано стихотворение

«Сентябрь 1913». Поэт прощается с романтической Ирландией своих грез. Ее герои — Эдвард Фицджеральд, Роберт Эммет, Уолф Тон — это прошлое, а в настоящем — торгаши, пересчитывающие деньги, убежденные, что человек рожден, чтобы молиться и богатеть. Похоронно звучит рефрен стихотворения: «Романтическая Ирландия умерла, сошла в могилу вместе с О’Лири».

В сборниках «Ответственность», «Дикие лебеди в Куле» (1919), «Майкл Робартис и плясунья» (1921) вместо прежнего нагромождения метафорических образов — простота выражения, поэтический язык порой сближается с разговорной речью. В ряде стихотворений, посвященных конкретным событиям, Йейтс вступает в прямую полемику со своими противниками: «Тем, кто ненавидел „Удалого молодца, гордость Запада“», 1907», «О просьбе написать военное стихотворение», стихи о судьбе картин из коллекции Лейна. Этими противниками были националисты, травившие Синга; шовинисты, разжигавшие военный психоз; собственники, безразличные к искусству.

Отношение Йейтса к революционным событиям в Ирландии с особенной силой выражено в стихотворении «Пасха 1916» (1916), посвященном дублинскому восстанию. В те дни, когда создавалось это стихотворение, он писал: «Я никогда не думал, что какое-либо общественное событие может так глубоко меня задеть... Сейчас я чувствую, что вся работа предшествующих лет — стремление объединить классы, освободить ирландскую литературу от политики — опрокинута».

В творчество Йейтса теперь врывается история и ее реальные герои. Начинается мучительная переоценка прошлого. Не мифологические персонажи, а реальные люди, современники, которых он знал лично, оказались героями. Подобно тому, как А. Блок предчувствовал наступление новой эпохи, несущей с собой «Неслыханные перемены, невиданные мятежи», Йейтс предвидел потрясения, которые последуют за трагическим восстанием 1916 г.

Главный образ стихотворения проходит в трижды повторенном рефрене «Все переменилось вокруг. Родилась Страшная Красота». Поэт испытывает волнение, чувствуя себя свидетелем рождения «новой красоты». Он вглядывается в ее лик, не возвышенный, не идеальный, как прежде, а «грозный», «страшный». Если раньше Красота выступала символом вечности, противопоставлением действительности и мечты, страшного и прекрасного, то теперь оксюморон «Страшная Красота» объединяет земное и идеальное, воплощает загадочные, страшные и сулящие надежды перемены в общественной жизни.

Дальнейшее развитие национально-освободительного движения, гражданская война, утверждение национальной буржуазии вызвали глубокое разочарование Йейтса. Характерная для его поэзии 10-х годов экзатичность, выражавшая кризисное состояние мира, не давала

401

ключ к его пониманию. Этим во многом объясняются пессимистические настроения Йейтса в следующем десятилетии.

401

СИНГ

Путь от идеализации к разочарованию, к противопоставлению героическому идеалу реальной действительности прошли многие писатели Ирландского возрождения. В творчестве Джона М. Синга (1871—1909) этот процесс выразился раньше и острее, чем у многих других. Всего лишь шесть пьес, созданных за восемь лет напряженного труда, поставили Синга в ряд крупнейших драматургов XX в.

Свою задачу Синг видел в изображении «правды жизни», противопоставляя ее националистическому фразерству и ходульной романтике. Отказ Синга от романтической идеализации всего ирландского вызвал нападки со стороны националистов, которые тенденции социальной критики в его творчестве расценивали как клевету на национальный характер и обвиняли драматурга в декадентском цинизме, почерпнутом им в Латинском квартале и лондонском салоне.

В формировании литературных вкусов Синга, жившего во второй половине 90-х годов в Париже, значительную роль сыграли французские и бельгийские символисты. В статьях и рецензиях 90-х годов он восторженно пишет о новых течениях во французской литературе, о творчестве Метерлинка. В стихах этих лет, многие из которых увидели свет лишь в середине XX в., поэт хочет «создать мир для своей собственной души». В них возникают образы «печального и одинокого горного цветка», «одиноким вершины», говорится о «печальных жалобах ветра», об облаках и туманах. Поэт обращается к теме сна, видения.

Открытие народной Ирландии определило дальнейший творческий путь Синга. Национальное искусство и язык были предметом его увлечения и в студенческие годы, но лишь жизнь среди рыбаков на Аранских островах (у западных берегов Ирландии) открыла ему глубинную Ирландию.

Синг первый обнаружил национальное своеобразие не в мифологическом прошлом, а в реальном настоящем. Выразителем национального духа он сделал современного крестьянина. Как и другие литераторы, он изучал и использовал фольклор, но он искал в нем не воплощение идеального образа, а обыденное.

Результатом жизни Синга на Аранских островах была не только одноименная книга очеркового, этнографического характера, но и все последующие произведения, в которых нашли отражение конкретные приметы быта, красочный язык ирландских крестьян-рыбаков, которым писатель чувствовал себя многим обязанным.

Иллюстрация:

Джон Синг

Портрет работы У. Б. Йейтса. 1905 г.

Подобно Йейтсу, Августе Грегори и многим другим деятелям Ирландского возрождения, Синг увлекался народными преданиями и легендами. Фольклорные сюжеты послужили источником многих пьес. Но его пьесы — это произведения о современной ему действительности. Сюжет, уходящий в глубь истории, почерпнутый из предания, он использует как модель. Созданные им характеры представляют современных ирландцев, строго локализованы временем и действительностью.

Синг придавал большое значение национальной мифологии. В рецензии на «Кухулина из Мюртемне» А. Грегори он писал, что эта книга знаменует новый период духовной жизни Ирландии. Но он делает при этом знаменательную оговорку — предупреждает читателя о том, что А. Грегори смягчила оригинал, опустила свойственные ему грубые детали. Познакомившись с книгой «Аранские острова», А. Грегори и Йейтс советовали Сингу избегать детальной локализации, не давать подлинных названий островов, внести некоторую долю фантастики, рассказать о странных поверьях. Синг, однако, не последовал этому совету в духе

402

«кельтских сумерек», так как его интересовали люди из плоти и крови, «живущие в определенной местности и в определенное время».

При всех их творческих расхождениях, обращение к народному языку, к народной жизни объединяло Йейтса, Синга, А. Грегори. В одном из последних своих стихотворений Йейтс видит основу их содружества в том, что все они опирались на народную почву, которую он сравнивает с землей, придававшей силу Антею.

В основе первой пьесы Синга «Скачущие к морю» (1902) — наблюдения за реальной, наполненной смертельным риском жизнью рыбаков. В реальной картине современной Ирландии Синг ищет проявления извечных законов бытия, что в известной мере сближает эту пьесу с символистской драмой Метерлинка. Море у Синга — это главное средство существования рыбаков, постоянная угроза их жизни, но это и символ враждебных человеку роковых сил, всесильная неизвестность.

Сочетанием бытового и символического плана пьеса напоминает «Кэтлин, дочь Улиэна» Йейтса. Как в обстановке крестьянской хижины у Йейтса, так и кухни рыбацкого домика, в которой происходит действие пьесы Синга, нет никакой условности, все приметы точны. Но центральные образы и идеи обеих пьес символичны. Все же последующие пьесы Синга строятся на реалистическом конфликте между героем и окружающей действительностью.

В пьесе «В сумраке долины» (1903), взяв за основу фольклорный сюжет о муже, который притворился мертвым, чтобы уличить в неверности свою жену, Синг выступил против буржуазной морали, подавляющей человеческую личность. Возлюбленный Норы отличается от ее старого мужа только молодостью, о выгоде же своей он беспокоится не меньше старого Дэна. Миру бесчеловечности и корысти противостоит в пьесе мир природы. Его красота открывается Норе в словах Бродяги, с которым она уходит, предпочтя вольную жизнь «спокойной старости на маленькой ферме».

В пьесах «Источник святых» (1904), «Свадьба лудильщика» (1905) критическая направленность в творчестве Синга углубляется. Драматург выступает против мира стяжателей, психологии лавочников, лицемерия священников.

«Идиотизм деревенской жизни» с особенной силой раскрывается в пьесе «Удалой молодец — гордость Запада» (1907). Гнетущее однообразие жизни, в которой ничего не происходит, когда даже «попу покаяться не в чем», нарушается появлением Кристи Мехоуна, восставшего против власти отца, который пытался принудить его к женитьбе на богатой старухе. Теперь он скрывается, думая, что убил отца. Вокруг Кристи создается героический ореол, который исчезает, как только выясняется, что отец его остался жив. Тщедушный юнец, успевший поверить в себя, становится посмешищем всей деревни. Но именно теперь Кристи оказывается подлинным героем, так как он выше тупой и жестокой толпы. Создатели же кумира не способны увидеть его человеческую подлинность. Синг развенчивает иллюзию, которая легко создается и легко разрушается, так как она основана на выдумке, на желании верить в несуществующее, высмеивает стремление создавать героев. А. М. Горький, который высоко оценил эту пьесу, почувствовал в ней свободу от всего искусственного, естественность переходов от комического к трагическому.

В своей последней пьесе «Дейдрэ — дочь печалей» (1909, осталась незаконченной, поставлена в 1910 г. после смерти драматурга) Синг впервые обратился к сюжету национальной легенды. Сага о Дейдрэ пользовалась особой популярностью у литераторов Ирландского возрождения. Ее сюжет использовали Джеймс Стивенс, Джордж Расселл, Августа Грегори, У. Б. Йейтс. Пьеса Дж. Расселла «Дейдрэ» (1902), стоящая у истоков театрального движения в Ирландии, проникнута мистическим духом. Она воссоздала атмосферу таинственности, близкую метерлинковской драме.

В одноактной пьесе «Дейдрэ» Йейтс разработал финальный эпизод саги — гибель героини и ее возлюбленного Найси, что соответствовало его пониманию трагедии как выражения экстатического напряжения.

История Дейдрэ рассказана Сингом заново. В ней уже нет привычных черт много раз варьированной легенды. Другим языком рассказан как бы другой сюжет — не трагическая судьба печальной королевы, предсказанная у ее колыбели, а трагедия человеческой личности, которую не устраивают компромиссы.

Роковая предопределенность, составлявшая главный мотив саги, который подхватили в своих произведениях писатели Ирландского возрождения, в пьесе Синга трактуется

реалистически. Уже в первом действии становится ясно, что независимо от предсказания трагической развязки решение старого короля жениться на прекрасной вольнолюбивой Дейдрре неизбежно приведет к трагедии.

Героиня Синга — не беззащитная жертва непонятных злых сил. С самого начала пьесы Дейдрре выступает как активно действующая личность, в основе всех ее поступков — стремление к свободе. В отличие от саги, красота избранника, его молодость — уже не главная мотивировка действий Дейдрре. Она обращается

403

к Найси как к человеку, который «не допустит, чтобы она досталась великому владыке, человеку, который состарился в своем замке, среди толпы своих придворных, среди груд золота и серебра».

Синг направил внимание на человеческие черты своих героев, он показал трагедию человеческих существ, а не легендарных королей. Идеальная любовь становится в пьесе Синга земной любовью с ее радостями и печалью. Не только в трактовке любви, но и в трактовке смерти Синг полемичен по отношению к традициям, уже ставшим каноном в произведениях писателей Ирландского возрождения. Героической гибели Синг противопоставляет реальную смерть, которая страшит героев. «А смерть, наверно, жалка и неприглядна, даже когда умирает королева», — говорит Дейдрре.

В реализме Синга, хотя он и противостоит символистскому направлению в Ирландском литературном возрождении, существенное место занимают символика, гротеск, фантастика. При всей критической направленности своих произведений Синг остался верен поэтизации естественной жизни природы, которая питалась его верой в мировую гармонию.

Синг различал поэзию двух родов: «поэзию действительной жизни» и «поэзию мира фантазии». Вершины поэзии он видел там, где «мечтатель выходит в реальный мир или где человек реальной жизни поднимается над ней. И величайшие среди поэтов всегда обладают той и другой способностью, то есть они в высочайшей степени охвачены жизнью и в то же время их буйная фантазия всегда увлекает их в сторону от серости и обыденности. Таковы были Данте, и Чосер, и Гете, и Шекспир. В Ирландии — Йейтс, один из поэтов мира фантазии, связан с живыми интересами, с реальным миром, и потому его поэзии обеспечена долгая жизнь, тогда как АЕ (Джордж Расселл), живущий только в мире фантазии, закончил свою поэтическую карьеру на первой книге стихов».

Символистское начало, составляющее второй поэтический план в пьесах Синга, во многом определило путь, по которому пошло развитие реалистического искусства в Ирландии XX в. Реальная жизнь и поэзия, их соотношение, возможность их синтеза в искусстве — эти вопросы, поставленные Сингом, находят новое решение в произведениях Шона О'Кейси.

403

РАННИЙ ДЖОЙС

Литературная деятельность Джеймса Джойса (1882—1941) началась в кругу писателей Ирландского литературного возрождения. Образный и музыкальный строй его первых опубликованных стихов (сб. «Камерная музыка», 1907) близок ирландской символистской поэзии этого времени; с ее представителями он разделял как увлечение традиционными ирландскими напевами, так и интерес к французскому символизму. Отпечаток символистского мышления сохранился и на прозаических произведениях Джойса: он собирает воедино мелочи быта, из которых слагается детальное изображение среды в его сборнике ранних рассказов и романе («Дублинцы», 1914; «Портрет художника в юности»,

1916), это составляет основу мифологизма его поздних произведений («Улисс», 1922; «Поминки по Финнегану», 1939).

По национальному и конфессиональному происхождению Джойс теснее связан с коренной Ирландией, чем многие деятели Ирландского литературного возрождения, принадлежавшие к так называемой англо-ирландской земельной аристократии. Он глубже чувствовал реальность свершившегося культурного разрыва, не восполнимого ни возрождением ирландского языка, ни воскрешением прошлого. Если для Йейтса предметом горьких сожалений было сознание того, что национальный язык не является его родным языком, то для Джойса, находившегося в аналогичной ситуации, важнее были его отношения с английским языком, «таким близким и таким чужим» для ирландцев, его не создававших («Портрет художника в юности»). Потребностью в сопричастности к его созданию в немалой степени объясняется словотворчество позднего Джойса.

Размышления Джойса о судьбе Ирландии, как правило, выливались в слова горечи и негодования. Он выступил решительным противником идеализации национальной истории и национального характера, воплощением которого представлялось не испорченное цивилизацией крестьянство. Его предметом стало настоящее в противоположность прошлому, город — в противоположность деревне.

Установка на реалистическое изображение действительности была заявлена в одном из первых выступлений Джойса. Еще в студенческие годы в докладе «Драма и жизнь» (1900) он провозгласил задачей художника необходимость «воспринимать жизнь такой, какой мы ее видим, мужчин и женщин такими, какими мы встречаем их в реальном мире, а не в мире волшебных сказок». В лекции «Ирландия, остров святых и ученых» (1907), прочитанной уже в Триесте, история видится цепью бесполезных восстаний и неизбежных предательств, хотя еще и не представляется кошмаром, как это будет в «Улиссе».

Художественным воплощением программы Джойса стал сборник рассказов «Дублинцы».

404

Три из них были опубликованы в 1904 г. в дублинском журнале, но резкая критика в их адрес со стороны националистических кругов помешала дальнейшей публикации и на десять лет задержала издание книги. Все это ускорило отъезд Джойса из Ирландии — он покинул страну в том же 1904 г.

Иллюстрация:

Улица Дублина. 1904 г.

Джойс следующим образом формулировал свой замысел: «Моим намерением было написать главу из духовной истории моей страны, и я выбрал местом действия этой главы Дублин, потому что этот город представлялся мне центром паралича. Я пытался представить его жизнь на суд беспристрастного читателя в четырех аспектах: детство, юность, зрелость, общественная жизнь. Рассказы сгруппированы именно в таком порядке. Я писал эту книгу по большей части в стиле предельно неприкрашенном и дотошном, исходя из убеждения, что только самоуверенный и очень дерзновенный художник может позволить себе изменить в своем повествовании (тем более исказить) то, что он видел и слышал».

Тема паралича как болезни физической и духовной проходит лейтмотивом через многие рассказы этой книги. «Неподвижное серое лицо паралитика» надолго останется в памяти мальчика, пришедшего проститься со своим старым другом («Сестры»). Эвелин, заглавная героиня другого рассказа, впадает в оцепенение в тот момент, когда ей осталось сделать лишь шаг, чтобы ступить на трап корабля и навсегда уехать, начать новую жизнь. Духовным параличом поражены те, кто, казалось, находятся в неустанной деятельности. Таковы герой рассказа «После гонок», добивающийся полезных знакомств и выгодных сделок, «два рыцаря» (одноименный рассказ), измышляющие способы раздобыть деньги

на выпивку, мать, лоящая для дочери жениха («Пансион») или требующая обещанного ей вознаграждения («Мать»).

Один за другим проходят одинокие люди, зятянутые пошлостью, мелочностью жизни. Под стать им убожество городских улиц, по которым они движутся. Образ сумеречного города, увиденного в тусклом желтом свете надвигающейся ночи, — действие многих рассказов происходит в вечерние часы — выступает антитезой таинственному сумеречному колориту символистской поэзии.

Заключающий сборник рассказ «Мертвые» принадлежит к лучшим образцам мировой новеллистики. Написанный позднее других, он придал новое звучание всей книге. Вопреки

405

названию в нем говорится скорее о «пробуждении из мертвых», о способности преодолеть духовный паралич. То, что было лишь намечено в рассказе «Несчастный случай», становится главной темой «Мертвых». В Габриэле Конрое открывается новая способность к душевной боли и любви. Меняется его отношение к стране. Его тщательно отрепетированная речь на званом вечере у тетушек, посвященная пресловутому ирландскому гостеприимству, звучит фальшиво. Теперь он переносится мыслями в сельскую, просторную, наделенную неподдельными чувствами Ирландию.

Это единственный рассказ в сборнике Джойса, в котором звучит тема любви, высокой, примиряющей, очищающей людей. Она поддержана символическим образом снега, мягко опустившегося на землю и покрывшего ее белизной. Он уравнивает и соединяет «всех живых и мертвых». На этой лирической ноте писатель завершает свою книгу о дублинцах.

Джойс-рассказчик не отстает от традиций реалистического письма, что, в частности, проявляется в непрременной портретной характеристике персонажей. В следующем своем произведении — «Портрете художника в юности», написанном в одном из самых традиционных жанров — «романа воспитания», Джойс принципиально обновил повествовательную традицию.

В рассказах жизнь дублинцев, увиденная со стороны, передавалась с помощью реалистического письма. В «Портрете» тем же реалистическим способом раскрыт внутренний механизм сознания героя, и как бы изнутри этого сознания показан мир, его окружающий. Из творческой истории романа известно, с какой последовательностью писатель отказывался от традиционного жизнеописания, сосредоточиваясь на внутреннем мире своего героя. При этом его духовное развитие увиден не в последовательности, а в остановленных мгновениях. Эффект достигается соотношением статичных картин, составленных таким образом, чтобы передать динамику развития — от первых едва осознанных ощущений ребенка через противоречивое воздействие окружающей жизни к выработке критического сознания, ее отвергающего. Одно услышанное слово может вызвать в воображении Стивена целую картину. Мысль, родившаяся сейчас, чередуется с эпизодами, всплывающими из памяти.

Мир внешний дан через восприятие героя, который «терпеливо, остраненно отмечал все то, что видел». Таким образом, и здесь Джойс следует принципу объективного письма. Примером может служить знаменитая сцена рождественского обеда, в которой раскрываются политические и религиозные противоречия Ирландии. Слух мальчика фиксирует реплики родных, их споры, истерические выпады. Их смысл не доходит до него, он внутренне соглашается то с одной стороной, то с другой, но они сохраняются в его памяти и среди многих других впечатлений сформируют его сознание. Сцена, пропущенная через восприятие Стивена, как бы вынесена на театральные подмостки, где она получает самостоятельную жизнь. В сконденсированной форме в ней передается накал страстей вокруг лидера ирландских националистов Парнелла, возведенного в ранг национального героя и низвергнутого католической церковью.

В романе Джойса выражено критическое отношение к ирландскому национализму. Его герой страшится попасть в «сети» «национальности, религии, языка». Так он обозначил триаду, которая станет основой официального патриотизма в постреволюционной Ирландии. И здесь Джойс — при всех своих личных и принципиальных разногласиях — был солидарен с крупнейшими писателями Ирландского литературного возрождения. Солидарность эта нашла выражение и в заключительной главе «Портрета», когда после многих горьких слов и ригористически жестких формул Стивен переходит к лирической, исполненной радости прозе, вплетая в нее строки из Йейтса, вызывает в памяти первую постановку его пьесы «Графиня Кэтлин», встреченную улюлюканьем националистов.

Как и все другие произведения Джойса, «Портрет художника в юности» основан на автобиографическом материале. Но герой его не является alter ego автора. Показывая противоречивое сознание Стивена Дедала, вторгаясь в его внутреннюю работу, Джойс сохраняет по отношению к нему критическую дистанцию. Дав своему герою столь необычное для ирландца имя, Джойс соотнес его с легендарным строителем критского лабиринта и с сыном его Икаром, попытавшимся взлететь слишком высоко, к солнцу, и разбившимся. Подобно великому мастеру, Стивен готовится к созданию невиданного творения и, подобно Икару, предвидит свое падение.

Еще не завершив «Портрет», Джойс начал работу над своим главным романом «Улисс», которая растянулась на семь лет (1914—1921). И все же близость между этими произведениями, хотя и соединенными общим героем, весьма относительна. В последней главе «Портрета», написанной в форме дневника, Джойс опробовал технику «потока сознания», которая станет в «Улиссе» творческим принципом. Однако гораздо более глубокими были различия, что

406

позволяет многим критикам говорить об авторе «Улисса» (1922) как о «другом» Джойсе.

Ирландское возрождение как этап литературной истории, по существу, завершается в 1916 г., когда ее ход был изменен национальным антиимпериалистическим восстанием, на многие годы вперед определившим судьбы ирландской литературы.

406

ДАТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

В 90-е годы в датской литературе усилилась борьба литературных направлений, возникли новые течения и школы. В целом литературную ситуацию этих лет можно охарактеризовать как реакцию на социальную ангажированность критического реализма 70—80-х годов.

Оказались несбыточными надежды на общественный прогресс, которые питали вдохновенные радикально-демократическими идеями реалисты того времени, своим правдивым разоблачительным искусством вскрывавшие язвы буржуазного общества. В условиях политической реакции, усилившейся в последние годы власти «датского Бисмарка», правого политического деятеля Я. Б. С. Эструпа (премьер-министр в 1875—1894 гг.), интерес радикальной художественной интеллигенции к актуальным общественно-политическим проблемам сменился увлечением патриархальной стариной, мистикой, подсознательным, «чистым» искусством.

Широко распространились также модные течения философского идеализма. Воздействие Ницше испытал на себе, в частности, и Георг Брандес, издавший в 1889 г. эссе «Аристократический радикализм».

Разочарование в результатах буржуазного прогресса породило различные формы неприятия современной жизни датскими художниками слова. Одной из них стал культ

иррационального у поэтов-символистов Йоханнеса Йоргенсена (1866—1956) и Хельге Роде (1870—1937), которые в художественном творчестве усматривали средство постижения религиозного опыта. О неприятии окружающей жизни по-своему свидетельствовали и мотивы бессмысленности бытия, лишённого духовного начала. Они, в частности, прозвучали у прозаика и драматурга Густава Вида (1858—1915), подобно Герману Бангу (1857—1912) испытавшего на себе воздействие натуралистической и символистской эстетики.

Наиболее заметно разрыв с принципами «Движения прорыва» 70—80-х годов обозначился в лирике, которая доминирует в литературе в 90-е годы. Призыву приверженцев Брандеса к социальному освобождению индивида, обличительным тенденциям их творчества писатели нового поколения противопоставили поиск «вечных» начал в иррационально-интуитивной сфере души. Углубленность в мистические переживания, в анализ подсознательного — вот та идейно-тематическая основа, на которой складывалось творчество целой плеяды молодых датских поэтов. В критике их называют символистами или неоромантиками. Богатство и смелость художественной фантазии, восприятие природы и мира как символа человеческих чувств, увлеченность таинственным средневековьем или экзотическим Востоком в их произведениях вызывают ассоциации с романтизмом. Плодотворными для нового поколения оказались и поэтические традиции импрессионистской лирики Йенса Петера Якобсена (1847—1885) и Хольгера Дракмана (1846—1908). Но истинной путеводной звездой для многих молодых поэтов стала поэзия французского символизма, в которой они находили много общего со своими собственными поэтическими устремлениями.

Рупором идей датского символизма стал литературно-художественный журнал «Торнет» («Башня», 1893—1894), названный под влиянием романа Гюисманса «Там» (1881), а также и по местоположению редакции, в башне дома, где жил Йоргенсен, основатель и редактор издания. Идеиные взгляды Йоргенсена и его друзей — поэтов Вигго Стуккенберга (1863—1905) и Софуса Клауссена (1865—1931), активно участвовавших в создании журнала, — первоначально складывались под влиянием видного датского философа-позитивиста, историка и психолога Харальда Хёфдинга (1843—1931). Молодые поэты с одобрением восприняли мысль Хёфдинга о том, что «Движение прорыва» девальвировало духовные ценности, не сумев возвыситься до понимания самоценности человеческой личности. Однако впоследствии критика в адрес Брандеса велась уже с позиций религиозного откровения, основанного на вере в метафизику.

Свои философско-эстетические взгляды Йоргенсен изложил в программной статье «Символизм». С гневными инвективами он обрушился

407

на писателей «прорыва», которые подорвали веру в высшую субстанцию, нанеся, по его словам, невосполнимый ущерб «естественной потребности» человека в метафизическом. Йоргенсен призывал следовать новому направлению в искусстве, для которого действительность — тонкая оболочка высшей духовности, а мысль и существование едины, и все, что проявляется в феноменах окружающего мира, живет и в душе художника.

Вслед за Бодлером, Йоргенсен наделял поэтов даром прозрения, способностью улавливать недоступную обыденному сознанию взаимосвязь вещей, общение души с природой, а в минуты творческого экстаза лицезреть самого бога. Поэт с сожалением констатировал, однако, что подобные экстатические озарения даже на долю гениального художника выпадают крайне редко, а потому самое совершенное символистское искусство всегда суггестивно, загадочно, таинственно, неясно. Предвидя нападки со стороны своих противников, Йоргенсен со всей откровенностью заявлял, что с

готовностью примет обвинение в мистицизме, потому что истинное мировоззрение «не может не быть мистическим».

К середине 90-х годов мистицизм стал «твердым убеждением» Йоргенсена, о чем свидетельствовал сборник стихов «Исповедь» (1894), окрашенных глубоким религиозным чувством. Этой религиозно-поэтической исповеди поэта предшествовали сборники «Стихи» (1887) и «Настроения» (1892). В традиционной стилевой манере Йоргенсен изображал в них красоту датской природы. Для автора «Исповеди» окружающий мир важен уже не только сам по себе, но прежде всего как вместилище души поэта. В аллегорических образах, открывающихся внутреннему взору, поэт показывает состояние человека, утратившего подлинный смысл бытия. После долгих раздумий и сомнений лирический герой обретает его на пути к Богу. Слова «бог», «вечность» звучат в центральном стихотворении сборника «Исповедь», которое как бы комментирует жизненный выбор поэта. Два чувства борются в его душе, два «голоса» слышит он: «исступленные звуки скрипок» — голос земной страсти и тихую мелодию вечности — глас Бога. Напрягая душевные силы, поэт одолевает мирские соблазны, отдавая себя в руки Бога, всемогущего и справедливого, чья обитель «светла и чиста, как песнь соловья или жаворонка».

В 1896 г. Йоргенсен принял католическую веру и с тех пор создавал главным образом религиозные произведения. Величественная простота стиля уступила место рассудочности и риторичности. Только поздние стихи Йоргенсена (сб. «Текущий источник», 1920; «Морозные узоры», 1926 и др.) вновь отмечены естественными интонациями, близки народной песне.

Если Йоргенсен своим поэтическим творчеством проложил путь символизму в его мистико-религиозном варианте, то Вигго Стуккенберг и Софус Клауссен на основе символистской эстетики стремились прежде всего к художественному обновлению искусства. Для Стуккенберга символизм означал богатую возможность выразить свое субъективное отношение к миру. Трагическому в жизни поэт противопоставил «стоический оптимизм», основанный на индивидуалистическом культе созидательной силы художника-творца.

В первом сборнике Стуккенберга «Стихи» (1886) традиции позднего романтизма сочетались со злободневностью проблематики, нападками на метафизику, религию, церковь. Симпатии к радикально-демократическому движению 70—80-х годов Стуккенберг сохранил на долгие годы. Мотивы символистской лирики, обнаруживающие связь с эстетикой «Башни», впервые заметны в сборнике «Осенние паутинки» (1898). Жизнь природы ассоциируется в стихах с жизнью души. В соответствии со сменой времен года зреет и умирает любовь: лето — пора чувственного освобождения, «жарких радостей», осень — царство рока, смерти, уничтожения. Осенью чувство гибнет, и поэт оставляет возлюбленную. Заснеженные поля, холодный свет луны успокаивают его душевную боль.

Кульминация любовной темы в лирике Стуккенберга — цикл стихов «Ингеборг» (сб. «Снег», 1901). Стуккенберг не дает портретной характеристики лирической героини. Он изображает ее внутреннюю сущность, «живую душу». Душа Ингеборг обладает животворной силой демиурга, превращая «ночные слезы печали» в «солнечные лучи радости». Но счастье любви иллюзорно, недолговечно, подвержено ударам судьбы.

Умение стойко переносить жизненные невзгоды расценивалось Стуккенбергом не только как проявление личного мужества, но и как свидетельство витальной силы художника. Любовь к жизни во всех ее проявлениях — счастливый дар поэта, в его душе живет бог, созидатель, творец. И если сражение с жизнью, казалось, безнадежно проиграно, то все равно художник верит в свое созидательное «я». Эту мысль Стуккенберг выразил в стихотворении, которое посвятил Йоргенсену, призвав его

отречься от религиозности ради веры в суверенное «я» поэта и принять жизнь такой, как она есть, в единстве добра и зла.

Принцип «стоического оптимизма» отразился и в прозаических произведениях Стуккенберга — романах «Прекрасные слова» (1895),

408

«Вальраун» (1896), а также сборнике миниатюрных зарисовок, аллегорий и притч «Широкий путь. Сказки и легенды» (1899), повествующем о гибели в унылой повседневности самых возвышенных чувств.

Творчество Софуса Клауссена тоже складывалось под влиянием «Движения прорыва». Ранние произведения Клауссена (сб. стихов «Дети природы», 1887; роман «Китти», 1895) пронизаны сочувствием к жизни социальных низов. Социально-критические тенденции прослеживаются и в лирической драме «Работница» (1898).

Перелом во взглядах Клауссена произошел в 90-е годы после знакомства с поэзией французского символизма. В журнале «Башня» Клауссен выступил со статьей, в которой резко критиковал писателей «прорыва» за приземленность и фактографические тенденции их творчества. Главную задачу искусства автор усматривал в том, чтобы не подражать действительности, а, «проникая в глубь вещей», постичь «внутреннюю взаимосвязь» природы и духа. Поэту он отводил роль посредника, вдохновленного той недоступной непосвященным «возвышенной математикой невидимого мироздания», в которой он мог бы найти забвение от горестей и печалей мира.

Исповедуя пантеистический взгляд на мир, Клауссен не разделял религиозно-мистических воззрений Йоргенсена. Культ религии он хотел заменить культом красоты, совершенства формы.

Увлечшись Верленом и Малларме, Клауссен опубликовал поэтический сборник «Ивовые свирели» (1899), где заметно влияние символистской и импрессионистской эстетики. Стихотворение «В саду» проникнуто бурной радостью: юные возлюбленные, сливаясь с обожествленной природой, ощущают себя частью великого целого, «яблоневыми ветвями, готовыми расцвести и принести плоды». В стихотворении «Дым» картина сложнее, многозначнее. Она создана путем причудливых художественных ассоциаций. Пламя и дым, рвущиеся из трубы, навевают поэту воспоминания о долгожданной встрече с любимой, о годах беспокойной юности и о чем-то светлом, радостном, а то вдруг мрачном, угрожающем, предстают символом вечных «струящихся жизненных сил».

В стихах Клауссена, созданных в начале века, звучат скорбные ноты, сборник «Дьявольщина» (1904) насыщен эротическими мотивами, здесь часто повторяются жалобы на пустоту жизни, всепобеждающее зло, неотвратимость рока.

Под конец жизни взгляды Клауссена на мир изменились, став близкими тем, что последовательно отстаивал в своем творчестве Стуккенберг. Клауссен признает в мире наличие добра и зла. Они находятся в равновесии, однако оно примерное, приблизительное, и часто силы зла перевешивают. Для Стуккенберга, замкнувшегося в своем индивидуализме, это имеет абсолютное значение. Клауссен верит в конечное торжество добра. Пережив ужасы первой мировой войны, поэт в стихотворении «Восстание атомов» (сб. «Героика», 1925) предостерегает от опасности новых мировых катастроф и призывает сплотиться, чтобы предотвратить их в будущем.

Вместе с Йоргенсеном, Стуккенбергом и Клауссеном обрели признание современников шедшие по их стопам Софус Микаэлис (1865—1932), Хельге Роде, Людвиг Хольстейн (1851—1915), Тор Ланге (1851—1919) и другие поэты нового поколения.

Первые стихотворения Софуса Микаэлиса были напечатаны в «Башне». В них звучала тема любви к природе, «расцветающей и обновляющейся», «обители бога». Любовь и

вечность — две тайны, волнующие поэта. Понятие вечности связано у него с представлением о любви к женщине, но также и с представлением о смерти, «покое, вечном сне». Особое место в поэзии Михаэлиса принадлежит стихам, созданным под влиянием Теофиля Готье, о шедеврах мирового искусства (сб. «Праздник жизни», 1900), а также стихотворным «путевым зарисовкам» (сб. «Пальмы», 1904; «Голубой дождь», 1913; «Римская весна», 1921).

Поэт и драматург Хельге Роде был также связан с журналом Йоргенсена. После того как Йоргенсен отошел от общественной деятельности, Роде возглавил борьбу с радикально-демократическими идеями. В 1892 г., по признанию поэта, на него снизошло «религиозное откровение», круто изменившее жизнь. Внезапное «прозрение» открыло ему глубины духовного «я». «Духовный прорыв», как назвал его Роде, противопоставив «социальному прорыву» Брандеса, наполнил душу поэта ликованием и страхом. Природу этого двойственного чувства Роде раскрыл в поэтическом сборнике «Белые цветы» (1892). Иррациональная вера в высокую природу духа — источник радости, творческой энергии поэта; сознание физической обреченности человека — источник отчаяния и страха.

Антагонизм вечного и преходящего, иррационального духа и материальной природы — лейтмотив сборников «Снег» (1896), «Стихи» (1907), «Ариэль» (1914). Радость жизни, красота природы открываются Роде, когда, «прислушиваясь к звону колокольчиков в своем сердце», он постигает таинство духа, но и в эти минуты его не оставляет мысль о бренности всего живого, «чьи корни в ином», потустороннем

409

мире. В самых светлых детских воспоминаниях поэта звучит мотив смерти, гибели, разрушения.

Многочисленные драмы Роде в целом носили рассудочный характер и не оказали заметного влияния на развитие национальной драматургии. В некоторых из пьес («Человек пришел из Иерусалима», 1920) Роде с религиозно-мистических позиций нападает на радикализм, сводит счеты с Брандесом. Воинствующий мистицизм Роде отразился и в его публицистике военных и послевоенных лет (книги «Война и разум», 1917; «Среди зеленых деревьев», 1924).

Людвига Хольстейна с поэтами-символистами сближали глубокая любовь к природе, чувство гармонии с окружающим миром. Полемизируя с поэтами религиозно-мистического течения, Хольстейн писал: «Да, я верую, но верую во все живущее». Большинство его стихотворений написано во время и после первой мировой войны (сб. «Листва», 1915; «Мох и земля», 1917; «Когда созревают яблоки», 1920). В них воспевается природа без всякой мистической окраски.

Важное место в истории датской культуры конца века принадлежит поэту и переводчику Тору Ланге. Его стихотворения в духе символизма неоднократно печатались в журнале «Башня», однако главная заслуга Ланге не в оригинальном творчестве, а в переводческой деятельности. Поэт долгие годы жил в России, увлекался русской литературой и переводил на датский язык стихи Пушкина, Лермонтова, А. К. Толстого, Фета, Ап. Майкова, Бальмонта и многих других. Высокую оценку датской критики заслужил перевод Ланге бессмертного памятника древнерусской литературы — «Слова о полку Игореве», сделанный впервые. Ланге написал и множество статей, очерков и заметок о русских писателях.

Среди датских прозаиков 90-х годов особое внимание привлекли к себе писатели, развивавшие традиции психологического реализма Германа Банга. В критике за ними закрепился термин «школа копенгагенского реализма». Петер Нансен (1861—1918), Карл Ларсен (1860—1932), Свен Ланге (1868—1930), Агнес Хеннингсен (1868—1962), Карен Михаэлис (1872—1950), Густав Вид, как и Герман Банг, изображали внутренний мир человека, исследовали психологические и нравственные конфликты. Банговское изображение любви, семейных отношений, таящих за своей заурядностью сложные

конфликты, в значительной степени стало примером для писателей, обращавшихся к тем же темам. Этому посвящены рассказы и повести Петера Нансена (сб. «Молодые люди», 1883; повести «Один дом», 1891; «Записки студента», 1892; «Дневник Юлии», 1893; «Мария», 1894, и др.). Роману «Благословение Бога» (1895) Нансен предпослал эпиграф: «Благословение бога никогда не снисходит на любящих». Тема неравного брака, разочарования в жизни и тоски по идеалу звучала в романе Карла Ларсена «В старом районе Копенгагена» (1889), сюжетное построение которого напоминает роман Банга «У дороги» (1886). К теме неравноправия женщины в семье и обществе обращались Свен Ланге (роман «Деяния сердца», 1901) и поборница прав женщин, Агнес Хеннигсен (романы «Дочери Польши», 1901; «Большая любовь», 1917, и др.). Эта же тема волновала и Карен Михаэлис. Заслуженную славу принесли писательнице отмеченные тонким психологизмом романы «Девочка» (1902), «Мамочка» (1902), «Опасный возраст» (1910), «Эльси Линдер» (1912), «Маленькая женщина» (1921), «Девочка с цветными стеклами» — первая и наиболее значительная часть цикла «Древо познания добра и зла» (1924—1930) и др.

Центральной фигурой среди приверженцев психологического реализма был в 90-е годы Густав Вид. Один из наиболее выдающихся датских сатириков, которого часто принимали за насмешливого циника, он не отступал от позиции художника, болезненно переживающего несовершенство человеческой природы и мира. «Когда мир так отвратителен, лжив и лицемерен, можно ли поверить, что Бог существует?» — писал Вид в своем дневнике. Настойчиво и последовательно Вид стремился разрушить иерархию ценностей, воздвигнутых как социальными реалистами 70—80-х годов, так и поэтами-символистами. Он едко иронизирует и над прекраснотушной, как ему казалось, мечтой о гармонии человеческих отношений, и над еще более наивной верой в единство природы и духа.

В отличие от брандсианцев, равно как и от поэтов «Башни», Вид изображал окружающую природу чаще всего как обезличенную материю. В самые, казалось, взволнованные описания природы он вкрапывал выражения, своим комическим эффектом взрывающие ткань лирического повествования; или, заканчивая повествование грустным лирическим пассажем, в конце ставил фразу: «А вдалеке, как водится, слышался лай собаки» (роман «Злоба жизни»). Слова «любовь», «народ», «природа», «родина» писатель, воспринимал как стершиеся клише и, как правило, ставил их в кавычки, подчеркивая, что с этими высокими понятиями следует обращаться очень осторожно. Вид «гримасничал», но за его сарказмом, выраженным в карикатурах, гротескных образах, чаще всего скрывались беспомощность, тоска по вечным

410

ценностям, опошленным бездуховностью мещанской жизни.

Расщепленность авторского сознания заметна уже в первых сборниках новелл Вида — «Силуэты» (1891), «Детские души» (1893), «Дети людей» (1894). В юмористических зарисовках быта и нравов датской провинции, основанных на воспоминаниях детства писателя, чувствуется горечь автора. В романах «Род» (1898), «Злоба жизни» (1899), «Кнагстед» (1902), «Отцы ели виноград» (1908), «Пастор Сёренсен и К^о» (1913) картина жизни становится еще более гротескной и мрачной. В романе «Род», как и в «Безнадежных поколениях» Банга, звучит натуралистический мотив биологического вырождения личности. «Больной род! Гнилой род! Нет у него будущего!» — эти слова в финале романа старая баронесса, считающая себя последней опорой вырождающегося рода, бросает в лицо своему сыну. Баронесса знает, что сын убил жену и ее любовника, но не вина сына, а его раскаяние и готовность отдать себя в руки правосудия вызывают ее гнев и презрение. Ни старая баронесса, одержимая нищенской идеей сверхчеловека, ни ее безвольный, опустившийся сын не вызывают сочувствия автора.

Мотив наследственности и неотвратимой власти полового инстинкта звучит и в романе «Отцы ели виноград», по-прежнему сочетаясь с крайне пессимистическим взглядом на жизнь и на человека. Романы «Злоба жизни», «Кнагстед», «Пастор Сёренсен и К^о» продолжают линию бытописательных новелл. Действие объединено вокруг главной фигуры всех этих романов — таможенного контролера Кнагстеда. В «Злобе жизни» сатирически изображаются нравы провинциального городка. От шуток Кнагстеда, прозванного в городке «злобой жизни», страдают и враги и друзья. Заветная мечта Кнагстеда — «ощутить полное равнодушие к жизни как высшее блаженство». Но это циничная маска, под которой человек, утративший веру в жизнь, прячет свое отчаяние.

Среди персонажей Вида особое место занимают «маленькие», «униженные и оскорбленные» люди, судьбы которых складываются из цепи постоянных мучений, несправедливых обид, физических и душевных страданий. В структуре его романов подобные персонажи располагаются, как правило, на периферии повествования, но именно им отдано сочувствие писателя, озаряющее его произведения светом гуманности.

К началу нашего века Вид стал широко известен и как драматург, автор пьес «Эротика» (1896), «Дворянство, духовенство, буржуа и крестьяне» (1897), «Слабый пол» (1900), «Любительница танцев» (1905) и др. Многие из них он писал на основе собственных новелл и романов. Подобно Бангу, создателю «драматического романа», Вид синтезировал в своих пьесах, предназначенных не столько для постановки, сколько для чтения, качества двух жанров, объединил некоторые особенности «драматического действия» и «эпического повествования» сочетая густой, насыщенный и очень живой диалог с пространными, раскрывающими «подтекст» слов и поступков авторскими ремарками.

Лучшие из пьес Вида 90-х годов дают сатирические социально-характерные портреты представителей разных слоев общества. В драматургии начала века наряду с сатирическими тенденциями усиливается пессимизм автора, намечаются предвестия экспрессионистской драмы и даже драматургии абсурда.

На рубеже веков в датской литературе возникло мощное течение, именуемое «новым реализмом», — термин, устанавливающий генетическую связь с критическим реализмом 70—80-х годов, или «народным прорывом», так как в литературу вступили писатели — выходцы из крестьянской и рабочей среды. Ощущение близости к народу, органическая потребность жить интересами простых людей стали исходными стимулами творчества Йохана Скъольборга (1873—1950), Йеппе Окьера (1866—1930), Йоханнеса В. Йенсена (1873—1950), Якоба Кнудсена (1858—1917), Мартина Андерсена Нексе (1869—1954) и др. Для многих писателей «нового реализма» характерны социальная направленность творчества, вера в общественный и духовный прогресс и конечное торжество справедливости, даже если существование их героев трагично. Эти писатели отвергали как настроения символистов, так и безрадостный взгляд на мир «копенгагенского реализма», а также его почти «камерную» тематику. Они проявляли обостренный интерес к народной жизни, народной культуре, к живому разговорному языку.

Однако «новый реализм» не был литературной школой с единой идейной и эстетической программой. Более того, само понятие «народ» интерпретировалось по-разному. Нексе вкладывал в него совершенно определенное классовое содержание, посвящая свое творчество изображению борьбы трудящихся против эксплуататоров за построение справедливого общества. Для Йенсена понятие «народ» прежде всего было связано с представлениями о некоей этнической общности, пролагающей путь мировому прогрессу.

Йенсен, один из самых сложных и своеобразных датских писателей этого периода, проделал сложную эволюцию. Художник, необычайно тонко чувствующий живое слово, он в то же

время, как немногие в датской литературе, отличался удивительной силой логики, последовательностью взглядов, возникших под влиянием Дарвина, с одной стороны, и идей технического прогресса — с другой. На пороге 900-х годов писатель еще только размышлял над тем, какие факторы определяют развитие человечества, но то, что беспорядочная мечтательность, возведенная декадентской литературой в ранг добродели, тормозит национальный прогресс, не вызывало у него сомнений. Беспорядочным исканиям и беспочвенным надеждам Йенсен вынес безжалостный приговор в романе «Падение короля» (1901). В нем он свел счеты и со своим собственным увлечением героями романтического типа, мятущимися и страдающими, воссозданными не без влияния символистов, прежде всего И. Йоргенсена, в романах «Датчане» (1896) и «Айнер Элькер» (1898).

Влияние символизма отразилось и на общей тональности романа «Падение короля». Повествование о судьбах датского короля, безвольного Кристиана II, вместе с тронем утратившего надежду создать могучее государство, и его верного слуги, недоучившегося крестьянского парня Миккаэля Тюггесена, такового же, как король, наивного мечтателя, овеяно настроением увядания и гибели. Падение Кристиана II, лишенного способности действовать, автор рассматривает как начало всех бед, обрушившихся на страну, утратившую былое величие. Одновременно с историей гибели династии в этом романе Йенсена раскрывались истоки душевной слабости, ошибок и заблуждений современного поколения. Избавление от них писатель видел в возврате к прошлому, к естественным началам жизни, которые хранило в себе крестьянство.

Традиции народной культуры Йенсен возродил в крестьянских рассказах («Химмерландские истории», 1898; «Новые химмерландские истории», 1904; «Химмерландские истории», 1910). В этих превосходных образцах народно-бытовой литературы, запечатлевших особые характеры и типы, созданные жизнью народа, в которой автор черпал неиссякаемую творческую силу, реализм писателя достиг расцвета. «Вся моя жизнь была посвящена описанию Химмерланда», — заявлял, и не без основания, Йенсен. Сопричастность крестьянскому движению отразилась и в публицистике писателя, принявшего на себя роль глашатая народной, крестьянской культуры Ютландии, «колыбели северных народов».

Второе направление творчества Йенсена связано с его безусловной верой в развитие материальной культуры, в научно-технический прогресс. В «Готическом ренессансе» он восторженно писал об индустриальной культуре, живом свидетельстве человеческого гения, восхищался развитием науки и техники, распространением научных знаний, успехами промышленности. Такие ноты заметны в сборнике рассказов «Интермеццо» (1899), где намечился разрыв с романтическими исканиями и сформировался новый взгляд на действительность. В романах «Из американской жизни», «Мадам Д'Ора» (1904), «Колесо» (1905), предвосхитивших появление жанра детектива в датской литературе, тема губительной душевной слабости, вызванной утратой чувства реальности, развивается на фоне большого города, олицетворяющего материально-технический прогресс.

К середине 10-х годов основные идеи писателя окончательно выкристаллизовались, и потребовалась новая художественная форма их выражения. Традиционное психологическое повествование перестает отвечать потребностям Йенсена-художника. Философское осмысление жизни предполагало такую художественную форму, в которой непосредственное изображение действительности заключало бы иной, более глубокий, обобщающий смысл.

С 1907 по 1912 г. Йенсен выпустил в свет четыре сборника небольших по объему новелл, зарисовок, фрагментов, наполненных аллегорическим и философским содержанием, которые назвал мифами («Мифы и типы», 1907; «Новые мифы», 1908; «Мифы, новый сборник», 1910; «Мифы, четвертый сборник», 1912). К этому жанру писатель обращался и впоследствии. В статье «Мифы как форма искусства» (1916) он

писал, что в основу его мифов легли сиюминутные впечатления, воспоминания детства, наблюдения за поведением людей и животных. Мифы служат иллюстрацией каких-либо идей или теорий, так как «всякое описание действительности в ее связи со временем есть миф и может быть спроецировано на вечность».

К сборникам мифов примыкали сборники новелл «Леса» (1904) и «Экзотические рассказы» (1907). Так же как мифы, сквозной идеей объединены все крупные произведения романного цикла «Долгое путешествие» (1908—1922). Романы Йенсена, если читать их в следующей последовательности: «Потерянная страна» (1919), «Ледник» (1908), «Норн-Гость» (1919), «Походы кимвров» (1922), «Корабль» (1912), «Кристофор Колумб» (1919), воссоздавали в мифологической форме историю человечества от ледникового периода до эпохи великих географических открытий. основополагающей для всего романного цикла стала выдвинутая в эссеистике идея «готического ренессанса», особой роли северных народов как носителей духовного прогресса.

412

Йенсен считал, что современная цивилизация зародилась на скандинавском Севере, и произошло это не случайно. Суровые условия жизни ускорили естественный отбор, поставив северян в преимущественное положение по отношению к южным народам. В романе «Ледник», хронологически примыкающем к роману «Потерянная страна», где описан скандинавский Север до ледникового периода, Йенсен показывает, как формировался тип первобытного скандинава. Отступая перед ледником, первобытные люди передвигались на юг. Лишь некоторые из них, такие, как герои романа Младыш и Моа, осмелились противопоставить леднику свою волю и упорство. От этой пары началась северная, нордическая раса людей.

Один из потомков Младыша и Моа, обуреваемый жаждой странствий, на построенном им корабле отправился в жаркие страны. В нем, как и во всех северянах, живы воспоминания о далеком прошлом, о землях, с которых их вытеснил ледник. Страстное желание отыскать забытую страну предков побуждало древних скандинавов пускаться в рискованные авантюры: вторгаться в пределы Римской империи (роман «Походы кимвров»), совершать набеги на Францию и Средиземноморье (роман «Корабль») во времена викингов. Столь же острая тоска по «земле обетованной» вынудила Колумба (роман «Кристофор Колумб») пересечь океан. Путешествие Колумба — последнее звено в цепи переселений северных народов, в экспансии нордической расы по всему свету. Лангобардец, потомок древних скандинавов, каким изобразил автор Колумба, открыв Америку, проложил путь между Химмерландом и Новым Светом. В Америке северная, нордическая раса заложила основы современной материальной культуры, технической цивилизации.

Вульгарный дарвинизм питал творчество Йенсена в первые десятилетия нашего века. Безусловная вера в созидательные силы человека и в развитие материальной культуры сочеталась в его мировоззрении с реакционными расовыми теориями, с мыслями о превосходстве одних наций, народов над другими. Эти мысли нашли отражение и в публицистике писателя. Огромное влияние на развитие датской литературы оказали, однако, не сомнительные философские воззрения и расовые фантазии Йенсена, а сила его художественного таланта, мастерское владение словом, реалистически точное восприятие окружающего мира.

Вместе с Йенсеном и другими писателями «нового реализма» борьбу против «литературы декадентской» за «литературу народную» в конце 90-х годов провозгласил и Якоб Кнудсен. Так же как и Йенсен, он был уроженцем Ютландии, происходил из крестьянской среды и был привязан к традициям народной культуры. Среди писателей «нового реализма» только он получил теологическое образование. Хотя Кнудсен был глубоко религиозен, его отношение к религии было весьма своеобразным. Он пытался объединить христианские воззрения с материалистическим взглядом на человека. С одной

стороны, писатель признавал, что человек, живя в материальном мире, подчиняется законам природы и общества, и обрушивался на идеализм поэтов «Башни», не считавшихся в полной мере со столь очевидным для сознания фактом. С другой стороны, он почти так же, как и символисты, был глубоко убежден, что помимо материальной действительности существует более высокая «действительность духа», к которой относил укоренившиеся в сознании индивида или в самосознании народа взгляды, идеи, представления, чьей высшей формой является признание бога.

Религиозно-философские и религиозно-этические взгляды Кнудсена определили тематику его романов «Старый священник» (1899), «Упрямая воля» (1903), «На твердой почве» (1911). Писатель настойчиво развивает мысль о «действительности духа», показывая, как усвоенные в процессе воспитания нравственные представления, ставшие как бы второй натурой человека, заставляют его поступать вопреки всем общественным законам, когда индивидуальная совесть и общественная мораль сталкиваются в неразрешимом конфликте.

Редкой духовной стойкостью в романе «Упрямая воля» отличается крестьянский сын Андерс Ярмстед. Суровое отцовское воспитание выработало в нем неутолимую жажду справедливости. Когда владелец соседнего хутора присваивает часть общественной земли, а судебные власти покрывают это беззаконие, Андерс, возмущенный очевидной предвзятостью, убивает и судебного исполнителя, и полицейского чиновника, а сам погибает от пули солдата.

Принципы поведения, заложенные воспитанием, оказываются сильнее общественного закона и в романе «На твердой почве», героиня которого, пасторша Глууд, вместе с возлюбленным убивает своего старого мужа, а когда преступление раскрывают, кончает жизнь самоубийством.

Главной темой Кнудсена был процесс «испытания совестью», выявления истинного содержания человеческой природы, которая в зависимости от обстоятельств формируется у каждого по-разному. Эта тема возникает в автобиографическом романе «Брожение — очищение» (1902), герой которого, порывая с брандесианскими идеями, находит путь к вере, далее — в

413

«Учителе Урупе» (1909), где утверждается как единственно правильный принцип авторитарного воспитания, и, наконец, в историческом романе о Мартине Лютере «Страх — мужество» (1912—1914). Согласно логике Кнудсена, следовать своему «я», голосу совести, исходя из особенностей своей истинной природы, — значит сохранить гармонию в душе и живую связь с богом.

Своеобразным было творчество писателей, которые, изображая жизнь народа, раскрывали социальные контрасты и классовые противоречия общества. Среди сторонников «нового реализма» выразителями классовых интересов трудящихся стали крестьянские писатели Йохан Скъольборг и Йеппе Окьер и первый пролетарский писатель Дании — Нексе.

Идеями борьбы за социальную справедливость проникнуты романы Скъольборга «Усадьба Гюльденхолм» (1902) и Окьера «Дети гнева» (1904). Роман «Усадьба Гюльденхолм» создан на документальной основе, по горячим следам событий, которые произошли в одной из помещичьих усадеб. Батраки и поденщики, не желая больше терпеть безжалостную эксплуатацию и издевательства владельцев усадьбы, устраивают забастовку, которую возглавляет поденный рабочий Пер Хольт. В следующем романе писателя «Пер Хольт» (1912) изгнанный из усадьбы Пер становится рабочим-агитатором.

Герой романа Окьера «Дети гнева», батрак Пер, очень похож на Пера Хольта, он также борется за право вести достойное человеческое существование и также терпит поражение. В романе Окьера «Радость труда» (1914) социальная критика звучит приглушеннее, на передний план выступает изображение крестьянского быта.

В романах Скъольборга и Окьера жизнь обездоленных слоев общества впервые изображена с точки зрения их собственных интересов. В датской литературе появились герои, не желавшие мириться с невыносимо тяжелыми условиями жизни. Однако Скъольборг и Окьер не всегда оказывались на высоте поставленных ими задач. Социально-критические тенденции в их самых злободневных романах, как правило, сочетались с элементами натурализма, фактографичностью. Лишь Мартину Андерсену Нексе, первому пролетарскому писателю Дании, удалось показать рабочего в процессе революционной борьбы.

Нексе рано познал тяжесть подневольного труда. В детские и юношеские годы он батрачил в городе Нексе (название городка Мартин Андерсен избрал своим литературным псевдонимом), работал в сапожной мастерской. После окончания высшей народной школы (1893) он решил посвятить себя литературной деятельности.

На ранних произведениях Нексе (сб. новелл «Тени», 1898; повести «Ценою жизни», 1899; «Мать», 1900; «Семейство Франк», 1901) сказалось влияние натуралистической эстетики. Однако по мере развития творчества Нексе элементы натурализма уступили место принципам реалистической типизации. Сочувствие судьбе угнетенных рабочих сменяется потребностью быть «поверенным народа», «вести диалог с массами». Такими произведениями, в которых писателю «было что сказать людям своего класса», стали ранние новеллы (сб. «Кротовьи кочки», 1900; «Гимн из бездны», 1908; «Берег моего детства», 1911; «Борнхольмские новеллы», 1913) и в первую очередь роман «Пелле-Завоеватель» (1906—1910). Нексе изобразил в нем человека труда не только как жертву общественного строя, но и как активного борца против социальной несправедливости.

Роман «Пелле-Завоеватель» построен в форме биографического повествования о судьбе крестьянского подростка, во многом напоминающей судьбу самого писателя. Вместе с тем жизненный путь героя романа — это живая история формирования датского рабочего движения. В первой книге романа изображается нищее детство Пелле, во второй — его жизнь в маленьком провинциальном городке, в третьей — Пелле, переехав в Копенгаген, участвует в рабочем движении. Здесь автор показывает формирование героя нового типа — вожака масс, организатора борьбы за права трудящихся. В последней книге романа, обретая счастье в семейной жизни, герой становится на путь реформизма и постепенно отходит от революционной деятельности.

В годы первой мировой войны Мартин Андерсен Нексе выступил против милитаризма и шовинизма. Октябрьскую революцию в России он воспринял как поворотный пункт в мировой истории. Во второй и в третьей частях эпоса о рабочем классе Дании — романах «Дитте — дитя человеческое» (1917—1921) и «Мортен Красный» (1945) — Нексе сурово осудил оппортунизм Пелле как измену делу рабочего класса. Героем Нексе стал Мортен Красный — сознательный революционер, поборник идей коренного обновления жизни.

ИСЛАНДСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Развитие литературы в Исландии на рубеже веков было связано как с особыми национальными условиями замедленного становления буржуазных отношений в стране, так и с общими закономерностями европейского исторического и литературного развития.

Одной из существенных особенностей национальной литературы в Исландии рубежа веков была ее тесная связь с борьбой патриотических сил за сохранение исландского языка и всемерное укрепление фольклорной традиции. Языковая проблема носила не только культурный и научный характер, но и приобрела общественно-политическое значение. Искусственное насаждение со стороны официальных властей датского языка,

попытка «одатчанивания» отечественной культуры вызывали все более резкую реакцию со стороны прогрессивных общественных и литературных сил.

Конец XIX — начало XX в. в Исландии стали эпохой острых споров вокруг проблем романтизма и реализма, соотношения традиций и новаторства в современном исландском искусстве.

В исландской литературе, однако, не было столь резкого размежевания в политической и литературной борьбе рубежа веков, как в Норвегии и Дании или Швеции. Борьба за национальную независимость вдохновляла писателей Исландии, возбуждая интерес к национальной проблематике и форме. Большинство из них было убеждено в общественном значении искусства.

Великое прошлое исландского народа становится неиссякаемым источником творческого вдохновения многих писателей. Прославляя подвиги мифологических героев, политических и государственных деятелей Исландии, они оплакивали безрадостное настоящее своей родины.

Однако все громче в эти годы раздавался голос надежды и веры в освобождение, в лучшее будущее. С некоторым религиозным оттенком, как у Э. Хьёрлейфссона Кварана (1895—1938), или исполненная гражданского пафоса, как у Т. Эрлингссона (1858—1914) и М. Йохумссона (1835—1920), тема легендарного прошлого служит у поэтов и прозаиков идее национального освобождения и объединения. В произведениях Б. С. Грэндала (1826—1907), С. Торстейнссона (1831—1913), Т. Магнуссона (псевдоним Йоун Трести; 1873—1918) тех лет воплотились идеи любви к родине и человеку, желание сделать его сильным, свободным и счастливым.

В перевороте, который совершался в начале XX в. в Исландии, новое и старое, прошлое и настоящее во всем многообразии их форм приходили в столкновение, взаимодействовали, рождали совершенно новые явления. Творчество многих исландских писателей тех лет проникнуто стремлением покончить с изоляцией, привлечь к себе взоры всего мира и стать равными другим народам. Желание выйти за рамки интересов «уединенного исландского хутора», жажда познания мира привели к тому, что большинство писателей предпочитало жить и работать за рубежом. Именно этим обстоятельством объясняется одна из особенностей литературы Исландии, заключающаяся в том, что многие ее видные представители пишут на иностранных языках, приобретают известность сначала за пределами своей родины.

Наибольшую популярность из писателей этого периода приобрел Э. Бенедиктссон (1864—1940). Первая его книга «Рассказы и стихи» вышла в 1897 г. Бенедиктссон гневно восставал в ней против приниженности исландского народа и нищеты своей родины.

Стихи Бенедиктссона отличаются отточенной формой, напоминающей аллитерационный стих героических песен. Поэт утверждает, что исландский народ, народ, создавший древнейшую великую культуру, уже невозможно держать в нищете и бесправии; настанет час, и он сбросит с себя позорное иго национальной зависимости. В сборнике стихов «Волны» (1913) он воспевал технический прогресс зарождающегося исландского капитализма.

В этот период заметных успехов достигла исландская драматургия. Со второй половины XIX в. организовались любительские театральные кружки, ставившие пьесы М. Йохумссона, И. Эйнарссона (1851—1939). В 1897 г. в столице было создано «Рейкьявикское театральное общество», которое заложило основы профессионального театра и национального репертуара. Деятельность столичного театра, труппу которого возглавил режиссер и драматург Э. Хьёрлейфссон Кваран, была проникнута гражданским пафосом, стремлением создать национальное искусство, в котором сочеталось бы правдивое отображение действительности с освоением поэзии саг и народных преданий. В репертуар театра входили пьесы М. Йохумссона, И. Эйнарссона, народно-исторические

драмы норвежца Ибсена, датчанина Хольберга и норвежца Хейберга, произведения Шекспира и Шиллера.

Й. Эйнарссон в драме «Корабль тонет» (1902) на сюжет из народной жизни с большим чувством говорит о родном крае, воспекает трудолюбие и самоотверженность людей. В драме поэтизируются юность и отвага, кипучая энергия, порицается насилие и деспотизм. Актуальные социальные проблемы поднимал М. Йохумссон в пьесах «Хельги Тошй» (1890) и «Йоун Арасон» (1900), посвященных национальному герою Исландии епископу Арасону, боровшемуся против Реформации за католическую веру, в которой он видел возможность политического освобождения Исландии.

Чуткое, бережное отношение к национальным ценностям было основой широкого распространения исторической тематики и успешного развития исторического жанра. В древней саге, хронике, народной поэзии Йохумссон, как и Эйнарссон, искал героические характеры, значительные конфликты.

Тема нации, ее пробуждения и грядущей свободы — ведущая в творчестве драматурга Й. Сигурйонсона (1880—1919), одного из представителей той части исландской интеллигенции рубежа веков, которая из-за слабого культурно-экономического развития Исландии предпочитала жить и работать за рубежом. Его деятельность была связана с театрами Копенгагена, но круг тем и образов Сигурйонсона, идейно-эстетическое своеобразие его драматургии неотделимы от исландских национально-художественных традиций. Кроме первой пьесы «Доктор Рунг» (1905), изображавшей датскую мелкобуржуазную среду, драмы Сигурйонсона написаны на сюжеты, связанные с жизнью Исландии. Драматург утверждает демократические идеи, пробуждая чувства национальной гордости, наполняя сердца соотечественников надеждой и верой в неминуемую грядущую победу, в торжество правды и справедливости.

Рубеж веков — особая страница в развитии национальной литературы Исландии. Живое ощущение богатейших традиций, верность созданным народом формам придает исландской литературе этого периода специфическую окраску. Сохраняя импульс от своего древнего богатства, поэзия и драматургия Исландии обогащаются произведениями на национальные темы. Гуманистическая основа мировоззрения и творчества М. Йохумссона, И. Эйнарссона, Й. Сигурйонсона и других писателей, обратившихся к насущным проблемам современности, способствовала общему укреплению демократических позиций исландской литературы, открывала горизонты ее дальнейшему развитию на путях реалистического искусства. Важную роль в развитии исландской литературы этого и последующих периодов сыграл университет, основанный в Рейкьявике в 1911 г.

ШВЕДСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Переломный характер рассматриваемого периода во многом объясняет сложность, противоречивость литературного процесса в Швеции. В художественном спектре эпохи различимы самые разнообразные оттенки: формирование и стремительная смена литературных школ и направлений, которые в одних случаях противостоят друг другу, в других — оказываются связанными общностью художественных исканий. Резкое размежевание сил в среде художественной интеллигенции, открытая, непримиримая борьба между ними — отличительная особенность развития шведской литературы этого времени.

После расцвета реализма в 70—80-х годы, связанного в первую очередь с художественными открытиями А. Стриндберга, а также писателей «Молодой Швеции»,

наступают годы мучительных поисков, «внутреннего брожения». В творчестве целого ряда писателей, в том числе и тех, кто с самого начала открыто отстаивал в своих произведениях принципы реалистического воспроизведения действительности, все заметнее настроения тревоги, неуверенности, смутного предчувствия будущих разрушительных перемен.

Они наиболее остро выступают в произведениях Густава аф Гейерстама (1858—1909). В его романах «Голова Медузы» (1895), «Комедия брака» (1898), «Счастливые люди» (1899) и других произведениях 90-х годов становятся явными черты натурализма, все настойчивее звучат ноты трагизма. И хотя мрачные размышления писателя соединяются с поисками правды и справедливости, со стремлением разобраться в обнажившихся противоречиях, в них заметно превалируют декадентские мотивы и настроения. От смелых художественных обобщений действительности в книге новелл «На рассвете» к изображению мистических переживаний и патологических

416

страстей в романе «Красный принц» — таков путь Акселя Лундегорда (1861—1930). Сложное переплетение реалистических и психоаналитических тенденций прослеживается в творчестве Улы Ханссона (1860—1925). В поэтических и прозаических сборниках 90-х годов он под влиянием ницшеанской философии ищет выход из кризиса сознания на путях крайнего индивидуализма, воспевая самовластную, обособленную личность.

Сочетание и столкновение полярных тенденций наиболее отчетливо прослеживаются в произведениях группы поэтов так называемого шведского Ренессанса — Вернера фон Хейденстама (1859—1940), Оскара Левертина (1862—1906), Густава Фрёдинга (1860—1911), Эрика Акселя Карлфельдта (1864—1931). Существенную роль в их объединении сыграл трактат Хейденстама «Ренессанс. Несколько слов о наступлении переломного этапа в литературе» (1899), который, как и памфлет Хейденстама и Левертина «Свадьба Пепиты» (1890), явился программой шведских символистов и неоромантиков.

Среди поэтов Ренессанса не было единства. Вместе с тем на определенном этапе их объединяла близость поэтического видения мира. В призыве к эстетизации, романтизации прошлого ощущается отход от реалистических принципов, а стремление возвести в единственный и неоспоримый объект искусства мир прекрасного, далекого от серой и однообразной жизни будней, воспринимается как реакция на наметившееся засилье в литературе 80-х годов натуралистических тенденций.

Теоретики Ренессанса мечтали о возрождении «нового идеализма» и «светлого романтизма», отстаивая искусство безудержной фантазии, сказочности и экзотичности. Философское обоснование своей поэтической платформы Хейденстам и Левертин находят в идеях шведского философа Ханса Ларссона и его последователей. Рационалистическая теория интуиции Ларссона, его «логика поэзии», ориентированная на преодоление рефлексивности, наносившей ущерб непосредственному видению и чувствованию окружающего мира, пользовалась в среде теоретиков Ренессанса особой популярностью.

В поэтическом сборнике «Год пилигримства и странствований» (1888), получившем восторженную оценку Г. Брандеса, в романах «Эндимион» (1889) и «Ханс Альенус» (1892) Хейденстам ищет идеал красоты в экзотике «спокойного» и «безмятежного» Востока. Глубина и полнота лирического таланта поэта раскрываются здесь в свежести и новизне поэтического языка, живописности красок, богатстве конкретных реалий, экзотических характеров, деталей быта.

Обращение поэта к культуре Востока предстает как попытка осмыслить и художественно выразить собственные душевные муки и сомнения. Ощущение трагического разлада между поэтическим миром «светлого романтизма», утверждающего самоценность прекрасного, и реальной действительностью, никак не подпадающей под эстетическую систему поэта, приводит к пессимистической окраске рассказов из сборника

«Войны Карла XII» (1897—1898), повести «Паломничество святой Бригитты» (1901), романа «Древо Фолькунгов» (1905—1907).

О. Левертин, ориентирующийся на парнасцев и прерафаэлитов, ищет вдохновение в поэтических и религиозных мотивах средневековья, в романтическом тоне легенд и псалмов. Для Левертина «формой действительности» является фантазия, поскольку все находящееся вне прекрасного и индивидуального, понятого как олицетворенное страдание, нельзя отнести ни к подлинной реальности, ни к искусству. В отличие от Хейденстама у Левертина восприятие минувшего пронизано трагизмом, который заметен уже в сборнике «Легенды и песни» (1891). В более поздних произведениях поэт всецело во власти декадентской, религиозно-мистической стихии.

Наряду с эстетским направлением в поэзии тех лет отчетливо прослеживается демократическая линия, опирающаяся на глубинные фольклорные истоки. Наиболее показательным в этом отношении творчеством Г. Фрëдинга. В сборниках 90-х годов Фрëдинг воспевает народную жизнь, находя в ней иные свойства и характеры, чем в жизни господствующих слоев общества, широту души, здравый ум.

Собственную поэзию Фрëдинг рассматривал как своеобразную эстетическую антитезу «салонной» лирике, лишенной, по его убеждению, жизненности, пластичности и непосредственности. Стремление поэта преодолеть «неестественную», «подчеркнуто мрачную» лирику Левертина поддерживает глубокая и неподдельная вера в широкие возможности народной поэзии. Вермландский фольклор, явственно различимый в стихах поэта, придает неповторимое обаяние его поэтическому миру.

При всей тяге к романтике поэт не отказывается от стиля «реалистического повествования», и это порождает известную двойственность его лирики:

В мое сочиненье гитара
с гармоникой вносят разлад:
вдвоем — и справа и слева —
они временами звучат.

(Перевод В. Потаповой)

417

В сборниках «Новые стихи» (1894), «Новое и старое», «Брызги и осколки» (1897), «Брызги Граля» (1898) Фрëдинг более противоречив: в одних случаях им открыто заявлен поиск форм, в которые облекается «вечное», «гармония», гуманистическое в самой личности, в других — поэт стремится преодолеть идеалистическую позицию, найти поддержку в массах. Лирику Фрëдинга отличает редкая музыкальность, сложный ритм и безукоризненная форма.

Мир поэзии Карлфельдта близок миру Фрëдинга. В первом стихотворном сборнике «Песни пустоши и любви» (1895) поэт создает обобщенный образ шведского крестьянина из провинции Даларна. Герой его лирики — Фридолин — это «человек природы». Жизнь предстает в ее первозданной простоте: крестьянский быт, нравы, поверья, красота природы.

Фрëдинговской гитаре и гармонике Карлфельдт предпочитает скрипку и арфу, которые создают музыку удивительного звучания, богатую ритмическими оттенками и взаимопереходами.

Сложное переплетение неоромантических и реалистических тенденций прослеживается в творчестве Сельмы-Лувисы-Оттилии Лагерлëф (1858—1940). Явное стремление к архаизации событий, к стилизации в духе легенд проявилось в романе «Чудеса антихриста» (1887), где новоявленными «антихристами» объявлены социалисты, а также в повести «Возница» (1912), где идеализируется деятельность различных филантропических организаций. В посвященной крестьянству дилогии «Иерусалим» (1901—1902), «Император Португалии» (1914) писательница, показывая упадок и

нравственную деградацию деревни, ищет выход в религиозно-идеалистической программе духовного самообновления.

Однако в лучших произведениях Лагерлёф побеждает вера в творческие силы народа и победу самоотверженной любви над эгоистичностью, злобой и жестокостью. Писательница открыто отстаивает демократические взгляды. Они и помогли Лагерлёф приблизиться к пониманию и воплощению — подчас в сложной, но ничуть не эстетизированной форме — подлинной динамики шведской жизни ее времени, подлинного своеобразия национального характера.

Первая книга С. Лагерлёф «Сага о Йёсте Берлинге» (1881—1891) необычна тем, что здесь широко используются образы народного искусства. Мир любимых ее героев — крестьян Вермланда, мир преданий и легенд этого патриархального края, о приметах которого она рассказывает со вкусом и юмором, составляет художественную основу повествования. Подобно Г. Х. Андерсену, написавшему автобиографический роман «Сказка моей жизни», Лагерлёф создает из своей биографии сказку, напоенную ароматом легенд, преданий и новелл, переходивших из уст в уста на берегах озера Фрикен.

Увлеченное чтение К. Х. Бельмана и Ю. Л. Рунеберга навело Лагерлёф на мысль создать поэтическую сказку о родном Вермланде. Однако писательница считала, что «романтизм отжил», и поэтому «вовсе не думала о том, чтобы воскресить его формы и манеру изложения». В автобиографическом очерке «Сказка о сказке» (1902) Лагерлёф пишет, что формирование ее взглядов относилось к 80-м годам, к «периоду расцвета реалистического направления в литературе».

Сказочное, романтическое соседствует в «Саге» с реальным и действительным. От любовных похождений и мечтательного времяпрепровождения в кругу «кавалеров» Йёста Берлинг (поэт, мечтатель, душа общества «кавалеров», увлекающихся охотой, пирами, музыкой) приходит к мыслям о раскаянии, к заботе о простом народе.

В романе «Чудесное путешествие Нильса Хольгерссона по Швеции» (1906—1907), где сказочный сюжет обогащен лирическими описаниями шведской природы, Лагерлёф создала вдохновенный гимн человеку. И хотя писательница признавалась, что одним из ее образцов были «Джунгли» Киплинга, «Путешествие» привлекает не столько прочувствованным изображением животных, сколько тонким проникновением в духовный мир заглавного героя. Писательница подчеркивает в «Путешествии» неотвратимость победы добра над злом.

Как в «Саге», так и в «Путешествии» пронзительно звучит нота тоски по безвозвратно уходящей Швеции, тоска по уходящему цельному миру, в котором еще не было бездушной механической цивилизации. Но Лагерлёф ограничивалась противопоставлением злу общества своих надежд на добропорядочность людей, откровенно их идеализируя. Глубоко сочувствуя простому люду, Лагерлёф оставалась далека от того, чтобы связать привлекавшие ее человеческие качества с социальными категориями. Тем не менее несомненный демократизм социальных устремлений Лагерлёф, желание разглядеть ростки будущего царства справедливости, духовности и счастья в окружающей жизни, а также органическая народность тематики и образности делают творчество писательницы заметным явлением передовой шведской литературы ее времени.

Реакция на декадентские веяния усиливается с начала нового столетия. Общественные противоречия,

418

возникшие в Швеции, которая на рубеже веков стала развитой капиталистической страной, требовали особых методов художественного освоения действительности. В этом отдавали себе отчет такие разные по таланту и позициям писатели, как Сигфрид Сивертс (1882—1970), Людвиг Нордстрем (1882—1942), Густав Хельстрём (1882—1953), Элин Вэгнер (1882—1949). Они упорно стремились найти положительный идеал в реальных

условиях социального быта, а не в лирической абстракции и мистике символистов или поэтической фантазии неоромантиков. Им оставался чужд и объективизм натуралистов, они выражают протест против мира корысти и мещанской ограниченности. Их внимание привлекает кризис идеалов, торжество пошлости, драма человека, пытающегося противостоять обыденному, прозаическому течению жизни.

К наиболее характерным представителям шведского критического реализма начала века по праву относят Яльмара Сёдерберга (1869—1941) и Яльмара Бергмана (1883—1931). Реализм этих писателей знаменовал усиление социально-аналитических тенденций в шведской литературе. Оба прозаика осваивали новые сферы действительности, изменявшиеся социальные отношения между людьми и новые черты социальной психологии. Их художественный опыт будет иметь немалое значение для шведской литературы XX в.

Уже своими первыми литературными выступлениями «Заблуждение» (1895), сборник «Маленькие рассказы» (1899) Я. Сёдерберг завоевал репутацию художника социальной ориентации, постоянно обращающегося к важным этико-психологическим проблемам современной ему действительности. В автобиографическом романе «Юность Мартина Бирка» (1901) писатель поднял «бальзаковскую» тему утраченных иллюзий. Ранние книги Сёдерберга — волнующий рассказ о добрых людях, которые никому не нужны и обречены на гибель в жестоком мире. Здесь уже проявилась ювелирная отточенность, лаконичность стиля писателя, тонкость Сёдерберга-психолога, превосходно владеющего техникой подтекста.

В полную силу эти черты творческой индивидуальности Сёдерберга выявились в его романе «Доктор Глас» (1905), написанном под воздействием «Преступления и наказания» Достоевского, в драме «Гертруда» (1906) и романе «Серьезная игра» (1912). Критика морали и нравов шведского общества, лицемерия шведского духовенства достигает в них особого накала. История несчастной любви Хельги Грегориус и преступления Гласа, драма страсти и одиночества певицы Гертруды, любовная трагедия Арвида Шернблума в романе «Серьезная игра» — все это глубоко правдивые свидетельства социальной атмосферы изображаемого времени.

В романе «Серьезная игра» наиболее широко дается социально-исторический фон. С точностью хроникера воссоздает Сёдерберг колорит эпохи, описывает предвоенную обстановку в Европе. Многочисленные отступления воссоздают яркую панораму событий эпохи, своеобразие ее нравов. Сёдерберг выдвигает сложные проблемы бытия: жизнь — это не цепь наслаждений, но «серьезная игра», в которой каждый участник событий по-своему исполняет отведенную ему роль. Сквозь канву психологического повествования проступает «стриндберговское» ниспровержение морально-религиозных устоев.

Знаменателен возникающий в романе «Доктор Глас» образ пылающего мира, где все чистое, романтически прекрасное не выдерживает столкновения с безотрадностью действительностью. Мир горит даже тогда, когда Стокгольм окутывает плотная пелена серого беспросветного дождя. В романах «Доктор Глас» и «Серьезная игра» Сёдерберг стремится восславить неискаленную человечность. Сознвая, однако, что патриархальный мир простых человеческих отношений уже перемещается на далекую периферию, он изображает не только результат, но и самый процесс неумолимого уничтожения своих идеалов. В этом источник трагичности и вместе с тем источник гуманизма, присущего творчеству писателя.

Нарастающий протест против жестокой и неразумной жизни, стремление разобраться в причинах, вызывающих трагические конфликты современности, получили едва ли не самое острое свое выражение в творчестве Я. Бергмана.

Скептицизм Бергмана по отношению к современной действительности, а наряду с этим поэтизация минувшего, присутствующего подчас только в воспоминаниях, определили мрачный пафос раннего творчества писателя (драмы «Мария, мать Иисуса»,

1904; «Чистота семьи», 1907). Ужасом перед жизнью пронизана аллегорическая повесть «Суливро» (1906). Нельзя рассматривать творчество Бергмана тех лет как проявление отчаяния. Объективно уже в его первых литературных выступлениях открыто заявлен поиск моральных критериев принципов, определяющих смысл человеческой жизни.

В 10-е годы Бергман обращается к проблемам современной ему действительности. В романах и пьесах — «Завещание его милости» (1910), «Бергслегенские комедии» (1915) и др. — намечена тема, которая займет центральное место в его «семейных хрониках» так называемого

419

бергслегенского цикла. Расцвет творчества Бергмана падает уже на следующий период исторического развития. В недрах будничной жизни писатель откроет трагедию загубленных человеческих возможностей, подавленных творческих сил, неосуществившихся мечтаний. «Шведский Бальзак» — так назовут его критики. И для этого будут все основания.

Углубление общественных противоречий в процессе промышленного переворота, социальная перестройка, шедшая в стране, помогали понять зависимость судьбы отдельных людей от судьбы общества. Рост классового сознания шведского пролетариата, чему способствовало распространение социалистических идей и создание социал-демократической партии (1889), был основой зарождения в начале века пролетарской литературы.

Отстаивая демократическую направленность искусства, писатели-демократы вводят нового героя — человека труда. Они выступают подчас с очень резкой критикой социальных несправедливостей, протестуют против угнетения рабочих, славят бойцов за демократию. Тяжелый, каторжный труд, полуголодное существование рабочего показаны в таких произведениях, как романы Г. Хеденвинд-Эрикссона (1800—1967) «Из поваленного леса» (1910) и М. Сандель (1870—1927) «На грани голода» (1908). В рассказах «Истории угольщика» (1914) Д. Андерссон (1888—1920) поднимается до резкой отповеди буржуазному обществу. Мотивы классовой борьбы звучат и в романе «Рабочие. История о ненависти» (1912) М. Коха (1882—1940), испытавшего влияние Джека Лондона и Эптона Синклера. В этих произведениях много горькой правды о жизни шведских социальных низов. Само изображение героев-рабочих явилось свидетельством возраставшего интереса литературы к народу, к коренным проблемам современности.

Демократизация литературы сказывалась не только в усиленном интересе к темам и сюжетам из народной жизни. Демократизировался и сам художественный строй произведений. Сознание трудящихся масс, их точка зрения на события времени находили более широкое и верное отражение.

Рабочий коллектив в большинстве произведений писателей-демократов, искренне сочувствовавших пролетариату, обычно показывался как слепая сила. Жизненная правда подчас отождествляется с верностью эмпирическим фактам действительности, с пристальным вниманием к деталям повседневного быта. Социальное сознание писателей еще неразвито. Это особенно четко проявляется у Л. Ларссона и А. Кемпе, в творчестве которых протест и призыв к борьбе против социальной несправедливости сочетаются с настроениями политической апатии, со смутной надеждой на возможность «классового мира» и «бескровного социализма».

Иллюстрация:

А. Стриндберг

Портрет работы Э. Мунка. 1896 г.

И вместе с тем, хотя писатели-демократы начала века и не смогли еще в полной мере оценить перспективы организованной классовой борьбы, они отразили в своем творчестве рост рабочего движения, заняли активную общественную позицию в искусстве.

Творчество Л. Ларссона, А. Кемпе и только еще вступающих в литературу в начале века М. Коха, Г. Хедевинд-Эрикссона, Д. Андерссона противостояло отходу от общественно-политических вопросов, от изображения социальных противоречий.

С разной мерой понимания каждый талантливый писатель, восприимчивый к общественной атмосфере, ощутил в последнюю треть века острый кризис буржуазных форм жизни — не внешний и временный, а коренной и необратимый. Это ощущение кризиса у разных писателей не было однородным, однако оно стало нарастающим: каждое новое десятилетие придавало ему большую остроту.

420

С особой силой ощущение переломности эпохи проявилось в творчестве Августа Стриндберга (1849—1912). Пожалуй, ни один из писателей этого периода не смог с подобной глубиной и остротой раскрыть и художественно выразить атмосферу шведской действительности. В прозе и особенно в драматургии Стриндберга отразились характерные сложности литературного развития переходной эпохи. Переоценка ценностей, постановка и обсуждение «проклятых вопросов» социальной жизни, нарастание интереса к человеку, его внутреннему миру, к нравственной и эстетической сфере, а вместе с тем к его природной сущности, ощущение кризиса традиционных средств изобразительности, искание новых путей и средств — все это у Стриндберга предстает в живом единстве.

В 90-е годы заканчивается длительный период странствий писателя по Европе — период творчества, отмеченный резкими, порой кричащими противоречиями, вызванными идейным кризисом, усугубленным обострившимся душевным заболеванием. В 1898 г. Стриндберг возвращается на родину. Полоса духовных блужданий завершилась. Мысль Стриндберга была захвачена общим процессом переоценки ценностей. Впрочем, и в кризисную свою пору Стриндберг пытался не только отразить происходящее, но и наметить какие-то пути выхода.

Свои сомнения, искания, заблуждения Стриндберг фиксировал в Дневниках, изданных под заглавиями «Ад» (1897) и «Легенды» (1897). На страницах этих книг он вел беспощадную, бескомпромиссную борьбу со своим «старым я». Стриндберг страстно стремился преодолеть состояние внутреннего разлада. Гордость и дерзость сочетаются с тоской и унынием, горечью неудовлетворенности — постоянный удел героя «Ада». Это неудовлетворенность, надламывающая и ожесточающая дух.

Демонические сверхъестественные силы, принимающие формы снов, предчувствий и видений, преследуют автобиографического героя, приводят его на грань безумия. Но Стриндберг не переступает эту грань. Пройдя стадию суда над собой, автор вступает в схватку с мировым злом, проклинает ложь и несправедливость, на которых зиждется мир, религию, проповедующую жестокость и неправду. Не случайно на страницах «Ада» возникают имена Л. Толстого и Достоевского, людей, отмеченных по мнению Стриндберга, «красотой Иисуса» и «благородством святых».

И в 900-е годы творчество Стриндберга развивается сложными путями. Реализм писателя оказался сплавом весьма противоречивых компонентов. Воздействие модернистской эстетики и различных форм буржуазной идеологии в известной мере ослабляет реалистический метод Стриндберга. Но вместе с тем образы в исторических драмах, аллегорические и символические образы в пьесах для Интимного театра служат у него высокой цели познания действительности во всем ее многообразии, во всей противоречивости. Писатель остро ощущает контраст между грандиозностью событий и конфликтов, которые нес с собою наступивший XX век, и засильем посредственности, мельчанием человека в буржуазном обществе эпохи империализма.

Наиболее показательными для позднего Стриндберга являются исторические драмы «Эрик XIV» (1899) и «Энгельбрект» (1901), каждой из которых свойственно стремление

не только воспроизвести колорит эпохи, но и передать смысл наиболее примечательных в истории Швеции событий, проследив их отражение в человеческих судьбах. Обе пьесы построены на материале далекого прошлого, но в них чувствуется связь с проблемами современности, биение смелой, ищущей мысли.

Утверждая в исторических драмах принципы народовластия, Стриндберг видит несчастья своей родины в никчемности ее правителей, их авантюризме, их «безумии». Старый мир обречен на гибель, приближается «новый великий век» — таковы идеи всего цикла исторических драм. История отражена Стриндбергом в ее поступательном движении, каждая драма доказывает, что «эпоха должна сделать шаг вперед». В одних случаях продолжает сказываться традиция шекспировских хроник, привлекавших Стриндберга не только титанической силой характеров и конфликтов, но и глубокой сложностью конфликтов, в других заметно стремление к созданию гротескных образов и ситуаций, к многогранности характеристик персонажей.

Драма «Эрик XIV», являющаяся завершающей частью «Трилогии Васов», вновь обращена к проблемам форм государственного правления, этических отношений в общественной и семейной сфере. Но если в «Местере Улуфе» и «Густаве Васе» речь шла о восхождении королевского рода, то теперь, в «Эрике XIV», «выдвигаются мотивы кризиса и увядания».

Образ короля Эрика — трагический и гротескный. Е. Б. Вахтангов, поставивший пьесу в Первой студии МХАТ, пронизательно увидел противоречивость характера героя: «... то гневный, то нежный, то простой, то протестующий, то покорный, верящий в бога и сатану, то безрассудно несправедливый, то безрассудно милостивый, то гениально сообразительный, то беспомощный и растерянный, то молниеносно решительный, то медлительный и сомневающийся, он соткан из контрастов, неотвратно должен уничтожить себя. И он погибает».

421

В поступках короля наглядно проступает противоречие человеческих побуждений и обязанностей венценосца. Оно приводит к трагической развязке действия.

Отнюдь не идеализирован в драме и народ, изображен как необузданная стихия, в гротескно-карикатурном виде.

И все же в этой пьесе, как и в большинстве других исторических драм Стриндберга того времени, явственно проступает глубокое сочувствие автора к своему герою, а также демократические симпатии художника, его ненависть к «высшему классу». А положительные начала представлены прежде всего людьми из народа. Не случайно Эрик XIV предпочел английской королеве Елизавете, брак с которой был ему выгоден с политической точки зрения, простую девушку из народа.

В «Энгельбректе» события относятся к периоду героической борьбы шведов (восстание 1434—1436 гг.) против Кальмарской унии, под прикрытием которой Померания и Дания управляли Швецией и Норвегией. Восстание Энгельбректа и его соратников было антифеодальным движением, по своему значению и размаху — подлинной народной войной. Оно стало и крупнейшим народно-освободительным движением, которое положило начало длительной борьбе против засилья иноземцев и восстановило политические основы шведской государственности. Изображение позорной, унижительной унии приобретало современное звучание в эпоху Стриндберга, когда в зависимом положении (на этот раз от Швеции) была Норвегия.

Свои мечты и потребности своего времени Стриндберг выражает, обращаясь к образам прошлого, к исторически достоверным фигурам. Грандиозность событий, величие эпохи отражены в чертах этих исключительно смелых людей, способных выйти на поединок со смертью. Драматург психологически тонко и убедительно воссоздает образ Энгельбректа, «мужа большого ума и энергии, сумевшего защитить свой народ и покончить с

противниками справедливости». С образами простых кузнецов и крестьян Стриндберг связывает веру в могучие общественные, народные движения.

По общей — реалистической — направленности к историческим драмам близка и поздняя проза Стриндберга (романы, бытовые, философские и исторические «миниатюры», сказки, эссе). Действие социально-философских и сатирических романов «Готические комнаты» (1904) и «Черные знамена» (1904—1907) происходит в эпоху разложения «Молодой Швеции», крушения либеральных иллюзий, когда возобладала реакция, идеологический декаданс. В книгах этих, продолжающих обличительные традиции «Красной комнаты», внимание все же сосредоточивается на переживаниях «единичного» персонажа, трагически осознающего свою изолированность.

Идейные поиски писателя сочетались с его эстетическими экспериментами. Тенденция к разрушению привычных канонов и новым художественным решениям явственно обозначилась у Стриндберга в период создания пьес для Интимного театра, в работе которого он принимал самое деятельное участие.

Как деятель современного театра Стриндберг считал себя продолжателем режиссуры А. Антуана и М. Рейнгардта, драматургии М. Метерлинка. Его суждения по вопросам драматургии и театра получили развитие в «Письмах Интимному театру» (1909), в кратких комментариях к пьесе «Игра грез», в переписке с театральными деятелями.

Определяя принципы Интимного театра, Стриндберг выдвигает идею «камерной сцены». В такой пьесе не должно быть «доминирующего значительного мотива», «эффектов и акцентов, вызывающих рукоплескания, блестящих ролей». Стриндберг решительно выступает против заученных сценических эффектов, считая, что они подавляют творческую инициативу актера, не способствуют, а мешают выявлению «подсознательного» в его творчестве. Пьесу «Игра грез» отличают усложненные композиционные решения, динамическая сменяемость ритмов, органическое введение в действие световых и музыкальных компонентов. Актер, оставаясь в центре действия, входит в целостную эстетическую систему спектакля, подчиненного единой художественной воле, идейному замыслу режиссера. В пьесах для Интимного театра Стриндберг разрабатывает формы диалога, способные передать состояние повышенного психологического напряжения и взволнованности, когда неполнота, отрывочность и непоследовательность высказывания возникают невольно и мысль начинает блуждать, делает загадочные ассоциативные скачки. Использование условных, метафорических форм театра не противопоставляло их правде психологических переживаний и позволяло вводить образ в мир непосредственно творимого на сцене искусства.

Театр Стриндберга подвижен и полемичен. В каждой сцене автор вступает в явный или скрытый спор, осуждая те формы жизни, в которых он чувствует застой, омертвление, рутину мещанского быта, стандартное поведение и мышление. Подчас эта полемика направлена и против той среды, к которой он сам принадлежит, и даже против собственных идей. Одна из важнейших тем его пьес — тема подавления личности, духовного и физического насилия.

422

В трилогии «На пути в Дамаск» (первая и вторая части — 1898, третья — 1904), в «Большой дороге» (1909) Стриндберг рисует жизнь человека в обобщенно-символическом виде — как скитания, приводящие к некоей высшей, весьма смутной цели. Иррационализм жизни, не подлежащей разумному объяснению, служит фоном, на котором, по Стриндбергу, должен вырисовываться трагический конфликт. Герои этих пьес живут в тревоге, надежде и страхе, ожидая какого-то спасения, которым будет вознаграждено само это ожидание. Однако надежды неосновательны: когда свершается срок, приходит Смерть. Человек предстает существом, таящим в себе целый мир алогичных, иррациональных связей, и вместе с тем он — марионетка, судьба его predetermined. Разум принижен до уровня мещанского, обыденного сознания. Поиски

«смысла» и «цели» существования неизбежно уводят от разумного постижения действительности в область, недоступную ни мышлению, ни сознанию.

Драмы «Пасха» (1901), «Пляска смерти» (1901), «Игра грез» (1902), «Соната призраков» (1907) посвящены теме умирания старого мира, критике семьи, глубоко неблагоприятных взаимоотношений внутри нее. Стриндберг пишет о замкнутости бытия своих героев, противостоящих друг другу в тесном, узком кругу повседневности и познающих тщетность земного существования. В пьесе «Пляска смерти» уже само место действия вводит в возвышенно-таинственную атмосферу — это мрачная башня на острове, окруженном бурным северным морем. В этой башне, в непосредственном соприкосновении со стихиями, происходят бурные столкновения немолодой супружеской пары. Пучина темных страстей — непостижимой и житейски лишь отчасти объяснимой взаимной ненависти жены и мужа — затягивает и третьего персонажа, когда-то поклонявшегося Алисе. Жена ликует, видя мужа умирающим (хотя на самом деле любит его); Курт не в силах сохранить дистанцию и едва справляется с пробудившимся старым увлечением. Добро и зло перемешаны в душах героев. Человек для Стриндберга — тайна.

Но его драмы пронизывает и надежда на лучшее будущее, уверенность, что мы «вырвемся из того мира безумия и заблуждений, в котором живем».

С 1910 по 1912 г. Стриндберг публикует статьи, тогда же изданные в трех сборниках под общими названиями «Речи к шведской нации» (1910), «Народное государство» (1911), «Царский курьер» (1912). В них резкой критике подвергаются современные Стриндбергу историческая наука и искусство. Писатель остро чувствует, что настоящая литература должна отражать изменения, которые произошли в жизни, должна соответствовать духу времени и происходящих в мире процессов.

Публицистические выступления Стриндберга последних лет открыто свидетельствовали о глубокой вере писателя в новое искусство, правдиво отражающее жизнь эпохи, о его готовности продолжать борьбу за реализм. Движение мысли, резкая смена идей и настроений, порой приводящая к причудливому сочетанию несочетаемого, острое ощущение неизбежного обновления мира, страстный поиск новых путей в искусстве — все это позволило Августу Стриндбергу избежать творческого тупика в конце своей жизни.

НОРВЕЖСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Специфической чертой норвежской литературы XIX в. и начала XX в. является хронологическая «сжатость» процессов. Эта особенность возникла как следствие почти пятивековой зависимости страны от Швеции и Дании, приведшей к политическому, экономическому и культурному застою. Литература Норвегии, по-настоящему влившейся в культурную жизнь Европы только после 1814 г., на протяжении всего XIX в. отличается как самобытностью, так и усвоением достижений крупнейших западноевропейских литератур. Однако изменения, которые она переживает в конце XIX — начале XX в., были органически подготовлены всем ходом эволюции национального искусства; норвежская литература никогда не порывала связей с реальной действительностью.

К исходу века в политической и общественной жизни Норвегии определились две преобладающие тенденции. Прогрессивные силы в 1884 г. победили на выборах в стортинг; началось проникновение в Норвегию марксизма, были созданы Норвежская рабочая партия (1887) и профсоюз рабочих (1898). Усилилась и борьба за национальную независимость, завершившаяся в 1905 г. разрывом унии со Швецией. Вторая тенденция создавалась мелкобуржуазной стихией, на которую указывали

Ф. Энгельс и В. И. Ленин. К концу 80-х годов XIX в. стало ясно, что правительство Свердрупа, представляющее партию Венстре («Левую»), отреклось от демократической предвыборной программы. Проводимые реформы не разрешали ни культурных, ни политических, ни национальных проблем, сея в массах недоверие и разочарование. Всенародный референдум 1905 г. высказался за установление в Норвегии монархической системы.

Неудивительно, что в подобных условиях обострился интерес к идеологическим, философским системам — к бергсонизму, к концепциям Киркегора, чье влияние возрастает к концу века, к мистицизму Сведенборга и его активного пропагандиста А. Стриндберга. На этом фоне Достоевский, которого Норвегия открывает для себя в 90-е годы, воспринимается как художник, приподнявший завесу над непознаваемыми тайнами души. Французские символисты оказываются особенно близки тем художникам, которые утратили веру в творческие силы разума и возможность преобразования реального мира. Страх и неверие рождали не только кропотливый самоанализ, уход в мистику, но и мечту о яркой, необычной личности. Идеи Ницше стали популярны в Норвегии после лекций Г. Брандеса, пропагандировавшего «аристократический индивидуализм» немецкого философа.

Однако в начале XX в. усиливаются и демократические движения, возрастает роль пролетариата. Важным событием для норвежского общества стала революция 1905 г. в России.

Все это создает далеко не однозначную литературную ситуацию. В целом литература выражала неприятие буржуазной действительности, однако формы, в которых проявлялось такое умонастроение, были крайне разнородны.

90-е годы XIX в. — это переход к новому изображению мира: ослабевает анализ объективной действительности, художник рассматривает ее сквозь призму своего душевного состояния, видя в явлениях природы символы. Субъективность проникает не только в лирику, но в роман и драму, которые тоже приобретают лирическую окраску. Это была своеобразная реакция против жесткого детерминизма и рационализма литературы 80-х годов. Характерной чертой для многих писателей становится тяготение к иррациональному, соединяющееся порой с религиозной мистикой. Главенствующую роль начинают играть импрессионизм, символизм и неоромантизм, появляются предпосылки экспрессионизма.

Отход от реализма в норвежской литературе ознаменован и выдвижением такого крупного таланта, как К. Гамсун, и новыми чертами творческого метода Г. Ибсена, А. Гарборга, Ю. Ли — писателей, получивших европейское признание. Единства между ними не было, что, впрочем, не мешает видеть общность процесса, определившего характер литературы той поры.

1890 год стал своеобразной вехой: в мае вышел «Голод» Гамсуна, в июне — июле Гарборг написал серию статей, где приветствовал новые веяния; в сентябре В. Краг в Студенческом обществе прочел свое неоромантически-символистское стихотворение «Фанданго», вызвавшее бурю восторга; в сентябрьской книжке только что созданного журнала «Самтиден» («Современность») Гамсун опубликовал программную статью «О неосознанной душевной жизни», где заявлял о необходимости изображать иррациональное, принципиально непознаваемое вместо типического и социально конкретного. Стало очевидным, что в развитии норвежской литературы начался новый этап, отмеченный быстрым ростом нереалистических течений. Новые тенденции появляются и у писателей, сформировавшихся на этапе развивавшегося реализма. Характерно в этом смысле позднее творчество Ибсена. Здесь меняется подход к изображению личности: Сольнес («Строитель Сольнес», 1892), Старуха-крысоловка («Маленький Эйольф», 1894), Йун Габриэль Боркман из драмы с тем же названием (1896),

Ирена («Когда мы, мертвые, пробуждаемся», 1899) не могут быть названы персонажами с «регламентированной» натурой; законы их поведения отличаются от реалистических. Уже в «Женщине с моря» (1888) Ибсен создал персонажей, действующих спонтанно, непредсказуемо. Они уже не столь тесно, как в его ранней драматургии, зависят от среды. В литературе складывается импрессионистский или неоромантически-символистский образ действительности, меняющий весь характер построения произведения.

«Расширение», «углубление» персонажа становится знаменем времени. Эти тенденции были в 1891 г. обоснованы Гамсуном в докладах «Норвежская литература», «Психологическая литература» и «Модная литература», где он подвергал критической переоценке искусство предшествующих десятилетий, отрицая достижения «четырех великих» — Ибсена, Бьёрнсона, А. Хьелланна и Ю. Ли — и утверждая приоритет субъективного авторского начала, отказ от реалистической типизации, которая, по мнению Гамсуна, искажает и безмерно огрубляет действительность. Однако Гамсун отнюдь не порывал с реальностью. Речь шла не об эстетской надмирности, а о характере изображения реальной жизни. Идеи Гамсуна и его художественные эксперименты, при всех их несомненных связях с импрессионизмом и неоромантизмом,

424

отмечены несомненной близостью натурализму, хотя сам он категорически это отрицал.

В литературе 90-х годов объединялись тенденции, идущие от символизма, импрессионизма, неоромантизма и натурализма. Сложное их переплетение свойственно творчеству едва ли не всех крупнейших писателей этого периода.

Новый тип героя и новая форма повествования наметились еще на исходе предшествующего этапа развития норвежской литературы. Так, Х. Йегер (1859—1910) обвинял реалистов в приукрашивании действительности, требуя показывать человека во всей непривлекательности его будничного существования. Этими идеями проникнут его роман-дневник «Из жизни христианской богемы» (1886), вызвавший обвинения автора в безнравственности, хотя, по свидетельству Йегера, он лишь изображал людей, «каковы они есть». Роман Х. Йегера примечателен и тем, что повествование ведется от лица героя, а читателю предоставлена возможность самостоятельно судить о происходящем. Наиболее полное воплощение отказ от авторского комментирования событий находит в «Мистериях» (1892) Гамсуна, утверждавшего, что присутствие автора в произведении — нехудожественно.

Такие декларации говорили о поисках нового художественного языка и о философской переориентации писателей. Отказ от всеведущего автора означал, что он считает невозможным дать исчерпывающую картину многообразного и меняющегося мира. Присущая реализму полнота и глубина изображения действительности замещается воссозданием индивидуального сознания героя, запутавшегося в противоречиях и утратившего связи с реальностью, ощущение ее единства.

В норвежской драме 90-х годов, как и в романе, усиливается субъективный элемент, что приводит к ослаблению напряженности конфликтов, движению действия по кругу, повторяемости ситуаций. Это особенно заметно в неоромантически-символистской драме Г. Хейберга, созданной им в это десятилетие. Близка этой жанровой разновидности и последняя пьеса Ибсена «Когда мы, мертвые, пробуждаемся». В целом же драма на этом этапе оказывается заметно потесненной прозой и поэзией.

С наибольшей отчетливостью новые веяния обозначались в творчестве Гамсуна и В. Крага (1871—1933). «Фанданго» Крага пронизано типичным для неоромантиков стремлением приобщиться к радости жизни и той искусственной экзотичностью, которая воспринимается как вызов окружающему миру. Это знаменитое стихотворение определило тональность первого сборника Крага, вышедшего в 1891 г. В сборнике «Ночь. Стихотворения в прозе» (1892) появляются характерные для норвежского неоромантизма лирические монологи, полные мистических мотивов. В «Песнях с юга» (1894) Норвегия

изображена как мрачная страна, где споры об общественных проблемах вытеснили искусство; ей противопоставлен идиллический Юг с его пышными красками и подлинной любовью к красоте.

Образ тролля, воплощающего темную и злую силу, которой поработана душа, появляется в драме В. Крага «Вестер в синих горах» (1894). Однако постепенно В. Краг ощутил, что стремление изображать таинства душевной жизни заводит его в тупик. Выход из него он видит в обращении к народной поэзии: основной темой поэтического сборника «Песни западного края» (1898) становится суровая и прекрасная родная природа, жизнь простого народа Норвегии. В начале XX в. В. Краг пишет реалистические исторические романы, порой с очень сильной сатирической окраской.

Ярким представителем норвежского символизма и неоромантизма был С. Обстфеллер (1866—1900). С первых шагов в искусстве он заявляет о себе как о противнике натурализма. Излюбленная сфера Обстфеллера — музыка, пронизывающая его поэзию и стихотворения в прозе. Этот жанр был очень характерен для норвежского неоромантизма, испытавшего прямое влияние французской традиции. Стихи, ритмически организованные рассказы и стихотворения в прозе Обстфеллера изображают лирического героя изолированным от всех связей с окружающими людьми, погруженным в атмосферу страха. Писателя интересовали состояния, близкие к безумию, поэтизируя любовь, он ее видит в том же зеркале. Обстфеллер, как и многие его современники, широко вводил в свои книги религиозно-философскую проблематику, отдав дань богоискательству, знаменовавшему неверие в возможности социального прогресса. Страстный противник буржуазной цивилизации, Обстфеллер трагически переживал свой разрыв с обществом, и его произведения полны постоянного беспокойства, переходящего в страх, в безумие, в мистические упования.

Первый рассказ Кнута Гамсуна (1859—1952) «Загадка» (1877), написанный под влиянием Б. Бьёрнсона, как и первый сборник стихов, отмеченный воздействием Ибсена и вышедший годом позже, успеха не имел. В 1882—1888 гг. с небольшими перерывами Гамсун жил в Америке, зарабатывая на жизнь трудом сельскохозяйственного рабочего, кондуктора конки и др. Впечатления тех лет вошли в его книгу очерков

425

«Духовная жизнь Америки» (1889). Формирование Гамсуна как личности и как писателя шло на протяжении 80-х годов, переломных для Норвегии как в политическом, так и в эстетическом отношении.

Иллюстрация:

Кнут Гамсун

Фотография 1891 г.

Переходность своего времени Гамсун ощущал особенно остро. Этим определяются двойственность мировоззрения и резкие противоречия его творчества. На протяжении всей жизни Гамсун не принимал буржуазных форм существования и вместе с тем почти не верил в действенность социальных преобразований. Он обращал свой взор к человеку земли — в раннем творчестве это деклассированный интеллигент, порвавший с городом и поселившийся в лесу, позднее — крестьянин или беглец из города, занимающийся сельским трудом.

Идеализируемое Гамсуном докапиталистическое прошлое рождало в его произведениях типичную «консервативную утопию». Отрицая любые формы общественной борьбы, Гамсун был резок и в своих нападках на утвердившиеся нормы морали, на христианство, ибо все это казалось ему враждебным природе. Самый гуманизм Гамсуна весьма специфичен и двойствен. Противопоставление героя-индивидуалиста толпе отнюдь не было только отзвуком идей Ницше. Гамсун верил в безграничные

духовные возможности униженного и обезличенного буржуазной цивилизацией индивидуума. Вместе с этим образ толпы у него воплощает духовное рабство, порожденное капиталистическими отношениями.

Отрицая бытующие представления о нравственности и человечности, Гамсун игнорировал опасности исповедуемой им доктрины сильной

426

и независимой личности. Возвеличиваемое писателем «естественное» начало в человеке подавляло его гуманную сущность, оборачивалось жестокостью индивидуализма. Впоследствии это привело Гамсуна к тяжким заблуждениям, выразившимся в признании фашизма движением антибуржуазным и антимещанским, в апологии прогитлеровского коллаборационизма.

Гамсун испытал многие философские влияния, образовавшие сложный сплав: его увлекали эстетические идеи А. Стриндберга, философские — Э. Сведенборга, а также Э. Хартмана, А. Шопенгауэра и С. Киркегора. Все это ощутимо сказалось на характере художественных исканий норвежского писателя, предложившего новаторский для своего времени тип изображения человеческой личности.

В 1888 г. Гамсун писал: «Я кровью чувствую, что связан со всем сущим, со всем элементарным. Возможно, однажды... люди перестанут быть людьми и станут существами... которым не нужно любить другое существо, которые должны любить что угодно — воду, огонь, воздух». Этот своеобразный пантеизм оказался фундаментом эстетики Гамсуна.

Персонаж Гамсуна изолирован от системы социальных отношений и существует в единстве с природой. Его душевная жизнь в сложнейших своих проявлениях непознаваема, хотя именно эти проявления с их неизбежной таинственностью становились предметом самого пристального внимания художника. Гамсун в своей ориентированной на сугубый субъективизм эстетической системы утверждал глубинный психологизм, противостоящий рассудочности и обобщенности, присущей социальной типизации реализма. В его творчестве сложно переплетались черты натуралистической, импрессионистской и символистской поэтики. Гамсуна интересует самоценная личность, неповторимая индивидуальность, персонаж, лишенный черт, роднящих его с себе подобными, и художник, который предельно своеобразно воспринимает мир. Такая эстетическая установка выразилась во многих произведениях Гамсуна, предопределив особый тип героев-протагонистов — лейтенанта Глана, монаха Венда. Их антагонистом оказывается человек толпы, «каторжник богатства», который создан в соответствии с законами реалистической типизации, поскольку естественное начало в таких персонажах либо отсутствует, либо искажено.

Первым романом, принесшим автору успех, был «Голод» (1890). Здесь отсутствует сюжет — перед нами лишь запись состояний, переживаемых повествователем. Книга привлекла точностью рассказа о бедствиях молодого писателя, затерянного во враждебном ему городе. С поражающей откровенностью рассказывал герой о своих физических страданиях от голода и холода и духовных — от человеческого презрения, не всегда расчлняя их, переходя от реальности к фантазиям. Герой и в унижении остается личностью: он зависит от богатых, но всегда противостоит им.

Нагель в «Мистериях» (1892) близок герою «Голода» по типу мировосприятия, но его голод — духовный и душевный. В соответствии с принципами Гамсуна перед нами странная личность, человек, вызывающий недоумение у враждебного ему мира. Поток сознания главного героя передает скачки его мысли, разрозненные воспоминания, обрывки споров. Повествование от третьего лица создает большую объективность, в роман вводится ряд постоянных, имеющих самостоятельное значение героев, чего не было в «Голоде». Вместе с тем это опять зарисовка определенного психического

состояния, полная внутреннего драматизма для героя; нет ни связей с прошлым, ни пути в будущее.

Повесть «Пан» (1894) переносит действие на лоно природы. Лейтенант Глан — самая характерная фигура раннего Гамсуна, это «естественный человек», протестующий интеллигент, свойства которого в той или иной степени останутся присущи гамсуновским персонажам на всех этапах творческого развития писателя. «Звериное» начало делает его как бы частью природы. Он родственен более природе, чем людям, главное содержание его жизни — бродяжничество. Господствующий в обществе меркантилизм совершенно чужд Глану, от полного разрыва с людьми удерживает его лишь любовь. Но и в любви ярко проступает природное начало героя; либо она совершенно не затрагивает его души, если женщина духовно неразвита (отношения с Евой), либо, если женщина принадлежит к его кругу, доходит до жестокости, до ненависти, превращается в стремление причинять боль (отношения с Эдвардой). В этом герои Гамсуна близки стриндберговским, утверждавшим извечный антагонизм полов. Правда, норвежский писатель наделяет этим качеством лишь тех, кто испытал на себя развращающее влияние цивилизации.

В «Виктории» (1898) Гамсун более традиционен: он изображает поэтически одаренного юношу из народа, который так и не смог освоиться в современном мире. В романах «Редактор Люнге» (1893) и «Новые веяния» (1893) предметом изображения становится капиталистический город. В первом романе автор сатирически описывает современную продажную прессу. Редактор Люнге — человек, который даже спит со сжатыми кулаками, и вместе с тем он «грациозно пляшет на цыпочках среди затруднений и

427

проделывает самые замысловатые фокусы с каждым вопросом». Люнге — это прообраз последующих «каторжников богатства» у Гамсуна. Бездарный и бесчестный поэт Иргенс («Новые веяния») — фигура, типичная для мира искусства, где царствует та же продажность.

Не считая себя драматургом, Гамсун, однако, создал ряд талантливых драматических произведений, насыщенных характерными для писателя этическими мотивами. Трилогия «У врат царства» (1895), «Игра жизни» (1896), «Вечерняя заря» (1897) рассказывает об истории горожанина Карено, наделенного настроениями, свойственными гамсуновским антагонистам. Прослеживая путь героя на протяжении ряда лет, трилогия вскрывает зависимость характера от социальной действительности.

Философ Карено, стремящийся создать свою систему, фальсифицирует действительность; не случайно ему не дается глава о справедливости. Это новый вариант редактора Люнге — мещанин-приспособленец, в молодости возомнивший себя бунтарем, но затем примирившийся с официальной идеологией. Будучи далек от природного начала, Карено осознает свою душевную пустоту, становясь комической фигурой. Перед нами типичный гамсуновский «каторжник богатства».

Философская драматическая поэма «Монах Венд» (1902) в восьми частях, как и трилогия, дает развернутый во времени образ главного героя, на этот раз протагониста автора. «Естественный» человек монах Венд, ощущающий в себе «волчью кровь», перемещен в XVIII в. — период неразвитых капиталистических отношений. Однако и в этих условиях оказывается невозможным существование человека по законам природы. Погружению в мир природы и любви сопутствует у героя наслаждение своими страданиями и сатанинская гордость гонимого обществом. Любая собственность для него — кража, вся нравственность общества собственников — обман слабых во имя защиты сильных и богатых. Он отстаивает естественное право, однако позиция героя крайне противоречива, и, не находя для себя места в мире, он погибает. В поэме особенно ярко обнаруживает себя специфичность гуманизма и этики Гамсуна. Авторская ирония

постоянно сопутствует мятущемуся и заблуждающемуся герою, которого вместе с тем Гамсун возносит над всеми остальными персонажами.

В начале XX в. Гамсун, как и вся норвежская литература, больше внимания уделяет реальным общественным отношениям. Об этом свидетельствуют его романы «Бенони» и «Роза» (оба — 1908), представляющие собой дилогию о конкуренции мелких собственников и путях обогащения выходцев из крестьян. Эти два романа еще более, чем предыдущие произведения всех жанров, заставляют говорить о стремлении писателя создать особый художественный аналог действительности: герои, переходящие из одного произведения в другое, — предприниматель Макк, его дочь Эдварда, журналист Бондесен, поэт Иргенс, Дагни Кьелланд, лейтенант Глан, Бенони, Роза и др. — воссоздают облик современного общества. В повестях, написанных от первого лица («Под осенней звездой», 1906; «Странник играет под сурдинку», 1909), звучит давняя гамсуновская тема скитальчества и поиска путей к единению с природой. Но странник состарился, он уже не надеется даже на недолгое счастье.

В 1917 г. Гамсун публикует роман «Соки земли», за который он был удостоен Нобелевской премии. Роман рассказывает о приобщении человека к жизни природы, которое происходит в процессе тяжелого и по-своему прекрасного труда земледельца. Кровное родство с природой и землей — вот единственное, что способно защитить личность перед лицом ужасов современного капиталистического мира. Такой выход из социальных противоречий находит автор во время величайших потрясений в Европе.

Самой крупной после Гамсуна фигурой в литературном движении коуца века был Х. Кинк (1865—1926), стремившийся фиксировать едва заметные перемены в душевном состоянии человека. Неприятие современной буржуазной цивилизации выражается у него в апелляции к народной жизни, в интересе к народным песням и сагам. Кинк видел в национальном начале первоисточник всех истинных ценностей. Наиболее известны новеллы Х. Кинка, где изображены простые люди, самобытность которых столь же органична, как таинственная красота родного края.

В лучшем сборнике рассказов Х. Кинка «Крылья летучей мыши» (1895) содержатся лирические зарисовки западной Норвегии. Жизнь человека всегда соотнесена с природой, чувства личности носят отпечаток спонтанности и иррациональности. Сборник «От моря к горной пустоши» (1897) ближе к реальности, в нем порой соединяются трагические и комические мотивы. Сборник «Весенние ночи» (1901) изображает жизнь города.

Поворот к реализму намечается в романе «Эмигранты» (1904), где Кинк анализирует социальные причины эмиграции из Норвегии, и в драме «В усадьбе Эккерров» (1913), изображающей классовую борьбу. Внимание к народному искусству, жизни простого народа породило интерес Кинка к истории Норвегии и Европы.

428

В 1916—1918 гг. появляются его статьи о сагах, о норвежском средневековье. Придавая огромное значение фольклору, писатель с демократических позиций рассматривает историю родины. Он не считает христианство нравственной и культурной опорой норвежского средневековья, доказывая, что в язычестве наиболее полно воплотился национальный дух норвежцев.

Показательна для данного периода творческая эволюция А. Гарборга (1851—1924), начавшего писать еще в 70-е годы (его наиболее значительный реалистический роман «Крестьяне-студенты» вышел в 1883). Знаток современного общества, Гарборг пишет драму «Непримиримые» (1888), где с присущим ему мастерством полемиста вводит зрителей в самый центр политической борьбы, вскрывая беспринципность как консерваторов, так и «непримиримых» радикалов. По актуальности проблематики это произведение Гарборга может быть соотнесено только с «Врагом народа» Ибсена, но отличается от него еще большей политической остротой. Роман «У мамы» (1890)

рассказывает о тяжелой судьбе девушки из бедной семьи, стремящейся получить образование; не в состоянии выносить лишения и голод, героиня сдается, выходит замуж по расчету.

Усиливающийся социальный пессимизм Гарборга чувствуется в романе «Усталые люди» (1891), герои которого не могут обрести смысла жизни. Обилие бытовых подробностей, неразрешимость показываемых противоречий заставляют говорить об этом романе как о натуралистическом. Не веря в социальный прогресс, перейдя к анализу разорванного сознания, Гарборг надеется достичь гармонии с помощью христианства. Он интересуется Толстым, особенно внимательно читая «Исповедь» и «Так что же нам делать?». Вслед за русским писателем Гарборг отвергает частную собственность, утверждая, что каждый имеет право владеть только тем количеством земли, которое может сам обработать, и видит в труде средство нравственного возрождения личности.

Эти идеи положены в основу драмы «Учитель» (1896): главный герой, отказываясь от имущества, призывает отказаться и от догматов официальной церкви, жить по идеально понятым законам нравственности. Протагонист Гарборга сталкивается с непониманием и негодованием, его обвиняют в безнравственности. Завязывается конфликт, типичный для драм Ибсена, однако, в отличие от Ибсена, Гарборг не оставляет надежды ни героям, ни зрителям.

«Учитель» Гарборга появился в тот год, когда Толстой работал над пьесой «И свет во тьме светит»; главные герои обоих писателей во многом сходны. Пьесы Гарборга — образцы драмы идей. Гарборгу всегда было присуще нравственное беспокойство, желание найти антитезу общественным порокам в народной жизни. Подобными настроениями отмечена драматическая поэма «Тролль» (1895), занимающая особое место как в творчестве Гарборга, так и в норвежской литературе. Автор изображает прошлое страны как животворный источник для настоящего. Народнопоэтическая стилистика поэмы органична для ее нравственной проблематики, раскрывающейся через систему образов-символов; особенно важен образ тролля, воплощающий антигуманное начало, и образ Малютки, реальной женщины, которая одновременно является символом высокой морали и духовности, живущих в народе.

Не менее показательна творческая эволюция драматурга Г. Хейберга (1857—1929). Начав в 80-е годы как реалист, последователь Ибсена и Бьёрнсона, выступив в «Тете Ульрикке» (1884) против продажности правительственных чиновников, а в «Короле Мидасе» (1890) против нравственной тупости ослепленных своим величием борцов за «абсолютную правду», в начале 90-х годов Хейберг переходит к символистско-неоромантической поэтике, воплотившейся наиболее полно в «Ночных сценах» (1890), где стержнем действия оказывается вечная изменчивость чувства любви и движение жизни по кругу — постоянная повторяемость ситуаций и эмоций. В драматургии Хейберга чувствуется общность с исканиями М. Метерлинка и Г. фон Гофмансталя, декадансные мотивы сочетаются у него с темой сильной личности и нравственного просвещения народа. В «Большом выигрыше» (1895) предметом анализа Хейберга становится классовая борьба и нравственные позиции буржуазных деятелей.

Тупики декаданса Хейберг преодолевает, обратившись к реальной социальной действительности. Декадансу в области морали и эмоциональной жизни человека он противопоставляет в «Трагедии любви» (1904) высокий нравственный идеал деятельности на благо общества. Окончательное освобождение от декадентских влияний совершается в драме-дискуссии «Я хочу защищать мою страну» (1912) — значительнейшем произведении Хейберга-реалиста, коснувшегося здесь важнейших вопросов внутренней политики и нравственной жизни общества. Активный демократизм авторской позиции дает возможность увидеть уже здесь того Хейберга, который в 1919 г. выступил за солидарность с молодой Советской республикой.

Реализм в последнее десятилетие XIX в. не сдает своих позиций. В нем намечаются изменения, которые связаны с появлением и закреплением

429

новой тематики, внесенной в литературу усилившейся классовой борьбой. Это тема народа, его протеста и связанная с ними тема героической личности.

На реалистических позициях в течение всего периода остается Б. Бьёрнсон. В 1895 г. он создает вторую часть драмы «Свыше сил», где в острейшем конфликте сталкиваются рабочие и работодатели. Бьёрнсон приходит к выводу о том, что не может быть терпимо существующее положение трудящихся, обреченных фактически на голодную смерть во имя прибылей власть имущих. Бьёрнсон вскрывает непримиримый классовый антагонизм, его произведение по своей революционизирующей силе может быть сопоставлено с «Ткачами» Гауптмана и «Зорями» Верхарна. Героическая личность борца за народное освобождение у Бьёрнсона содержит в себе черты экспрессионистской экзотичности. Подвиг героев не может всерьез изменить положение вещей.

В 90-е годы Бьёрнсон пишет «Рабочий марш» и, начиная борьбу за мир во всем мире, создает ораторию «Мир». Декаданс с его культом мистики и сильной личности, стоящей вне норм морали, вызывал сильнейшее негодование писателя, которое нашло отражение в драмах «Будем работать» (1900) и «В Стурхувэ» (1902). Загадочность «сильной личности» здесь несколько прямолинейно, полемически заостренно сведена к моральной нечистоплотности, к жажде физических наслаждений и богатства, пусть даже ценой преступления. К радости жизни и полноте мироощущения зовет Бьёрнсон в комедии «Когда цветет молодое вино» (1909).

Значительным явлением реалистической литературы было творчество П. Сивле (1857—1904). Его роман «Стачка» (1891) с демократических позиций рисует борьбу рабочих за свои права. Социальная поэзия Сивле 90-х годов обращена к широким народным массам.

Реалистические традиции живут в 90-е годы в так называемой областнической литературе, изображающей жизнь простого народа с его заботами и борьбой. Ей присущ этнографический оттенок, что приближает ее к натурализму. «Областнический» отпечаток лежит на творчестве П. Сивле, а также Й. Бойера (1872—1959), которому принадлежит самый значительный политический роман этого периода «Народное шествие» (1896), в котором критически и одновременно психологически достоверно воспроизводятся события общественной жизни Норвегии конца века.

Реализм в XX в. развивается в сложных взаимоотношениях с символизмом, импрессионизмом, экспрессионизмом и натурализмом. В норвежском литературоведении для обозначения реализма начала века существует термин «неореализм». Сам факт появления этого термина свидетельствует о модификациях, претерпеваемых реалистической литературой в начале XX в. Постепенно преодолевая нереалистические влияния, а отчасти и критически осваивая их, к изображению действительности с ее социальными столкновениями в XX в. приходят В. Краг, Х. Кинк, Г. Хейберг, К. Гамсун и ряд других писателей.

Активизация общественной жизни перед отменой унии в 1905 г., столетняя годовщина Эйдсвольской конституции 1814 г. порождают интерес писателей к истории. Обращение к истории преследует цель глубже познать современность. Роман становится многоплановым, «густо населенным» персонажами, часто — многотомным. У. Дуун (1876—1939) в шеститомной эпопее «Люди из Ювика» (1918—1923) прослеживал путь норвежского крестьянина на протяжении столетия; его произведения окрашены народным юмором, характеры героев выписаны с большим знанием местного колорита.

К. Уппдаль (1878—1961), сын крестьянина, входит в литературу как поэт, первые его стихи идиличны, но уже в сборнике «Дикие птицы» (1909) появляется активный герой, введенный им в литературу: поденщик, сезонный рабочий. Именно он станет главным

персонажем в десятитомной эпопее «Танец среди теней» (1911—1924), где показана история рабочего класса Норвегии. Ю. Фалькбергет (1879—1967), выходец из рабочей среды, в романе «Жертвы огня» (1917) изображал страдания трудовой семьи, переселившейся в столицу и не выдержавшей эксплуатации. В дальнейшем и Фалькбергет обращается в своем творчестве к историческому жанру.

Подлинных высот исторический роман достигает в послевоенное время в творчестве С. Унсет (1882—1949), начиная с книги «Кристин, дочь Лавранса» (т. 1 — 1920—1922). Право женщины следовать собственному призванию, о чем постоянно говорится в исторических произведениях Унсет, стало темой уже ее ранних романов о современности («Фру Марта Улие», 1907; «Енни», 1911; и др.). Стремление разрешить сложнейшие противоречия настоящего заставляет писательницу обратиться к истории, искать гармонии в христианстве.

Среди поэтов начала века особенно значительны Х. Вильденвей, У. Бюль и А. Эверланн. Х. Вильденвей (1886—1959) — сын крестьянина, близкий к родной природе с раннего детства, развивался под непосредственным влиянием К. Гамсуна и У. Уитмена. Его первый сборник стихов «Костры» (1907) передает поэзию

430

будней, из каждодневности черпает поэт свои образы и метафоры. Длинная строка Вильденвея, сохраняя ритмическую организацию, мелодику и рифму, приближается к прозаической речи. Вся его поэзия пронизана солнцем, свет у него торжествует над мраком. Наивысшего взлета его талант достигает в сборнике «Ласка» (1916), где он пишет о природе и о любви; здесь заметное место занимают и философские стихи, порой религиозно окрашенные. С идеей Бога у Вильденвея ассоциируется идея вечности, на фоне которой течет ограниченное временем бытие человека.

Стихи У. Бюлля (1883—1933) навеяны жизнью Осло, сыном которого он был. Его первый сборник, вышедший в 1909 г., полон юмора, радостного весеннего мироощущения. Но уже и в нем — характерное для всего творчества Бюлля философское противопоставление жизни и смерти. От сборника к сборнику («Новые стихи», 1913; «Стихи и новеллы», 1916) усиливается философичность лирики Бюлля, глубже становится психологизм, свободнее — фантазия. На мировоззрение поэта оказал влияние Бергсон.

Сборники стихов А. Эверланна (1887—1968) «Пустынный праздник» (1911) и «Сотые скрипки» (1917) резко выделяются среди всего написанного тогда в Норвегии своей строгой формой, отсутствием сентиментальности. В его стихах ясно ощутима полемическая направленность, порой они горят пламенной ненавистью к насилию и страстной надеждой на объединение всех людей. Поэт очень сдержан в выражении своих чувств. А. Эверланн стоял у истоков социальной и политической лирики Норвегии XX в.

Норвежская литература, пройдя в конце XIX — начале XX в. сложный путь развития, совпадающий в основных чертах с общеевропейским, испытывая воздействие европейских литератур, сохраняла самобытность и к началу XX в. возвратилась в реалистическое русло. Торжество реализма было обусловлено подъемом общественного самосознания, возродившимся интересом к социальным проблемам, обращением к национальным народным источникам. Однако наиболее значительные ее художники, оказавшие воздействие на мировой литературный процесс, на этом этапе, в отличие от предыдущего, были связаны с нереалистическими течениями — это К. Гамсун и поздний Г. Ибсен.

430

ФИНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Если конец XIX в. в истории Финляндии был еще временем относительного затишья и неясных ожиданий, то в начале нового столетия общественное развитие убыстрилось. Финский поэт Э. Лейно, отмечая эту тенденцию, писал в 1909 г. о «темпе фортиссимо», ставшем характерным и для тогдашней общественно-политической, и для литературной жизни. В восприятии современников это был новый, резко переломный период, таким он остался в литературе.

Продолжая входить на правах автономии в состав России, Финляндия испытывала одновременно и гнет царизма, и мощное влияние общерусской освободительной борьбы. Еще в самом конце XIX в. ужесточившиеся попытки царизма ликвидировать автономию Финляндии вызвали в ней движение протеста, поддержанное международной общественностью. В России в защиту прав финского народа выступили В. И. Ленин, из писателей — Л. Толстой, М. Горький. В свою очередь, в Финляндии укрепилась солидарность с борющейся Россией, многие финны были тогда готовы помогать делу русской революции, понимая, что от ее судеб зависит и судьба их родины.

Вместе с тем в финском обществе происходили глубокие социально-классовые сдвиги. Началось политическое пробуждение угнетенных масс города и деревни, нарастала их борьба против сословных привилегий имущих классов, возникало организованное рабочее движение, распространялись социалистические идеи. Некогда «спящая Финляндия», как ее назвал в свое время, в 80-е годы, поэт Каарло Крамсу, теперь была вовлечена в поток событий, кульминацией которых стали сначала революционные выступления трудящихся в 1905—1907 гг., затем рабочая революция 1918 г., подавленная в ходе гражданской войны и кровавого белогвардейского террора.

Общекультурная ситуация в стране была неоднозначной: наряду с атмосферой общественного подъема на литературу влияло позднебуржуазное «кризисное сознание» с симптомами углублявшегося индивидуализма и пессимизма.

К данному периоду относятся некоторые вершинные явления финской культуры: музыка Яна Сибелиуса, живопись Акселя Галлена-Каллела, зодчество Элиела Сааринена, лирика Эйно Лейно. После «Калевалы» Э. Лённрота

431

упомянутые явления более всего способствовали выходу финской художественной культуры за узконациональные рамки. Причем эстетически эти явления родственны, все они связаны с неоромантическим направлением в финской литературе и искусстве.

В финской литературе рубежа веков неоромантизм был одним из основных направлений наряду с реализмом и зарождавшимся направлением пролетарской литературы. В эпоху интенсивного общественного развития литературные направления быстро эволюционировали. Как явление переходного характера неоромантизм возник в середине 90-х годов, и определенным «верхним» его рубежом стали события 1905—1907 гг.

Кроме Эйно Лейно (1878—1926) к неоромантикам относились поэты Л. Онерва (1882—1972), Ларин-Кюести (1873—1943), прозаики Йоханнес Линнанкоски (1869—1913), Волтер Килпи (1874—1939). В русле неоромантической эстетики начинали Илмари Киантс (1874—1970), Йоэль Лехтонен (1881—1934), Майю Лассила (1848—1918), творчество которых в дальнейшем развивалось в реалистическом направлении.

Первоначально неоромантизм был ориентирован на преодоление ограниченности предшествовавшего финского реализма, особенно натуралистических тенденций в нем. Стремясь предугадать дальнейший ход исторических событий, неоромантики призывали к искусству больших обобщений, к целостному восприятию бытия, к философскому пониманию человека и его окружения. Дробному натуралистическому «анализу» противопоставлялся романтический «синтез», превозносились художественный темперамент, творческая фантазия, субъективно-чувственное начало в искусстве — в противовес рассудочности, плоскому позитивистскому эмпиризму, объективистско-

безличному характеру натурализма. Односторонний акцент на интуитивном познании и на самоценности личностного мира нередко приводил неоромантиков к антирационализму (под влиянием ницшеанского иррационализма был в особенности ранний В. Килпи).

Для творчества неоромантиков характерно преобладание лирики над эпическими жанрами, поворот от внешнего к внутреннему, от повседневного к исключительному, с тяготением к монументальности образов и обращением к фольклорно-мифологическим мотивам и символам. Неоромантики возродили обостренный интерес к «Калевале», началось всеобщее увлечение так называемым карелианизмом, выразившимся в паломничествах в Карелию, край древних рун и остатков архаического быта. Карельские темы стали характерной чертой художественных выставок, проникли в музыку, в прикладное искусство; архитекторы романтического направления (финский вариант югендстиля) интересовались карельским народным зодчеством. Э. Лейно попытался создать в 1912 г. особый народный театр с репертуаром из пьес на темы «Калевалы».

Общественно-историческая и культурно-эстетическая основа неоромантического «карелианизма» была достаточно сложной. Для многих финских писателей и художников Карелия с ее древностями стала в период обострения кризиса буржуазной цивилизации примерно тем же, чем был о. Таити для Поля Гогена, — общим было стремление вырваться из плена губительных для искусства буржуазных вкусов и представлений. Гоген говорил о желании смыть с себя «наслоения социальной грязи», накопив буржуазного сознания; Галлен-Каллела подчеркивал, что «Калевала» пробудила в нем «стремление найти в природе и в народной среде такие формы прекрасного, которые бы сохраняли изначальную здоровую самобытность и силу». Художники и поэты выражали свой восторг перед величием и цельностью образов народной фантазии. Был также национально-идеологический момент: вдохновители шовинистической политики царизма в Финляндии отрицали самобытность финской культуры, и важно было доказать древность ее истоков. Разумеется, «карелианизм» включал элементы идеализации прошлого, иллюзию, что в опозитизированном виде это прошлое может послужить неким уроком для настоящего, указать выход из современных противоречий. Чем дальше углублялись общественные антагонизмы, тем неубедительнее звучали апелляции к идеализированной архаике, со временем ставшие предметом иронии со стороны самих неоромантиков.

Крупным достижением неоромантиков явилось обновление финской лирики, в том числе и метрическое. И опирались они на народную поэзию, на национально-фольклорную просодию. В предшествующей финской литературной поэзии утвердилась (в частности, стараниями Августа Алквиста-Оксанена, поэта и лингвиста) заимствованная от шведов и немцев силлабо-тоническая метрическая система в «германизированном» ее варианте. Эта заимствованная система стала нормой, хотя от нее были и отступления. Принципиально важным отступлением в XIX в. была лирика Алексиса Киви, ритмически раскованная и самобытная, не тогда должным образом не оцененная. Между тем признано, что строгая силлабо-тоническая система не слишком подходит для финского языка, в котором долгота и краткость слогов играют

432

весьма существенную, часто смыслоопределяющую роль. Язык сопротивлялся силлабо-тонической метрике, она прививалась с трудом, требуя от поэтов исключительной виртуозности, которой достигали лишь немногие, в основном уже в XX в.

Еще Х. Г. Портан во второй половине XVIII в. и затем Э. Лённрот считали более продуктивной для финской поэзии национально-фольклорную просодию. Поэты-неоромантики на рубеже веков доказали это практически своим творчеством. Они подошли к проблеме уже с высоты современного им опыта мировой поэзии. Кое-что им подсказали шведские неоромантики, в особенности Г. Фрёдинг, опиравшийся на родной

песенный фольклор. Э. Лейно в Финляндии был весьма образованным поэтом, с опытом переводов из Данте, Гёте, французской и шведской поэзии. Как реформатор финского стиха, придавший ему исключительную напевность и мелодичность, Лейно вполне сознавал, что эти качества — более или менее общая тенденция в тогдашней европейской поэзии. Он ссылаясь на Верлена, на Фрёдинга, с убежденностью подчеркивая, что «если поэзия не напевна, она мертворожденная».

Лейно и другие финские неоромантики реализовали общеевропейскую тенденцию на национально-фольклорной почве. Они использовали и «калевальскую» (хореическую) метрику, но наряду с этим, по существу, заново открыли для литературной поэзии так называемую новую народную песню, преимущественно лирического содержания и основанную на пеонических ритмах. Уже первый сборник Лейно («Мартовские песни», 1896) считается поворотной вехой в истории финской лирики, в том числе в звукоритмическом отношении.

Стих Лейно удивительно напевен, поэт превосходно слышал музыку народной песни и умел дорожить ее мелодической стороной. Поэт для Лейно — именно *певец*, в широком народно-песенном значении этого слова. Поэт-певец поет о судьбах народа, ему надлежит быть народным уже звучанием его речи. Редкий дар позволил Лейно в высшей степени почувствовать и реализовать мелодические возможности родного языка. И до него, и особенно после него, к этому стремились многие, но никому успех не сопутствовал так, как ему.

Также древнеэпическая «калевальская» метрика не была для Лейно мертвой архаикой, он не соглашался с утверждением о ее «монотонности». Лейно исходил из того, что уже в самих народных рунах наблюдалась метрическая подвижность, перспектива для развития, варьирования и выражения творческой личности певца. Лейно с блеском доказал это в своей собственной поэзии, например в произведениях балладного жанра, известных как «Песни Троицына дня» (два цикла — 1903, 1916) и причисляемых к лучшей части его наследия.

Ранняя поэзия Лейно была на редкость светлой, даже лучезарной («Сын Солнца» — характерное название одного стихотворения). Со временем углублялось его трагическое мироощущение, особенно в связи с первой мировой войной и последующими социальными потрясениями. У Лейно усилились скорбные ноты, он отказывался что-либо понимать, ему казалось, что мир запутался в кровавых распрях, а гражданская война 1918 г. в Финляндии явилась для него «национальным самоубийством».

И все же Лейно, в котором Горький видел один из примеров того, сколь значительных художников могут выдвинуть малые народы, был поэтом-гуманистом, певцом надежды, а не отчаяния. «Есть одна песнь, превыше других: о человеке и его мечте, суровая песнь духа», — писал Лейно в одном из стихотворений, и этой талантливо спетой песнью он завоевал славу крупнейшего финского лирика.

В своей бунтарской антибуржуазности неоромантическая эстетика питала пристрастие к особому рода героям, к образам бродяг и странников, людей, порвавших со своим сословием, представителей литературно-артистической богемы. Подобные герои есть в ранних повестях Й. Лехтонена (например, «Маталэне», 1905), в повести Й. Линнанкоски «Песнь об огненно-красном цветке» (1905), в повести М. Йотуни «Простая жизнь» (1909). Хотя в последнем из названных произведений герой был еще из числа неоромантических странников, но повествовательная манера стала уже более реалистической. В литературе наметился поворот к реализму, в том числе в творчестве прежних неоромантиков.

Общественно-политическим стимулом для более трезвого взгляда на действительность стали события 1905—1907 гг., способствовавшие рассеиванию былых представлений о народе, особенно о крестьянстве. Финляндия оставалась аграрной страной, причем подавляющую часть сельского населения составляли мелкие арендаторы и наемные работники, не обладавшие земельной собственностью. На выборах в прежний сейм

действовал жесткий имущественный ценз, сельская беднота в них вообще не участвовала. Парламентская реформа 1906 г. с введением всеобщего и равного избирательного права явилась важным политическим завоеванием трудящихся. Впервые безземельное сельское население было допущено к участию в политической жизни.

Все это означало, что на финской почве впервые

433

был поставлен вопрос о крестьянстве и социализме. Он получил отражение и в литературе, писатели стали в новом свете изображать социальную психологию крестьянина. В произведениях о деревне утверждается эстетика «жесткого реализма», с беспощадным обнажением крайней степени нищеты и невежества, крестьянской скупости и жадности, имущественных склок и меркантильных браков по расчету. Подобные темы отразились в романах Й. Линнанкоски «Беглецы» (1908) и И. Кианто «Красная черта» (1909), в ряде романов Й. Лехтонена (включая «Усадьбу Путкинотко», 1919). Одним из симптомов происходящих в прозе перемен было сокращение повествовательного времени. Романы и повести становились в некотором смысле менее эпическими, меньшую роль играли сюжет, его событийная основа и линейное развитие. Акцент переносился на изображение «мелочей жизни» и вечного круговорота бытия, на психологию личности при дальнейшей ее «партикуляризации». В ряде случаев это было связано с утратой писателями веры в исторический прогресс, с комплексом «остановившегося времени». Характерно рассуждение Й. Лехтонена в одном из предисловий: «Читая романы, часто допытываются: а что будет дальше, как разовьются последующие события? В мире происходит очень мало такого, что действительно изменяло бы нас, — и, стало быть, ничего, что заслуживало бы названия сюжета». Отчасти под влиянием философии Бергсона сознательное экспериментирование с категорией времени наблюдалось в раннем творчестве Ф. Э. Силланпяя (1888—1962), начиная с первого же его романа «Жизнь и солнце» (1916).

И в идейном, и в художественном отношении в литературе предреволюционного периода выделяется творчество М. Лассила. Примечательной чертой была его стилевая многоликость. Он выступал под разными псевдонимами (женский псевдоним Майю Лассила — один из них, наиболее известный; настоящее имя писателя — Альгот Тиетявяйнен); причем с новым псевдонимом менялась и стилевая установка. В 1909 г. (под псевдонимом Ирмари Рянтамала) был опубликован его многотомный автобиографический роман, выдержанный еще в духе неоромантической эстетики; в романе нашел отражение петербургский период жизни автора, его участие в тайной террористической организации (по-видимому, эсеровского направления). Под тем же псевдонимом писатель печатал впоследствии свои публицистические статьи. Несколько социально-психологических романов он выпустил под псевдонимом И. И. Ватанен. Но наибольшую популярность завоевали его юмористические и сатирические повести, рассказы, комедии, вышедшие под псевдонимом Майю Лассила. Если в некоторых других его произведениях сюжеты включали трагические жизненные коллизии, то внимание Лассила, юмориста и сатирика, было сосредоточено на уродливых сторонах мелкобуржуазной психологии. В повестях часто используется авантурная фабула, герои описываются в странствиях, вне дома. Крестьянские персонажи повести «За спичками» (1910) ездят по разным местам и попутно сватаются все к новым невестам; приключения героев повести «Пирттипохья и ее обитатели» (1911) связаны с их охотничьими планами; в повести «Сверхумный» (1915) рассказывается о странствующем проповеднике, а в «Воскресшем из мертвых» (1916) к матримониальным приключениям босяка Йонни Лумпери примешиваются коммерческие авантюры, что весьма характерно и для других героев Лассила, в том числе комедий «Когда влюбляются вдовцы» (1911), «Дети природы» (1911), «Мудрая дева» (1912).

В 1916 г. писатель опубликовал в рабочей газете свои знаменитые «Письма буржуа», в которых он окончательно порвал с буржуазными партиями. «Письма» заканчивались

словами: «Отныне силу жизни дает только социализм, за ним будущее. Все здоровое, что достигнуто за последнее время, стало возможно только благодаря энергии и натиску социализма». Лассила приветствовал Октябрьскую революцию в России, подчеркивая ее всемирно-историческое значение. В дни рабочей революции 1918 г. в Финляндии Лассила-публицист стал пламенным трибуном, призывавшим красногвардейцев к мужеству. После поражения революции он был в числе других ее борцов приговорен к смертной казни.

Направление пролетарской литературы складывалось в Финляндии вместе с развитием организованного рабочего движения. Специфической чертой рабочего движения начала века было создание широкой сети рабочих клубов, центров политической и культурно-просветительной деятельности. Буржуазия отказывала рабочим в помещениях для собраний и торжеств — они строили свои собственные здания. В рабочих клубах приобщались к искусству, собирались любительские оркестры и хоры, устраивались литературные вечера.

Из рабочей среды выдвинулось немало пишущих людей, особенно стихотворцев; далеко не все из них стали поэтами, но сама тяга масс к творчеству была весьма показательной для той эпохи великих надежд и общенародного энтузиазма. В поэтических опытах десятков и сотен людей билось «сердце масс», как подчеркнул

434

Р. Пальмгрен заглавием своего труда о рабочей литературе.

Наиболее значительными среди рабочих поэтов были Кёсси Каатра (1882—1928), Кёсси Ахмала (1889—1918), Микко Уотинен (1885—1931), Каспери Тантту (1886—1918), Лаури Летонмяки (1886—1935), Хилья Лийнамаа (1876—1935), Эмиль Линдаль (1891—1937). прозаик и драматург Конрад Лехтимяки (1883—1937), шведоязычный писатель Аллен Валлениус (1890—1938). После поражения финской революции 1918 г. некоторые из рабочих авторов эмигрировали в Советскую Карелию, где они участвовали в местном литературном движении и культурном строительстве.

В политической лирике у отдельных авторов в начале века наблюдалось стремление найти новые ритмы и образы, но делалось это больше ощупью, не очень осознанно. В целом рабочая поэзия начала века не выработала принципиально новых стилей, только ей присущих художественных форм. Сдвиги происходили еще внутри традиции, без столь решительного разрыва с нею, как это осуществилось уже позднее, в 20—30-е годы, в творчестве левозэкспрессионистского поэта Э. Диктониуса и других левых поэтов (К. Вала, А. Туртиайнен, Э. Синерво, В. Каява).

На раннем этапе многие из рабочих поэтов начала века оставались еще под сильным влиянием неоромантической лирики Э. Лейно. Но в ходе их идейной эволюции происходило переосмысление элементов неоромантической поэтики, традиционные образы наполнялись новым содержанием. Например, рабочие поэты вслед за неоромантиками охотно прибегали к таким фольклорно-мифологическим образам-символам, как античный Прометей, библейский Самсон, мятежный раб Куллерво из «Калевалы». Но если у неоромантиков эти образы нередко выражали трагизм индивидуалистического бунтарства, то в творчестве рабочих поэтов они, напротив, освобождались от индивидуалистической трактовки трагического, от эстетизации гордого вызова и неизбежной обреченности бунтарей-одиночек. И если для неоромантического сознания действительная революционная борьба масс часто оборачивалась лишь разрушительной своей стороной, то К. Каатра утверждал, что революция — это «и разрушитель, и творец». Следует отметить также принципиальное неприятие эстетства рабочими поэтами, унаследованное последующей левой поэзией.

Общепризнанной является важная роль рабочего движения в демократизации и развитии театрального искусства в Финляндии. В начале века быстро росло число самодеятельных театров при рабочих организациях. Театральное искусство становилось

поистине массовым, именно к той эпохе восходит сохраняющаяся и сегодня любовь финского народа к театру (наряду с сорока профессиональными театрами в стране функционируют около двух тысяч любительских театров). Возникла даже поговорка: хоть раз в жизни финн должен сыграть в любительском спектакле. Первые самодеятельные рабочие театры появились еще в 80—90-е годы, некоторые из них стали со временем профессиональными (например, существующий и поныне Тамперский рабочий театр).

В первые десятилетия XX в. происходил сложный процесс художественного обновления финского театра, бытовой реализм уступал место психологическому реализму, чему способствовало проникновение на финскую сцену новейшей европейской драматургии. На финский театр влиял непосредственно опыт К. С. Станиславского и Московского Художественного театра, со спектаклями которого был знаком, в частности, Эйно Калима, знаток русской литературы и будущий постановщик Чехова в Финляндии.

Из финских драматургов этого периода заслуживает быть отмеченной Мария Йотуни (1870—1943), автор ряда сатирических комедий и драм: «Старый дом» (1910), «Ребро Адама» (1914), «Дым» (1915), «Золотой телец» (1918), «Под каблучком жены» (1924). Основной объект ее сатиры — уродливость семейно-брачных отношений, вторжение меркантильной расчетливости в интимную жизнь людей, зависимое положение женщины в обществе. Жизнь предстает здесь «сплошным торгом». Один из героев «Золотого тельца» говорит: «Мы были запроданы еще до нашего рождения на свет... Эта ничтожная цивилизация сама вынесла себе приговор. Она пестует лишь торгашей для огромного торгового дома».

Наряду с финноязычной литературой в Финляндии традиционно существовала и существует литература на шведском языке. С конца XIX в. ее роль и положение стали, однако, меняться: из общефинляндской литературы она превращалась в литературу шведского национального меньшинства. По выражению критика Ханса Руина, последним шведоязычным автором, писавшим для всей Финляндии, был Закрис Топелиус (1818—1898), известный поэт, прозаик и сказочник. Было время, когда литературный финский язык оставался еще недостаточно развитым и когда сами идеологи финского национального движения (А. И. Арвидссон, Ю. И. Снельман) должны были писать по-шведски. Но к рубежу веков языковая ситуация изменилась, что отразилось и на литературе. Хотя шведская дворянско-сановная и буржуазно-патрицианская

435

верхушки цеплялись за свои сословные привилегии и стремились сохранить остатки былой шведской культурно-языковой гегемонии, в это время остро дискутировался вопрос о будущем шведоязычной литературы Финляндии. Выразителем настроений привилегированных слоев, сторонником элитарного искусства и замкнутого эстетизма был поэт Б. Грипенберг (1878—1947), в творчестве которого ностальгическая романтизация сословного прошлого, умирающей «усадебной культуры» сочеталась с неприятием настоящего, активизации демократических масс.

Напротив, поэт А. Мёрне (1876—1946) сблизился в начале века с рабочим движением, его сборники стали одной из вех в развитии левой поэзии. Как лирик Мёрне был певцом моря и прибрежно-островной Финляндии, где издавна жило трудовое шведское население — рыбаки, мореходы, земледельцы. Он был убежден, что именно на демократические массы надлежало опираться шведоязычной литературе, что только при этом условии у нее могло быть будущее.

Критика справедливо указывала на недостаточность связей между шведоязычной и финноязычной литературами страны. И в то же время шведоязычная литература играла до некоторой степени роль литературного посредника, отчасти через нее финские писатели знакомились с новейшими литературными течениями. Это относится, в частности, к экспрессионизму, с которым литература Финляндии вступила в контакт в конце 10-х годов через творчество шведоязычных авторов.

ВВЕДЕНИЕ

Общественно-историческая жизнь в странах Центральной и Юго-Восточной Европы в конце XIX — начале XX в. представляла собой сложное переплетение явлений современной эпохи с сильными еще в этом регионе пережитками феодальных отношений. Социальные противоречия усугублялись иноземным гнетом, который по-прежнему тяготел над многими народами этих стран. Правда, близилось к закату многовековое владычество Османской империи на Балканах. В результате русско-турецкой войны 1877—1878 гг. получила долгожданную свободу Болгария, была окончательно признана независимость Румынии (во время боевых действий народные массы обеих стран активно выступали на стороне русских войск). Война Болгарии, Греции, Сербии и Черногории против Турции в 1912 г. (так называемая первая балканская война) привела к освобождению некоторых новых территорий и дальнейшему укреплению суверенитета этих государств, а также способствовала провозглашению независимости Албании, где в 1910—1912 гг. развернулось повстанческое движение. Таким образом, продолжался процесс освобождения балканских народов от национального гнета, что в свою очередь открывало путь для быстрого преодоления остатков средневековья в этом регионе. Однако положение балканских государств оставалось еще трудным и неустойчивым. Часто они оказывались ареной борьбы империалистических держав Европы за влияние, в результате чего к власти приходили представители знатных европейских родов и королевских династий. Вслед за освобождением нередко наступала полоса политической реакции.

Однако многие народы этого региона по-прежнему жили в условиях национального гнета. Польские земли, как и прежде, находились во владении Австрии, Германии и России. Чехи, словаки, хорваты, словенцы, воеводинские сербы и западные украинцы оставались на положении неравноправных подданных лоскутной империи Габсбургов, преобразованной в 1867 г. в дуалистическую австро-венгерскую монархию с двумя господствующими нациями, что, впрочем, не сняло противоречий и между ними. Еще в 1848 г. в работе «Начало конца Австрии» Энгельс писал: «Лоскутная, составленная из унаследованных и наворованных клочков, австрийская монархия, эта организованная путаница из десятка языков и наций, это бессистемное нагромождение самых противоречивых обычаев и законов, начинает, наконец, распадаться» (*Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 4. С. 471*). На рубеже веков эта характеристика в полной мере сохраняла свою силу. Тем не менее империя Габсбургов продолжала претендовать на новые территории. В 1908 г. Австро-Венгрией были аннексированы Босния и Герцеговина, находившиеся после 1879 г. под временным управлением Турции. При этом захват был совершен в самый канун референдума, который должен был решить судьбу этой территории, населенной в значительной части сербами.

Острое соперничество интересов различных государств на юго-востоке Европы, куда были устремлены взоры не только Австро-Венгрии, но и Великобритании, и Германии, и России, вспышки местных конфликтов (вторая балканская война 1913 г.) закрепили за Балканским полуостровом славу «порохового погреба Европы». Именно здесь в 1914 г. разыгрались события (сараевское убийство), послужившие толчком к началу первой мировой войны.

Экономическое развитие региона к концу XIX в. представляло собой довольно пеструю картину. Наряду с промышленными центрами (особенно в Чехии и Польше, где противоречия между пролетариатом и буржуазией выступали в более обнаженной форме),

а также подъемом торговли (Адриатическое побережье, Греция) здесь сохранялось много чисто аграрных областей и стран (Румыния, Болгария и др.). В целом социальные процессы в регионе характеризовались дальнейшим развитием капитализма и ломкой патриархальных отношений при одновременных кризисных явлениях уже буржуазной формации. Острая напряженность социальных и национальных противоречий, сопротивление феодальному и буржуазному гнету создавали атмосферу всеобщего брожения и вызвали активизацию политической жизни. Конец XIX — начала XX в. были временем возникновения массовых политических партий,

437

среди которых особое место заняли партии рабочего класса, связанные с идеями социализма и марксизма, получавшими все более широкое распространение. В 90-е годы практически во всех странах Центральной и Юго-Восточной Европы возникают социал-демократические партии. Правда, их развитие нередко шло разными путями. В землях Австро-Венгрии социал-демократическое движение в значительной степени испытывало влияние популярного здесь австромарксизма с его реформаторской программой и отказом от революционного радикализма. Свои трудности переживало польское рабочее и социал-демократическое движение, оказавшееся вскоре раздвоенным. В то же время его марксистское крыло было тесно связано с революционной социал-демократией в России, куда переместился к этому времени центр мирового революционного движения. В балканских странах социал-демократия, опиравшаяся на традиции недавней народно-освободительной борьбы и на опыт российского пролетариата, как правило, выступала с радикальных позиций.

Большое влияние на общественную жизнь в странах Центральной и Юго-Восточной Европы оказала русская революция 1905 г. Особенно массовый характер приобрели выступления рабочих, стачки и забастовки в Польше, а также борьба за всеобщее избирательное право в Австро-Венгрии, начавшаяся еще раньше, но получившая мощный дополнительный импульс в событиях русской революции и увенчавшаяся в 1907 г. успехом.

Огромным испытанием для народов Центральной и Юго-Восточной Европы стала первая мировая война. Территория целого ряда стран этого региона оказалась непосредственной ареной боевых действий. Миллионные массы солдат были брошены в огонь сражений. Особенно трагично было положение солдат угнетенных национальностей, посланных сражаться за интересы поработивших их империй.

Весь этот сложный комплекс процессов общественно-исторической жизни определял и развитие культуры и литературы. Общие вопросы времени по-разному преломлялись в местных условиях. Часть литератур народов Центральной и Юго-Восточной Европы к концу XIX в. уже преодолела запаздывание в стадиях развития, которое порождалось иноземным гнетом и еще недавно было характерно для них. (Лишь польская литература не знала отставания, так как Польша потеряла национальную независимость значительно позднее.) Теперь процесс происходил все более синхронно с общеевропейским развитием, хотя к разным литературам это относится в различной степени, как и к разным областям и сферам отдельных национальных литератур. Так, например, одна из важных особенностей литературного развития в Греции, где исключительно велик был авторитет отечественного античного наследия, состояла в том, что здесь только в конце первого десятилетия XX в. было устранено двуязычие и произошел переход с искусственного книжного языка на современный.

В болгарской, румынской, а также словацкой литературах реализм и его основной жанр роман только что набирали силу. В целом ряде литератур Центральной и Юго-Восточной Европы сильной оставалась романтическая традиция, определенным образом окрашивавшая отчасти и реализм и нередко непосредственно смыкавшаяся с явлениями неоромантизма, импрессионизма, символизма. В Албании продолжалась эпоха

национального возрождения. В литературе преобладало малорасчлененное романтическое и просветительское сознание, она была направлена против иноземного гнета, феодального уклада и церкви. Задача национального самоутверждения вообще оставалась актуальной для большинства народов этой части Европы, или недавно освободившихся, или еще не добившихся независимости. Но борьба за свободу все более определенно оказывалась связанной с новыми социально-демократическими чаяниями.

В литературе конца XIX — начала XX в. отражались как кризис многих прежних представлений, разочарование в устаревающих общественных концепциях (польский позитивизм, чешская буржуазная программа общенационального движения и т. д.), ощущение исчерпанности определенных форм жизни, настроения неудовлетворенности, а иногда и безысходности, так и воздействие освободительного и демократического, революционного движения антибуржуазного протеста, поиски новых путей развития общества, возрастающая притягательная сила идей социализма.

Литературная жизнь этого времени была гораздо более сложной и дифференцированной, чем в предшествующий период. Наряду с дальнейшим развитием реализма и довольно сильной в ряде литератур романтической традицией, возникли явления натурализма (в Польше еще в восьмидесятые годы) и постнатуралистических, нереалистических течений, несущих в себе, с одной стороны, влияние метафизической и иррационалистической философии, а с другой — нараставшие настроения анархического антибуржуазного протеста. Более интенсивными и сложными становятся связи с интернациональным литературным процессом. Одновременно с традиционным для региона большим интересом

438

к русской литературе, мастерам русского реализма и крупнейшим писателям-реалистам западноевропейских литератур теперь привлекает внимание, с одной стороны, школа Золя, творчество Бодлера, Верлена, крупнейшие представители символизма, а с другой — творчество А. М. Горького.

Потенциал демократического и революционно-освободительного движения, борьбы против иноземного гнета, довольно сильный в странах Центральной и Юго-Восточной Европы, в определенной мере сдерживал и ограничивал развитие элитарных, индивидуалистических и эстетских течений. Явления декаданса в отчетливо выраженной форме обнаружили себя не во всех литературах. В ряде случаев о них можно говорить только применительно к сравнительно узким литературным кругам. Иногда нелегко провести грань между декадентскими тенденциями и ощущением трагедийности жизни, например трагедийной лирикой, особенно характерной для периодов политического безвременья (в Болгарии, Хорватии). Натурализм не сложился в литературах Центральной и Юго-Восточной Европы в целостное литературное течение, хотя и оставил заметный след в некоторых из них. Получили известное распространение мотивы роковой детерминированности судьбы человека условиями среды и влиянием наследственности (К.-М. Чапек-Ход в Чехии), изображение жизни и особенно быта деревни во всей его непривлекательной и порой эпатажной грубости и жестокости (отчасти В. Реймонт в Польше, Б. Станкович в Сербии). Но принципы натурализма осваивались, как правило, не в полном объеме, и натуралистические приемы нередко играли роль корректива к идеализирующим тенденциям в изображении национальной жизни, которые часто давали себя знать особенно в предшествующий период в литературах угнетенных народов. Это было характерно для греческой, венгерской, словенской, хорватской, чешской литератур.

Гораздо большее развитие получил символизм, особенно в поэзии. Течения символизма появились почти во всех литературах. Правда, обращение к художественным формам символизма в литературах этого региона часто не означало отказа от социально-гуманистических идеалов (венгерский поэт Э. Ади, словенский писатель И. Цанкар, а

также поэт О. Жупанчич, Я. Каспрович в польской литературе, словацкий поэт И. Краско и др.).

Не должны вводить в заблуждение названия таких литературных направлений и целых периодов, как «словенский модерн», «хорватский модерн», «чешский модерн». Под этими названиями объединены очень разные, в том числе противоположные по своей сути, явления. То же самое надо сказать и о течении «Молодая Польша», иногда полностью отождествляемом с модернизмом. В книге «Литературы славянских и балканских народов конца XIX — начала XX века» российские исследователи отмечают, что «движение за обновление искусства, выступающее в это время в ряде стран под названием „модерн“, на самом деле являло собой комплекс тенденций не только модернистских, но романтических и даже реалистических. Важнейшим содержанием становится мотив духовной неудовлетворенности, бунта, антибуржуазного протеста». Конечно, не следует преуменьшать одновременно роли нереалистических течений. Встречаются и ярко выраженные явления этого рода, как, например, польский модернизм и творчество популярного его представителя С. Пшибышевского, исповедовавшего крайне индивидуалистические убеждения, видевшего единственную цель и смысл искусства в нем самом и получившего в свое время модную известность в элитарных и эстетских кругах не только у себя на родине, но и за рубежом. Однако еще чаще наблюдаются явления как бы промежуточного характера, соединяющие в себе порой в противоречивом и парадоксальном сочетании разнородные и неоднозначные тенденции. Особенно часто это наблюдается в поэзии, хотя есть яркие примеры и в драме (С. Выспяньский).

В лучших своих проявлениях постнатуралистические течения способствовали освоению новых сторон субъективного мира человека и новых художественных форм, связанных с повышенной активностью творческого субъекта.

Главную перспективу литературного развития определял реализм, который в ряде стран как раз только что вступал в пору расцвета. Одновременно реалистическое искусство начинает испытывать влияние новых литературных течений. Более многослойными и разнообразными становятся проблематика, художественные формы и стили реалистических произведений. С развитием реализма связана деятельность ряда крупных представителей эстетической мысли этого времени, таких, например, как Й. Скерлич (Сербия), О. Гостинский, отчасти Ф. К. Шальда (Чехия).

В конце XIX — начале XX в. продолжается творчество реалистов старшего поколения (особенно выделяются Б. Прус и Г. Сенкевич в польской литературе).

Центральная проблема реалистического искусства — человек и общество. Одной из главных особенностей развития реалистической литературы в конце XIX — начале XX в. было усиление ее социально-критической направленности,

439

обличительного художественного анализа социальных отношений, дух протеста против существующего строя. В художественном плане это порождало разработку многих приемов демаскирующего изображения, развитие сатиры и т. д. Все чаще социальный протест связан и с прямым или косвенным влиянием социалистических идеалов, рабочего движения. Одновременно с нарастающим стремлением раскрыть социальную структуру бытия рос интерес литературы к человеческой личности, глубинам и загадкам ее внутреннего мира. Это также находит выражение не только в проблематике творчества, но и в поисках способов художественного постижения человеческого сознания, в обогащении психологизма.

При этом нельзя сказать, что повышенный интерес к человеческой личности, индивидууму представлял собой некую противоположность социальной-аналитической и обличительной направленности литературы. Эти явления, хотя и не всегда совпадали, часто проявлялись одновременно, слитно.

Диапазон художественных исканий в реалистической литературе этого времени простирается от преодоления романтической патетики до повышения активности авторского субъективно-оценочного элемента. В прозе нередко взаимопроникают повествовательная и лирическая стихии, увеличивается роль образно-метафорического начала, повышается экспрессивность и емкость образа, шире используются возможности переносных значений и косвенных ассоциаций. Наглядно это проявилось в творчестве С. Жеромского (Польша), И. Цанкара (Словения), К. Хадзопулоса (Греция), В. Шрамека (Чехия) и др. Особенно ярко все эти тенденции выражены в поэзии. Иногда реализм соприкасался с поэтикой нереалистических течений, использовал ее элементы. Однако надо учитывать, что порой сами эти течения доводили до крайности, абсолютизировали некоторые приемы и художественные тенденции, назревавшие в литературе в целом, в том числе в реалистическом искусстве. Граница пролегла не столько в области формы, сколько в сфере отношения к действительности, на уровне концепции мира и человека.

Для развития реализма этого периода показательным возникновением в разных литературах региона целого массива произведений, в том числе романов, для которых характерен углубленный социальный анализ жизни народа, особенно крестьянства, составляющего основную массу населения в этой части Европы. Одновременно привлекает внимание ущемленное положение средних слоев, процесс вырождения аристократии (в Польше, Венгрии, Хорватии), хищничество буржуазии. Положение народа было важнейшей темой многих крупных писателей — И. Вазова, и Елина-Пелина в болгарской литературе, К. Теотокиса в греческой, С. Ранковича, П. Кочича в сербской, Й. Косора и И. Козараца в хорватской, И. Славича, И. Караджале, И. Садовяну в румынской, Ж. Морица в венгерской, В. Реймонта, В. Оркана и других в польской и т. д. При этом по сравнению с творчеством писателей старшего поколения наблюдается заметное смещение акцентов. Если раньше на первый план выступало изображение народа как носителя морально-этических ценностей, которое нередко сочеталось с призывом сочувствовать простому человеку, то теперь все чаще встречаются обнажения непримиримости социальных противоречий, показ разлагающей и беспощадной власти денег, обращение к мотивам протеста, бунта. Социально-аналитическое начало порой усиливается и в произведениях исторического жанра. Так, А. Ирасек представляет в своих эпических полотнах историю чешского народа как цепь социально-освободительных народных движений; С. Жеромский анализирует освободительную борьбу польского народа в тесной связи с социальной борьбой и социальной психологией соответствующих эпох. В произведениях болгарских (И. Вазов), греческих писателей социальному эгоизму противопоставляются коллективистско-гуманистические идеалы периода освободительной борьбы.

Знаменем времени становится развитие социальной и политической сатиры. Выдвигаются такие яркие сатирики, как С. Сремац, Б. Нушич, Р. Доманович в сербской литературе, А. Константинов в болгарской, Г. Запольская — в польской, Й. Махар и Я. Гашек в чешской. Нарцательными сатирическими типами сделались созданные в это время в балканских литературах образы беззастенчивых и невежественных выскочек и дельцов, с наивной откровенностью рвущихся напролом к власти и наживе. Таков образ Бай Ганю, нарисованный Алеко Константиновым, образ Вукадина, созданный С. Сремацем, некоторые образы Б. Нушича. Большое место, особенно в польской и чешской литературах, заняло осмеяние мещанства с его стихией приспособленчества и пошлости. Но основная отличительная особенность многих сатирических произведений этого времени состоит в том, что непосредственным объектом изображения становятся главные силы существующей социально-политической системы, ее основные институты — монархия, полицейско-бюрократический аппарат, практика политических партий, система выборов, милитаристские круги. При этом сильно

выражена демаскирующая функция сатиры, срывающей покровы официальных представлений с истинного положения вещей. Особенно отчетливо все эти черты проступают в творчестве писателей, соприкасающихся прямо или косвенно с идеями социализма и осуждающих классовую сущность и антагонистичность существующей системы. Это относится, например, к таким сатирикам, как Я. Гашек, Г. Кирков, Р. Доманович. Некоторые из них пронизательно разглядели и псевдореволюционность практики ряда существующих рабочих и социалистических партий. Именно в это время (1911 г.) Я. Гашек разыграл вместе с друзьями знаменитую буффонаду, инсценировав во время парламентских выборов в Праге образование «партии умеренного прогресса в рамках закона», которая была пародией на соглашательские, псевдооппозиционные партии.

Социалистические идеи вызвали пристальный интерес И. Цанкара, Э. Ади, С. Жеромского, О. Жупанчича, К. Теотокиса, Я. Арбеса и многих других. С воздействием этих идей были связаны размышления о самих основах и структуре существующей социальной системы, а также попытки создания образа нового героя. В творчестве целого ряда писателей появляется образ ищущего героя, занятого поисками путей обновления общества, устранения несправедливых социальных отношений. Чаще всего это еще неясные и утопически-иллюзорные планы, но они отражали веяния времени.

Некоторые произведения как бы непосредственно насыщены классовым сознанием народных низов, пролетариата. Духом гневного, непримиримого протеста против социального гнета проникнуты созданные на рубеже веков «Силезские песни» чешского поэта П. Безруча, творчество словенского поэта А. Ашкерца, внимание которого привлекла, в частности, жизнь шахтеров.

Зарождается и непосредственно пролетарская литература, которую представляли А. Струг в Польше, А. Мацек в Чехии, Г. Кирков и Д. Поляков в Болгарии, К. Абрашевич в Сербии, И. Данко в Хорватии. Основная тема их творчества, часто носившего агитационный характер, — борьба трудового народа за свое социальное освобождение. Стихи пролетарских поэтов обычно овеяны духом боевых призывов. Часто для них характерны песенные формы, использование революционной символики. Начиная с 90-х годов формируется марксистская эстетическая мысль. Наиболее известные ее представители — Д. Благоев в Болгарии, Ю. Мархлевский в Польше, Д. Попович в Сербии.

Вместе с тем в умах многих писателей нарастало, особенно в годы войны, осознание аномальной и трагической конфликтности современного бытия, опасения перед дальнейшими потрясениями и катаклизмами. Позднее развитие литературы народов Центральной и Юго-Восточной Европы было связано уже с новой эпохой, с новыми условиями, возникшими после мировой войны, революции в России и других событий того времени. Еще в конце войны в целом ряде стран средней Европы и балканского региона развернулись мощные выступления народных масс, требовавших хлеба, мира, демократических преобразований, национальной независимости. Поражение коалиции центральных держав, распад Австро-Венгерской империи сделали возможным образование новых самостоятельных государств: Польши, Чехословакии, Венгрии, Югославии.

ПОЛЬСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Для культурной жизни конца XIX — начала XX в. на польских землях большое значение имели возникновение рабочих партий, выдвигавших на первый план задачи национального (ППС) либо классового (СДКПиЛ, ППС-левица) освобождения,

распространение различных модификаций социалистической идеи, интерес к философским концепциям Шопенгауэра, Ницше, Бергсона. Сложная политическая ситуация в стране, а также нарастающий в обществе протест против социально-политических порядков в современной Европе, против политики империалистических государств, грозящей военной катастрофой, против общественного неравенства, против мещанского образа жизни и мышления определили важные перемены в литературе.

Литература полна беспокойства, ощущения кризиса современного общества, симпатий к рабочему движению и лихорадочных поисков положительных ценностей, часто сопровождавшихся настроениями безысходности. Отличительной чертой литературного процесса становится переплетенность линий, взаимопроникновение противоречивых начал. Знаменем эпохи явилась смена господствующего литературного вкуса, усиление лирического, эмоционального начала, воссоздание определенного настроения, символика и фантастика, цветистость лексики, распространение поэтической

441

ритмической прозы и другие новые художественные явления. Эти черты особенно ярко проявились в 90-е годы — время так называемого «модернистского бунта».

Важным рубежом в развитии литературы явилась революция 1905—1907 гг., которая захлестнула Королевство Польское и отозвалась широким эхом на польских землях, находившихся под властью Германии и Австрии. Революция вызвала большой творческий подъем у писателей, в большинстве своем приветствовавших революционные выступления пролетариата. Часть из них занимала классовые позиции, другие рассматривали революцию в духе идеологии ППС как национальное польское восстание. И в творчестве тех, для кого революция оказалась чуждой (в том числе Б. Пруса, Г. Сенкевича), она оставила глубокие следы. Различным было и отношение к революции на разных этапах ее развития. После ее поражения отходят в сторону или переходят в реакционный и консервативный лагерь многие ее недавние сторонники.

В годы первой мировой войны польские земли стали ареной военных действий, а в июле 1915 г. оказались под немецкой оккупацией. В стране замирает культурная и литературная жизнь.

Вехой, замыкающей рассматриваемый период, явилось образование в 1918 г. независимого польского государства.

Характер литературного процесса в польских землях в конце XIX — начале XX в. существенно отличается от предыдущего этапа. Определяющим было дальнейшее развитие реалистического направления, представленного уже известными писателями — Б. Прусом, Э. Ожешко, М. Конопницкой, Г. Сенкевичем и молодыми С. Жеромским, В. Реймонтом, В. Орканом и др. Вместе с тем в 90-е годы возникают нереалистические течения — импрессионизм, символизм, неоромантизм, несколько позднее и экспрессионизм, неоклассицизм — идейно неоднородные, вступающие в сложные взаимосвязи и между собой, и с реализмом. Они получили название «Молодая Польша», которое в польском литературоведении часто (хотя и неправоммерно) распространяется на весь период в целом, охватывая и реалистическое творчество.

Эстетическая программа «Молодой Польши» была противоречивой: с одной стороны, она отражала декадентские и элитарные настроения части творческой интеллигенции, с другой — индивидуалистический протест против буржуазного строя и его культуры. Для художественной практики крупных писателей, причислявших себя к «Молодой Польше» (С. Выспяньский, Я. Каспрович, К. Тетмайер и др.) характерны попытки соединить философско-метафизическую проблематику, новый импрессионистски-символистский «младопольский» стиль с принципами социально заостренного и гуманистического искусства.

Наиболее яркими представителями декадентской литературы были Мириам (псевдоним Зенона Пшесмыцкого, 1861—1944) и Станислав Пшибышевский (1868—1927). Иррациональная мистическая концепция искусства была представлена на страницах издаваемого Мириамом журнала «Химера» (1901—1907). Громким манифестом «Молодой Польши» была статья «Confiteor» (1899) С. Пшибышевского, который заявлял: «У искусства нет никакой цели, оно есть цель само по себе, есть абсолют, ибо оно является отражением абсолюта — души», «тенденциозное искусство, искусство нравоучительное и искусство-развлечение, патриотическое искусство, искусство, имеющее какую-либо моральную или общественную цель, перестает быть искусством».

Декадентские тенденции наиболее сильно проявились в лирической поэзии «Молодой Польши», главным образом в 90-е годы. С изменением политической и общественной ситуации, особенно в 1905—1907 гг., происходит переоценка многих программных положений.

Декадентские программы и их осуществление в творчестве встретили отпор со стороны писателей-реалистов (Б. Пруса, М. Конопницкой и др.) и ряда критиков (С. Бжозовского, К. Ижиковского). Наиболее последовательно против декаданса выступили марксистские критики Людвик Кшивицкий в цикле статей «Об искусстве и неискусстве» в 1899 г., Юлиан Мархлевский — в статье «Химерический взгляд на отношение искусства и общества» (1901), Вацлав Налковский и др. Они противопоставили декадентскому искусству реалистическое творчество, тесно связанное с общественной жизнью. Образцом нового, революционного искусства они считали творчество М. Горького.

Важным фактором польской литературной жизни рубежа веков, особенно для развития прозаических жанров, является распространение и влияние русской литературы. Прежде всего это относится к Королевству Польскому, непосредственно включенному в систему идеологических и культурных связей с Россией, с русским общественным движением. Это несомненно способствовало расцвету реалистической прозы в творчестве писателей, связанных с Варшавским центром культурной жизни Польши. В другом таком центре — в галицийском Кракове — преобладали символистская и неоромантическая поэзия и драма.

В польском реализме рубежа веков по сравнению

442

с предшествовавшим периодом на первый план выступают тяготение к философскому осмыслению бытия и места человека в обществе, углубление и разветвление анализа психики, социальной и биологической сущности человека (в этом последнем реализм нередко смыкается и подчиняет себе довольно значительные в этот период натуралистические тенденции).

В творчестве прозаиков старшего поколения острым было ощущение исчерпанности определенных форм жизни, кризиса позитивистского оптимизма. Наиболее последовательным приверженцем идеи эволюционного прогресса и мирного сотрудничества классов был Прус. Ожесточение все больше склонялась к этике христианского милосердия и к признанию некоего высшего трансцендентального начала, придающего смысл человеческому существованию. В публицистике и художественном творчестве Свентоховского крепили акценты индивидуализма, элитарного презрения к толпе. Значительные коррективы в систему позитивистских взглядов на общество и общественную роль литературы вносили произведения Конопницкой, Сенкевича, занимавших и ранее в позитивистском лагере особое место. Первая благодаря своему исключительному даже среди окружавших ее писателей-демократов органическому единению с жизнью народа, второй — своей традиционности, позволявшей ему, однако, скептически оценивать многие позитивистские иллюзии, противопоставляя им

собственное представление о национально-патриотических и художественных задачах, стоящих перед отечественной литературой.

Свидетельством растущего беспокойства и попыткой показать все усложняющиеся человеческие взаимоотношения и положение человека в обществе стал роман Б. Пруса «Эмансипированные женщины» (1890—1893, кн. изд. — 1894). Труд и добродетель не вознаграждаются, честным людям все тяжелее становится заработать себе на пропитание, их давит постоянная тревога о завтрашнем дне и преследует злоязычие мещанства, достойна сожаления судьба «эмансипированных» женщин, которых экономическая необходимость делает солдатами армии наемного труда, — к таким печальным итогам приходит писатель, некогда оптимистически смотревший на перспективы буржуазной цивилизации. В романе «Фараон» (1897) Прус предпринял попытку на историческом материале не только художественно воплотить свой идеал государственного устройства, но и передать свое ощущение кризиса.

Произведения Сенкевича 90-х годов — пример того, что ощущение кризисности и бездорожья может порождать в литературе не только тупиковые поиски и пессимистические решения, но и вести к новым художественным открытиям. Роман Сенкевича «Без догмата» (1891) в очень короткий срок приобрел общеевропейскую известность, стал предметом горячих споров и заинтересованных высказываний ряда видных польских и русских литературных деятелей. Имя героя романа Леона Плошовского Горький упоминает в ряду созданных европейской и русской литературами психологических портретов «лишних людей», противопоставивших себя обществу. Впервые в польской прозе появился герой, художественно убедительно воплотивший кризис положительных идеалов, характерный для польского общества конца века. Атмосфера романа передает именно исчерпанность позитивистского этапа, неясность дальнейшего пути, неизбежность возникновения массы настоятельных вопросов, на которые художественная интеллигенция старого призыва еще не имела ответов.

«Без догмата» был лучшим современным романом Сенкевича. Не достиг писатель его уровня в своем следующем романе «Семья Поланецких» (1895). Апология общественной роли капитализирующейся шляхты в романе вызвала резкую критику в передовых литературных кругах. По отзыву Чехова, «цель романа: убаюкать буржуазию в ее золотых снах», успокоить ее «на мысли, что можно и капитал наживать, и невинность соблюдать, быть зверем и в то же время счастливым».

В 90-е годы увидели свет два очередных исторических романа Сенкевича «Quo vadis» (1896) и «Крестonosцы» (1900). Они получили большую читательскую популярность, но не внесли в развитие польского исторического романа ничего принципиально нового по сравнению с предшествующими достижениями Сенкевича в этой области.

Глубокие преобразования реалистической прозы конца XIX — начала XX в. связаны с творчеством представителей младшего поколения, прежде всего с творчеством двух крупнейших писателей эпохи — Жеромского и Реймонта. Они представляют разные типологические разновидности внутри польского реализма, хотя и не во всем противоположные.

Стефан Жеромский (1864—1925) был одним из тех общественно чутких писателей, которые пытались осмыслить действительность, не только исходя из ее конкретных проявлений, но и обращаясь к теории рабочего движения, к социалистическим учениям. В годы общественного подъема, предшествовавшего революции 1905 г., и во время самой революции он был тесно связан с революционной средой, общался с деятелями социал-демократической и социалистической

443

партий, был участником многих конспиративных и массовых мероприятий. Правда, его социалистические симпатии были непоследовательны, чему в значительной степени способствовало и объективное положение вещей: раскол в польском рабочем движении и

нигилистические ошибки польских марксистов в национальном вопросе. Но при всей своей непоследовательности и противоречивости мировоззрение Жеромского, по-своему ориентированное на социализм, дало колоссальный импульс эстетическому осмыслению им мира. Это первый в польской литературе писатель, у которого изображаемая буржуазная действительность трактуется как полностью несостоятельная, требующая коренных перемен.

Резкая критика капиталистических отношений прозвучала уже в раннем творчестве писателя («Рассказы», 1895), особенно в рассказах, вскрывающих механизм капиталистической эксплуатации — присвоение предпринимателями продукта труда батраков и рабочих.

В поисках путей изменения существующего положения Жеромский создает образы положительных героев — самоотверженных реформаторов-одиночек, посвятивших себя народному делу, вступивших в неравную борьбу с косным мещанским окружением (роман «Бездомные», 1900, и другие произведения). С годами романтический жест героев дополняется попытками утопического решения социальных конфликтов, что особенно заметно в творчестве послереволюционных лет, когда писатель испытывал большие сомнения в возможностях массового революционного народного движения. Граф Бодзанта добровольно отказывается от своих земель и организует на них аграрную коммуну, нечто вроде фаланстеров Фурье («История греха», 1908). Петр Розлуцкий, герой романа «Красота жизни» (1912), мечтает о коммунистическом будущем, когда наука совершит переворот в материальном и духовном бытии его соотечественников. По последнему слову науки и техники строит фабрики и заводы Рышард Ненаский, чтобы, обучив рабочих управлению производством, передать его в кооперативную собственность («Метель», 1916). Правда, все эти начинания показаны Жеромским либо как вовсе фантастические, либо как терпящие крах мечты.

Несомненна романтическая природа образов положительных героев Жеромского. Она проявляется в их страстности, непреклонности, жестах отчаяния и величия, верности заведомо проигранному делу. С романтической традицией связан характер гражданского, патриотического пафоса писателя, утверждаемая им идея служения высшему долгу, примата общественного над личным, идея великой роли «избранников».

Иллюстрация:

С. Жеромский

Фотография 1890-х годов

По своей художественной манере Жеромский резко отличается от своих предшественников: их объективному уравновешенному повествованию он противопоставил новый тип прозы — напряженно-эмоциональной, лирической. В ней большое значение приобретает и граничащий с натурализмом антиэстетизм описаний, символика и импрессионизм в пейзаже, в передаче душевных состояний. Экспрессивность стиля достигается обилием эпитетов, метафор, инверсий, музыкальной организованностью фразы.

Значительный вклад внес Жеромский в развитие польской исторической прозы — он обратился к злободневным проблемам истории борьбы польского народа за восстановление национальной независимости, рассматривая их в тесной связи с социальной борьбой той или иной изображаемой эпохи. Широкая панорама драматического периода польской истории (последний раздел Польши, образование в 1807 г. Варшавского княжества и надежды, связанные с походом Наполеона в Россию) дана в трилогии «Пепел» (1904); безрадостным судьбам участников национально-освободительного восстания 1863 г. посвящен роман «Верная река» (1912).

В художественной публицистике Жеромского 1906—1908 гг. («Сон о шпаге», «Нагая мостовая», «Слово о батраке», «Ноктюрн» и др.) передана героическая атмосфера революционных лет, высказана полная поддержка писателем борьбы «святого пролетария», польского и русского. События революции нашли отражение и в его повестях и романах — «История греха» (1908), «Дама о гетмане» (1909) и др., и особенно в драме «Роза» (1909), сложной «несценической» философской драме, где сконцентрировано понимание Жеромским целей революции, способов ее осуществления и причин поражения. В драме отразилось разочарование писателя в реальных путях борьбы после поражения революции и противоречие между пониманием им классовых конфликтов и предлагаемым утопическим способом их разрешения.

И после поражения революции Жеромского не покидала надежда на уничтожение социального и национального бесправия и на появление литературы, способной выразить надвигавшиеся перемены. В 1913 г., начиная работу над трилогией «Борьба с сатаной» (1914—1919), он писал: «Мне все время кажется, что весь современный мир стоит на пороге социальной революции, и выражением этого ощущения станет мой роман... Это будет роман национальный и социальный, но прежде всего — революционный» Однако роман Жеромского, несмотря на глубокую критику в нем империализма и империалистической войны, не стал подлинно революционным романом: и в нем выход из реалистически показанных классовых противоречий писатель искал в реформистско-синдикалистских утопиях.

Разочарование Жеромского в социально-утопических идеалах наступит позже, в буржуазной независимой Польше. В 1924 г. он издаст роман «Канун весны», герой которого, протестуя против социальных несправедливостей в свободной от национального угнетения Польше, встанет в ряды рабочей демонстрации.

Еще при жизни Жеромского называли «духовным вождем» поколения. Он оказал наибольшее влияние на творчество своих современников, на последующее развитие польской литературы.

Под воздействием Жеромского, в частности его напряженно-эмоционального стиля, развивалось творчество Анджея Струга (псевдоним Тадеуша Галецкого, 1871—1937). Струг был деятельным членом ППС, неоднократно сидел в царских тюрьмах, отбывал ссылку в Архангельске; во время революции 1905 г. возглавлял крестьянский отдел в руководстве ППС-левицы, организовывал революционные выступления в деревне.

В творчестве Струга 900-х годов нашла наиболее полное отражение польская революционная действительность — рассказы сборников «Люди подполья» (1908), «Из воспоминаний старого сочувствующего» (1909), «Суровая служба» (1909), повесть «Завтра» (1908), роман «История одной бомбы» (1910). Струг пришел в литературу из революции, а не наоборот, как многие другие писатели, писавшие о революции с позиций увлеченных ею интеллигентов. Он смотрит на революцию изнутри, глазами деятельного подпольщика, передает всю конкретную повседневность революционной борьбы. Он создал образ нового героя — профессионального революционера, прежде всего интеллигента, но также рабочего и крестьянина. Писатель стремится проникнуть в психологию революционеров, показать, как они пытаются преодолеть сомнения в правильности своих действий. Правда, романтический ореол избранничества и жертвенности часто препятствует такому раскрытию образов, и все же многие герои Струга жизненно достоверны и человечны. И главное, показывая революцию на излете, Струг учитывает перспективу борьбы и логику истории. Он видит связь между национально-освободительными шляхетскими польскими восстаниями девятнадцатого века и борьбой польских трудящихся против царизма и капитализма в новую эпоху и расценивает революцию 1905 г. как начало последующих исторических перемен.

Сходные темы избирает другой представитель «школы Жеромского» (понимаемой не как подражание, а как осознанная идейная и художественная инспирация) — Густав

Даниловский (1871—1927). Он, как и Струг, был деятельным членом ППС, но принадлежал к другой ее фракции. Даниловский в аллегорических образах выражал веру в историческую миссию пролетариата — спасителя человечества и культуры («Поезд», 1899), в повести «Из дней минувших» (1902) рассказывал о целеустремленной жизни семьи революционеров. Написанный в стиле лирической прозы Жеромского, полный романтической патетики роман «Ласточка» (1907) передает настроение предреволюционных дней, готовность к борьбе и жертвам, которой охвачены члены студенческого конспиративного кружка.

Социальная «заангажированность», полемичность по отношению к теориям «чистого искусства», натуралистически-жесткое и одновременно романтически-патетическое изображение ужасающих условий жизни и труда рабочих и шахтеров, их зреющего протеста свойственны прозе известного в 90-е годы поэта рабочей Польши (впоследствии сблизившегося с национал-демократами)

445

Анджея Немоевского (1864—1921): «Листопад» (1896), «Письма безумца» (1899), «Прометей» (1900) и др. Особое место в его творчестве занимают близкие по типу психологическим рассказам Струга новеллы, посвященные «людям революции» — польским, русским и еврейским рабочим, участникам революции 1905 г. («Люди революции», 1906; «Борух», 1907).

Новаторские достижения Жеромского оригинально развивает в своих исторических романах «Пламя» (1908) и «Дубрава» (1911) Станислав Бжозовский (1878—1911) — видный польский философ и теоретик культуры, многочисленные научные и литературно-публицистические работы которого надолго заслонили его примечательное литературное творчество. «Пламя» написано в форме лирических воспоминаний бывшего народовольца поляка Михала Каневского. Хроника «Народной воли» перерастает в этом романе в полную энтузиазма апологию совместной борьбы польских и русских революционеров «за вашу и нашу свободу». Подобно Жеромскому, Бжозовский славит эту благородную традицию польских и русских дворянских революционеров, обращаясь к историческим аналогиям, в частности к патриотической деятельности гетмана Жулкевского.

Другая линия в развитии польской реалистической прозы на рубеже веков связана с творчеством Владислава Станислава Реймонта (1867—1925). Лирической напряженности, субъективно-романтическому пафосу Реймонт противопоставит сильно развитым объективным, эпическим началом. Если Жеромский посвятил себя идее правдоискательства и переустройства жизни, то страстью Реймонта, не покушавшегося на «исправление человеческого рода», стало яркое и точное изображение ее многообразных проявлений.

В юности Реймонт был актером странствующей труппы, служащим на железной дороге, учился портняжному ремеслу, подвизался на поприще медиума в спиритических сеансах, подумывал и о поступлении в монастырь. Его феноменальная наблюдательность и способность яркого, пластически зримого запечатления увиденного породили ряд жанрово-социологических зарисовок из жизни разных слоев польского общества. Писатель был первым в освоении новых для польской литературы тематических пластов — таких, как изображение актерской среды (романы «Комедиантка», 1896; «Брожение», 1897; повесть «Лили», 1899), жизни промышленного города (роман «Обетованная земля», 1899). Реймонт чутко улавливал новые веяния, в частности социальные перемены в польской деревне, что особенно проявилось в четырехтомном романе «Мужики» (1904—1909).

Человек интересует писателя не столько как ценная сама по себе неповторимая личность, сколько как характер, сформированный определенной средой. Особенностью его творчества является нацеленность на социологическое исследование общественных групп, на отражение психологии массы, коллектива. Эта основополагающая тенденция

творчества Реймонта связывает его в известной мере с традицией натурализма, который в Польше испытал сильное воздействие творческого опыта Золя.

Первым произведениям Реймонта были свойственны мотивы детерминизма наследственности, патологических отклонений в человеческой психике. Писателя привлекали низменные проявления человеческой природы (правда, объясняемые как результат социально-экономических факторов, земельного голода в деревне). Психология личности трактовалась им как следствие темперамента, ее зависимость от среды выступала еще как прямая, единственно возможная. Это положение меняется по мере дальнейшего развития творчества писателя в сторону укрупнения и усложнения рисунка личности при сохранении прежнего интереса к изображению жизни человеческой общности.

В «Обетованной земле» представлен в целом натуралистический тип романа: Реймонт пишет нечто вроде монографии «польского Манчестера», исследует «патологию миллионеров» — нравы, образ жизни, деловую хватку лодзинских текстильных магнатов. Рабочие появляются в романе лишь как одноликая масса — покорная либо глухо протестующая (главным образом против машин).

Значительно углубляется реалистическое познание человеческого характера в вершинном произведении Реймонта — романе «Мужики». Подлинным героем этой эпопеи является крестьянская община деревни, показанная в трудах и праздниках, в ее внутренних классовых конфликтах и в объединяющей крестьян борьбе с помещиком. Но характеры, представляющие эту массу, разнообразны, глубоко индивидуализированы. Созданный Реймонтом в «Мужиках» тип многоголосого романа-эпопеи, героем которого являлась масса (подобный жанровый принцип он продемонстрировал и в исторической трилогии «1794 год», 1913—1918), был в польской литературе того времени явлением новаторским и перспективным.

Много общего с типом реймонтовской прозы содержат произведения Владислава Оркана (псевдоним Франтишка Ксаверия Смерчинского, 1875—1930). Его произведения (сб. рассказов «Новеллы», 1898; «Над пропастью», 1900, и повесть «Батраки», 1900) с жестокой правдивостью рисуют нищую галицийскую деревню,

446

ее классовое расслоение, конфликт между богачами и беднотой либо отчаянную и обреченную в тех условиях на неуспех борьбу правдоискателей из народа за справедливость (роман «В Розтоках», 1903). Последующее прозаическое творчество Оркана все более идет по пути сближения с символично-натуралистической литературой (историческая поэма в прозе «Мор», 1910; роман-сказка «Давным-давно», 1912).

Среди писателей, условно говоря, социологического типа реализма, к которому можно отнести значительную часть творчества Реймонта и Оркана, следует назвать и Вацлава Серошевского (1858—1945) — беллетриста и этнографа, первые свои произведения посвятившего сибирскому краю и якутам, среди которых он долгие годы жил как политический ссыльный («На краю лесов», 1894; «В западне», 1897; «Двенадцать лет в стране якутов», 1900, и др.). Описывая далекие экзотические страны (позднее писатель посетил также Китай, Японию, Индию, Египет), Серошевский создает документально точные и поэтичные картины суровой и величественной природы, полной опасностей и таинственной для европейца жизни не затронутых цивилизацией племен.

В этот период параллельно реалистической прозе, взаимодействуя с ней, существовала и богатая нереалистическая проза, весьма неоднородная в идейно-художественном отношении.

Крайне индивидуалистическое восприятие жизни легло в основу нашумевших в свое время произведений Ст. Пшибышевского. В них отразилось убеждение в том, что искусство не способно отобразить правду действительности, но должно выразить «правду души». Романы Пшибышевского («Дети сатаны», 1899); «Homo sapiens», 1901, и др.) —

пример смешения взаимодействия натурализма, символизма и реализма, позднее (трилогия «Дети нищеты», 1913—1914) и экспрессионизма, понимаемого писателем как продолжение романтической традиции.

Элементы реалистической поэтики весьма ощутимы в романах поэта, прозаика и драматурга Тадеуша Мициньского (1873—1918), особенно в его «Ксендзе Фаусте» (1913). Этот роман, по существу, является воскрешением традиции просветительского дидактического и приключенческого романа, но в творчестве писателя-мистика, погруженного в таинственную атмосферу религий древнего Востока, занятого проблемами оккультизма. В рассказы о жизни ксендза Фауста, полной фантастических приключений, вплетаются реалии европейской и польской действительности начала века.

Особый вопрос — о творчестве писателей, занимавших промежуточное положение между реализмом и нереалистическими течениями, а именно так можно расценивать произведения такого интереснейшего художника эпохи, каким был Вацлав Берент (1873—1940), прошедший в 900-е годы путь от реалистического романа «Специалист» (1895) к символично-импрессионистической «Гнили» (1903) и экспрессионистской «Озими» (1911). Тонкое исследование психологии и стиля жизни артистической богемы в романе «Гниль», критический пафос, направленный против неспособного на высокие порывы мещанства, свидетельствуют о пройденной писателем школе реализма. В то же время этот сложный по своей проблематике роман (критика моральной опустошенности и декадентского индивидуализма совмещается с апологией пессимистического искусства) нельзя назвать романом реалистическим. Реализм метких, иронических наблюдений над бытом и психологией «жрецов искусства» перемежается рядом чуждых ему моментов, как философских (мотив нирваны, единственно надежного освобождения от страданий жизни, тема женщины — олицетворения низменного и плотского начала и др.), так и художественных (нарочито затемненные символические образы). В 90-е годы нереалистические тенденции наиболее ярко проявились в поэзии. На ее базе и были сформулированы основные лозунги «Молодой Польши». Преобладающими жанрами в поэзии становятся философская лирика, а также лирика любовная, пейзажная, лирика психологического самоуглубления, рефлексии. Господствующие мотивы — это мысли об одиночестве, настроения безысходности, ощущение разлада с действительностью, неустроенность художника во враждебном ему мире, мотивы, вызванные разочарованием в заповедях эпохи позитивизма, анархическим антибуржуазным бунтом.

Поэтическая теория 90-х годов отрицает реалистические принципы в поэзии, декларирует свободу творческой индивидуальности и в качестве универсального выдвигает одно лишь требование: не описывать внешний мир, а передавать субъективное восприятие его художником, воспроизводить впечатление и вызывать у читателя определенное настроение. Наряду с «воссоздающими настроение» импрессионистскими принципами в формировании поэтического стиля «Молодой Польши» большую роль сыграли также символистские тенденции. К отличительным чертам «младопольского стиля» в поэзии относится перенос абстрактных понятий в сферу осязаемого, жизненно-конкретного: персонификация символистского, идеалистического понятия души, а также чувств, настроений. Появляются причудливые эпитеты и метафоры, основанные на сближении абстрактного и

447

конкретного, на ассоциативном переносе значения: «великих стремлений птицы», «души золотые ворота», «цветы мечты», «белые цветы тоски», «голубая снов глубина» и т. п. Для выражения вторичности материального мира используются условные символистские эквиваленты — тени, зеркала, отражения в воде. В целом это довольно однообразный стиль, отличающийся напыщенностью, инфляцией эпитетов и лирического экстаза, утомительными инверсиями. Но талантливым поэтам удавалось вырваться за пределы младопольской поэтики и создавать ценные художественные произведения, в которых черты стиля проступали ненавязчиво, придавая им своеобразный колорит.

Характерные для «новой поэзии» идейные и художественные тенденции наиболее ярко представляет лирика Казимежа Тетмайера (1865—1940):

Все веры рухнули; столетье истекло...
Где твой надежный щит? Чем ты поборешь зло,
Премудрый человек? Но он в ответ ни слова...

(Перевод А. Штейнберга)

Последние строки стихотворения Тетмайера «Конец века» передают ощущение безвременья, так свойственное поэтам той поры. Поэзию Тетмайера пронизывают индивидуалистические настроения, противопоставление художника-творца мещанской толпе, беспрестанно повторяются мотивы безграничной и безутешной тоски, усталости души.

Выдающимся поэтом «Молодой Польши» был Ян Каспрович (1860—1926). Он начал с гражданской лирики в духе М. Конопницкой, с деклараций солидарности с угнетенными, сочувствия крестьянской доле, горю народному («Поэзия», 1888; «С крестьянского поля», 1891). В 90-е годы характер его поэзии меняется: сознание социального неблагополучия находит выражение уже не в реалистических образах, а в символических картинах страдающего и гибнущего мира, проникнутых бунтарско-богоборческим настроением. Импрессионистско-символическая манера наложилась на имевшийся опыт социально-психологической лирики. Это соединение дало своеобразный результат. Центральный мотив его поэзии — связь между душевными явлениями и явлениями внешнего мира, природы (сб. «Anima lachrymans», 1894; «Куст дикой розы», 1898; «Баллада о подсолнухе», 1908; «Мгновения», 1911; и др.). Славу среди современников Каспровичу принес цикл «Гимны» (напечатанный в сборнике «Гибнущему миру», 1902). «Гимны» — это и метафизические поиски источников добра и зла на земле, попытка с помощью символических и апокалипсических видений постичь тайну «абсолюта», «тайный смысл человеческой жизни». Это и свидетельство обостренного нравственного чувства поэта, страдающего за все человечество, во имя человека, то негодующего на создателя этого неустроенного мира, то примиряющегося со всемогущим творцом. Простоты и гармонии художественного выражения достигает Каспрович в философской лирике «Книги бедных» (1916), отмеченной стремлением проникнуться народным мировосприятием и мироощущением.

Интеллектуально-философская лирика, направленная на разгадку тайн творчества и бытия, представлена в творчестве поэта и переводчика Антония Ланге (1861—1929), теоретика символизма, прозаика, поэта и драматурга Ежи Жулавского (1874—1915) и др. Многие поэты видят задачу художника в совершенствовании техники стиха. Поэтом символистского склада и ярким представителем тенденции языкового экспериментаторства был Вацлав Ролич-Лидер (1866—1921), ратовавший за создание особого поэтического языка, принципиально отличного от повествовательно-прозаического. В шести книгах своих «Стихов» Лидер, исходя из Верлена, стремился к музыкальности стиха, изысканным размерам и строфике.

Времена, которые породили тип женщины-бунтарки, восставшей против условностей света, ищущей равных прав с мужчиной в частной и общественной жизни, дали поэзии много новых женских имен. Правда, ни одна из вступивших в эти годы в литературу поэтесс не достигла в ней такого уровня, как в предшествующем литературном поколении М. Конопницкая. Но произведения Казимеры Завистовской, Марыли Вольской, Брониславы Островской и ряда других заняли прочное место в польской лирике рубежа веков.

Самым оригинальным поэтом польского символизма был Болеслав Лесьмян (1878—1937). В 900-е годы он печатался в польских («Химера») и русских («Золотое руно», «Весы» — в них он писал по-русски) символистских журналах, в 1912 г. издал сборник стихов «Сад на распутье». Расцвет творчества Лесьмяна приходится на 20—30-е годы, но

основные принципы его поэтики сложились в начале века. Для поэзии Лесьмяна характерно слияние условного сказочного мира с реальным, стремление, иногда окрашенное мистицизмом, к полному «растворению» в природе. В деформированном, фантастическом, порой гротескном мире поэзии Лесьмяна оживают мотивы народных легенд и верований.

Выражением символистских и экспрессионистских тенденций, беспокойной, активно-бунтарской позиции художника явилась поэзия Т. Мициньского. Он издал всего один, но очень

448

примечательный по форме и по тематике сборник лирических стихов «Во мраке звезд» (1902). Странная деформация действительности, образы, находящиеся на грани сновидения и реальности, призванные передать ощущение хаоса, неразберихи, страдания роднят Мициньского с поздними экспрессионистами и сюрреалистами. Во время революции Мициньский создал символично-экспрессионистскую драму «Князь Потемкин» (1906), посвященную восстанию на броненосце «Потемкин». В драме есть и сцены, рисующие в полном соответствии с исторической правдой ход восстания на «Потемкине», но в целом в ней идея классовой борьбы противопоставлена вере автора в моральное очищение народа.

Хронологически последним течением в поэзии рубежа веков является неоклассицизм. Неоклассицисты обратились в своих программных заявлениях к так называемому классическому Возрождению во Франции (Л. И. Морштин в издававшемся им в Кракове журнале «Музейон», 1911—1913, и др.). Крупнейшим поэтом, связанным с этим течением, был Леопольд Стафф (1878—1957). Истоки его поэзии связаны с символистскими мировосприятием и образностью (сб. «Сны о могуществе», 1901; «День души», 1903), но поэтическая философия Стаффа, в отличие от символистской, рациональна, в ней сильно оптимистическое, жизнеутверждающее начало. Книги стихов Стаффа «Цветущая ветвь» (1908), «Улыбка мгновений» (1910) и другие воплотили его идеал поэзии, равняющейся на античные образцы, воспевающей гармонию, красоту и полноту жизни.

Камерная самоуглубленная поэзия «Молодой Польши» в очень небольшой степени и по большей части весьма опосредованно отражала общественную проблематику своей эпохи. Однако нельзя сказать, что гражданские мотивы совсем исчезли из новой поэзии. Особенно выразительно они проявились в стихотворениях, посвященных революции 1905 г., которые были созвучны реалистическому направлению в поэзии. Его лидером и на рубеже веков продолжала оставаться М. Конопницкая. В годы революции поэтесса заканчивает последние главы своей поэмы «Пан Бальцер в Бразилии» (1910) и вводит в них яркую сцену мощной демонстрации бастующих рабочих, поднявших красные знамена.

Революции посвящают стихотворения многие поэты (Л. Стафф, К. Тетмайер, Я. Каспрович, А. Ланге, А. Немоевский и др.). В 1905 г. Я. Каспрович, например, написал вдохновенное, боевое стихотворение «Варшавянка». Эхо революции отозвалось и в его томе «поэтической прозы» «О геройском коне и рушащемся доме» (1906), резкой сатире на буржуазные нравы и образ мышления. Л. Стафф пишет посвященные русским и польским рабочим сонеты «Гнев справедливый» и поэму «Весна народов».

На стороне революционеров, которые завоюют для народа светлое будущее, был в годы революции и К. Тетмайер. В стихотворении «Баррикада» он восславил совместную борьбу русских и польских трудящихся. Но поднявшийся на борьбу пролетариат у Тетмайера (драма «Революция» и др.) — безликая масса, которой руководят революционеры-заговорщики и даже некий таинственный мессия.

Традиции реалистической поэзии Конопницкой, даже с использованием характерной для нее формы поэтических «картинок», продолжал Анджей Немоевский. Зарисовки из

жизни шахтеров, рабочих у доменных печей и прокатных станов дополнялись в его поэзии решительными призывами к протесту, к борьбе за социальное и национальное освобождение.

Приметным в поэзии начала века явлением было развитие сатирических жанров. Популярность завоевали басни Яна Леманьского (1866—1933), обличавшие ханжество и лицемерие галицийской бюрократии. Декадентское мироощущение, ставшую позой «младопольскую» манерность высмеивал в своих сатирических произведениях талантливый прозаик, поэт, драматург и публицист Адольф Новачиньский (1876—1944). Он был заметной фигурой в литературной жизни Польши, пока не перешел (после 1914 г.) на реакционно-националистические позиции.

Осмеяние буржуазного филистерства, декадентского позерства и снобизма предпринял известный писатель, критик и переводчик Тадеуш Бой-Желеньский (1874—1941) в получивших широкую известность сатирических куплетах («Словечки», 1911), предназначенных для поэтического кабаре в Кракове «Зеленый шарик» (1905—1912).

Значительный художественный вклад в польскую и мировую культуру сделан польской драматургией конца XIX — начала XX в. Ее облик определяет прежде всего деятельность великого реформатора польского театра и драматургии Станислава Выспяньского (1869—1907).

Поэт-драматург, признанный своими современниками новым поэтом-вождем, поэтом-пророком, какими в свое время были для польского общества Мицкевич и Словацкий, он не придерживался какой-либо определенной политической ориентации и не имел сколько-нибудь четкой социальной программы. Продолжая «пророческую» традицию своих великих предшественников, он одновременно развернул генеральную

449

полемику против романтического понимания истории, против политического романтизма. Драмы и трагедии Выспяньского, в которых он создавал метафорические, монументальные обобщения истории и современности, отличаются сложным переплетением романтико-символических, фантастических и реалистических линий и планов. В них нашло отражение героическое прошлое Польши («Легенда», 1897; «Болеслав Смелый», 1900), национально-освободительное восстание 1830 г. («Варшавянка», 1898; «Ноябрьская ночь», 1904), идеологические проблемы современной жизни и перспективы освободительной борьбы польского народа («Свадьба», 1901; «Освобождение», 1902; «Акрополь», 1904), античные сюжеты («Мелеагр», 1898; «Возвращение Одиссея», 1907) и др. Шедевр драматургии Выспяньского — «Свадьба», оригинальная драма-памфлет и драма-сказка. В ней использованы приемы польского народного кукольного театра, так называемой шопки — рождественского ярмарочного представления, в котором выступают традиционные типажи из разных сословий: хлоп, шляхтич, ксендз, еврей. Наряду с ними в драме действуют фантастические персонажи. В столкновении различных общественных и идеологических позиций, представленных участниками крестьянско-шляхетской свадьбы (в ее основе — реальный исторический факт), выявляется непримиримость крестьянского и шляхетского миров. Высмеивая миф о классовой солидарности, осуждая интеллигенцию за неспособность стать духовным вождем народа, Выспяньский не видит сил, могущих вырвать польское общество из «спячки», из состояния неволи и бездействия, пессимистически оценивает перспективы польского освободительного движения.

Творчество Выспяньского настолько своеобразно, что не привело к созданию какой-либо школы или течения, реализующего его творческие принципы. Он оставался в драматургии своей эпохи явлением ярким, но одиноким.

Драматургия конца XIX — начала XX в. развивалась преимущественно в русле реалистической драмы, не избежавшей соприкосновения с натурализмом. Малоплодотворными оказались попытки Пшибышевского создать некий

натуралистически-символистский драматургический синтез. В драмах Пшибышевского («Золотое руно», 1901; «Снег», 1903; «Пир жизни», 1909; и др.) варьируется один и тот же конфликт: между фатальным эротическим стремлением и чувством долга, приводящий к трагическим последствиям.

Вершиной реалистической драматургии были драмы Габриэли Запольской «Мораль пани Дульской» (1907), «Их четверо» (1912), «Панна Маличевская» (1912) и др. В этих трагифарсах и «трагедиях глупых людей» (так определяла свои произведения Запольская) проявляется ее наблюдательность, прекрасное знание нравов мещанской среды. Главное в них — разоблачение насквозь лживой и ханжеской морали. Драмы Запольской отличаются прекрасным знанием законов сцены, умелым развитием действия, живой диалог и язык, великолепно передающий индивидуальные черты персонажей. Ее произведения заняли прочное место в репертуаре польских театров.

Иллюстрация:

С. Вышнянский

Фотография начала 1900-х годов

Весьма заметно в драматургии тех лет и творчество Тадеуша Риттнера (1873—1921). В его драмах («В маленьком доме», 1904; «Глупый Яков», 1910; «Волки среди ночи», 1916; и др.) соединяются психологический реализм, меткость и блестящая сатира в воссоздании быта и нравов мещанской среды с символикой и тонким лирическим настроением.

Особое место занимает драматургия Кароля Хуберта Ростворовского (1877—1938). По рождению и воспитанию принадлежавший к помещичьей среде, он всю жизнь был связан с националистическими и клерикальными кругами. Однако его исторические драмы «Иуда из Кариота» (1913), «Кай Цезарь Калигула» (1917) и др. заслуживают внимания. Ростворовского интересовали «вневременные» проблемы власти,

450

революции, смысл существования, которые ставились им в его психологических и аллегорических драмах-притчах. Обращаясь к известным евангельским и историческим сюжетам, драматург толковал их по-своему, стремясь выявить психологические, исторически оправданные мотивы поведения героев.

Размах революционного рабочего движения в стране, особенно в годы революции 1905—1907 гг., способствовал возникновению революционно-пролетарского литературного течения.

В период революции активную пропагандистскую и политическую деятельность (на страницах легальных и нелегальных журналов и газет «Глос», «Пшегленд сполэчны», «Сполэченьство», «Справа работнича», «Пшегленд социал-демократычны», «Пшегленд работничы», «Червоны штандар», «Трыбуна» и др.) развивает группа радикальных писателей и публицистов, деятелей СДКПиЛ и ППС-левицы — Я. В. Давид, Ю. Мархлевский, А. Варский, Ю. Брун, Т. Радваньский, В. Налковский, Б. Хертц, Я. Глясе и др. В статье «Пролетариат и художники» (1905) В. Налковский, характеризуя позиции группы, писал: «Мы понимали, что борьба нашей группы была лишь литературной формой массовой борьбы пролетариата с буржуазным гнильем».

Наиболее непосредственным выражением настроений революционных масс и вместе с тем социалистических тенденций в литературе были стихотворения и революционные песни. Их авторами были как анонимные поэты, так и поэты — участники рабочего движения: деятели СДКПиЛ Л. Домский и Ю. Красный, поэтесса Мария Марковская (она перевела на польский «Песню о Соколе» М. Горького), поэт Бруно Винавер, написавший «Рабочую марсельезу», а в соавторстве с видным деятелем СДКПиЛ Радваньским издавший сборник сатирических стихов «Конституция с нагайкой» (1905).

Революционно-пролетарская поэзия была боевой агитационной поэзией, стремившейся вызвать революционный энтузиазм пролетариата, мобилизовать на борьбу.

Стихи и песни публиковались на страницах печати, в листовках и прокламациях, издавались отдельными сборниками («Песни пролетариата», 1903; «Песни труда и борьбы», 1905, и др.). Характерной чертой этой поэзии является ее романтическая приподнятость, часто воплощаемая в устоявшихся в революционной поэзии образах-символах, словах-сигналах: весна, рассвет, буря, гроза, ураган, пожар и других, олицетворяющих революцию. Излюбленный образ этой поэзии — гордо реющее над рабочими демонстрациями, над баррикадами, тюрьмами, над всем миром алое знамя, «окрашенное кровью народа». Романтические средства изображения, революционная символика передавали революционную устремленность пролетарской поэзии в будущее и активность ее лирического героя.

Польская литература рубежа XIX и XX вв. по общенациональной значимости произведений, созданных в этот период, может быть сопоставима лишь с эпохой величайшего развития польского романтизма, с 40-ми годами XIX в. Этот период был хронологически последним этапом развития польской литературы после разделов Польши. Литература продолжала разработку национально-освободительной проблематики, характерной для предшествующих эпох. Вместе с тем, по словам известного исследователя К. Выки, «этот же период стал и первым крупным звеном литературы, считающей себя независимой, литературы общества, идущего к собственной государственности. Это определяло в течение всего периода характер столкновений между новым и традиционным (обусловленным разделами Польши) пониманием задач литературы». В польской литературе рубежа веков сформировались и проявили себя все главные тенденции, наблюдаемые в европейских литературах, причем в большинстве случаев они не носили производного характера, были органичны и во времени параллельны аналогичным тенденциям в западноевропейской и русской литературах.

450

ЧЕШСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Последнее десятилетие XIX в. в Чехии проходило в условиях обостряющегося общественного кризиса, внутренней политической борьбы, противоречий между буржуазией и демократическими силами. Скомпрометировавшая себя соглашательской политикой с Веней старочешская партия уступила место лидера либеральной партии младочехов, но и та оказалась неспособной решить насущные политические вопросы национального бытия. Вскоре из нее выделился ряд буржуазных партий, из которых самыми значительными были аграрная, народная (реалистическая) и национально-социалистическая. На арену борьбы все заметнее выдвигается пролетариат. Молодые рабочие и студенты объединились в так называемом прогрессивном

451

движении, не имевшем еще четкой политической программы. Над одним из его звеньев, группой «Омладина», в 1894 г. власти учинили расправу, приговорив его участников к тюремному заключению.

Чешская социал-демократия, как и буржуазные партии, выдвигала программу культурно-национальной автономии в рамках Австро-Венгрии и главную свою задачу усматривала в расширении собственного представительства в парламенте. Реформизм социал-демократической партии способствовал появлению анархического движения в разнообразных его формах (религиозный анархизм, толстовский, индивидуалистический, коллективистский, анархо-коммунизм).

В литературе этого времени представлено несколько писательских поколений. Продолжают работать те, кто еще в конце 50-х годов был объединен альманахом «Май»

(так называемые «маевцы» — К. Светлая, А. Гейдук); те, кто десять лет спустя группировался вокруг альманаха «Рух» (С. Чех, Й. В. Сладек, Э. Красногорская); полны творческой энергии писатели, объединившиеся вокруг редактируемого Й. В. Сладеком журнала «Люмир» («люмировцы» — Я. Врхлицкий, Ю. Зейер, Й. В. Сладек, принадлежавший к обеим группам). Заявляет о себе самое молодое литературное поколение, которое вначале не имело собственного печатного органа, а затем полностью завоевало себе уже существовавшие журналы — «Весна» (1882—1897), «Нива» (1891—1897) — или открыло свои: «Розгледы» (1892—1908), «Модерни ревью» (1895—1925), «Нови культ» (1897—1905) и др., ставшие платформой для утверждения наряду с критическим реализмом новых тенденций и течений — импрессионизма, символизма, неоромантизма, натурализма, декадентской литературы.

Реакция этих писателей на общественный кризис была различной, но если разногласия внутри старшего поколения не вызывали сколь-либо значительных конфликтов, то выступления молодых против политической и эстетической позиции своих старших коллег переросли в небывалую еще в Чехии по своим размерам литературную борьбу.

Писатели старшего поколения, как и раньше, обличали существующие порядки, противопоставляя враждебной Австро-Венгерской империи чешский народ как национальный коллектив, призывали верно служить ему, укрепляли его веру силой исторических примеров, стремились вселить надежду в конечное торжество справедливости, найти положительный идеал в современной жизни. Именно в 90-е годы достигает особого расцвета чешская политическая поэзия.

В 1895 г. Сватоплук Чех (1846—1908) создает поэму «Песни раба» — аллегорический образ социального и национального угнетения чешского народа. Действие перенесено в экзотическую обстановку, но прямые аналогии с историческим прошлым Чехии, с ее современностью (в том числе процесс над «Омладиной»), призыв к борьбе против «рабского духа» сделали поэму острозлободневной и снискали ей небывалый успех (за один год она выдержала свыше двадцати переизданий).

Если в своих симпатиях С. Чех, как и Я. Неруда, тяготеет к городским низам, то Йозеф Вацлав Сладек (1845—1912) в трудное для народа время поднимает на щит в качестве образца, достойного подражания, образ чешского крестьянина, никого не притесняющего, живущего честным трудом, любящего свою землю («Сельские песни и чешские сонеты», 1890; «Новые сельские песни», 1909). И по форме его стихи приближаются к народной песне. Легкость и простота отличают их от патриотической и политической лирики С. Чеха, Элишки Красногорской (1847—1926). Адольфа Гейдука (1835—1923), страдающей нередко риторичностью.

Ярослав Врхлицкий (1853—1912) в 90-е годы переживает творческий кризис, однако находит в себе силы выйти из него и создает исполненные печали и художественной силы сборники «Окна в бурю» (1894) и «Песни путника» (1895). Вера в торжество жизни, радостные гимны природе, человеку, родной земле наполняют книгу «Древо жизни» (1909). В обширном творческом наследии писателя (свыше двухсот семидесяти книг, из них больше трети — оригинальные) названные сборники — одни из лучших. Искренние, безыскусные, они представляют нечто вроде полемики художника с самим собой. Дело в том, что «люмировцы» старались как бы «догнать» западноевропейскую литературу, отсюда — обращение к темам мировой истории и мифологии, пересадка на чешскую почву новой стихотворной строфики, преклонение перед французскими парнасцами, богатая переводческая деятельность. Автор фрагментов задуманной «Эпопеи человечества» Врхлицкий в общественном кризисе склонен видеть не столько явление чешской действительности, сколько общеевропейское, а то и общечеловеческое. Моральный упадок общества, предчувствие катастрофических изменений вели его к утверждению в поэзии идеалов гения и красоты, совершенства художественной формы,

призванных уравновесить сознаваемую им дисгармонию реальной жизни, но при этом нередко

452

виртуозность формы, внешние эффекты становились самодовлеющими.

В отличие от старших коллег по перу молодые писатели были лишены иллюзий. Они не верят в реализацию их демократических идеалов, для них враг — не только Австро-Венгрия, но и прежде всего собственная чешская буржуазия. Они симпатизируют рабочему движению, хотя и не всегда находят к нему дорогу. В общественной жизни они выдвигают лозунг свободы личности, в творческой — полноты раскрытия индивидуальности. Литературная деятельность «люмировцев» видится им эклектичной, лишенной субъективного начала, оторванной от жизни, надуманной. В 1894 г. в журнале «Наше доба», печатном органе реалистов, появилась статья молодого поэта Й. С. Махара, посвященная двадцатилетию со дня смерти В. Галека. Общеизвестный национальный поэт объявлялся талантом второстепенным, несамостоятельным, поверхностным, имеющим значение лишь для своего времени. Ему противопоставлялся Ян Неруда, чье творчество принадлежит будущему и остается недооцененным. В защиту Галека поднялись младочехи и клерикалы, подал свой голос и Врхлицкий. Молодые писатели независимо от разделяющих их убеждений предприняли попытку единым фронтом выступить против старшего поколения. Слово «модерна», иронически брошенное в их адрес Врхлицким, они приняли как самоназвание, и в октябре 1895 г. в журнале прогрессивного движения «Розгледы» появился манифест «Чешская модерна». Его подписали Й. С. Махар, Ф. К. Шальда (они же были его авторами), А. Сова, О. Бржезина, В. Мрштик и др.

Молодые писатели считали, что художник — не просто глашатай какого-то коллектива, выражение интересов которого гарантирует его правоту, он не должен подчинять действительность априорным представлениям, он — обыкновенный гражданин и обязан показывать жизнь такой, как она видится лично ему: «Мы ни в коей мере не акцентируем чешский характер: будь самим собой и ты будешь чешским... Мы хотим правды в искусстве, но не фотографической внешней правды, а той честной внутренней правды, нормой для которой служит только ее носитель — индивид». Авторы манифеста выступали за активность творческого субъекта, против эклектизма, дилетанства, утилитарности в литературе, в частности против эпигонов Врхлицкого, но в манифесте таились некоторые опасности индивидуализма и субъективизма. Выдвигая справедливые требования свободы слова, отрицая преходящие модные направления (натурализм, символизм, декаданс, увлечение оккультизмом), авторы манифеста ратовали за связь литературы с жизнью. Политическая его часть содержала критику буржуазных партий, требования всеобщего избирательного права, равноправия женщин, отстаивала интересы рабочих. Однако в рядах «Чешской модерна» были сторонники разных течений и направлений, единство молодых было иллюзорным, и вскоре после опубликования манифеста группа распалась. Еще до его публикации экстремистски настроенные Арношт Прохазка (1869—1925) и Йиржи Карасек из Львовиц (псевдоним Йозефа Карасека, 1871—1951) обособляются, создают группу чешских декадентов и открывают ее журнал «Модерн реви». Творчество декадентов, в особенности Карасека, отличается атмосфера духовной пресыщенности, болезненной эротики, поза пренебрежения жизнью. Видное место среди них занимает рано умерший поэт Карел Главачек (1874—1898), мастерски запечатлевший настроение разочарованности в общественных отношениях буржуазного мира.

Самым заметным представителем реалистического направления, которого дала «Чешская модерна», был Йозеф Сватоплук Махар (1864—1942). Ему принадлежит также роль одного из теоретиков поколения 90-х годов. В статье «К юбилею Врхлицкого» он указал на существенные черты, отличающие молодую литературу: «Там — бриллиантовые переливы в композиции стихов и строф, у нас — стремление к простоте,

там — множество образов, метафор и поэтических фигур, у нас — как бы нарочитая трезвость и простоватость изложения... Наше время для нас — это все, мы живем в нем и с ним, его болями и своими, и стремимся найти лекарство для него и для себя». Махар вскрывает язвы и нарывы, поразившие общество. Его едкая ирония и сатира, скепсис и негативизм охватывают все стороны общественной жизни. Он выступает против правителей Австро-Венгерской империи, срывает маску с клерикалов и лжепатриотов как в Чехии, так и за ее пределами (в 1891—1918 гг. поэт жил в Вене), видит социальный эгоизм и продажность лидеров буржуазных партий, мелочность и бесперспективность их политики, борьбы между ними («Tristium Vindobona», 1893), сокрушается над бесправным положением женщин («Здесь бы розам цвести...», «Магдалина», 1894), обличает фарисейство, трусливость и оппортунизм младочехов («Божьи воины», 1897). В пику «люмировцам» Махар отказывается от изысканности и изощренности формы, пользуется простой строфикой, преимущественно четверостишиями, если же прибегает к более сложным формам (сонет, александрийский стих), они только усиливают ощущение гротескности,

453

поэт лишает слово метафоричности, ориентируясь главным образом на основное его значение, приближает язык поэзии к простому, разговорному, к языку публицистической прозы — короче, идет на все, лишь бы только растворить форму, сделать ее незаметной, обнажив как можно больше само содержание. Благодаря актуальности, четкой адресованности и смелости стихи Махара были очень популярны. Однако, предав уничтожающей критике буржуазный строй, проявив определенные симпатии к рабочему классу, Махар впоследствии не смог найти в реальной жизни положительных идеалов. В начале XX в., подобно Врхлицкому, он стремится охватить картину духовного развития человечества от древнейших времен до первой мировой войны и создает цикл стихотворных сборников «Совестью веков» (1905—1926). В основу цикла положены сборники «В сиянии эллинского солнца» и «Яд из Иудеи» (оба — 1906), в которых внутренняя свобода, оптимизм, гармония интересов человека античного мира противопоставляются мрачному аскетизму и культуре посмертной жизни, насаждаемым религией христианства. В дальнейших сборниках — «Варвары», «Языческие костры», «Апостолы» (все — 1911) — поэт обращается к средневековью, итальянскому Возрождению, Реформации и Контрреформации, представляя эволюцию человечества в виде спирали. И хотя в его творчестве продолжают звучать антибуржуазные и антиклерикальные мотивы и сатира на корыстную грызню буржуазных партий («Сатирикон», 1903), утверждение культа сильной личности все заметнее отодвигает поэта на правые позиции. В его творчестве усиливается дидактическое начало в ущерб художественности.

Более счастливая творческая судьба была у его сверстника Антонина Сова (1864—1928). Благодаря эмоциональному, лирическому складу натуры, Сова очень остро и тонко ощущал окружающий мир, касалось ли это природы, интимных отношений или социальной действительности. Объективная реальность, преломляясь через субъективные переживания художника, являла читателю множество оттенков человеческого настроения. Этим Сова обогатил, поднял на новую высоту чешскую лирику, в особенности пейзажную (сб. «Цветы интимных настроений», 1891; «Мы еще раз вернемся...», 1900). Он оставил тонкий, психологически верный портрет своего современника-интеллигента («Надломленная душа», 1896; «Баллада об одном человеке и его радостях», 1902), выразил мечту о лучшем, справедливом обществе («Долина нового царства», 1900; «Жатва», 1913). Обреченный болезнью на долгие годы неподвижности, он находил в себе силы воспевать добро и красоту, грядущее, в котором будет господствовать «горячая любовь всех миров и новых людей». Он один из первых в чешской поэзии обратился к художественным средствам импрессионизма и к поэтике символизма.

Чешский символизм был своего рода реакцией на парнасизм Врхлицкого и на сухой, дидактический реализм Махара. Парадоксально, но появление символизма, как и других направлений, противостоящих «люмировцам», в значительной мере подготовили сборники самого Врхлицкого «Портреты французских писателей» (1897) и «Современные французские поэты» (1893). В отличие от западноевропейского, чешский символизм был очень непродолжительным и не отмежевался так резко от классического наследия, в частности от традиций поэзии социальной. Вершиной его является творчество Отокара Бржезины (Вацлав Игнац Ебавый, 1868—1929). Провинциальный учитель, склонный к одиночеству и философским чтением, он сначала заявляет об отрешении от бренных мирских радостей («Таинственные дали», 1895), даже прославляет смерть как источник новой, потусторонней жизни («Рассвет на западе», 1896), но, достигнув апогея религиозно-идеалистической мистики («Ветры с полюсов», 1897), возвращается на землю, чтобы воспевать величие человеческого духа («Строители храма», 1899) и всемирное братство («Руки», 1901). Его поэзия ни при жизни автора, ни после не была очень популярной, но у нее всегда были свои поклонники. Медитативная, тяжеловесная, как бы в противовес поэзии Махара насыщенная загадочными образами и сложными метафорами, она по-своему передавала атмосферу общественной жизни того времени — дисгармонию между действительным и желаемым. Она, по мнению В. Незвала, «сделала чешский язык действительно величественным и великолепным». С творчеством Совы и Бржезины в чешской литературе утверждается новый тип стиха — верлибр.

Злободневная политическая лирика определяет творчество рабочих поэтов, организационно принадлежавших к социал-демократической партии. Это Антонин Мацек (1872—1923), автор чешского текста «Интернационала»; Йозеф Крапка-Находский (1862—1909), организатор первомайских демонстраций, сотрудник редакций рабочих газет и журналов; Франтишек Цайтгамл (1868—1936), очень активный как поэт, прозаик, публицист.

Однако никто в чешской литературе конца XIX — начала XX в. не смог раскрыть образ рабочего так реалистически, с такой художественной силой, как это сделал Петр Безруч

454

(псевдоним Владимира Вашека, 1867—1958) — автор единственного сборника стихов «Силезские песни» (1903; ядро книги возникло в 1899—1900 гг.). Поэт настолько проникся горем многих тысяч своих безымянных соотечественников — рабочих, деревенской бедноты, патриотической интеллигенции, настолько остро ощутил денационализацию — умирание родного края (Чешская Силезия), что создал стихи, представляющие как бы сплав личной судьбы поэта и судьбы его народа. Впервые мощно зазвучал голос пролетариата, противостоящего угнетателям, который уже не может мириться со своим тяжелым положением и должен или победить, или погибнуть в борьбе. Монументальность образов, трагизм и сарказм, конкретность письма, тяготение к контрастам («Они и мы») — характерные черты лирики поэта. Поэзия Безруча поднимается до обобщения бесправного положения трудящихся в капиталистическом мире, их стихийного протеста против поработителей. Яркий анонимный дебют поэта, ведущего отшельнический образ жизни, способствовал тому, что личность поэта в представлении читателя обретала ореол таинственности, связывалась не со скромным почтовым служащим, каким он был на самом деле, а с искалеченным шахтером или сталеваром, гневным народным мстителем. Поэзия Безруча, как и творчество рабочих поэтов, предвосхищала появление чешской социалистической литературы.

Ключевые позиции в прозе прочно удерживали литераторы старшего поколения. Как и их сверстники-поэты, прежде всего Сладек, автор страстного стихотворения «Были мы и будем!», большинство из них стремится в тяжелое время дать народу моральную поддержку, на примерах прошлого и современности показать его силу и бессмертие,

решающую роль в ходе истории. Самые широкие возможности для этого открывали произведения с исторической и сельской тематикой.

Достигает расцвета творчество основоположника реалистического исторического романа в чешской литературе Алоиса Ирасека (1851—1930), сумевшего в обширных полотнах охватить несколько столетий борьбы чешского народа за свое существование. Его трилогии «Между течениями» (1847—1891), «Против всех» (1893), «Братство» (1899—1908) воссоздают масштабную панораму зарождения, подъема и финала гуситского движения, роман «Тьма» (1915) переносит читателей в мрачные времена господства в Чехии иезуитов, а пятитомная эпопея «Ф. Л. Век» (1888—1906) и четыре книги хроники «У нас» (1896—1903) воскрешают первые шаги и последующий расцвет чешского национального возрождения. Для творческой концепции Ирасека — писателя и историка — характерны демократизм, социальная оценка происходящего. История в его понимании — это непрерывная цепь народно-освободительных движений, звеньями которой являются крестьянские восстания, гуситские войны, революция 1848 г. Степень привлекательности его героев часто находится в зависимости от того, насколько они выступают глашатаями и выразителями интересов народных масс. Во всех романах писателя наряду с известными историческими личностями действует множество вымышленных персонажей, представляющих разные общественные силы. Многоликая галерея героев создает собирательный образ чешского народа, картину расстановки общественных сил, определяющих развитие истории. Однако Ирасеку чужда была идеализация прошлого, как это наблюдается, например, в романах К. В. Райса «Заброшенные патриоты» (1893) и «Закат» (1896), посвященных деятельности национальных будителей. Популярность Ирасека в какой-то мере отодвигала в тень другого крупного мастера исторической прозы, автора многих научных трудов Зикмунта Винтера (1846—1912), который в лучших своих произведениях, и в частности в самом известном романе «Магистр Кампанус» (1909), удачно сочетал талант художника и ученого.

Развитие капитализма разрушало вековой патриархальный уклад чешской деревни. Уходящие традиции, разорение и классовое расслоение крестьянства, появление новых, порочных черт в моральном облике сельского жителя — все это волновало писателей, и в стремлении правдиво отобразить суровую действительность они как художники поднимались на новую ступень критического реализма. В цикле рассказов Антала Сташека (псевдоним Антонина Земана, 1843—1931) «Фанатики наших гор» (1892) явно чувствуется попытка автора проникнуть в сущность социальных проблем села. Впоследствии он создает трехтомный роман «В темных водоворотах» (1900) — о рабочей забастовке и ее кровавом подавлении.

Якуб Арбес (1840—1914), творчество которого в это время протекает в русле беллетризованной публицистики, проявляет заметный интерес к истории европейского рабочего движения, в 1892 г. он издает (под псевдонимом Й. Свобода) свои работы «Из истории борьбы за искоренение человеческого горя» и «Первые социальные революции». Его привлекают также вопросы психологии литературного творчества. Статьи, посвященные Махе, Сабине, Неруде, Тургеневу, По, Гюго, Золя, Диккенсу и другим писателям, вышли в сборниках «Загадочные

455

натуры» (1909) и «Из творческой мастерской поэтов» (1915).

Освобождаются от патины этнографизма сочинения Терезы Новаковой (1853—1912), которая самая назвала свое творчество «документально-реалистической прозой». В поле зрения писательницы человек из народа, искатель правды. Так, центральный персонаж романа «Иржи Шматлан» сельский ткач, разочаровавшись в религии, находится под влиянием рабочего-социалиста, раскрывшего ему глаза на то, «как социальная демократия отпразднует Первое мая повсюду в городах... как мещане и капиталисты боятся, что

взлетят на воздух, как они призывают на помощь армию и полицию». Стремятся к истине, подвергают сомнениям религиозные догмы, ищут пути к применению своих умственных и физических сил и члены пантеистической секты — герои романа «Дети чистого живого духа» (1909). Новакова показывает пытливый, трезвый ум чешского крестьянина, но при этом, как свидетельствует ее роман «На земле Либры» (1907), от ее взгляда не ускользает и неоднородность крестьянских масс, их классовая дифференциация.

В этом отношении писательница продолжает традиции Карела Вацлава Райса (1859—1926). Его романы «Преступление Калибы» (1892), «Барынька» (1897) и «К лучшему» (1899) выходят за пределы традиционной чешской тематики, связанной с раскрытием национальных чувств жителей села. Автор сосредоточивает свое внимание на социальных моментах, являющихся нередко причиной трагической гибели его героев. При этом благотворное влияние на Райса, как и на многих других чешских писателей, оказала его ориентация на передовую русскую литературу.

Среди произведений о жизни деревни значительное распространение получил роман-хроника, в котором прослеживаются судьбы нескольких поколений. Автором таких романов был Йозеф Голечек (1853—1929). Определенный след в его творчестве оставило неоднократное посещение России, но, к сожалению, близость его к славянофильским кругам отрицательно сказалась на его мировоззрении: социальное неравенство, считал он, может быть устранено путем реформ и просвещения. Все новое, революционное писатель принимал с недоверием, признавая один-единственный идеал — патриархальную деревню. Это отразилось и на труде всей его жизни — двенадцатитомном цикле романов «Наши», выходящем с 1898 по 1930 г. Произведение это привлекает совершенным знанием жизни села, симпатией к его труженикам, антиклерикальной и антикапиталистической направленностью.

Темы отчуждения от народа касается Ян Гербен (1857—1936). В романе «До третьего и четвертого поколения» (1892) один из главных героев искупает «грехи предков» — отца и деда, — отказывается от сытой господской жизни, добытой путем ренегатства, и возвращается в село, к народу. Об облагораживающем действии здоровой деревенской жизни говорится в хронике Алоиса Мршттика (1861—1925) «Год в селе» (1903—1904). Окончательную редакцию автор провел вместе с братом Вилемом. В девяти томном романе содержится богатый фактический материал — наблюдения над бытом и фольклором моравско-словацкого села.

В этот период городская тема занимает в прозе более скромное место — и в количественном, и в жанровом отношении, в основном это малые формы. Обращение к жизни города зачастую связано с обличением мещанства, мелкой буржуазии, олицетворением которой являлся пан Броучек — популярный уже к тому времени сатирический персонаж Сватоплука Чеха. Параллельно с рассказами о жизни рабочих («Душа фабрики», 1894) Матей Анастасия Шимачек (1860—1913) публикует пять сборников «Из записок студента философии Филипа Коржинека» (1893—1897), где метко характеризуются эгоизм и беспринципность пражского мещанина. Как такая мещанская среда способна довести честного человека до гибели, показывает Игнат Герман (1854—1935) в романе «У съеденной лавки» (1890).

Имя Германа иногда связывается с возникновением натурализма в чешской прозе. Однако на чешской почве натурализм не получил существенного развития, поэтому, пожалуй, более правильно было бы говорить о частичном его проявлении в творчестве отдельных писателей. Их было немного. Самые известные — Чапек-Ход и Вилем Мршттик. Объект внимания Карела Матея Чапека-Хода (1860—1927) — процесс упадка и разложения буржуазного общества. Это мы видим и в первом зрелом его произведении «Кашпар Лен — мститель» (1908), где рабочий, правда, еще не осознавший себя представителем класса, стихийно поднимается на борьбу — убивает купца, соблазнителя его возлюбленной, и в самом известном его романе «Турбина» (1916), где терпят крах и

отец-предприниматель, и дочь, мечтающая о карьере артистки, и в книге «Антонин Вондрейц» (два тома, 1917—1918), повествующей о судьбе бедного поэта, об угасании его таланта. Как натуралисту Чапеку-Ходу присущи подробное описание социальной среды, внимание (часто чрезмерное) к отдельным деталям, детерминизм: большинство его персонажей — люди беспомощные, бессильные противостоять разрушающему влиянию

456

окружения, что приводит к краху все стремления героев. Обращаясь к трагикомическим ситуациям, писатель, казалось бы, безучастно опускает своих персонажей с высоты их мечтаний в серую будничность реальности.

Эмоциональный диапазон произведений Вилема Мрштика (1863—1912) значительно шире. Его лирическая идиллия «Майская сказка» (1892) излучает жизнеутверждение и радость, гармоническое слияние красоты двух влюбленных душ с красотой окружающей природы, а в романе «Santa Lucia» (1893) он описывает темные городские кварталы, где протекает нищенская жизнь безнадежно влюбленного студента. Действие как таковое приглушено, вместо него на первый план выдвигаются лирические монологи, которые выражают внутреннее состояние героя, чистоту его мечтаний и контрастируют с бесцветной, обыденной действительностью. Выступая со статьями в защиту натурализма, В. Мрштик первым в чешской литературе обратился и к широкому использованию приемов импрессионизма. В то же время для него постоянным ориентиром была прогрессивная русская литература (известны его переводы Гончарова, Достоевского, Толстого), и свое творчество он стремился соединить с традиционным развитием чешской реалистической прозы.

В дальнейшем черты натурализма и вместе с тем импрессионизма проявились в ранних произведениях Анны Марии Тильшовой (1873—1957) — в сборниках «Семнадцать рассказов» (1903), «На горах» (1905), романах «Фани» (1915), «Старая семья» (1916) и др.

В литературе конца XIX — начала XX в. заметным явлением был неоромантизм. Не находя соответствия своим идеалам в реальной жизни и в то же время стремясь воспеть величие человеческого духа, писатели нередко обращались к народным сказкам, легендам, преданиям, к историческим примерам. Самым заметным представителем неоромантизма был Юлиус Зейер (1841—1901). Он с участием относится к бесправному положению чешского народа, однако не видит в его недрах никакой силы, способной что-либо изменить в существующей ситуации. Частые зарубежные поездки только укрепили его скептицизм. В окружении чешских мещан он особенно сильно чувствует свою изолированность, поэтому его произведения той поры — «Ян Мария Плойгар» (1891), «Дом „У тонущей звезды“» (1894), «Три легенды о распятии» (1895) — исполнены пессимизма, разочарования, их герои живут и умирают в чужой для себя среде, в одиночестве. В драматургии, как и Врхлицкий, Зейер предпочитает исторические и сказочные сюжеты. Обоих писателей привлекают мотивы героического прошлого чешского народа. Параллельно с этим Врхлицкий пишет драмы на библейские и античные темы, самые удачные из них «Сватовство Пелопа» (1890), «Примирение Тантала» и «Смерть Гипподамии» (обе — 1891), составляющие трилогию «Гипподамия». Зейер останавливает свое внимание на словацкой народной сказке и по ее мотивам создает драму «Радуз и Магулена» (1898), которая вместе с пьесами-сказками «Принцесса Одуванчик» (1897) Квапила и «Фонарь» (1905) Ирасека принадлежит к лучшим образцам чешской драматургии конца XIX — начала XX в.

Дальнейшее развитие принципов критического реализма в драматургии прежде всего сказалось в пьесах на сельские темы. Классовый антагонизм жителей новой, капиталистической деревни, власть денег, лишаящая их владельцев моральных человеческих качеств, предстают в драмах Ирасека «Войнарка» (1890) и «Отец» (1894), в пьесе Габриэлы Прейсовой (1862—1946) «Ее падчерица» (1890), послужившей основой

для известной оперы Леоша Яначека. Одной из лучших на эту тему является пьеса Алоиса и Вилема Мрштиков «Мариша» (1894).

Важным явлением в развитии чешской исторической драмы стала гуситская трилогия Ирсека — «Ян Жижка» (1903), «Ян Гус» (1911) и «Ян Рогач» (1914). Центральные фигуры этих пьес не герои-одиночки, возвышающиеся над толпой, они связаны с простыми людьми самыми тесными узами. Авторские ремарки свидетельствуют, что почти каждый поступок главного персонажа получает одобрение или осуждение народа. Вот этот-то голос народа, призывающий к борьбе, в 1917 г. зазвучал настолько актуально, что австрийская цензура распорядилась изъять пьесы из репертуара или выбросить из них отдельные реплики и целые сцены.

Заметное развитие в этот период получила эстетическая мысль. Театральный и музыкальный критик, один из основоположников чешской эстетики Отакар Гостинский (1847—1910) в работах «О художественном реализме» (1890) и «Искусство и общество» (1907) рассматривает теоретические вопросы литературы, в частности вопрос о художественном методе, о соотношении правды и красоты. Романтизм, считает он, уместен в произведениях с исторической тематикой, современность же требует единственно реалистического изображения. Статьи Гостинского, выступления в печати В. Мрштика, собранные им в книге «Мои мечты. *Pia desideria*» (два тома, 1902—1903), отстаивали позиции критического реализма.

Традиции Гостинского продолжил его ученик,

457

музыковед, историк и литературный критик Зденек Неедлый (1878—1962). Ему принадлежат объемные труды, посвященные гуситскому песнопению, статьи по эстетике («Кризис эстетики», 1912), а также ряд литературоведческих исследований, в частности работа «Алоис Ирсека» (1902), имеющая важное значение для правильной оценки творчества основоположника чешского исторического романа.

Новые требования к литературе получили свое теоретическое обоснование в трудах другого крупного чешского критика — Франтишка Ксавера Шальды (1867—1937), взгляды которого отражены в манифесте «Чешская модерна». Он стремится выделить критику как отдельный литературный жанр, придать ей научный характер, при котором оценка произведения основывалась бы на объективных данных последнего, а не являлась только следствием эмоционального восприятия его критиком. Отсюда и требование тщательного, скрупулезного анализа художественного текста. В то же время он считает критику своего рода искусством. Образцы такого подхода к литературе Шальда подает в книге эссе «Бой за завтрашний день» (1905), в работе «Современная чешская литература» (1909), в очерках-портретах чешских и зарубежных писателей «Душа и творчество» (1913). Большое значение он придавал творческому потенциалу произведения, его способности вторгаться в жизнь, однако провозглашенная им «внутренняя правда художника» как критерий оценки искусства подчас приводила к тому, что произведения с максимальным самовыражением автора получали у Шальды порой завышенную оценку, не всегда совпадавшую с их объективной значимостью. Авторитет Шальды оставался непреложным для нескольких поколений чешских литераторов, его работы не потеряли значения и в наши дни.

В этот период в Чехии активно развивается капитализм. Значительно увеличилось количество чешских банков, расширилось производство. Гонимые безработицей, многие тысячи человек ежегодно вынуждены были оставлять родную землю, эмигрировать за океан. С радостью встретили чешские трудящиеся весть о русской революции 1905 г.; они принимали участие в забастовках, массовых демонстрациях, митингах солидарности с русским пролетариатом. События в России вдохновили Чеха на создание поэмы «Степь» (осталась неоконченной); Махар пишет ряд стихотворений, среди которых «Россия в

январе 1905 года»; Сова создает самую революционную свою книгу «Приключения отваги» (1906).

В начале века выступает группа молодых писателей, которую вслед за чешским литературоведом Ф. Бурианеком принято называть «поколением бунтарей». Главными ее представителями были С. К. Нейман, К. Томан, Ф. Гельнер, Ф. Шрамак, М. Майерова, Я. Гашек и др. Их объединяло бунтарство, «направленное не только против государства и капиталистического строя, против церкви, милитаризма, гнета национального и классового, но и против мещанской морали, деформации любовных и семейных отношений, социальной действительности, ограничивающей свободу человека и его естественность» (Ф. Бурианек). Политической платформой этих писателей был анархизм, во многом опиравшийся на рабочее движение. Писатели принимали участие в собраниях и волнениях северочешских шахтеров и текстильщиков, приобщались к вопросам классовой борьбы, выступали против реформизма и соглашательства чешской социал-демократии, признавали необходимость уничтожения буржуазного государства, но слабым местом их программы была конструктивная часть, требующая ликвидации государства вообще.

Идейным вдохновителем и организатором молодых был Станислав Костка Нейман (1875—1947). Он дебютировал еще в 1895 г. сборником стихов «Nemesis, bonorum custos», написанных в заключении после процесса над «Омладиной». Выйдя на свободу и разочаровавшись во всех существующих тогда в Чехии политических партиях, он примыкает к декадентам, в издательстве журнала «Модерни реви» публикует три сборника стихов: «Я — апостол новой жизни», «Апострофы гордые и страстные» (оба — 1896) и «Слава сатаны среди нас» (1897). В них сочетаются влияния социалистических идей и жест гордого индивидуума, шокирующего мещанское болото. Но вскоре писатель порывает с декадентами и начинает издавать свой собственный журнал «Нови культ», прошедший эволюцию от индивидуалистического анархизма к анархо-коммунизму и рабочему движению. Вокруг этого журнала и группировалось «поколение бунтарей». Сборник «„Сон о толпе отчаявшихся“ и другие стихи» (1903) Неймана свидетельствует о том, что на смену индивидуализму вскоре приходит чувство причастности к коллективу, к массам. Со временем анархизм себя вообще изживает, в группе молодых происходит внутренняя дифференциация, и творческие пути их расходятся. Нейман окончательно освобождается от влияния символизма и издает книги актуальной политической лирики «Цветы разных времен года» (1907) и «Чешские песни» (1910), а также лирики пейзажной — «Книга лесов, холмов и вод» (1914), которая считается вершиной его довоенного творчества.

458

Так же как и Нейман, вступают в литературу в 90-е годы и так же сравнительно быстро отходят от декаданса Карел Томан (псевдоним Антонина Бернашека, 1877—1946) и не принадлежавший к «Неймановой дружине», но стоящий близко к ней Виктор Дык (1877—1931). С юношеским оптимизмом и жизнелюбием воспевают Томан любовные переживания и страдания в книге стихов «Набросок жизни» (1902). Сборник «Меланхолическое паломничество» (1906) вносит в чешскую литературу тему жизни больших европейских городов, которые пришлось автору посетить, а заодно тему ностальгии, логически переходящую в воспевание родной земли («Солнечные часы», 1913). Поэзии К. Томана свойственна мягкость рисунка, конкретность личных впечатлений.

Основные сборники В. Дыка («Сатиры и сарказмы», 1905; «Сказки нашей деревни», 1910) направлены против национального гнета и осмеивают нерешительность в борьбе с ним.

Очень ярко проявились анархистские тенденции в бунтарской социальной и политической поэзии Франтишка Гельнера (1881—1914) и Франи Шрамека (1877—1952). Гельнер успел издать всего два сборника: первый — с вызывающим названием «После нас

хоть потоп!» (1901), а второй — с ироническим — «Радости жизни» (1903). Главная их черта — нарочитая депоэтизация окружающей действительности. Для автора не существует официально признанных идеалов. Он видит социальное неравенство, политическую демагогию, фарисейство клерикалов, оппортунизм социал-демократии. Его стихи — своеобразный способ самозащиты от опустошающей, разлагающей мещанской жизни. Они напоминают куплеты, уличные песенки, полны цинизма, вульгарных выражений, но за всем этим кроется нежная, легко ранимая душа поэта, истосковавшаяся по подлинной красоте человеческих отношений.

Шрамак в стихах стремится к простоте формы, часто обращается к песенной строфике, широко использует лексион городских низов. Этим его сборник «Горькая жизнь, я все равно тебе рад» (1905) перекликается с поэзией Гельнера. В книге «Синий и красный» (т. е. «синий резервист, красный анархист», 1906) собраны стихи антимилитаристского характера. Они были очень популярны среди рабочих и даже распевались как песни. В книге «Плотина» (1916) раскрылось мастерство поэта-лирика. Эмоциональность и лиричность поэтической природы Шрамека проявились и в его прозаических произведениях. Среди них самый значительный — роман «Серебряный ветер» (1910), повествующий о первых встречах юного героя с правдой жизни, о нелегком процессе его возмужания. В романе очень верно передана атмосфера городской жини начала века. Это лучший чешский роман того времени.

В этот период появляются первые произведения Марии Майеровой (1882—1967) и Ивана Ольбрахта (псевдоним Камила Земана, 1882—1952). Они стали основоположниками чешской социалистической прозы. Представители левого крыла социал-демократии, а позднее активные деятели КПЧ, они были тесно связаны с рабочим движением. Если в ранних произведениях Ольбрахта еще слышатся отзвуки анархической мечты об абсолютной свободе индивидуума (сб. рассказов из жизни босяков «О злых нелюдимах», 1913), то позже автор осуждает любой эгоизм в отношениях между людьми (роман «Тюрьма темнейшая», 1916). Майерова пишет о женщинах из пролетарской среды (повесть «Девственность», сб. рассказов «Повести из пекла», 1907; «Красные цветы», «Пустоцвет любви», 1911, и др.). В романе «Площадь Республики» (1914) писательница рассматривает природу анархизма и говорит о его несостоятельности.

К такому же выводу со временем приходит и Ярослав Гашек (1883—1923). Материалом для первых его рассказов служили впечатления от многочисленных путешествий писателя по Чехии и Словакии. Если в раннем творчестве Гашека преобладала мягко-юмористическая окраска (осмеивание жадных богатеев, чванливых помещиков, скудоумных монахов), то после сближения его с кругами анархистов (1904—1907) на первый план выдвинулась беспощадная, резкая сатира, изобличающая классовые противоречия, бичующая такие социально-политические институты, как монархия, церковь. С разочарованием в анархизме к критике буржуазной государственной системы добавляется критика неспособных к борьбе соглашательских партий. В 1911 г. вместе с друзьями Гашек разыгрывает грандиозную сатирическую инсценировку создания пародийной партии «умеренного прогресса в рамках закона» и начинает писать ее историю («Политическая и социальная история партии умеренного прогресса в рамках закона», 1912, изд. полностью в 1963 г.).

Важное место в творчестве Гашека занимает антимилитаристская тема, получившая оригинальное воплощение в сборнике рассказов «Бравый солдат Швейк и другие диковинные истории» (1912). Это сатирическая пародия на официальный идеал верноподданного служаки, высмеивающая абсурдное слепое повиновение и представляющая неукротимое рвение к службе во славу императора как психическую аномалию.

В самый канун первой мировой войны на литературном горизонте появляется новая волна писателей, так называемое поколение прагматистов, или «поколение 1914 года», или «чапековское поколение». Группа возникла вокруг «Альманаха на 1914 год», в котором приняли участие Карел и Йозеф Чапеки, Отокар Фишер и др. Идейным вдохновителем их был Станислав Костка Нейман. Группа выступила против индивидуализма и декадентства в искусстве, но единством взглядов не отличалась. Обычно с ней связывают появление неоклассицизма в чешской литературе (Отокар Тээр, 1880—1917), развивающиеся под влиянием Неймана тенденции «цивилизма» (внимание к современной технической цивилизации) и урбанизма.

Мировая война заставила многих писателей посмотреть на мир новыми глазами. Обострились социальные противоречия. Чехов и словаков посылали воевать за интересы империи, в которой они не пользовались равноправием. Австро-германская и венгерская буржуазия развернули шовинистическое наступление на славянские народы. Чешская литература, которой всегда были присущи антимилитаристские тенденции, резко осуждала несправедливость новой войны, хотя любая антивоенная пропаганда преследовалась властями. Гельнер в первый год войны пропал на фронте без вести, Шрадек за участие в демонстрации и за стихотворение «Пишут мне повестку» дважды отсидел в заключении, затем был направлен на фронт. В тюрьму попали также поэты Дык, Махар и Безруч. Военными дорогами прошли Нейман и Гашек. Последний на русском фронте сдался в плен и участвовал в боях против Австро-Венгрии в составе сформированных в России добровольческих чехословацких частей, а также активно выступал в печати с публицистическими и художественными произведениями. Летом 1917 г. в Киеве на чешском языке выходит его книга «Бравый солдат Швейк в плену», где образ главного героя претерпевает значительные изменения: доминирующей его чертой становится ненависть к австро-венгерской монархии, побудившая его повторить путь самого автора — добровольно сдаться в плен русским.

Свержение самодержавия в России и затем события Октябрьской социалистической революции оказали огромное влияние на судьбы народов Европы. В Чехии усиливается волна антиавстрийских выступлений. 30 мая 1917 г. был опубликован «Манифест чешских писателей». Двести пятьдесят человек, подписавшихся под ним, засвидетельствовали свое возмущение соглашательской политикой чешских представителей в венском парламенте. 13 апреля 1918 г. Алоис Ирасек от имени всех соотечественников произнес слова присяги, выразившей готовность чешского народа до конца бороться за независимость своей родины. 28 октября 1918 г. было провозглашено новое государство — Чехословацкая республика, — образование которого положило конец почти трехсотлетнему чужеземному гнету и открыло новые возможности для развития чешской политической и культурной жизни.

СЛОВАЦКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Реализм как художественное направление возник на словацкой почве на полвека позже, чем в великих европейских литературах, и в еще большей степени, чем там, трудно провести четкую границу между ним и романтизмом. Утверждаясь с начала 80-х годов в качестве ведущего направления в литературе Словакии, реализм тем не менее не порывает резко с романтизмом штуровского толка, и в творчестве крупнейших поэтов и прозаиков того периода — П. Орсага-Гнездослава (1849—1921), М. Кукучина (1860—1928), С. Гурбана-Ваянского (1847—1916) и др. — отчетливо прослеживаются (в разных пропорциях и проявлениях) обе тенденции — романтическая и реалистическая.

Для зачинателей словацкого реализма характерна прочная идейная, а отчасти и эстетическая связь с предшествующей — романтической — эпохой литературного развития. Литература для Словакии была больше чем литературой: писатели-романтики, разделявшие взгляды Л. Штура, видели свою важнейшую миссию в сплочении патриотических сил, в пробуждении народного самосознания и стимулировании национально-освободительной борьбы. Этот пафос был бережно сохранен словацкой литературой при вступлении ее на реалистический путь развития, что явилось естественной реакцией на угнетение словаков в Австро-Венгрии. Их положение в рамках дуалистической империи было гораздо более тяжелым, чем, скажем, положение чехов и поляков, оказавшихся под австрийским владычеством. Продолжалась

460

насильственная мадьяризация Словакии; притеснению национальному сопутствовало экономическое давление. В 80-м годах почти вся крупная промышленность на территории Словакии оказывается в руках австрийской и венгерской буржуазии. Вена и Будапешт проводят дискриминационную политику по отношению к словацким предпринимателям, оставляя им преимущественно область мелкого производства, связанного с переработкой сельскохозяйственной продукции. Индустриализация повлекла за собой разорение многих крестьянских семей, возникновение пролетариата, а вслед за тем и рост рабочего движения.

Словацкая литература 80-х годов весьма критична по отношению к капитализму, однако в силу того, что его наступление связывается в общественном сознании с ущемлением национальных интересов, национальные моменты явно преобладают на первом этапе над моментами социальными и у писателей-реалистов, что сближает их мировоззренчески со штуровцами. С этим связана заметная идеализация ими патриархальности словацкой деревни, которая рушится под натиском капитализма, тоска по изжившим себя формам общественного бытия, по исконной «словацкости». Литература по-прежнему подчиняет себя целям национально-освободительной борьбы, берет на себя политические функции, вытекающие из потребностей поработанного народа.

Ведь все живет, все трудится на свете,
как муравей, пчела. Лишь мой народ
умолк под черным саваном столетий... —

(Перевод А. Ладинского)

писал в эти годы Павол Орсаг-Гвездослав уже с известной долей горечи и разочарования, которые особенно ощутимы при сопоставлении его стихотворения «Словакам» (откуда взяты приведенные строки), например, с полной воодушевления «Национальной песней» романтика Янко Краля, созданной в разгар антифеодальных и антиавстрийских выступлений словацких крестьян в революционном 1848 г.:

Медлить нечего. Сплотимся же, словаки!
Нам свободы не добыть себе без драки.
Никого не побоимся, встанем смело, —
С нами Бог, и справедливо наше дело!

(Перевод Н. Стефановича)

Антиномия «реального» и «идеального», проступавшая в творчестве многих романтиков, в условиях новой действительности по-своему претворялась и в первой фазе развития словацкого реализма, что стало причиной противоречивости его идейно-эстетической концепции. Статичность, тенденциозность ряда исходных посылок, признававшихся незыблемыми, вступали в противоречие с динамикой литературного процесса, необходимостью исследовать средствами искусства новые конфликты и новых

героев, ту новую историческую ситуацию, в которую бегом времени была поставлена нация.

Качественно отличный от прежнего этап в развитии реализма открывается в Словакии в 90-е годы. Если в предшествующее десятилетие существенное влияние на писателей-реалистов оказывало художественное наследие и идейные заветы штуровцев, то нынешний этап в первую очередь связан с философией позитивизма. Старые культурно-политические концепции еще сохраняют для многих свою притягательность. Однако теперь литература не пытается заменять собой политику, как это в значительной мере происходило раньше, а, не отгораживаясь от социально-политической борьбы и участия в ней, стремится сосредоточиться на собственных внутренних проблемах и выполнять присущую ей функцию: помогать познанию человека и окружающего его мира своими специфическими средствами.

Реализм нового поколения писателей, вступивших в словацкую литературу в 90-е годы, был, если можно так выразиться, более «реалистическим», их творчество представляло собой реакцию на конкретную действительность, а не воплощало действительность идеализированную. Нельзя сказать, чтобы молодые словацкие поэты и прозаики демонстрировали равнодушие к национальным идеалам или принижали заслуги своих предшественников — напротив, они оказывают им всяческое уважение и многому у них учатся. Не происходит слишком острых столкновений между литературными «отцами» и «детьми». Однако «дети» высказывают оригинальные мысли и предлагают новые художественные решения, которые в итоге меняют идейно-эстетическую структуру словацкой литературы, выводят ее за новую фазу развития реализма.

Если раньше литераторов больше всего волновала судьба нации в общем, то ныне они со столь же пристальным вниманием всматриваются в судьбы отдельных людей, понимая, что для искусства не менее интересны переживания индивидуума, а душа одного человека способна вместить в себя весь драматизм эпохи. Социальная проблематика, обусловленная не только политико-экономическим и национальным давлением извне, но и классовыми противоречиями внутри самого словацкого общества, дается часто в произведениях «новой волны» сквозь восприятие персонажей, которых жизнь избавляет от всяческих иллюзий.

461

Определенные импульсы для художественно-тематической переориентации получают словацкая проза, поэзия и критика на рубеже веков от других литератур. Прежде всего — от русской (Тургенев, Достоевский, Толстой, Чехов, Горький), а также от польской (Ожешко, Конопницкая, Тетмайер), украинской (Франко, Стефаник). Особое место, естественно, занимают традиционные контакты с чешской литературой. Из числа заметных явлений западной литературы привлек внимание в прозе натурализм Золя (не нашедший, однако, в Словакии последователей), в поэзии — символизм.

Среди печатных органов, вокруг которых группируется на рубеже XIX—XX вв. творческая интеллигенция, следует выделить журнал «Глас» (1898—1904). По названию этого журнала получило наименование «гласизма» общественно-политическое движение молодых словацких интеллектуалов, оказавшее воздействие и на литературу. Идеология «гласистов» была эклектичной, но они видели основу нации в трудящихся массах и призывали их к политической активности, выступали в поддержку тесного сближения чешского и словацкого народов.

Движение литературы по пути реализма проявилось и в изменении иерархии жанров. Если, как и везде, в эпоху романтизма в Словакии торжествовала поэзия, то достижения реализма преимущественно связаны с прозой. Однако тут имеется еще одна особенность: словацкие реалисты старшего поколения тяготели к «высоким» жанрам во всех родах литературы (роман, эпическая поэма, трагедия), тогда как дебютанты 90-х годов отдают

предпочтение малым жанровым формам: в прозе — новелле, рассказу или очерку, в поэзии — лирическому стихотворению.

Становлению литературы на рубеже веков способствовала словацкая критическая мысль, наиболее ярким выразителем которой по праву считается Франтишек Вотруба (1880—1953).

Литературный процесс в Словакии конца XIX — начала XX в. не был однородным. Наряду с молодым поколением реалистов в решении художественных и общественных задач, стоящих перед литературой, деятельно участвуют и некоторые представители старшей генерации. Словацкая литература реагировала на крупные социальные потрясения, в том числе происходившие за рубежом (так, нашли в ней отражение революционные события в России 1905—1907 гг.). А лучшим произведением словацкой поэзии, созданным в годы первой мировой войны, стал цикл П. Орсага-Гвездослава «Кровавые сонеты» (1914) — вершина его лирики, где звучит страстный антимилитаристский протест художника-гуманиста. Хотя реализм занимал бесспорно главенствующее положение в словацкой литературе исследуемого периода, развитие ее шло не только в этом направлении. В самом начале XX в. в ней параллельно зарождается течение, за которым позже закрепилось название Словацкая Модерна и наиболее оригинальным поэтом которого признан Иван Краско (настоящее имя — Ян Ботто, 1876—1958). Он издал при жизни всего два сборника — «Nox et solitudo» (1909) и «Стихи» (1912), но поэзия его, отмеченная влиянием символизма и отличающаяся сложностью образного строя, внутренним драматизмом, пессимистической окраской, своеобразно запечатлела трагические цвета своего времени и сохраняет притягательность для читателей.

Определяющими, «знаковыми» фигурами для словацкой литературы на переломе веков являются Янко Есенский, Йозеф Грегор-Тайовский и Тимрава.

Обширное и разнообразное по жанрам наследие Янко Есенского (1874—1945) относится к числу наиболее примечательных явлений словацкой литературы XX столетия. Начав свою писательскую деятельность еще на закате прошлого века, он сделался одной из центральных фигур культурной жизни Словакии первой половины века нынешнего. Крупнейший представитель критического реализма, он внес весомый вклад в подготовку почвы для отечественной литературы нового типа, сложившейся после второй мировой войны. Большинство своих произведений Есенский творил отнюдь не «для вечности», а «на злобу дня». Но художники, масштаб личности и дарования которых соразмерен эпохе, становятся классиками. Классиком признан у себя на родине Янко Есенский. Первому из словацких писателей ему было присвоено в 1945 г. звание народного художника Чехословакии.

Янко Есенский был истинным поэтом, но у него с самого начала проявилась универсальная литературная одаренность. В 1897 г. он одновременно дебютировал в периодической печати и как поэт, и как прозаик, и в дальнейшем обе эти линии продолжали развиваться в его творчестве.

Творческая биография поэта проецируется на важнейшие события эпохи, драматический опыт которой (в том числе связанный с двумя мировыми войнами) вобрало в себя художественное сознание Есенского.

Не только время, но часто и место рождения определяют судьбу человека. Родился Янко Есенский в Мартине — городе, который издавна был одним из важных культурно-политических центров Словакии. Происходил поэт из

462

старинного рода, прославленного некогда на всю Европу Яном Есениусом — ректором Пражского университета, знаменитым врачом, философом и общественным деятелем конца XVI — первой четверти XVII столетия. Идя по стопам отца, Есенский решает получить юридическое образование. В том самом 1905 г., когда доктор права Ян Есенский

сдает экзамен на адвоката и открывает собственную практику, выходит его первая книжка.

Называлась она просто «Стихи». Критики — в том числе такие взыскательные, как С. Гурбан-Ваянский и Ф. Вотруба, — весьма положительно оценили книжный дебют Есенского и заявили, что многого ожидают от него. Столь лестные и авторитетные отзывы были им вполне заслужены, ибо ранняя лирика Есенского, пленявшая чистотой тонов, внесла свежую струю в словацкую поэзию. Новизна его манеры еще больше бросалась в глаза оттого, что тематически круг стихов был вполне традиционным: любовь и связанные с нею переживания, патриотические чувства, поиски идеала. Но даже интимная лирика, которая преобладала в первом сборнике Есенского, несла ярко выраженную печать его индивидуальности. Уже тогда ему были присущи ирония, сарказм, склонность к парадоксальному мышлению и обыгрыванию контрастов, афористичность стиля. Все это придавало непривычную окраску «сентиментальным стихам» Есенского (так назывался один из разделов книги), резко отличало их от любовной лирики его предшественников и старших современников, склонных к высокой патетике. Вместо романтического пафоса (хотя ему не чужды были поначалу неоромантические устремления) и идеалистических картин всепоглощающей страсти в его произведениях зачастую обнаруживалось столкновение «поэзии» человеческих чувств с разбивающей иллюзии «прозой» действительности, где люди разделены на богатых и бедных. Такое смелое вплетение социальных мотивов в венок любовных стихотворений, их сознательная «заземленность» казались попросту дерзостью кое-кому из тех, кто был воспитан на хрестоматийных образцах прежней литературы. Раннее творчество Янко Есенского способствовало обновлению отечественной поэзии, обогащению ее эмоционального содержания. Уже первым сборником поэт заявил о себе как о вполне сложившемся художнике, к голосу которого отныне стала прислушиваться вся литературная Словакия.

Хотя его творчество органичным образом сопряжено с поисками ответов на самые злободневные вопросы, Есенскому в корне чужда была погоня за новомодностью, желание прослыть «модерным». Он никогда не считал искусство забавой, воспринимал его не только как способ самовыражения, но и как важное средство воздействия на человеческие умы в духе идей гуманизма и справедливости, чем объясняется и то, что постепенно центр тяжести в его поэзии перемещается с лирики интимной на лирику гражданскую.

Новаторство Есенского отчетливо проявилось также в прозе. В 1913 г. вышли в свет его «Провинциальные истории», где собраны рассказы, создававшиеся на протяжении полутора десятков лет. Самый ранний из них — «Доктор» (1897) — представляет собой, по существу, развернутый анекдот о часовщике, выдавшем себя на балу за врача, и о том, как он был наказан за самозванство. Основные герои книги — «маленькие люди». Ставя их в комические ситуации, автор не просто высмеивает провинциальные нравы, но по-настоящему бичует все то, что деформирует отношения между людьми. Уже здесь в полной мере проявился талант сатирика, который позволит впоследствии Есенскому создать его главное произведение в прозе — знаменитый роман «Демократы» (ч. 1 — 1934, ч. 2 — 1938).

В «Провинциальных историях» критика обнаруживает влияние то раннего Чехова, то Гоголя. А среди самых дорогих для него имен в поэзии молодой Есенский назвал Пушкина и Лермонтова. Прочную привязанность к Пушкину словацкий поэт сохранил на всю жизнь, но особенно сильное его влияние испытал в юности. Воздействие это сказалось не только в ритмах и образности отдельных стихотворений. Есенский сочиняет лирико-эпическую поэму — если не роман, то, по крайней мере, новеллу в стихах «Наш герой» (1910—1913), где пытается вывести героя онегинского типа.

«Землю Пушкина и Лермонтова» остается Россия для Есенского и в годы русского плена, куда он, как и многие другие чехи, словаки, добровольно сдался после того, как

был мобилизован на фронт в начале первой мировой войны. Он попал в страну, народ и культуру которой давно восторженно любил, с которой связывал свободололюбивые надежды своих соотечественников, против которой ни за что не хотел воевать, но попал туда в мундире ему самому ненавистной австро-венгерской армии.

Нелегкие испытания выпали на долю Есенского в лагерях для военнопленных, расположенных на Украине и в Забайкалье, хотя он и пользовался изрядными поблажками как славянин, знающий к тому же русский язык. По счастью, эти мытарства длились меньше года, после чего поэту разрешили свободное поселение в Воронеже. Позже он перебирается в Киев,

463

а затем в Петроград, где работает в редакции еженедельника «Словенске гласы» («Словацкие голоса»).

В тот полный испытаний, тревог, надежд, разочарований период своей жизни Янко Есенский углубил свое знание русской литературы, блистательным популяризатором которой он стал в Словакии. Не прекращал он также сочинять стихи, которые сложились во второй его сборник — «Из пепла» (первоначальная версия была опубликована в 1918 г. в Екатеринбургe).

В начале 1919 г. Есенский кружным путем — через Владивосток и Японию — возвращается домой. Открывается новый этап его творчества.

Вступление в литературу Йозефа Грегора-Тайовского (1874—1940) тоже знаменовало собой вторую фазу в развитии словацкого реализма. Родившийся в деревне, он с детства впитал любовь к родному краю, к тем, кто кормится своим нелегким трудом, и примкнул к той части словацких литераторов, которые плодотворно разрабатывали тему крестьянской жизни. Исходя из личного опыта и точных наблюдений, писатель остро почувствовал необходимость показать слияние в русле этой темы моментов национальных и социальных. Его первые публикации относятся к 1893 г. К началу первой мировой войны Тайовский был уже признанным прозаиком и мастером реалистического рассказа и очерка, а также драматургом. Превосходно зная деревенский быт, писатель стремится в своих произведениях к максимальной верности жизненной правде. С большой достоверностью, с использованием впечатляющих деталей воссоздавая болезненные процессы, связанные с наступлением капитализма на словацкую деревню, он сочувственно рисует судьбы людей, которые искалечены «бешеными деньгами».

Драматургия существенно отставала в Словакии от поэзии и прозы, но именно в тот период, что отмечен хронологическими рамками: 90-е годы прошлого века — 1918 г., она наверстывает упущенное, и связано это прежде всего с деятельностью Йозефа Грегора-Тайовского (пьесы «Женский закон», 1900; «Новая жизнь», 1901; «Мать», 1906; «Тьма», 1907; «Кутерьма», 1910; «Грех», 1911; «В услужении», 1911).

Призванный в армию в 1915 г., Тайовский, как и Есенский, при первом удобном случае сдался в плен русским. «Я полюбил Россию задолго до того, как ее увидел и узнал сам, — признавался впоследствии писатель. — Полюбил ее за литературу Гоголя, Тургенева, Толстого, Чехова, Горького, у которых я учился понимать свой народ и создавать подлинные произведения искусства». Впечатления от пребывания в России, охваченной огнем войны и революции, легли в основу его цикла «Рассказы из России» (1915—1920).

В том же 1893 г., что и Тайовский, дебютировала рассказом «За кого же?» Тимрава (наст. имя Божена Сланчикова, 1867—1951). Она тоже сосредоточилась на изображении словацкой деревни, и природе ее таланта наилучшим образом соответствовали жанры «малой прозы» — рассказ и повесть. Стоявшая несколько особняком в литературной жизни (в силу своего «отшельничества»), писательница тем не менее как нельзя лучше вписывается в панораму словацкого реализма на рубеже веков, которую она обогатила весьма существенными чертами. Ее манере присущ предельный объективизм, не

затуманенный никакой предвзятостью, который умело сочетается вместе с тем с выражением — прямо или намеком — собственного взгляда на вещи.

Главная тема Тимравы — внутренняя драма человека, деревенского жителя, поставленного в бесчеловечные условия. Писательница не боится заглянуть на «дно» души своих персонажей, дает убедительное психологическое обоснование всем их, даже неожиданным, поступкам. Под ее пером жизнь предстает в своей суровой, неприукрашенной, часто безжалостной ипостаси. Произведениям Тимравы свойственна сложная художественная инструментовка, и таким путем она добивается необходимого воздействия на читателя. Скромная провинциалка в жизни, в искусстве Тимрава была смелым первопроходцем, и это обеспечило ей достойное место в истории словацкой литературы.

Усилиями мастеров слова, принадлежавших прежде всего к реалистическому направлению (а на заре XX в. — и к так называемой Словацкой Модерне), словацкая литература ликвидирует в исследуемый период свое отставание «по фазе» от европейского художественного процесса. Новый стимул для ее развития дал 1918 год, когда в результате мощного взрыва социальной энергии рухнуло обветшавшее строение Австро-Венгерской монархии и была провозглашена независимая Чехословацкая республика.

464

БОЛГАРСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

В 1879 г., после освобождения Болгарии от многовекового гнета османских поработителей, страна была объявлена конституционной монархией. Передача исполнительной власти монарху, антинародная политика княжеского двора сопровождалась усилением реакционной внутренней политики (вплоть до введения диктаторского режима).

Важным фактором общественной жизни стала социальная дифференциация города и деревни. Особую остроту приобрела крестьянская проблема. Политическое движение крестьянских масс привело к возникновению Болгарского земледельческого народного союза (БЗНС, 1899).

Еще одной важной новой политической силой стала Болгарская социал-демократическая партия (1891), созданная представителем социалистической мысли в Болгарии Д. Благоевым.

Постепенное развитие капитализма, укрепление позиций буржуазии создали условия для окончательной ликвидации турецких владений на Балканах. Участие Болгарии в первой балканской войне (1912) на стороне Балканского союза против Турции преследовало прогрессивную цель. Во второй балканской войне (1913) болгарские монархисты ставили перед собой захватнические цели; она окончилась поражением для Болгарии. Вскоре страна была втянута в мировую войну, в которой правители стремились к политическому и территориальному реваншу. Эта авантюра привела к национальной катастрофе.

В литературном процессе конца XIX — начала XX в. выделялись три художественных направления: в пору своего расцвета вступил критический реализм, появился символизм и другие нереалистические течения, зародилась пролетарская литература. В поэзии наряду с традиционной (со времени национального возрождения) гражданской лирикой развивалась и пейзажная, философская, интимная, возникли такие жанры, как поэма, баллада, сонет, памфлет, басня и т. д. В прозе наряду с малыми формами (очерк, рассказ,

фельетон, публицистика) формируются роман, повесть. Новым явлением стала мемуаристика. В фонд национальной классики вошли воспоминания участников недавней национально-освободительной борьбы (например, трехтомная художественно-документальная летопись З. Стоянова «Записки о болгарских восстаниях», 1884—1892; произведения С. Заимова, Т. Икономова и других).

В 80—900-е годы начинается становление профессиональной литературной критики и выходят историко-литературные труды. Таковы работы И. Шишманова, зачинателя культурно-исторической школы в литературоведении. Пропагандистом идеалистической эстетики был литературный критик К. Крыстев. Основателем марксистской литературной критики и теории стал Д. Благоев. Эти три имени обозначили наиболее значительные достижения литературно-теоретической и критической мысли в ходе ее идеологического размежевания.

В новых условиях обогащались традиционные взаимодействия с родственными славянскими литературами и литературами соседних Балканских стран, возникали новые связи с французской, немецкой, итальянской, скандинавской литературами. Углубились, поднялись на качественно новый уровень давние болгаро-русские, болгаро-украинские отношения и связи. Немало литераторов получало образование в русских учебных заведениях (А. Константинов, Т. Влайков, Д. Благоев, Г. Кирков и другие), ряд писателей приезжали в Россию (И. Вазов, Пенчо Славейков, П. Тодоров, Елин Пелин и др.), События, происходившие в России, получали живейший отклик в Болгарии.

Реалистическая литература последовательно выражала оппозиционное отношение прогрессивных слоев общества к политике правящих партий. Социально-обличительный пафос был присущ творчеству большинства писателей. При различии политических, общественных позиций, литературных и эстетических взглядов многие из них объективно принадлежали к общедемократическому движению. Художники-демократы выражали свое разочарование социально-политическими условиями жизни, в которых оказалась страна после освобождения. М. Георгиев писал: «Сажали розы — взошли тернии».

Крупнейшим художником-реалистом той поры был Иван Вазов (1850—1921). Он создал художественную картину национальной жизни в разных жанрах — от лирической миниатюры до эпической поэмы, от документального очерка до романа-эпопеи. Его обширное творческое наследие вошло в духовную культуру болгарского народа как художественное воплощение национального самосознания.

465

Вазов заложил основы литературы нового времени (ранние поэтические сборники «Знамя и гусли», 1876; «Печали Болгарии», 1877; «Избавление», 1878, посвященные национально-освободительной борьбе). Расцвет творчества писателя приходится на 80—90-е годы, когда появились книги стихов «Гусли» (1881), «Поля и леса» (1884), поэмы «Громада» (1879), «Загорка» (1883), «Эпопея забытых» (1881—1884). Последняя представляет собой классический образец национально-героического эпоса о недавней эпохе освободительной борьбы. Поэма напоминала современникам о героях прошлого, идеалы которых предавались забвению либо фальсифицировались.

Та же тенденция присуща и прозаическим произведениям: мемуарный очерк «Недавнее» (1881), повесть «Отверженные» (1883), роман «Под игом» (1889—1890) и др. Роман «Под игом» — крупнейшее произведение болгарской прозы. При жизни автора он не только неоднократно переиздавался в Болгарии, но и был переведен на языки других народов, в том числе и на русский. Роман был создан в России, куда писатель эмигрировал (1887—1889) во время гонений на «русофилов». Вазов воссоздает жизнь народа в канун и во время антиосманского Апрельского восстания 1876 г. Историческая правдивость изображения быта, нравов людей из различных слоев общества, идейных споров, готовность народа подняться на революционную борьбу за освобождение,

мастерство повествования — все это придавало произведению непреходящее значение национально-исторической эпопеи.

В названных выше сборниках стихотворений, в поэтических книгах «Италия» (1884), «Сливница» (1886), «Песни скитальца» (1889), «Под нашим небом» (1900) и других Вазов предстает как поэт, которому подвластны политическая, пейзажная, интимная лирика, социальная сатира, философские раздумья. В них звучат также неудовлетворенность социально-политической действительностью Болгарии, неприятие «хаотической эпохи», породившей «тягу алчную к монете».



Иван Вазов

Фотография 1910-х годов

Аналогична проблематика и прозы — «Повестей и рассказов» (трехтомник, 1891—1893), сборников «Царапины и пятна» (1895), «Увиденное и услышанное» (1901), «Пестрый мир» (1902), романов «Новая земля» (1896), «Казаларская царица» (1903). В одном из рассказов писатель сам определил главный изобразительный принцип современной прозы: «Наша действительность порождает лишь уродливые явления... Она может дать жизнь только сатире. Что же, пусть будет сатира!..» Впервые в болгарской литературе Вазов сатирически показал социально-бытовые нравы города, жизнь мещан, чиновников, полицейских, журналистов и т. д. Фамилия одного из таких «великих людей» — Гороломов — стала нарицательной. В социально-бытовых романах «Новая земля», «Казаларская царица» писатель и его герои выражают свое разочарование в «обетованной земле», на которой образовался «социальный гнойник». Скопищу духовных прагматиков противопоставлена горстка интеллигентов-идеалистов, добродетели которых — отвлеченные представления о гуманности и справедливости, упование на пробуждение гражданской совести у состоятельных и власть имущих соотечественников. Выразители этих идей, как правило, герои страдающие, общественно пассивные, беспомощные в преодолении социального зла. Об одном из персонажей романа «Новая земля» Д. Благоев писал в 1898 г.: «Такие, как Стремский, породили своих почитателей, подобных себе фразеров, но стать духовными вождями они не смогли». Писатель с недоверием относился к идеям научного социализма, которые пропагандировали болгарские социал-демократы, полагал, что эти идеи чужды болгарскому народу. Отсутствие надежного перспективного общественного идеала нередко осознавалось им как

466

личная духовная драма, как трагедия художника, бессильного помочь своему народу.

В 900—10-е годы, в условиях обострения противоречий общественного и художественного сознания, в творчестве Вазова (как и во всей литературе критического реализма) происходит ощутимое ослабление социальной проблематики. Это появились в ряде прозаических и драматургических произведений, посвященных историческому прошлому страны и народа (повести «Светослав Тертер», 1907; «Иван Александр», 1907; драмы «Борислав», 1909; «К пропасти», 1910, и др.).

В годы балканских войн и первой мировой войны Вазов не смог распознать истинных намерений болгарских реваншистов. К его патриотическому воодушевлению по поводу побед болгарского оружия примешивались идеи, которые националистическая пропаганда использовала в своих целях (поэтические сборники «Под гром побед», 1914; «Песни о Македонии», 1916). Вскоре он сурово осудил эти свои «песни брани».

Значение творчества Вазова для болгарской литературы огромно. Оно перебрало мост преемственности между двумя историческими эпохами. Своей деятельностью литератора-гражданина писатель утверждал демократические идеи, отстаивал реализм от

нападок его противников, поэзию которых он называл «космополитичной, холодной, не болгарской». Именно реализм, по словам академика Н. С. Державина, сделал И. Вазова «художественным историком национальной жизни болгарского народа на протяжении целого полувека». Вазов по праву писал: «И будет жить в веках наш край свободный, // И песнь моя в народе не умрет!..» В русле критического реализма развивалось творчество многих современников Вазова — З. Стоянова, К. Величкова, М. Георгиева, Ц. Бакалова-Церковского, С. Михайловского, А. Страшимирова, А. Константинова, Елина Пелина и др.

Памфлетной заостренностью отмечены сатирическая поэзия и проза Стояна Михайловского (1856—1927). Он бичевал нравы буржуа, полицейские порядки, «борьбу за власть и за кость». Таковы сборники «*Currente calamo*» (1890), «Книга без названия» (1892), «Наши щелкоперы и газетчики» (1893), «Книга о болгарском народе» (1897) и др. Мятёжные идеи свержения деспотизма и тирании, утверждение права народных масс «силой взять то, что им принадлежит», выражены в «Книге об оскорбленных и униженных» (1903), в «Прологе книги о рабах» (1900).

Вниманием к социальной проблематике жизни крестьянства отличалось творчество писателей-народников (Т. Влайков, Х. Максимов, Х. Георгиев, Н. Попфилипов и др.). Их идеалы опирались на традиции патриархально-родового уклада болгарского крестьянства и в ряде отношений были родственны идеям русского народничества, с которым болгарские единомышленники имели непосредственные связи (Т. Влайков в 80-е годы был студентом Московского университета, в 90-е годы в Болгарии находились русские эмигранты-народники). Д. Благоев, анализируя художественные произведения Т. Влайкова, писал о том, что он «идеализирует „старое доброе время“ мелкобуржуазного состояния, приходит в явное несогласие с действительностью». Нередко вопреки своим теоретическим установкам писатели-народники правдиво раскрывали социальные конфликты, создавали выразительные образы эксплуататоров и обездоленных. Таковы, например, повести Т. Влайкова «Внучка деда Славчо» (1889), «Батрак» (1892), «На селе» (1897) и др.

Художественная сила болгарской литературы о крестьянстве — в многообразии реалистического воспроизведения жизни деревни. Так, в стихотворениях Цанко Бакалова-Церковского (1869—1926) опоэтизированы крестьянский труд, благородство чувств простых людей (циклы «Девичьи печали», «Песни бобыля» из сб. «Часы печали», 1895; «Песни полей», 1905). Антон Страшимиров (1872—1937) в книге «Смех и слезы» (1897) решительно отошел от идиллического бытописательства. Он писал о «тяжкой жизни окаянной земли», о «небывалой кривде», навалившейся на крестьянскую массу. Суровой правдой жизни, драматизмом повествования отмечены последующие произведения писателя («Змей», 1900; «Габровка», 1900; «Осенние дни», 1902; «Перепутье», 1904; драмы «Вампир», 1902; «Свекровь», 1906, и др.).

В конце XIX в. болгарская литература критического реализма сформировалась как национальная классика. Путь к этому начинался раньше. Уже в творчестве Л. Каравелова, Х. Ботева, И. Вазова, С. Михайловского и других писателей складывались, в частности, черты социально-психологических типов эпохи становления и развития буржуазных отношений.

Один из выдающихся мастеров сатирической публицистики Алеко Константинов (1863—1897) в книге «Бай Ганю. Невероятные рассказы о современном болгарине» (1895), создал собирательный образ новоявленного дельца и хищника. Благодаря свободной форме изложения эпизодов — своего рода анекдотов о приключениях центрального героя книги — его образ непрерывно поворачивается разными гранями, демонстрируя расчетливость, скупость,

грубость, наивную непосредственность, политическую беспринципность. Хамелеонство бай Ганю — особенность нового поколения болгарской буржуазии. Д. Благоев обратил на это внимание в 1897 г.: «Рассказы г. Алеко Константинова не могли появиться десять и тем более пятнадцать лет тому назад. Бай Ганю — это смесь простоты старого времени и мещанской наивности с нахальством новых рыцарей, которые с помощью ростовщичества, грабежей среди бела дня, под защитой закона и властей путем крупных и мелких гешефтов ощутили в своих кошельках силу „капитальца“...»

Другим крупным достижением критического реализма стала проза Елина Пелина (Димитра Иванова Стоянова, 1877—1949). Главную тему современной литературы — изображение жизни крестьян — Елин Пелин довел до художественного совершенства. Его проза отмечена глубокой эстетической культурой, редкостным художественным мастерством. Позитивный идеал автора отличается от идеалов писателей-народников. Его источник — не патриархальная старина, а современное бытие народа, стремление к социальной справедливости. Герои-бедняки Елина Пелина знают тяжесть повседневного труда и получают от него радость. Нравственное бытие человека — призма, через которую преломляется отношение автора и отношение его героев к враждебному окружению, стихийное бунтарство («Несжатая полоса», «Преступление» и др.), неприятие существующих государственных порядков, религии («Сумасшедшая», «Напасть божия», «Братья», «На том свете» и др.) и т. д. В рассказах раскрывается разнообразная гамма человеческих чувств, творческая одаренность простых людей, драматизм и лиризм их чувств слиты органично. Елин Пелин был также автором ряда повестей. В повести «Гераковы» (1911) история распада патриархального рода (задруги) раскрыта как социально-обусловленная драма современных крестьянских семей, неизбежность нравственных отношений в которых стала разрушаться незримыми силами отчуждения. На смену взаимному почитанию приходит звериная, хищническая мораль, и вот уже в отчем доме хозяйничает рачительный кулак. Писатель с горечью рассказывает о судьбе Гераковых, осуждает эгоистическую мораль и трезво оценивает неотвратимость происходящего. В другой повести («Земля», 1922) автор показал разрушение человеческого в человеке под воздействием собственнической психологии.

Проза Елина Пелина на рубеже веков — наиболее значительная часть его творчества, она имеет непреходящее значение не только для болгарской литературы. «Любая страна могла бы гордиться таким писателем, как Елин Пелин», — сказал о нем М. Горький.

Примечательным явлением литературного процесса конца XIX — начала XX в. было возникновение пролетарской литературы. Она зародилась почти одновременно с основанием Болгарской социал-демократической партии (1891) как течение, представленное марксистской теоретической мыслью, литературной критикой, поэзией, публицистикой, художественной прозой (Д. Благоев, Г. Бакалов, Д. Полянов, Г. Кирков и др.). Она обозначила первый этап формирования социалистической литературы. Сравнительно раннее распространение социалистических идей в еще недостаточно дифференцированном обществе сопровождалось своеобразными явлениями. Социалистические идеи оказали определенное влияние на миропонимание, на творчество ряда писателей — реалистов и демократов (С. Михайловский, Ц. Бакалов-Церковский, Елин Пелин, А. Страшимиров, П. Яворов и др.), проблематика творчества которых приобрела социальную заостренность.

Наиболее последовательное преломление социалистические идеи получили в литературно-общественной деятельности зачинателей пролетарской литературы. На раннем этапе ее развития задача заключалась в том, чтобы соединить идеи социализма с рабочим движением. Отсюда ее особенности: обращение к социалистическому идеалу, реальное воплощение которого было делом отдаленного будущего. Литература носила агитационно-пропагандистский, революционно-романтический характер.

Особое значение имела деятельность историка, философа, экономиста, социолога, теоретика литературы и критика Димитра Благоева (1856—1924). Его статьи, публиковавшиеся на страницах партийного журнала «Ново време», составили книгу «Общественно-литературные вопросы» (1901). В литературе и искусстве Благоев видел особую форму общественного сознания — мышление в «художественных образах и картинах». Принципиальное значение имел его тезис о классовости искусства. С этим связаны положения о роли мировоззрения в творчестве художника, о единстве содержания и формы, об исторически неизбежном возникновении социалистической литературы. С этих позиций он вел борьбу против идеологов идеалистической эстетики (К. Крыстев и др.), провозглашавших лозунг «чистого искусства». Но наряду с достижениями марксистской эстетики и литературно-критической мысли в деятельности Д. Благоева и его сторонников отразилась историческая ограниченность идеологии социал-демократической партии «тесняков».

468

Они недооценивали революционные возможности крестьянства. Отстаивая идеологию пролетариата, чистоту классовых позиций молодой пролетарской литературы, они обособляли себя от широких слоев буржуазно-демократической интеллигенции. Отсюда ограниченность их взглядов на культурное наследие прошлого, сектантская оценка творчества ряда современных писателей (И. Вазова, Елина Пелина, П. П. Славейкова и др.). Тем не менее вклад Д. Благоева и его единомышленников в национальную эстетику и литературную критику значителен. Уже в середине 90-х годов был заложен фундамент марксистских литературно-теоретических принципов, которые получили затем развитие в деятельности Г. Бакалова, Т. Павлова и др.

Социалистические идеи питали пролетарскую поэзию, прозу. Ее зачинатель Димитр Полянов (1876—1953) стремился в стихах (первое опубликовано в 1894) популяризовать идеи социал-демократов. Он тяготел к аллегорическим символам, к переосмыслению библейских образов, событий и героев мировой истории, лозунгов Французской революции (в 1894—1902 гг. Полянов учился во Франции). Его поэзия («Морские капли», 1907), проза («От Востока до Запада. Сказки и легенды», 1909) — своеобразный отклик на первые шаги рабочего движения в Болгарии, на события общественной жизни, развернувшиеся под влиянием русской революции 1905—1907 гг. Позже Полянов, как и вся социал-демократическая партия «тесняков», одним из первых приветствовал Великую Октябрьскую социалистическую революцию.

Крупным представителем пролетарской литературы был Георгий Кирков (1867—1919). Соратник Благоева, редактор партийной газеты «Работнически вестник», он писал песни-марши, фельетоны, очерки. Часть из них собрана в книге «Дремиградские посмешища» (1900). Сатирическая публицистика Киркова во многом созвучна с антибуржуазным пафосом современной литературы (Вазов, Константинов), в ней заметно влияние творчества Салтыкова-Щедрина. Но в прозе Киркова проявилась и новая тенденция — обращенность к исторически перспективному общественному идеалу, к образу рабочего-пролетария. Во многих его очерках, фельетонах, рассказах обобщенно, гиперболически показано становление коллективистского сознания прежнего ремесленника-единоличника. Писатель создал галерею персонажей (Пройчо Гурбет, Ганчо Гайле и др.), в которых воплощены свойственные времени особенности и черты пролетаризирующихся частных собственников («Спасение», «Как сват Нейчо стал подписчиком», «Торжество Пройчо Гурбета» и др.).

Болгарская пролетарская литература с первых шагов заявила о своей программе — социалистической идейности, революционной романтике, историческом оптимизме. Ее начинания получили дальнейшее развитие в творчестве писателей 20—30-х годов XX в.

На рубеже веков в литературе Болгарии стали развиваться субъективистские эстетические идеи, символизм и другие течения. Пропагандистом и идеологом

индивидуализма выступил Крстю Крystев (1866—1919), сторонник немецкой идеалистической философии. В журнале «Мисыл» и в ряде книг он утверждал, что искусство, литература не находятся ни в каком отношении к реальным потребностям общества. Утверждая приоритет «вечных» идей в литературе, он поощрял декадентские мотивы в поэзии, а интуицию объявлял главным принципом «чистого искусства». Крystев и его единомышленники отстаивали тезис «европеизации» национальной литературы, весь предшествующий путь ее развития объявляли доморощенным и прежнему поколению литераторов во главе с Вазовым противопоставляли молодое поколение «индивидуалистов». Эти идеи оказали определенное воздействие на часть литераторов, творчество которых имело сложное, неоднозначное развитие (Пенчо Славейков, П. Яворов, П. Тодоров и др.).

Характерна для этого времени противоречивая эволюция Пенчо Славейкова (1866—1912). Он унаследовал демократические убеждения отца (поэта и просветителя П. Р. Славейкова), воспринял реалистические традиции литературы XIX в. Первоначально в его поэзии сильно звучали социальные, гражданские мотивы, протест против деспотизма монархического режима, и это сближало её с литературой критического реализма, с идеями и направленностью современного ему антимонархического общедемократического движения в стране. Но уже в 90-е годы появились нравственно-философские поэмы Пенчо Славейкова о творческом подвиге деятелей мировой культуры — Бетховена, Микеланджело, Шелли, Ленау и др. Но гениальных творцов представил поэт односторонне — как гордых страдальцев, вознесенных над своим временем, над «толпой» («Симфония безнадежности», «Успокоенный», «Сог cordium», «Гимны о смерти сверхчеловека»). Проблемы смысла жизни, назначения искусства поэт трактовал преимущественно в абстрактно-моральном плане.

Высокой оценки заслуживают произведения Пенчо Славейкова, посвященные национально-освободительной борьбе болгарского народа

469

(«О ста двадцати», «Самоубийца», «Поэт», «Гайдуцкие песни», неоконченная поэма «Кровавая песня» и др.). В них немало черт, свидетельствующих о близости поэта к героико-патриотической традиции национальной литературы.

Пенчо Славейков создал крупные нравственно-психологические поэмы «Бойко», «Ралица». Он творчески, бережно переосмысливал сюжеты, поэтику фольклора. Существенен его вклад и в интимную, пейзажную лирику (цикл «Сон о счастье», 1907).

Такого рода противоречия типичны для литературы переходного времени. Нередко они приводили к глубокому идейному кризису, трагическим коллизиям. Пример тому — творчество Пейо Яворова (1877—1914), поэта и драматурга. В 90-е — начале 900-х годов он опубликовал стихотворения острообличительной социальной направленности («На ниве», «Град», «Пессимисту» и др.), написанные в духе критического реализма. В них слышны отголоски бунтарских, революционных идей («Сизиф»). В поэзии этого периода отразились идеалы, почерпнутые из фольклора, раскрывалось дарование Яворова — интерпретатора народных песен (например, «Гайдуцкие песни», 1903), но усиление политической реакции породило идейный кризис, который осложнился и личной драмой. В 1907 г. появился сборник стихотворений «Бессонница», который теоретики символизма объявили программой нового литературного направления. Стихотворения строятся на глубоко субъективных ассоциациях, ускользающих ощущениях. Поэзия Яворова обретала черты трагедийной психологической лирики. Сходные мотивы звучали и в пьесах «У подножия Витоши» (1911) и «Как замирает эхо после грома» (1912), хотя в них раскрыт достаточно острый конфликт между интеллигентом-идеалистом и обывательской средой буржуа — предпринимателей и политических демагогов.

На новом этапе своего развития (в 900—10-е и последующие годы) болгарский символизм стал приобретать черты литературной школы, хотя и оставался неоднородным.

Попыткой программного издания явился альманах «Южные цветы» (1907). Теоретики символизма (А. Андрейчин, Д. Кёрчев, И. Радославов и др.) со временем пришли к полному отрицанию фольклорных, национально-исторических традиций, стали провозглашать идеи «универсального духа», нашедшие воплощение в творчестве Т. Траянова («Regina mortua», 1909; «Гимны и баллады», 1912), Э. Попдимитрова («Сон любви», 1912), Л. Стоянова («Видения на перекрестке», 1914; «Меч и слово», 1917), Н. Лилиева («Птицы в ночи», 1919).

Среди символистов были оригинальные художники, эволюция и содержание творчества которых не укладывались в теоретическую программу Крыстева и журнала «Мисыл». Такова, например, проза и драматургия Петко Тодорова (1879—1916), автора притч, аллегорий («Идиллии», 1908), пьес, построенных на материале народнопоэтических легенд, и историко-социальных драм («Строители», 1902; «Первые», 1907, и др.). То же можно сказать о многочисленных притчах, стихотворениях в прозе Николая Райнова (1889—1954) — «Богомильские легенды» (1912), «Видения древней Болгарии» (1918) и др. Трагедию поколения выразила лирика Димитра Бояджиева (1880—1911), автора стихотворений, во многом сходных с поэзией П. Яворова.

Во время второй балканской и первой мировой войн в творчестве ряда символистов прозвучали националистические нотки. Однако многие из них начали критически переоценивать свои эстетические позиции. Показательна эволюция погибшего на фронте талантливого поэта Димчо Дебелянова (1887—1916). Его пейзажная, интимная лирика — необыкновенно искренняя, проникновенная психологическая исповедь современника, ищущего новую «светлую веру». В его поэзии отразилось усиление гуманистического начала, стремление осознать причины войн и народных страданий. Предчувствие надвигающихся социальных перемен преломилось в лирике Николая Лилиева (1886—1960), мастера поэтической формы («Лунные блики», 1921).

Творчество упомянутых поэтов обогащало поэтический язык, стихотворную технику (ритмика, строфика, рифма), усилило значение слова — его смыслового, метафорического содержания, звуковую, мелодическую нагрузку. Опыт символистов расширил и обогатил изобразительные возможности болгарской поэзии.

В условиях глубоких социальных потрясений военных лет, нарастания массового революционного движения, активизации социал-демократической пропаганды на фронте и в тылу, оживления деятельности пролетарских писателей — явлений, отразивших воздействие Октябрьской социалистической революции в России, символизм как течение стал распадаться. Многие его сторонники переходили на новые литературно-общественные, эстетические позиции социально обусловленного, реалистического творчества. Такова эволюция Л. Стоянова, Х. Ясенова, Г. Милева, Э. Попдимитрова и др. Их литературно-общественная деятельность заняла заметное место в дальнейшем развитии национальной литературы Болгарии.

СЕРБСКАЯ И ЧЕРНОГОРСКАЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Сербская литература развивается не только в Сербии (с Белградом как главным культурным и литературным центром жизни народа) и в Воеводине (с центром в городе Нови Сад), по-прежнему остававшейся провинцией Австро-Венгрии.

Творчество ряда сербских писателей и существенные литературные начинания, в том числе издание журналов, связаны с культурными центрами других югославянских земель — прежде всего Боснии (Сараево) и Герцеговины (Мостар), которые в 1878 г. были освобождены из-под многовекового османского рабства, но в результате введения

оккупационного статуса (1878), а затем аннексии (1908) вошли в состав Габсбургской монархии.

С углублением социальных и идейных противоречий в жизни сербского общества в конце XIX — начале XX в. все большую остроту приобретает вопрос о дальнейших путях литературного развития. Он стоит в центре литературной критики этого времени. С приходом в нее таких ярких творческих индивидуальностей, какими были Йован Скерлич (1877—1914), Любомир Недич (1858—1902), Богдан Попович (1863—1944), критика утверждается как самостоятельная ветвь художественной жизни, заметно влияющая на литературный процесс. Скрещиваются разные точки зрения, обостряется и усложняется, особенно к концу 900-х — началу 10-х годов, литературная борьба.

С деятельностью Л. Недича, а затем Б. Поповича развиваются концепции обновления искусства на идеалистической основе, ослаблявшие связи литературы общественным развитием и жизнью народа. Культивируется субъективизм оценок, как правило, с позиций чистого эстетства (Б. Попович — «Теория строки за строкой», 1910). Но роль этих критиков неоднозначна — их внимание к художественному мастерству, к расширению культурного, эстетического кругозора писателей отозвалось и положительным образом в литературе. С обострением идейной борьбы во второй половине 900-х годов молодое поколение литераторов и критиков, тяготевших к новым, в ряде случаев тоже модернистским, концепциям, выступило против принципов «искусства для искусства» и авторитарной власти старшего поколения. Однако при всей разнородности и противоречивости литературно-эстетических позиций и художественного творчества «молодых» в самой атмосфере модернизма доминировали кризисные черты буржуазной идеологии, набирала силу борьба его сторонников против реалистических основ литературы.

Демократическую литературную мысль возглавлял Йован Скерлич — выдающийся деятель национальной культуры, критик и литературовед широкого диапазона, автор капитальных трудов по истории сербской литературы (в их числе «Истории новой сербской литературы», 1912 и 1914) и злободневных рецензий на произведения молодых современников. Скерличу принадлежала ведущая роль в сплочении прогрессивных литературных сил, в поддержке и развитии важных литературных и культурных начинаний. Он основал (вместе с Б. Поповичем) крупнейший литературно-общественный журнал «Српски книжевни гласник» (1901—1914, 1920—1941), много сделал для укрепления связей между южнославянскими деятелями культуры, для пропаганды достижений европейских литератур, в том числе русской, которую он высоко ценил.

Последователь принципов реалистического и демократического искусства, Скерлич отстаивал общественную значимость литературы, ее высокую идейность и служение народным интересам, требовал от писателей неуклонного следования правде жизни. Критерием ценности произведения было для него неразрывное единство идейности и художественности. С этих позиций он выступал против модернизма, допуская, однако, упрощенное понимание его как заимствованного явления, противоречившего «здоровому» нравственному началу сербского народа.

Союзником демократической критики в литературной борьбе была и зарождавшаяся пролетарская критика. В 1910—1914 гг. она делала лишь первые шаги. Наиболее значительным ее представителем был Душан Попович (1884—1918), один из руководителей сербского рабочего движения, редактор газеты «Радничке новине», талантливый критик и публицист. Особой актуальностью были отмечены его выступления против декаденства, которое он, опираясь главным образом на работы Г. В. Плеханова, освещал с позиций пролетарской идейности.

Широкий спектр явлений, характерный для сербской литературы в этот период, раскрылся во всем многообразии в поэзии. Здесь трудно говорить о какой-либо одной доминанте. Продолжались на качественно новом художественном

этапе традиции социально значимого, народного в своей основе искусства, и развивались явления, открыто с этими традициями полемизировавшие и порывавшие, хотя в каждом конкретном случае этот процесс протекал по-разному.

Выдающийся лирик Алекса Шантич (1868—1924) продолжал традиции сербской демократической поэзии XIX в. Уроженец Герцеговины, Шантич был неразрывно связан с жизнью и освободительным движением родного края. Тема родины и народа занимает центральное место в творчестве поэта («Стихи», 1891, 1895, 1901, 1908, 1911, 1918, 1924). Отмеченная силой трагического звучания, она решается, как правило, в романтическом ключе, с выходом к значительным социальным обобщениям («Свобода», «Останьтесь здесь!», «Мы знаем наш удел»). Конкретным социальным смыслом наполняются в его стихах понятия родины, ассоциирующейся с крестьянским полем, крестьянской землей, и народа, в котором поэт видит прежде всего крестьянина — труженика, кормильца общества. Демократические традиции продолжает развивать и младший современник Шантича, Велько Петрович (1884—1967), поэт (сб. «Патриотические стихи», 1912, и «На пороге», 1914) и прозаик Воеводины, творческая зрелость которого связана с последующим этапом литературного процесса.

Крестьянин — один из главных и любимых героев Шантича, в изображении которого он открывает новый для сербской поэзии аспект, утверждая радость крестьянского труда, его созидательную силу, непреходящую значимость народных основ крестьянской жизни и крестьянского характера. (В 30-е годы эта традиция, заложенная Шантичем и его современниками, проявится на новом витке развития в стихах крупнейшей югославской поэтессы XX в. Десанки Максимович.) Подобное восприятие крестьянина поможет Шантичу в осознании социальной силы трудовых масс: заступничество перерастает в стремление пробудить активность, подняться на борьбу, а в конце жизни поэта, в начале 20-х годов, опыт классовых и революционных боев подведет его к оптимистическому утверждению грядущей победы трудящихся рабочих (например, «Подземная песня»).

Иллюстрация:

А. Шантич

Фотография (ок. 1920 г.)

Поэт социальных низов, Шантич сохранил верность своим позициям в особенно напряженные моменты жизни народа — в годы Балканских войн 1912—1913 гг. Ему не удалось избежать славословий сербского оружия в духе устарелых романтических стереотипов («На старых очагах», 1913). Но главное, к чему он пришел и что было новым для сербской поэзии XX в., это понимание войны как народного бедствия. Поэт гражданского темперамента, Шантич был и тонким проникновенным лириком. Его лирические стихи (особенно элегического звучания) глубоко человечны и безыскусственны (такие стихи поэта, как «Эмина», «Не верь» и др., стали народными песнями). В стихах о родном доме и природе поэт — вслед за народной традицией — определяет повседневные явления, изначально олицетворяющие суть жизни, — труд, крепкая семья, добросердечность отношений, радость общения с природой — как подлинные жизненные ценности. Жизнь в ее естественном течении становится для него источником красоты и поэтического начала, побуждает к пластически ясной образности. Шантич развивает в этом отношении традицию поэтики В. Илича, но в сравнении со своим предшественником углубляет социальное содержание реалистической образности. На этой основе в его стихах возникают выразительные социальные портреты жителей деревни (и тех, кто ее покинул в поисках заработка). В поэзии закладывается принцип социально

окрашенного психологизма. Шантич воспринимает и усилившиеся в поэзии начала века поиски большей емкости, большей эмоциональной насыщенности стихотворной речи. В ряде лучших стихотворений, сохраняя конкретную сущность слова, поэт выходит к многозначности поэтического образа («Вечер на острове», 1904).

Процесс обновления сербской поэзии через активное взаимодействие национальной поэтической традиции (В. Илич) с опытом европейской, особенно французской, поэзии второй половины XIX в. выразился в творчестве Йована Дучича (1871—1943) и Милана Ракича (1876—1938).

Уроженец Герцеговины, рано ее покинувший (а в конце жизни оказавшийся в эмиграции в Америке, среди противников национально-освободительной борьбы своего народа), Дучич, так же как Шантич, начинал с увлечения патриотическими идеями, фольклором, романтической лирикой. Вместе с Шантичем он издавал журнал «Зора» (1896—1901), сыгравший важную роль в становлении литературной жизни Герцеговины. Но решающим импульсом в творческом определении поэта стало его знакомство с европейской поэзией — от Пушкина, которого он переводил в молодости, до французских поэтов — парнасцев и символистов. Их влияние оказалось особенно действенным на формирование творческой индивидуальности Дучича с характерной для нее ориентацией на самоцельность искусства, культ формы, неустанное углубление и совершенствование поэтической выразительности стиха. Хотя литературная деятельность поэта продолжалась около полувека, его своеобразие определилось в своих главных качествах к 1914 г. («Стихи», 1901, 1908, 1911; стихотворения в прозе «Голубые легенды», 1908).

Салонный мир «маленьких маркиз» аристократического Дубровника («Дубровницкие поэмы») — один из характерных и выразительных образов поэзии Дучича. Он возникает как противопоставление «грубой» действительности, которая вызывает у поэта чувство неприязни и страха. Прокламируя в своей поэтической программе отстраненность от жизни «толпы», высокомерие и холодное равнодушие к страданиям других («Моя поэзия», 1904), Дучич тяготеет к достаточно абстрактным переживаниям и размышлениям. В то же время, сосредоточенный на самовыражении, он умеет передать состояние душевной тревоги, неясных предчувствий, которые охватывают человека перед сложностью и неразгаданностью бытия. Трепетным ощущением жизни, тонкой наблюдательностью отмечены его лучшие произведения о природе (цикл «Адриатические сонеты» и др.). Изящество и совершенство его классического стиха, конкретный, пластически ясный образ, вмещающий в себя более широкий символический смысл, музыкальность ритмов, искусное владение сложными поэтическими формами (сонет) были сильной стороной поэтики Дучича. Отклик на события Балканских войн («Ave Serbia» и др.) поднимает проблему патриотизма и независимости страны, но осмысляет ее поэт с тенденциозных, националистических позиций.

Лирический герой Милана Ракича (1876—1938) — интеллигент, живущий утонченной духовной жизнью, склонный к самоанализу и самоиронии. Создание трагического одиночества человека во враждебном ему мире, настроения безысходности и скептицизма и в то же время последовательность общегуманистического начала определили основную проблематику его поэзии («Стихи», 1903; «Новые стихи», 1912; «Стихи», 1924, 1936). Лирике Ракича свойственна строгая, сдержанная интонация, с ней связана важная тенденция прозаизации сербского стиха XX в. Идея преемственности героизма предков и готовности на патриотический подвиг современников стала причиной популярности среди прогрессивно настроенной молодежи цикла стихов Ракича о Косовом Поле («На Гази Местане», «Наследие» и другие в сб. «Новые стихи», 1912). Привлекало не только благородство, внутреннее достоинство, с каким решалась «вечная» тема сербской поэзии — тема исторического прошлого народа, но и принципиальная новизна выразительных средств патриотической лирики Ракича, отказавшегося от стереотипов народной мифологии и романтической поэзии в трактовке легендарных событий. Образ Косова Поля отмечен глубоко личностным поэтическим восприятием сербского средневековья. В

то же время индивидуалистические ноты сказались в некоторой замкнутости, в нежизненности ряда образов цикла.

В прозе доминировал реализм, отмеченный многообразием тенденций и творческих индивидуальностей. Больше всего писателей привлекала современность, осмысление исторического прошлого не вылилось в сколько-нибудь значительные художественные результаты, хотя отдельные произведения (написанные преимущественно в романтическом ключе) и были этому посвящены; наиболее известное из них — роман Я. Веселиновича «Гайдук Станко» (1896). Историко-патриотическая проблематика нашла отражение и в романтической драме (Нушича, Шантича и др.).

Своего рода «передовым отрядом» в анализе современной социальной жизни оставалась сатирико-юмористическая

473

литература. Конец 90-х — начало 900-х годов — время ее расцвета, связанного с творчеством С. Сремаца, Б. Нушича, Р. Домановича, несколько позже — П. Кочича и отмеченного расширением сатирико-юмористических жанровых форм.

Талант Стевана Сремаца (1855—1906) созвучен гоголевскому типу реализма. Основная направленность любимых в народе рассказов, повестей и романов («Ивкова слава», 1895; «Поп Чира и поп Спира», 1898; «Вукадин», 1903; «Зона Замфирова», 1903, и др.) этого писателя связана с раскрытием трагикомических ситуаций, которые возникали в результате столкновения старой, народной этической культуры с наступавшей на нее новой цивилизацией. Развивая эту тему, характерную для ряда балканских литератур, Сремац создает свою разновидность типичного для нее героя — дельца буржуазной формации, выскочки и приспособленца, в котором «первородная патриархальность» соединяется с беззастенчивой жадной наживы («Вукадин»).

Симпатии Сремаца на стороне уходящего мира, в поэтизации которого писатель, как и многие его предшественники (и некоторые современники — Я. Веселинович, например), воплощал мечту о торжестве глубоко гуманных жизненных основ, веру в национальную самобытность и независимость народа. Правда, достаточно трезвое осознание писателем неотвратимого наступления пошлости жизни и обесценивания в этих обстоятельствах истинных человеческих отношений дало в целом, казалось бы, образе патриархального уклада «первые трещины». Это проявилось в одном из лучших произведений сербской литературы — в юмористическом романе «Поп Чира и поп Спира», высмеивающем нравы провинциальной мещанской среды. И все же пафос творчества писателя остается в утверждении жизнелюбия, морального здоровья, коллективизма («Ивкова слава», «Зона Замфирова»).

Принципы реалистического изображения в творчестве Сремаца основываются на раскрытии в так называемой мелочности жизни более общих явлений. Любимые приемы писателя в создании образа — юмористическое «укрупнение», бытовая деталь — обогатили реалистическую поэтику сербской прозы удивительно полнокровным пластическим изображением жизни. Жанровая структура романа восходит к традиции его предшественника Я. Игњатовича, к европейскому плутовскому роману, к прозе любимого им Гоголя.

Усиливается политический характер сатиры. Конкретные, злободневные явления общественно-политической повседневности привлекают внимание Бранислава Нушича (1864—1938), который вступил в литературу в 80-е годы как автор блестящих комедий «Подозрительная личность» (с подзаголовком «Гоголиада в двух действиях») и «Народный депутат». Талант Нушича особенно ярко проявился в юмористических и сатирических рассказах и фельетонах, которые в начале 900-х годов печатались в газете «Политика» за подписью Бен Акиба. В них осмеивались разные стороны общественно-политической и культурной жизни Сербии, бюрократический аппарат, полиция, система выборов и др. Нушич был мастером построения комической ситуации, ему был

подвластен отточенный политический памфлет, сарказм, шарж, блестящий каламбур и т. д. Были, однако, у Нушича и издержки, иногда он как бы приспосабливался к вкусу нетребовательной публики (раскрытие индивидуальных черт образа героя и явления в целом велось в этих случаях без должного отбора социально-типических черт и деталей, как, например, в юмористическом романе «Дитя общины», 1902).

«Подлинно политическими событиями» называл сатирические произведения Радое Домановича (1873—1908) Скерлич. Писатель-боец, позиции которого были созвучны устремлениям наиболее демократических сил сербского общества, Доманович первым в отечественной литературе подверг развернутой критике основы общественно-политического строя Сербии конца XIX — начала XX в. Деспотизм самодержавия, полицейско-бюрократический произвол, верноподданнический страх и тупая покорность граждан, антипатриотическая деятельность буржуазии находились в центре внимания произведений Домановича («Отмена страстей», 1898; «Клеймо», 1899; «Вождь», 1901; «Страдия», 1902; «Мертвое море», 1902; и др.). Трагизм определял тональность смеха, гнев и боль выливались в горький сарказм сатирических образов этого писателя. Благодаря силе художественного обобщения, главным средством которого стала развернутая аллегория и фантастический гротеск, произведения Домановича стояли у истоков характерной для XX в. литературы, исполненной протеста против тирании, политического конформизма, обывательщины.

Под знаком дальнейшего преодоления иллюзий в оценке современности и углубления во внутренний мир человека развивается творчество родоначальника сербского социально-психологического романа Светолика Ранковича (1863—1899). Большая часть произведений писателя написана на материале деревни. Глубину и неотвратимость распада патриархальной сельской задруги отражает герой «сельских»

474

рассказов Ранковича. В сравнении с идиллическим образом, все еще бытовавшим в сербской литературе (у Я. Веселиновича, например), крестьянин Ранкович «заземлен». Депозитизация действительности не означает, однако, очернения человека. Герой романов Ранковича, в центре которых находится трагический конфликт современника со средой, противостоит этой среде (романы «Лесной царь», 1897; «Сельская учительница», 1898; «Крушение идеалов», изд. 1900). Ищущий, сомневающийся, устремленный в своих поисках и в своем протесте к идеалу, этот герой (особенно молодой инок, столкнувшийся с двуличием и фальшью церкви в «Крушении идеалов») находится в несомненном духовном родстве с героями русских реалистов. Типологические основы этой близости сочетаются с непосредственными творческими контактами Ранковича — ученика Киевской духовной академии, поклонника русских реалистов, особенно Л. Толстого и Достоевского.

Ранкович, вслед за своим предшественником Лазаревичем, делает новый шаг по пути воссоздания сложной психологии личности, изображая характер человека в противоречивом движении. Писатель первым вводит в сербскую прозу внутренний монолог.

Качественно новую ступень в развитии реалистической прозы определило творчество Иво Чипико (1869—1923), Борисава Станковича (1875—1927), Петара Кочича (1877—1916) — писателей, художественная эволюция которых, опираясь на традиции предшествующего поколения, происходила в новых условиях, в атмосфере первого десятилетия XX в. Каждый из них писал о жизни своего родного края. У Чипико — это далматинское Приморье (рассказы и романы «За хлебом», 1904; «Пауки», 1909). У Станковича — его родной город Вране в юго-восточной Сербии, остававшийся под властью османских завоевателей до 1878 г. и хранивший печать самобытного полувосточного патриархального уклада (рассказы, роман «Дурная кровь», 1910; драма «Коштана», 1902, и др.); наконец, творчество Кочича (сб. рассказов «С гор и предгорий»,

1903—1905; «Стоньы со Змияня», 1910; сатиры «Барсук перед судом», 1903; «Судилище», 1912) — видного деятеля освободительного движения в Боснии и Герцеговине, идеолога угнетенного крестьянства, знакомого с социалистическим учением, увлеченного произведениями и личностью Горького, — было обращено к его родным местам — Боснийской Крайне.

С творчеством этой плеяды прозаиков в литературе усиливается социально-критическое начало. В произведениях Чипико и Кочича, преимущественно разрабатывавших традиционную для сербского реализма проблематику деревни, крестьянства, преобладают обнаженные социальные конфликты. В прозе Станковича представлен другой важный аспект литературного развития, связанный с характерным для рубежа веков усилением внимания к судьбе человеческой личности. Сосредоточенный на внутреннем мире человека, тяготея к его «вечным» проблемам (любви, верности долгу и т. п.), Станкович, как будто далекий от животрепещущей современности, не превращает, однако, внутреннюю жизнь героев в замкнутый, самодовлеющий мир. Первоосновой тяжелых личных трагедий, которыми полны его произведения, в конечном итоге оказываются суровые законы общественной среды.

Драматизм человеческих судеб — один из характерных аспектов в осмыслении реалистами рубежа веков конфликта между личностью и обществом. Герой в произведениях этих писателей, как правило, терпит поражение, нередко гибнет. В реалистической прозе, как и вообще в литературе этого времени, заметно усиливается трагическое начало. В ряде случаев, у Кочича например, в открытых авторских размышлениях о поращенной родине и народе возникают образы обобщенного трагедийно-символического звучания. Это дало повод исследователям говорить о господстве «таинственного злого рока» в его произведениях. Между тем трагическая символика писателя, вызванная реальной действительностью поращенной Боснии, проникнута острым чувством историзма.

И еще одна характерная черта: в трагическом исходе столкновения человека с обстоятельствами герой реалистической прозы высвечен своей нравственной значительностью, красотой, высоким предназначением на земле. Формы проявления этой особенности различны. Станкович ценит способность оставаться человеком в самых бесчеловечных обстоятельствах, в страдании и поражении. Чипико и особенно Кочич подчеркивают в своем герое деятельное начало в разнообразном его выражении — от тяготения человека к естественным формам жизни (в противовес миру социальной несправедливости и фальши), от правдоискательства до открытого сопротивления насилию и бунта против социального зла. Развивая тему протеста бунтаря-одиночки в романе Чипико «Пауки» (мотив убийства крестьянином эксплуататора-ростовщика уже известен сербской литературе), реалистическая проза подходит к осмыслению проблемы коллективной защиты угнетенными своих прав («Вуков гай» Кочича). Под влиянием усилившегося социального протеста трудовых масс Боснии и распространения

475

социалистических идей в сербской литературе поднимается важная для всего ее последующего развития проблема роста классового сознания трудящихся.

В литературе происходит осмысление одного из центральных вопросов времени — роли народа в историческом процессе. В цикле рассказов о Симеуне-послушнике на материале прошлого Боснии Кочич создает крупный, почти эпический народный характер — балагура и весельчака, наделенного бесстрашием в борьбе с врагами. Герой сатиры «Барсук перед судом», крестьянин современной Боснии, одерживает нравственную победу над австрийским судом.

Усилившийся интерес литературы к человеческой личности способствовал дальнейшему развитию психологического мастерства. Наиболее высокие результаты связаны здесь с творчеством Станковича: характеры его героев предстают в сочетании

противоречивых начал, в трудной душевной борьбе. В неожиданных поворотах, в таящихся в человеке возможностях, ломающих «заданное», писатель раскрывает возрастающую сложность жизни.

Тяготая к трезвому восприятию действительности, прозаики рубежа веков развивают способность реалистического искусства к «бесстрашному» освоению новых, нелитературных, как казалось до сих пор, сфер жизни. Проза Станковича (прежде всего его роман «Дурная кровь») представляет в этом смысле яркий пример. Проникая в глубинные пласты психики, в ее затаенные темные «углы», писатель рисует мир необузданных страстей в их жестокой примитивности. Он спускался «на дно» жизни (сб. рассказов «Божьи люди»), высвечивая деформированные судьбы, физическое и психическое вырождение разного рода убогих, блаженных, нищих, открывая мир, порожденный и узаконенный социальным упадком патриархальной среды. Однако, изображая «дно» жизни, реалистическая проза сохраняла поэтическое начало, которым одухотворены многие страницы, посвященные нравственной красоте и цельности человеческого характера, природе, своеобразию национального быта и т. п. В освоении новых для себя жизненных сфер писатели-реалисты (Станкович) прибегали к опыту натурализма. Но этот опыт включался ими в широкую систему реалистического видения (сходный процесс происходит и в драматических жанрах рассматриваемого периода — у Б. Нушича, В. Иовановича). Взаимодействие реализма с другими нереалистическими явлениями как одна из характерных черт литературного процесса тех лет проявляется и в творчестве Кочича, в художественной системе которого заметную роль играет символика, о чем свидетельствуют не только отдельные образы, но и целые картины (пейзажи, например), а иногда и судьбы героев, перерастающие рамки обыденного явления, частной судьбы. При этом символика развивается в сторону остроактуальной социальной направленности. В реалистическом творчестве Кочича она способствует емкости повествования — наряду с развитием эпического начала, также характерного для прозы того времени.

Взросшее внимание к личности обусловило изменения в жанрово-стилистической структуре прозы. Усиление лирического начала проявлялось, в частности, в развитии жанра стихотворения в прозе (Кочич), рассказа-исповеди (Станкович), в лирической насыщенности стиля. Характерно в этом отношении и развитие жанра романа, главные достижения которого («Дурная кровь» Станковича) связаны с социально-психологическим его типом. Поэтика этого романа определяется сложной логикой внутренней жизни героев.

Во второй половине 900-х — начале 10-х годов заметной становится роль молодого поколения прозаиков, творчество которых развивалось как бы на пересечении реалистической традиции с модернизмом. Милутин Ускокович (1884—1915), известный прежде всего своими романами «Пришельцы» (1910) и «Чедомир Илич» (1914), и Велько Миличевич (1886—1929), автор повести «В вихре» (1904) и романа «Бездорожье» (1912), продолжают исследовать проблемы личности и общества на материале из жизни молодой интеллигенции, сравнительно мало разработанном их предшественниками. Острокритическая оценка действительности эволюционирует в сторону проблемы отчуждения человека в буржуазном обществе. Но восприятие жизни этими писателями отмечено кризисным мироощущением. Тема духовного бездорожья сочетается в их творчестве с горьким скептицизмом (а иногда, как у Ускоковича, например, и с обличением сторонников социалистической идеологии).

Углубляется психологическое искусство прозы в раскрытии противоречивой, сложной натуры интеллигента. Так, Миличевич вводит в произведения самоанализ героев. Но сосредоточенность на душевном мире натур с болезненной психикой индивидуалистов наметила и линию сужения возможностей реалистического искусства.

Возникают первые образцы лирико-ассоциативной прозы (В. Миличевич, Исидора Секулич, 1877—1958), получившей развитие позднее — в 20-е годы. Значителен, однако, вклад этого поколения и в дальнейшую эволюцию социально-психологического романа, пример которого

476

Ускокович находил в русском романе, обеспечившем, как он писал, русской литературе «завидное место в истории европейской цивилизации». Черты обновления реалистической поэтики выступают в передаче атмосферы городской жизни, в использовании документально точных примет времени, в той нерасторжимой «двойственности», с какой Ускокович, например, воспроизводит город (Белград), соединяя острокритическое начало с поэтизацией.

В еще большей степени, чем в прозе, динамизм и усложнение литературного развития в конце 900-х — начале 10-х годов сказывается в поэзии. В чрезвычайно пестрой ее картине выделяется творчество Симы Пандуровича (1883—1960) и особенно Владислава Петковича-Диса (1880—1917). Тема трагической незащищенности человека в буржуазном мире, его одиночества, бессилия, растерянности и страха перед жизнью, предчувствие грядущих катаклизмов и отсюда иступленные призывы смерти, мрачные галлюцинации характеризуют его поэзию (сб. «Потонувшие души», 1911). Но Дис поднимался и до социального обличения современной ему Сербии — «страны позора и безумья», отчаянно протестовал против порабощения народа и его покорного терпения (стихотворение «Наши дни»). Смыкаясь здесь с освободительными настроениями передовых кругов сербского и хорватского общества (а взаимосвязи сербских и хорватских литераторов и деятелей культуры были в то время очень ощутимы), он находил поддержку в современной ему социал-демократической критике. В отклике поэта на события Балканских войн (сб. «Мы ждем царя», 1912) патриотические настроения оказались затененными национализмом. С лирикой Диса сербская поэзия вступает в мир подсознания, тяготеет к ассоциативности мышления. Внимание к форме стиха позволяет Дису обогатить поэзию редкими, подчас забытыми размерами (тринадцатисложник), подойти к свободному стиху.

С поэтическими жанрами сопряжено зарождение нового для сербской (и всей югославской) литературы явления — пролетарской поэзии. Ее родоначальником стал Коста Абрашевич (1879—1898). Вся его короткая жизнь была связана с рабочей средой — подростком познакомившись с социалистическими идеями, он стал их активным пропагандистом в рабочих кружках. Первым в сербской литературе Абрашевич сделал главной темой своего творчества жизнь пролетариата, главным своим героем — рабочего человека («Стихи», 1903, посмертно). Его стихи окрыляла вера в будущее рабочих, сознание их коллективной силы. Революционные настроения, пафос борьбы, уверенность в победе заключало в себе одно из наиболее популярных в рабочей среде стихотворений «Красная».

Последователи Абрашевича, поэты-самоучки, как правило, выходцы из рабочих, выступавшие преимущественно на страницах социалистической и прогрессивной печати (среди них был Прока Йовкич, 1886—1915), который по примеру Максима Горького взял псевдоним — Нестор Жучни, т. е. «горький», «желчный»), развивают идею братства и солидарности рабочих. Как общее дело борьбы пролетариата всего мира воспринимают сербские поэты русскую революцию 1905 и 1917 гг. (стихи В. Тречанина «Революция» и «Русской революции»). Своими художественными традициями рабочая поэзия была тесно связана с демократической поэзией XIX в., использовала она и опыт новейших течений. Устремленность в будущее, мечта о революции и новой жизни, образ которой носил еще самые общие контуры, создавали почву для романтических обобщений. Знаменуя собой новые тенденции в литературном процессе, рабочая поэзия была одним из истоков такого заметного явления, как югославская социальная литература конца 20-х и 30-х годов XX в.

Первая мировая война прервала литературную жизнь Сербии. То немногое, что было сделано писателями в 1914—1918 гг., — главным образом патриотическая поэзия, в которой выделялись стихи Милутина Боича, осмыслявшего войну как трагедию человечества (сб. «Стихи боли и гордости», 1917), и воспоминания (в том числе фронтовые записки 1912—1917 гг. И. Чипико и др.) — создавалось в эмиграции, центром которой был о. Корфу.

Со второй половины XIX в. литература Черногории, развиваясь на протяжении всего столетия в тесном взаимодействии с сербской литературой, тяготеет к определенной автономизации. К концу века в литературной жизни страны заметно оживление (издается несколько новых журналов, возрастает внимание к переводам). Но уже в начале XX в. активность литературной жизни в Черногории спадает. Главное место в литературе продолжает занимать поэзия, развивающаяся в фольклорно-романтическом ключе. Под влиянием сильной эпической традиции народной поэзии (как, впрочем, и непреходящей ценности поэзии великого Негоша) поэты (среди которых не было особенно ярких индивидуальностей) обращаются в лиро-эпической и эпической формах к героико-патриотическим и историческим сюжетам.

В начале XX в. в поэзии заметны и некоторые иные тенденции, более характерные для литературного развития рубежа веков. В лирике

477

Н. Николича, например, возникают элегические мотивы, созвучные поэзии Войслава Илича, растет внимание к поэтической форме. Традицию исторической драмы продолжает Р. Роганович Црногорац («Царев Лаз», 1894).

Прозаические жанры развиты довольно слабо. Это преимущественно этнографическая проза, проникнутая культом героического прошлого народа, патриархального образа жизни. Самобытным видением патриархальной среды, яркими народными характерами, живой выразительностью речи, свойственной устной народной прозе, отмечены мемуары «Примеры доблести и геройства» (1901) видного деятеля национально-освободительной борьбы, писателя (выучившегося грамоте почти в 50 лет) Марко Милянова (1833—1901).

Острая наблюдательность, знание повседневной жизни земляков характерны для рассказов С. Вулетича; попытка заложить традицию психологической прозы заметна в рассказах С. Шобаича.

477

ХОРВАТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Конец XIX — начало XX в. ознаменовались в хорватских землях, входивших тогда в состав Австро-Венгрии, резким обострением социальных и национальных противоречий. Наряду со стачечным движением рабочих новый размах приобрели крестьянские волнения. Национально-освободительные настроения охватили учащуюся молодежь, которая выразила свой протест публичным сожжением венгерского флага в 1895 г. во время пребывания в Загребе Франца-Иосифа I; последовали репрессии.

В 1903 году в Хорватии развернулось и массовое движение против реакционного режима бана Куэна Хедервари, который после двадцатилетнего правления вынужден был покинуть страну. Усилились настроения политического объединения югославянских земель, особенно в годы общественного подъема (1903—1905) и затем в период балканских войн (1912—1913).

В конце 90-х годов в хорватскую литературу вступило новое поколение, провозгласившее переоценку всех общественных и эстетических идеалов. Возникает большое количество периодических, часто недолговечных изданий, служивших рупором

той или иной группы. Неоднородное по своим социальным и художественным установкам движение «молодых», получившее название «хорватского модерна», имело две основные тенденции. Представители леволиберальной хорватской молодежи, обучавшиеся в Праге и находившиеся под влиянием идей Т. Масарика, тяготели к широкой культурно-просветительной программе, включавшей задачи воспитания национального самосознания, развития народного образования и либерализации высшей школы, демократизации литературно-художественной жизни. Защищая свободу творчества, они выступали против жесткой цензуры и провинциальной обывательщины в литературных вопросах, но при этом сознавали, что в условиях национально зависимой и экономически отсталой страны лозунг «чистого искусства» неприемлем. Эта группа издавала журналы «Хрватска мисао» (1897) и «Ново доба» (1898) в Праге, затем «Народна мисао» (1898) и «Глас» (1899) в Загребе; ведущие критики — М. Марьянович (1879—1956) и М. Цихлар-Нехаев (1880—1931). Другая группа, близкая эстетической программе венского «Сецессиона», утверждала принципы элитарного искусства. Ее журнал «Младост» (1898, Вена — Загреб) стал литературно-художественным манифестом хорватского модернизма. Объединившись с молодыми художниками, устроившими в 1896 г. в Загребе самостоятельную выставку «Хорватский салон», они тогда же начали издавать журнал с тем же названием, затем журнал «Живот» (1900—1901). Издания возглавлял критик М. Дежман-Иванов (1873—1940).

Годы на рубеже XIX—XX вв. отмечены ожесточенной литературной борьбой. «Молодые» заявили о разрыве с предшествующими литературными направлениями. Выступая против напыщенного патриотизма романтиков или плоского бытописательства, к которому часто сводилось понятие реализма, они выдвигали на первый план личностное начало в творчестве, требовали обновления художественного языка и сближения национальной литературы с современной европейской культурой. Против них выступили с различных идейно-эстетических позиций писатели (Ф. Маркович, А. Тресич-Павичич) и критики (Я. Чедомил, Я. Иблер) старшего поколения, но многие признанные мастера реализма, озабоченные в 90-е годы поисками новых путей (прозаики К. Ш. Джальский, Й. Козарац, поэт С. С. Краньчевич, драматург И. Войнович), поддержали «молодых». С начала века оплот «старых» — журнал «Виенац» (выходил до 1903 г.) — стал печатать своих

478

литературных противников. С 1906 г. вместо него журнал «Савременик», объединив литературные силы, стал ведущим литературно-критическим изданием хорватских писателей.

Хотя движение «хорватского модерна», характеризующееся борьбой «молодых» со «старыми», охватывает лишь 1897—1903 гг., этот термин употребляется и как обозначение всей хорватской литературы с 1895 г. до начала первой мировой войны. Литературе этого времени присуща пестрота идейно-художественных тенденций, далеко не все из которых обрели черты законченности и последовательности. Нередко в творчестве одного писателя сочетались или сменялись в течение одного-полутора десятилетий стиливые признаки разнородных течений. «Молодые принесли в отечественную литературу принципы импрессионизма и символизма, которые прежде всего определили развитие новой хорватской поэзии, новеллистики и частично драмы, но оказали также влияние на писателей, работавших ранее в русле критического реализма. Однако, усваивая приемы импрессионизма или символизма, реализм не терял своих основных качеств, своей идейно-эстетической актуальности для национальной литературы и оставался основным литературным направлением в прозе крупных форм и драме. Обострение социальных конфликтов, усиление общественно-политической борьбы способствовали дальнейшему развитию этого метода. Одновременно в хорватской прозе и драматургии развивается ряд явлений, связанных с эволюцией натуралистических тенденций, которые с конца 80-х годов ощутимо проявляются в разработке современной

городской и в особенности деревенской проблематики. Нерешенность национального вопроса в Хорватии, испытывавшей двойное экономическое и культурное давление (со стороны австро-немецкой и венгерской буржуазии), обусловила возрождение в духе неоромантизма историко-патриотических мотивов в лирической и эпической поэзии, а также в некоторых драматургических жанрах.

Представители «модерна» возродили некоторые классические жанры лирической поэзии (сонет, балладу, канцону) и вместе с тем внесли в хорватскую поэзию новую гамму чувств, иную образность, обогатили интонационно-музыкальную и изобразительную стихию стиха. Символистско-импрессионистическая лирика «хорватского модерна», воплотившая эстетические идеалы венской группы, ведет начало от «Книги Боккадоро» (1900) поэта, прозаика и драматурга М. Беговича (1876—1948), воспевающей чувственные наслаждения, идеальную красоту (в облике «златоустой» маркизы Зое), мир сладкой грезы. Эпикурейские и гедонистские мотивы свойственны также поэзии В. Видрича (1876—1909). Поэт пытается уйти в светлые, пластичные картины античности, славянской древности или европейского рококо от мучивших его предчувствий душевной болезни («Стихотворения», 1907). В его пейзажной лирике доминируют приметы осени, увядания, омертвения природы. Поэзии Д. Домьянича (1876—1933) свойственна тоска по идеализированному прошлому «дворянских гнезд», неприятие холодной расчетливости буржуазного общества; атмосфера умирания находит выражение в символике экзотических цветов («Стихотворения», 1909).

Особое место в литературе конца XIX — первых десятилетий XX в. занимает творчество В. Назора (1876—1949). Оставаясь продолжателем гражданской и патриотической поэзии 80—90-х годов (прежде всего Краньчевича и Тресича-Павичича), он нашел свои оригинальные темы, обратившись в «Славянских легендах» (1900) и поэме «Живана» (1902) к древнеславянской мифологии, а в «Книге о королях хорватских» (1903) — к первым векам национальной истории. Любовь к родине и народу проявилась в самом эмоциональном настрое эпической поэзии Назора, жизнеутверждающий пафос и исторический оптимизм которой были восторженно встречены критиками пражской группы «молодых». Находясь в 1903—1918 гг. в Истрии (область, тогда входившая в состав Италии), поэт увлекся местным фольклором и написал в стиле народных преданий сборник рассказов. Сказочный богатырь див Йоже из рассказа «Вели Йоже» (1908) стал символом национальной трагедии: трудолюбивый и сильный народ веками страдает от чужеземных притеснителей.

К концу первого десятилетия XX в. раскрылось лирическое дарование Назора. В «Лирике» (1910) поэт сохраняет огромный интерес к внешнему миру, который предстает прежде всего в облике вечно живой и могучей природы. Это отличало Назора от других лириков «модерна», тяготевших к интимности и экзотике. Атмосфера всенародного подъема накануне и во время освободительной борьбы балканских государств против Турции в 1912—1913 гг. обусловила героико-обобщенную трактовку темы народа в сборнике «Новые стихи» (1913); поэт заявляет о своем кровном родстве с хорватскими крестьянами и гайдуками, чувствует себя неотделимым от народной судьбы. Однако неудачи в деле национального освобождения и начало мировой войны вызывают у него чувство опустошенности; поэт замыкается в кругу личных переживаний, в пейзажной лирике преобладает импрессионистская манера («Интимное»,

479

1915). Назор отказывается от крупных стихотворных форм, особое внимание уделяет звуковой отделке стиха (широко использует повторы, внутренние рифмы, рефрены, переносы). Кое в чем он сближался с представителями «модерна» Беговичем, Видричем, Домьяничем, однако не мог долго оставаться в стороне от общественной жизни. С позиций гуманизма Назор клеймит войну как разгул злой и грубой силы (стихотворение «МСМХ») и показывает в поэме «Златокрылая утка» и сборнике рассказов «Стоимьянная» (обе кн. — 1916), созданных на основе сказочного фольклора, торжество добра.

Стихотворение «Терновник», ставшее символом патриотической лирики того времени, — гимн народу, единственному, по убеждению поэта, реальному источнику сохранения и возрождения нации.

Важным явлением хорватской литературной жизни первого десятилетия XX в. стало зарождение пролетарской поэзии, продолжившей традиции социальной поэзии С. С. Краньчевича 80-х годов. Тема борьбы трудового народа заняла главное место в двух сборниках рабочего поэта и публициста М. Данко (1876—1950): «Пятнадцать стихотворений» (1899) и «Стихотворения» (1909).

В творчестве С. С. Краньчевича (1865—1908) на рубеже веков углубляются морально-философское и аллегорическое начала; поэт развивает найденную им в предшествующие годы образность, построенную на соединении христианской и революционной символики. В сборнике «Избранные стихотворения» (1898) бедственное положение народа и протест мыслящей личности против духовных оков приобретают трагическую окраску. Эпоха глухого безвременья («куэновщины») еще более обострила мечту поэта — выразителя чаяний страдающего человечества — достичь заветной «звезды будущего»: небеса благословляют нового героя — рабочего с молотом в поднятой руке («Мысль вселенной»), а во главе восставшего на баррикадах Великой французской революции народа появляется Христос.

Иллюстрация:

А. Г. Матош

Фотография (ок. 1910 г.)

Вместе с тем, работая над ранее начатыми «Ускокскими элегиями» (две трети цикла впервые опубликовано в этом сборнике), он создает реалистические картины из жизни людей труда — потомков героических борцов против турок, страдающих от несправия и нищеты крестьян и рыбаков, бывших солдат и мореходов, вынужденных покинуть родину в поисках куска хлеба («Эмигрант»). Постоянная нужда, невозможность свободного творчества (с 1894 г. поэт жил в оккупированном австрийскими войсками городе Сараеве) усилили пессимистические настроения. Сборник «Судороги» (1902) наполнен чувством горечи, сменившим пору надежд («Гимн»); пройденный жизненный путь предстает в виде пустынного, мертвого поля («Жизнь»); зимний пейзаж, ночь, затухающий огонь в очаге в ряде стихотворений метафорически передают угасающий пыл сердца, предвещают скорый конец. В изданных посмертно «Стихотворениях» (1908) размышления о личной судьбе побуждают к философским выводам о скоротечности человеческой жизни в бесконечной вселенной («Vox humana» — «Человеческий голос»). Тяжело больной поэт мысленно прощается с родными местами («Ностальгия»), его пугает сухой рационализм подрастающей смены, которой чужды «слезы», «родной дом», «пламя души» («Портрет»). Но Краньчевича не покидает уверенность в неизбежности народного восстания, которое трактуется в свойственном ему литературно-мистическом духе. В отклике на русскую революцию 1905 г. перед внутренним взором поэта встают «из черных подземелий» под колокольный звон толпы немых Герасимов и отчаянно-решительных Раскольниковых, чтобы снести с лица земли ненавистный мир насилия («Видение»).

В литературном процессе предвоенного десятилетия заметную роль сыграл писатель и блестящий

480

эссеист, основоположник импрессионистической литературно-художественной критики в Хорватии А.-Г. Матош (1873—1914). Характеризуя новейшие явления европейской литературы и искусства, наиболее значительные имена и факты национальной культурной жизни, Матош отстаивал лозунг «искусство для искусства», но истолковывал его как право и обязанность художника быть до конца преданным своему поэтическому призванию, а долг критика видел в том, чтобы исходить в своих суждениях прежде всего

из критерия эстетической ценности произведения. Он бескомпромиссно боролся за высокий профессионализм в отечественной литературе, против различных проявлений дилетантства и «индустриализации» (т. е. создания «массовой» литературы), неотъемлемой чертой литературы считал ее национальную самобытность (статья «Реализм и художественность»). Матош явился реформатором поэтического жанра сонета, наполнив стих драматизмом и горькой иронией, видоизменив его ритмическую и рифмовую основу. Под влиянием поэзии Бодлера (ему он посвятил проникновенное эссе) Матош создал впечатляющие картины окружающего «зла» (стихотворения «Госка», «Молодой Хорватии»). Вместе с тем поэт искренне, горячо писал о родине, о ее многовековой неволе («Старая песня»), о милой сердцу природе («Хростовацкий ноктюрн»).

Наряду с лирикой и эссе для литературы «хорватского модерна» характерны малые повествовательные жанры. Непревзойденным мастером короткого рассказа и очерка был Матош (сб. «Щепки», 1899, и «Новые щепки», 1900; «Усталые рассказы», 1909), своеобразный, гротесковый стиль которого, основанный на переплетении кошмарного и комического, реального и фантастического, сложился под влиянием эстетики Э. По и его последователей-символистов. В рассказах Матоша и М. Дежмана-Иванова (сб. «Против течения», 1903) создан новый тип героя: молодой интеллигент с изломанной душой и подорванным здоровьем, не нашедший себе места в мире, пребывающий на грани сумасшествия или самоубийства. Художественную манеру этих авторов отличают изощренный психологизм, склонность к изображению ужасного и трагического в человеческой жизни, атмосфера страха и безысходности.

В новеллистике Д. Шимуновича (1873—1933) изображается мир деревни. В сборниках «Темный дол» (1909) и «Монисто» (1914) писатель создает обобщенный образ «темного дола» — заброшенного, убогого в своей нищете и дремотности далматинского села, задавленного церковью, налогами и местными лиходеями, и прославляет уходящий под натиском цивилизации патриархальный быт, который является источником и хранителем народных эпических традиций. Откликаясь на неоромантические тенденции «модерна», он воспевает природу, историческое прошлое Далмации — эпоху храбрых гайдуков и усюков, народный идеал физической и нравственной красоты.

В жанре романа с новой художественной проблематикой выступил Я. Лесковар (1861—1949), весь творческий путь которого приходится на последнее десятилетие XIX в. В повестях начала 90-х годов он описал жизнь провинциального интеллигента — бесправного, рабски зависимого от школьных и церковных властей, убитого нуждой и чахоткой сельского учителя («Мысль о вечности», 1891; «Катастрофа», 1892). Образ рефлектирующего героя, честного и с благородными побуждениями, но неспособного управлять ни личной судьбой, ни общественной, — в центре романа «Разоренное имение» (1896). Сын зажиточного крестьянина, выучившись на эконома, мечтает в собственном хозяйстве применить современные научные знания. Он помолвлен с богатой и привлекательной вдовой. Но встреча с первой любовью — дочерью владельца соседней дворянской усадьбы — разрушает его планы. Отец не хочет брать в дом «нахлебницу» (ибо старинное имение идет с молотка) и отказывает сыну в доле. Герой смиряется.

Лесковар углубил психологизм хорватского реалистического романа. Он чутко уловил сложившийся в годы куэновского абсолютизма тип «героя своего времени», его нестойкую, склонную к повышенному самоанализу натуру, обусловленную неопределенностью социального статуса (интеллигент и крестьянин в одном лице) и неизжитостью национально-романтических иллюзий. Роман пронизан пессимистическим «настроением», которому противостоят редкие мгновения счастливой любви молодых людей. Хорватский романист испытал заметное воздействие творчества И. С. Тургенева. Важную роль в психологическом методе Лесковара приобрел лирический пейзаж, сопутствующий перипетиям любовной истории. Социальные конфликты в романе как бы отодвинуты на второй план: мало что известно об экономической программе и

общественных взглядах героя, скупой обрисован его внутренний мир. Главный конфликт — любовного характера, хотя любовь в романе — это испытание всей жизненной позиции героя: проявляя безволие в борьбе за личное счастье, он выдает полностью и свою нравственную несостоятельность. Тема несбывшейся любви как несостоявшейся судьбы занимает главное место и в романе Лесковара

481

«Тени любви» (1897), и в его новеллистике конца 90-х годов. В рассказе «Страдалец» (1900) писатель пытался создать образ активного героя. Делопроизводитель Марко Барчич открыто выступает против притеснителя-начальника, но в этом жесте отчаявшегося «маленького человека» преобладает скорее пафос жертвенности, нежели осознанный социальный протест.

Последователь Лесковара М. Цихлар-Нехаев в романе «Бегство» (1909) выразил горькую исповедь молодого современника, не выдержавшего испытания жизнью. Одаренный, с литературным талантом юноша готов служить отечеству трудом и пером. Веря в свое высокое призвание, он пытается быть неподкупным на службе, честным в личных отношениях, однако тщеславие и конформизм толкают его на компромиссы. Видя, как мещанское болото затягивает его, герой пытается спастись «бегством» от общества, но, потеряв службу, впадает в бедность и пьянство, терпит нравственное поражение. Теперь ему видится один путь — «бегство» из жизни. В романах Лесковара, Нехаева, обозначивших характерное направление прозы «хорватского модерна», нашли отражение духовный кризис, охвативший национальную интеллигенцию в годы реакции, ее растерянность перед новыми историческими задачами, влияние пессимистической буржуазной философии. Наряду с элементами психологизма в духе Тургенева и Достоевского, оказавших особое воздействие на развитие хорватского романа второй половины XIX в., произведениям этих писателей свойственны декадентские черты, в характере их героев — некая «болезнь души», предопределяющая их пассивность и примиренчество, либо, напротив, отчаянный бунт против «всего» общества, «всей» жизни.

Судьбам различных слоев хорватского общества XIX в. посвящены романы и повести 90—900-х годов В. Новака (1859—1905) — крупного представителя реалистической литературы предшествующего периода. В романе «Последние Стипанчичи» (1899) Новак на конкретно-историческом материале, не склоняясь ни к идеализации, ни к биологическим трактовкам, решает тему вымирания аристократии. Описывая Далмацию 30-х годов прошлого века, родной город Сень — некогда опорную крепость ускоков в их борьбе с турками, а ныне подчиненную непосредственно австрийскому командованию часть Военной Границы, с запущенным хозяйством и засильем солдатчины, писатель показывает прежде всего нравственную деградацию местной знати. Потеряв былое экономическое и общественно-политическое значение, она попадает в полную зависимость от иноземцев и готова на любой компромисс с ними ради достижения корыстных целей. И если Стипанчич-отец еще как-то придерживается традиций (одевает по торжественным случаям традиционный костюм, держится с внешним достоинством, ревностно оберегает старинный уклад в доме), то его сын, обнаружив неспособность к практической деятельности, проживает последний капитал, полностью отчуждается от национальных истоков и семьи (меняет имя и фамилию на венгерский лад), обрекает на голодную смерть мать и сестру.

Писатель, обладавший острым чувством социальной несправедливости, Новак показывал жизнь городских низов — бедных студентов, фабричных рабочих, поденщиков и надомниц. В повести «Перед светом» (1903) впервые в хорватской литературе сказано о проникновении научного социализма в среду пролетариата и о пробуждении у него классового сознания, хотя в мировоззрении самого автора преобладали идеи христианского гуманизма, что особенно отразилось в повести «Из подземелья большого города» (1905). В романах «Два мира» (1901) и «Преграды» (1905) Новак показал, как трагична судьба интеллигента (в первом романе музыкант, во втором — патриотически

настроенный священник) в ограниченной, пропитанной мещанским духом и к тому же национально зависимой буржуазной среде. В последнем опубликованном посмертно романе «Тито Дорчич» (1906), проследив жизненный путь заглавного героя от рождения до смерти, он пытался не совсем убедительно обосновать причину неизменного краха вышедшего из народных слоев интеллигента стремлением насильственно изменить предопределенный самим рождением социальный статус. Отлученный отцом от столетней семейной профессии рыбака, герой, окончив гимназию и университет, так и не сумел найти себе места в новом социальном окружении. В последнем произведении Новака чувствуется влияние натуралистических теорий, окрашивающих жизнеописание Дорчича в фаталистические тона.

Социальная направленность реалистической литературы ярко проявилась также в целом ряде романов В. Цара-Эмина (1870—1963), где раскрыты экономические и национальные противоречия, связанные с капиталистическим развитием Приморья (северная часть Адриатики): разорение местных судовладельцев («Опустевший очаг», 1900), засилье австрийских и итальянских предпринимателей («Высохший источник», 1904), наступление клерикализма («Новая борьба», 1908), зарождение туристического бизнеса («После прилива», 1913). Негативным явлениям писатель противопоставляет

482

идеализированные патриархальные нравы прошлого.

Демократические и критические традиции реализма получили продолжение и в романе из крестьянской жизни, который складывается в первом десятилетии XX в. в качестве особого направления хорватской прозы. Й. Косор (1879—1961) в романе «Распад» (1906) и И. Козарац (1885—1910) в романе «Джука Бегович» (1911) воспроизводят картину крушения традиционной сельской общины — «задруги» с проникновением в деревню буржуазных порядков и развитием товарно-денежных отношений, процесса пролетаризации крестьянства, деградации народных черт характера. Писатели нередко прибегают к натуралистическим приемам, подчеркивая животный эгоизм, биологическую ненависть в семейном и общественном быту, поощряемую духом капиталистического стяжательства патологическую страсть к земле.

Открытие нового здания Хорватского национального театра в Загребе (1895) и реформаторская деятельность его директора С. Милетича в 1894—1898 гг. способствовали подъему национальной драматургии, расширению ее тематического и жанрового диапазона. Наряду с жанрами, сложившимися в предшествующие периоды, — романтической трагедией на темы национальной истории («Томислав, первый король хорватов», 1902, и «Крешимировичи», 1903, С. Милетича) и реалистической бытовой комедией («Наши люди», 1899, Ю. Рорауэра) — формируется социально-психологическая драма.

Творчество И. Войновича (1859—1929) с наибольшей полнотой раскрывает пути развития хорватской драматургии 1895—1918 гг. Войнович дебютировал в театре пьесой «Буря равенства» (1893), которая сразу стала событием культурной жизни. Впервые с художественной убедительностью на сцене национального театра предстали наболевшие социальные проблемы (разорение крестьянства и упадок рыболовства в Далмации, вызвавшие массовую эмиграцию), были созданы полнокровные народные характеры. Необычна была также попытка создать в театре образ капиталиста — «рыцаря» первоначального накопления, нажившегося на крови соотечественников. Он приезжает из-за океана за новой партией рабочих для своих соляных копей, но здесь его ожидает возмездие от рук некогда покинутой возлюбленной — матери его незаконнорожденного сына. Романтический накал страстей дополняется в ранней драме Войновича мастерством реалистического бытописания и одновременно музыкально-изобразительными приемами символистского театра (образ бури, гнетущая атмосфера недобрых предчувствий, «симфоническое интермеццо» накануне развязки). Органичный сплав разных идейно-

стилевых тенденций отличает и лучшее создание драматурга — «Дубровницкую трилогию» (1900—1902, пост. 1903). Три одноактные пьесы объединены общим замыслом — показать историческую судьбу родного города, некогда славной республики св. Влаха. Первая часть, названная начальными словами «Марсельезы» «Allons enfants», повествует о вступлении в город наполеоновских войск в 1808 г. Возвышенный трагизм окрашивает речи князя Дубровницкой республики Орсата, членов сената, не желающих мириться с потерей независимости. Но вот проходит несколько десятилетий, и во второй, элегической части — «Сумерки» — приверженность вымирающей дубровницкой аристократии к сословным бракам губит молодое поколение. Эта часть написана в импрессионистической манере: здесь звучат проникновенные лирические монологи — воспоминания о былом, настроение героев — мрачное, потухшее, из холодных залов патрицианских домов веет тоской. В третьей части — «На террасе» — созданы реалистические, порой с комедийным оттенком зарисовки нравов «золотой» молодежи в курортном городе, каким стал Дубровник к концу столетия, когда третье поколение дубровницких патрициев стало такой же его достопримечательностью, как и старые гавани, дворцы, памятники.

В конце первого десятилетия в хорватской драматургии усиливаются нереалистические тенденции. Под влиянием метерлинковского символизма Войнович пишет лирическую драму на фольклорный сюжет «Смерть матери Юговичей» (1906), М. Огризович обрабатывает известную народную балладу «Хасанагиница» (1909). Получает распространение салонная разговорная пьеса («Дама с подсолнечником», 1912, И. Войновича). Этот жанр особенно характерен для драматургического творчества М. Беговича — одного из самых репертуарных драматургов хорватского театра того времени («Госпожа Валевска», 1906, и др.). Накануне и в годы первой мировой войны в хорватской драматургии резко усиливаются черты мистицизма и аллегоричности («Голгофа», 1913, С. Туича; «Императрица», 1918, И. Войновича).

Реалистическая основа, хотя и с заметным влиянием натурализма, отличала так называемую крестьянскую драму. Подобно прозаикам, драматурги изображали деревню в переломный момент, связанный с наступлением капитализма. Обычным становится уход крестьян на заработки в город, на фабрику, где они не могут

483

прижиться («Возвращение», 1898, С. Туича); власть чистогана разлагает ранее крепкую, спаянную общим делом крестьянскую семью («Мать», 1908, Ф. Галовича). Капитализм обострял исконную крестьянскую тягу к земле, к обладанию ею до разъедающей душу алчности, пробуждая хищнические, животные инстинкты. Конфликт такого обозленного, жаждущего передела земли крестьянина с общиной составляет содержание лучшего произведения этого жанра — драмы Й. Косора «Пожар страстей» (1911), созданной под непосредственным впечатлением от «Власти тьмы» Л. Н. Толстого. Косор показывает столкновение старой, патриархальной «любви к ближнему» (Илария) с новыми, капиталистическими лозунгами «Кто сильнее, тот и давит» (Гуша). Как и в других произведениях из крестьянского быта, социальные и психологические коллизии трактуются в пьесе нередко с позиций биологизма: в характерах крестьян, их поступках подчеркивается необузданная сила первобытной природы, на сцене кипят темные страсти, показаны неприглядные эпизоды. Однако именно благодаря развитию этого жанра в театре получила отражение реальная жизнь современного крестьянства — основной массы трудящегося населения страны.

Лучшие достижения хорватской драматургии 1895—1918 гг., а в значительной степени и всей литературы связаны с пьесами Войновича 90—900-х годов. Войнович выступил в них подлинным новатором, используя метод социально-психологического анализа в разработке характеров, развитии конфликта и драматического действия. Собственно, с его творчеством драма выросла в самостоятельный жанр национальной литературы, способный решать, наравне с романом, задачи художественного освоения действительности.

В 10-х годах в хорватской литературе обнаруживаются наряду с реакцией на символизм и «декадентство» ростки новых направлений, которые займут господствующее положение в литературном процессе после 1918 г. О демонстративном разрыве с «модерном» возвестили стихотворные сборники Я. Полича-Камова (1886—1910) «Ругательство» и «Издранная бумага» (оба — 1908). Нарочитая вульгарность стиля, свободный прерывистый стих, изображение городского «дна» свидетельствовали о нигилистических настроениях поэта, ставшего выразителем анархического бунтарства. Литературное наследие Камова после вызванной войной приостановки культурной жизни было воспринято хорватским экспрессионизмом: журналы «Кокот» (1916) У. Донадини и «Виявица» (1917) А.-Б. Шимича. Начав свой творческий путь символистской драмой на библейский мотив («Легенда», опубл. 1914) и импрессионистской лирикой (сб. «Пан», и «Три симфонии», 1917), М. Крлежа книгой «Хорватская рапсодия» (1918), куда кроме одноименного рассказа вошли тираноборческая драма «Христофор Колумб» и насыщенная массовыми сценами ярмарочная пьеса «Кралево», обозначил появление левого крыла экспрессионизма, которое станет ядром революционно-пролетарской литературы 20-х годов. Его представители назовут своими предшественниками С. С. Краньчевича, Я. Полича-Камова и М. Данко.

Развиваясь в условиях национального подъема и развертывания классовой борьбы, хорватская литература 1895—1918 гг. выполнила задачи обновления национальной культуры. Она выдвинула целую плеяду поэтов и прозаиков, отразивших умонастроения хорватского общества своего времени, создала современную драматургию — основу отечественного сценического реализма, предсказала появление нового важного фактора литературной жизни — революционной литературы.

483

СЛОВЕНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

90-е годы XIX — начало XX в. — во многом переломный этап в истории словенской литературы. Изменения эти, конечно, обусловлены общественно-историческими факторами, хотя соотношение между ними и развитием искусства становится более сложным и противоречивым.

В конце XIX в. в обстановке все еще не решенного национального вопроса — в условиях неравноправного положения словенцев в Габсбургской империи — обостряются классовые и идеологические противоречия, связанные с ускорением развития капиталистических отношений; усиливается расслоение деревни; постепенно растущий, хотя все еще немногочисленный пролетариат начинает сознавать себя организованной силой, чему способствует образование социал-демократической партии (1896).

484

В среде словенской буржуазии, нерешительной, склонной к компромиссам с верхами господствующей нации, обостряется политическая борьба между двумя ведущими группировками оформившимися в 90-е годы как партии либералов и клерикалов («национально-прогрессивная» и «католическая национальная»); обе партии все больше дискредитируют себя — выявляется демагогия, беспринципность, корыстность их политики. Видную роль по-прежнему играет католическая церковь, ведущая борьбу за влияние на народные массы и активно вмешивающаяся в культурную жизнь, хотя клерикальный лагерь в это время уже не был столь монолитен: от консервативного ядра — воинствующих реакционных фанатиков — отходят демократически настроенные сторонники «христианского социализма». Литературная жизнь во многом обновляется и становится более интенсивной. Заметно возрастает ее общественное значение,

расширяются, становятся более многообразными связи словенской литературы с другими литературами. В это время возникают новые эстетические тенденции и разновидности стилей, которые наслаиваются на ранее существовавшие, вступают с ними и между собой в разнообразное взаимодействие. В словенской литературе рубежа XIX—XX вв. сосуществуют и взаимодействуют явления реализма, романтизма, натурализма, импрессионизма, символизма, а в 10-е годы и зарождающегося экспрессионизма, часто образуя своеобразные комбинации в творчестве одного писателя и даже в структуре одного произведения.

В 90-е годы, особенно в лирике, меньше в прозе, еще ощутимы очень живучие в словенской литературе романтические традиции, в творчестве наиболее талантливых писателей они нередко служат отправным моментом в поисках новых художественных средств, смыкаются с новыми стилистическими элементами, у второстепенных литераторов приобретают характер эпигонства.

В начале 90-х годов реализм развивается еще в прежнем русле, что находит свое выражение в ряде произведений Янко Керсника (1852—1897), наиболее видного словенского прозаика-реалиста XIX в. (повести «Новоиспеченные господа», «Отцовский грех»), отчасти в творчестве Ивана Тавчара и некоторых других писателей. Однако постепенно нарастает, все отчетливее проявляясь с середины 90-х годов, неудовлетворенность узкими масштабами и характером реализма этих прозаиков. Назревает потребность в актуализации литературы, расширении ее идейно-тематического диапазона, углублении социального анализа. Эти тенденции в основном прокладывают себе путь в творческих устремлениях молодых словенских литераторов.

Из писателей старшего поколения в наибольшей степени этим задачам в 90-е годы соответствует творчество поэта-реалиста Антона Ашкерца (1856—1912).

Католический священник, полностью разуверившийся в религии и пришедший к материалистическому миропониманию, решившийся на смелый в условиях Словении того времени шаг — отказ от своего сана (1898), Ашкерц знал жизнь шахтеров, познакомился с идеями социализма, ввел в словенскую поэзию тему пролетариата. Глубоким сочувствием неимущим труженикам и гневным обличением существующего строя звучит его стихотворный цикл «Из песенника неизвестного бедняка» (1896), рассчитанный на восприятие рабочего читателя. Цикл отличает предельная простота, лапидарность стиля, иронические интонации, широкое использование контрастных противопоставлений, отражающих реально существующее в обществе имущественное неравенство. Заключительное стихотворение — сатирическая «Вечерняя молитва бедняка» — имеет революционный смысл, хотя и выраженный в несколько завуалированной форме. К циклу примыкает «Песня рабочего о каменном угле» (1897), рисующая изнурительный, опасный труд шахтеров и гибель их при катастрофе в шахте. Этими стихотворениями Ашкерц закладывает основу словенской пролетарской поэзии. Свое неприятие капиталистического порядка, его устоев и отдельных проявлений, включая растущий милитаризм («История о мире»), Ашкерц выражает в сатирических «восточных» сказках и параболах, трактуя всю эту общественную систему как величайшее зло («Смерть Сатаны»). Видное место в его творчестве занимают антиклерикальные мотивы, борьба за свободу совести, против засилья католической церкви. Все это к середине 90-х годов делает Ашкерца духовным вождем молодого поколения словенских литераторов (несколько позже между ними происходит отчуждение, совпадающее по времени с начавшимся в творчестве Ашкерца спадом). Ашкерцу принадлежит важная роль в популяризации русской литературы в Словении, в развитии словенско-русских культурных связей.

Традиции Я. Керсника в реалистической прозе продолжает в 90-е годы и начале XX в. ряд писателей, большей частью второстепенных; значительное, самобытное явление представляет собой лишь творчество Ф. Финжгара (1871—1962). Придерживаясь четко

выраженных демократических позиций, писатель стремился представить в своих произведениях жизнь разных социальных слоев, в том числе и борющегося

485

пролетариата, но особенно удавались ему повести и пьесы из жизни села; широко известен его исторический роман «Под свободным солнцем». Симпатии Финжгара всегда оказываются на стороне притесняемых, но акцент на этических моментах нередко приводит к возникновению морализаторских тенденций, несколько ослабляющих его реализм.

В середине 90-х годов возникает так называемое «новое течение», словенская разновидность натурализма. Группу молодых писателей, представлявших это течение, возглавлял Фран Говекар (1871—1947), которого в своих публицистических выступлениях активно поддерживал Ашкерц. Сторонники «нового течения» ратовали за социальную значимость литературы, за правдивое отображение жизни современного общества. Они не проводили четкой границы между натурализмом и реализмом, ставили между ними знак равенства или трактовали натурализм как «углубленный реализм», противопоставляя его искусству Красника, при этом Говекар нередко опирался на авторитет Золя. Отчасти «новое течение» стремилось восполнить то, чего не достиг в словенской литературе критический реализм, оно расширило социально-тематические рамки словенской прозы, более остро обличало мораль и нравы буржуазного общества, обнажая классовые противоречия и показывая положение неимущих низов, пролетариата.

Однако подлинной глубины социально-психологического анализа и больших художественных высот «новое течение» не достигло — это было промежуточное явление, носившее эклектический характер. На первый план выдвигались биологические моменты, теория наследственности, в частности идея атавизма (роман Говекара «В крови», 1896), но в повествовательной технике часто присутствовали эпигонские псевдоромантические элементы.

Большей идейной и художественной значимости достигает творчество второго поколения словенских натуралистов, вступивших в литературу на самом рубеже XIX—XX вв., к нему относятся новеллист и драматург, лидер словенских социал-демократов Этбин Кристан, писательница Зофка Кведер-Еловшек, Алойз Крайгер и др. Однако это течение уже не занимало центрального места в литературном процессе — оно было одной из параллельных линий литературного развития по отношению к основной, по-своему дополняя ее и временами прибегая даже к некоторым ее художественным принципам.

Иллюстрация:

И. Цанкар

Автопортрет 1910-х годов

Ведущее место в словенской литературе этого времени принадлежит так называемому словенскому модерну — литературному течению, зачинателями и основным, определяющим ядром которого стали высокоодаренные художники слова — Иван Цанкар (1876—1918), Отон Жупанчич (1878—1949), Драготин Кетте (1876—1899) и Йосип Мурн (1879—1901). Сначала Цанкар был близок к Говекару, примыкал к «новому течению», которому сочувствовал и Жупанчич. Как особое направление «словенский модерн» складывался в конце 90-х годов. Это сложное, противоречивое, динамически развивавшееся явление, по своим устремлениям — новаторское, по своим идеям в высших точках подъема — революционное, оказавшее большое воздействие на все дальнейшее развитие словенской литературы.

Сознание будущих зачинателей «модерна» начинало формироваться в демократической полупролетарской среде, с которой они были связаны в ранней юности. Их отличало органическое, кровное единство с народом, его социальными и национальными чаяниями. Эстетическая первооснова их творчества, на которую позже

наслаивались другие литературные воздействия, складывалась из различных элементов — это словенский и — шире — славянский фольклор, словенская романтическая традиция (прежде всего Прешерн) и реалистическая, с четко выраженным общественно-критическим значением поэзия Ашкерца, это немецкая

486

классическая поэзия, хорошо известная словенской интеллигенции по школьной программе, и русская литература, которой в юности горячо увлекались все зачинатели «модерна» — русская поэзия (Пушкин, Лермонтов, Кольцов) и реалистическая проза.

На первом этапе в развитии «словенского модерна» неприятие социально-политической действительности своего времени, протест против буржуазно-мещанской бездуховности, филистерства облекается в форму ухода в искусство, в царство мечты, туманных грез, в мир сокровенных переживаний и стремления к единению с природой, со вселенной. Это совпадает с приобщением молодых литераторов к европейскому искусству тех лет, к веяниям декаданса, к творчеству писателей-символистов — они обращаются к французской поэзии, к немецкой, австрийской, бельгийской, чуть позже — скандинавским литературам. Все они попадают под обаяние поэзии Верлена, творчества Метерлинка, некоторых из них привлекают Бодлер, Лилиенкрон, Гофмансталь, Демель. Погружение в мир своей души, собственных чувств и восприятий вызывает процесс субъективизации художественного творчества.

Но, несмотря на некоторую дань увлечению декадансом и (преимущественно чисто внешнее) бравирование декадентской позой, само стремление раскрыть все многообразие движений души, всю гамму человеческих чувств — от мрачных и щемяще-трагических до высокого светлого экстаза — явилось для словенской литературы, где реализм XIX в. и упоминавшееся «новое течение» не были столь сильны в отображении внутреннего мира человека, большим шагом вперед и способствовало углублению психологизма в лирике и прозе.

Пассивная форма протеста, позиция общественной отчужденности очень скоро, примерно к 1900 г., сменилась у молодых литераторов решительным, открытым обращением к самым насущным и острым национальным и социальным проблемам. Цанкар уже в начале 900-х годов сблизился с социал-демократами, Жупанчич приобщился к идеям социализма несколько позже. Оба они постоянно остро сознавали ту реальную опасность для национального существования словенцев — малого славянского народа, которую несла ему политика германизации в условиях Австро-Венгерской монархии.

«Словенский модерн» представляет собой своеобразный синтез различных художественных принципов, впитавший и своеобразно соединивший в себе компоненты разных стилей: кроме изначальных романтических и реалистических в него органично включаются, а порой и преобладают элементы импрессионизма и символизма.

Импрессионизм и символизм входят в словенскую литературу синхронно, воплощаясь в творчестве одних и тех же писателей, часто в одном и том же произведении. Наиболее отчетливо импрессионизм проявляется в творчестве Мурна (поэзия «мгновений», мимолетных настроений, близких к импрессионистической живописи зарисовок природы), проступает он и в отдельных стихотворениях Жупанчича и в прозе Цанкара.

Символизм как проявление неоромантических веяний, смыкаясь с прочной романтической традицией, получил в словенской литературе по сравнению с импрессионизмом значительно большее развитие, однако здесь он имел и свои особенности. В словенской литературе не было писателей, чье творчество целиком исчерпывалось бы символизмом; не выступал здесь символизм и с декларативными программными заявлениями, не имел своей «школы». Обращение к идеалистической символистской эстетике, поиски абстрактной духовности, чуждые общественной функции литературы, были непродолжительными, затем в течение почти двух десятилетий именно этой функции придавалось первостепенное значение, что своеобразно сочеталось с

субъективно-художественным началом. В использовании поэтики символизма у словенцев также проявлялась своя специфика; например, столь свойственные этому направлению символы, как «мир предчувствий и мечтаний» (Цанкар), «иная жизнь» и подобные, обычно не имеют здесь характера трансцендентальности (особенно у Цанкара), а знаменуют потенциальную историческую необходимость, отражают предвидение грядущих революционных преобразований общества. И сами символы нередко утрачивают многозначность, приближаются к аллегорическим обобщениям.

Лирика «модерна» обогатила словенскую литературу разнообразием ритмов, достигла до сих пор непревзойденного совершенства в инструментовке стиха, его мелодичности, красоте звучания (особенно у Жупанчича); мелодичней стала и проза — Цанкар писал особой ритмизированной прозой, что усиливало ее эмоциональное воздействие. Это был самый «музыкальный» период в истории словенской литературы. Тяготение к «магии» слова, его музыкальности внешне соотносится с аналогичными положениями эстетики символизма, но при этом представители «словенского модерна» придавали большое значение идейной, смысловой нагрузке литературной речи — смысл у них не исчезал за звуковой оболочкой,

487

не утрачивалась коммуникативная функция языка; более того, искусству слова, литературе отводилась чрезвычайно важная роль как средству национального самоутверждения малого несвободного народа. Так, для Жупанчича слово — это «альфа и омега», свет среди тьмы, объединяющий «братьев».

В силу специфики развития словенской литературы течение «модерна» выполняло здесь ту важную социально-критическую функцию, носителем которой в других литературах (развивавшихся без столь значительных отставаний), как правило, выступал реализм, и даже заходило еще дальше, приоткрывая перспективу грядущих социальных перемен.

Среди основных представителей «словенского модерна» несколько особое место занимает поэт Драготин Кетте, умерший в возрасте двадцати трех лет, исполненный надежд и далеко идущих художественных замыслов. В его творчестве наиболее отчетливо проступает связь с отечественной поэтической традицией — от Прешерна до Ашкерца. Во многих произведениях романтические и реалистические элементы сочетаются с органической близостью к словенскому фольклору, но постепенно и в основном спонтанно в стремлении к обновлению поэзии он освоил и некоторые черты поэтики импрессионизма и символизма. В лирике Кетте преобладает любовная тема, встречаются философские мотивы (пантеистическое мировосприятие иногда с элементами богоискательства). Тяготение поэта к гармонии иногда проявляется в обращении к классически строгим поэтическим формам, к сонету — посредством этих форм Кетте стремится обуздать и преодолеть противоречия и диссонансы в своих мыслях и чувствах, драматизм своих переживаний, как бы возвыситься над ними в творческом акте.

Ценные импульсы для дальнейшего развития словенской поэзии вплоть до наших дней исходят от творчества Йосипа Мурна, одного из виднейших словенских лириков. Незаконнорожденный сын бедной служанки, выращенный чужими людьми, Мурн всю свою недолгую жизнь (он умер двадцати двух лет) ощущал себя отверженным, страдал от одиночества и бедности. Он пережил период пылкого увлечения Лермонтовым, облекая свой разлад с обществом в форму романтического индивидуализма, но более существенным для его дальнейшего развития оказалось творчество Кольцова, а также Шевченко, Мицкевича, Бернса. Отвергая бездушие и фальшь буржуазно-мещанских кругов, стараясь преодолеть трагизм одиночества, поэт стремится к тесному единению с природой и близкими к природе людьми, крестьянством.

Словенская природа — ее краски, звуки, запахи, отблески и тени, благодатное тепло весеннего солнца и зимняя снежная стужа — все это воссоздается Мурном в первозданной

свежести и самобытности образов, соотносящихся с тем или иным душевным состоянием (реже между ними возникает контраст). Иногда это лишь мимолетные настроения, ощущения — импрессионистические наброски. Отражая более глубинные аспекты своего мировосприятия, поэт вплетает в импрессионистическую ткань стихотворения более емкие, неоднозначные образы-символы. С символизмом связаны и недомолвки, намеки, отрывочные фразы. Иные черты символизма проявляются в его «крестьянской лирике», представляющей собой не реальное отображение сельской жизни, а прекрасную мечту, рисующую радостное, исполненное духовного и физического здоровья бытие при постоянном естественном соприкосновении с природой; Мурн первым в словенской поэзии воспевает крестьянский труд — сам процесс труда и его плоды («Томление», «Косарь», «Песня о колосе»). Нередко в стихах этого рода происходит объективизация лирики и своеобразная имитация фольклора при использовании его особенно выразительных, тщательно отбираемых элементов — народных речений, обрядовых присловий, заклинаний. Сборник стихотворений Мурна был издан посмертно («Стихотворения и романсы», 1903).

Вступив в литературу в 90-е годы одновременно с другими зачинателями «словенского модерна», Отон Жупанчич стал впоследствии крупнейшим словенским поэтом XX в. После смерти Кетте и Мурна он сознавал себя преемником их общих духовных и литературно-реформаторских устремлений. Одним из исходных моментов ранней поэзии Жупанчича (как у Кетте и Мурна) было народно-песенное начало. В конце 90-х годов в той или иной степени в его творчестве начинает ощущаться воздействие Бодлера, Верлена, Демеля, позже, с середины 900-х годов, Уитмена и Верхарна. Жупанчич пережил кратковременное и неглубокое увлечение декадансом, но более существенным для его творчества оказалось обращение к поэтике символизма, хотя при этом позиции «искусства для искусства» очень скоро — уже с конца 1899 г. — стали для него неприемлемы. Проступают в лирике Жупанчича и элементы импрессионизма, особенно ощутимые в сборнике «По равнине» (1904) — стихи насыщены полутонами, передают тончайшие оттенки чувств и настроений, но постепенно — как общая тенденция развития — импрессионистически случайное все чаще заменяется у Жупанчича существенным, глубоким, происходит своеобразная концентрация мысли и эмоций,

488

достигается высокая степень обобщения при соответствующем укрупнении образов, часто имеющих характер символов — отвлеченных, многозначных или поддающихся вполне конкретной расшифровке. В некоторых стихотворениях, созданных в 10-е годы, встречаются веяния зарождавшегося тогда в словенской литературе экспрессионизма.

Духовный кругозор Жупанчича очень широк, поэзия его — явление сложное, многообразное, примыкающее к лучшим достижениям европейской литературы своего времени, в ней раскрывается богатый и напряженно-динамичный внутренний мир человека с широчайшей амплитудой мыслей и чувств — от сугубо интимных до высочайшего гражданского пафоса: здесь нежность и страсть, томительные сомнения и поиски смысла бытия, пытливый интерес к новейшим открытиям и раздумья о возможностях человеческого познания, острая, щемящая тревога за судьбу родины и осмысление перспективы исторического развития человечества.

Знакомство с идеями социализма способствует возникновению у Жупанчича новых для словенской литературы интерпретаций темы пролетариата: это гимн большому современному городу, где зреет рабочее классовое сознание (один из мотивов в поэме «Дума», вошедшей в сб. «Разговоры с собой», 1908) и сплочение рабочих разных профессий в общей борьбе, вера в их силу и конечное торжество («Песня кузнецов», 1910). Жупанчич вписал очень яркую страницу в историю словенской пролетарской поэзии, с большой художественной силой прозвучала у него и тема нечеловеческих условий труда рабочих («Песня гвоздильщиков», 1912). В годы первой мировой войны в его стихах проявляется антивоенная направленность, обличение жестокой

бессмысленности чуждой интересам народа войны, откликается Жупанчич и на движение народных масс в период образования Югославии (стихи, вошедшие в сб. «На заре Видова дня», 1920).

Хотя в поэзии Жупанчича встречаются трагические мотивы, по особенностям психологического склада ему свойственно жизнелюбие и оптимизм. В стихах его много света, нередко присутствует ощущение космических просторов; небесное и земное — все у него обычно излучает сияние, блеск: солнце и звезды, зори и блики на водной глади, белоснежные крылья плывущего лебедя и золотые плоды на ветвях. С образами зрительными гармонически сочетается звукопись, виртуозная инструментовка стиха и его ритмика, воспроизводящие то шум ветра или колокольный звон, то шелест листвы или скрежет машинных колес, удары молота по наковальне. Лирике Жупанчича свойственны новые, свободные ритмы, очень подвижные, живо связанные с авторской экспрессией, его душевным состоянием; поэт явился истинным реформатором словенского стихосложения, практически все дальнейшее развитие словенской поэзии опирается на его опыт.

Вместе с Жупанчичем центральное место в литературной жизни Словении той эпохи занимал Иван Цанкар, крупнейший словенский прозаик и драматург, виднейший публицист, чье творчество определяло не только основную специфику «словенского модерна», но и многие особенности развития словенской литературы в целом.

Начав свою творческую деятельность как поэт, Цанкар затем все более переключается на прозу. В его ранних произведениях сказалась словенская романтическая традиция и отчасти влияние Ашкерца, постоянно усваивался опыт реалистической литературы, особенно Гоголя, несколько позже и наиболее интенсивно — Достоевского. Испытав на себе кратковременное воздействие натурализма, Цанкар раньше (с 1896—1897 гг.) и глубже, чем Жупанчич, окунулся в литературу с декадентским мироощущением, что оставило некоторые следы и на дальнейшем его творчестве. Все эти искания отразились в сборнике стихов «Эротика» (1899; почти весь тираж книги был сожжен по приказу люблянского епископа за «безнравственность») и в сборнике небольших рассказов «Виньетки» (1899). Но творчеству Цанкара с самого начала был свойствен протест против существующего общественного порядка: и обращение к натурализму в стремлении к обнаженной жизненной правде, и уход в «декаденство» были формами этого протеста. Сам Цанкар причислял к «декадансу» и проявления символизма и импрессионизма, одновременно читая публицистику Германа Бара, стараясь вникнуть в философию Эмерсона, увлекаясь Метерлинком, французскими и австрийскими символистами. Но в «декадентах» Цанкар пребывал недолго. В 1900 г. он уже называл это искусство «городской пылью», бессмысленным, бесплодным копаньем в самом себе и ратовал за литературу, имеющую революционный характер, содействующую преобразованию общества. В это время формировалось и его политическое сознание; сблизившись с социал-демократами, он печатался в их изданиях, а в 1907 г. баллотировался на выборах как кандидат социал-демократической партии, хотя далеко не все в австромарксизме было для него приемлемо, особенно в национальной программе, — в дальнейшем эти расхождения с лидерами словенских социал-демократов углубляются. Проявляя историческую

489

прозорливость, Цанкар выступал за создание федеративной республики югославских народов.

Многие произведения Цанкара имеют глубокий, отчетливо выраженный социально-критический смысл, а порой превращаются в открытое страстное обличение существующего общественного строя; иногда непосредственно, чаще в обобщенно-символической форме писатель утверждает идею освободительной борьбы пролетариата, революционного переустройства общества. Творчество Цанкара содействовало созданию прочной основы словенской пролетарской литературы, на которой она развивалась в

дальнейшем. Среди сложной актуальной проблематики, к которой Цанкар обращался многократно как особенно для него важной, необходимо выделить вопросы о роли и месте интеллигенции и искусства (литературы) в общественном развитии, в жизни народа (повесть «Чужие», 1901; романы «Крест на горе», 1904; «Мартин Качур», 1906; и др.). Красной нитью через все творчество Цанкара проходит обличение лживой, ханжеской буржуазной морали, фарисейства, сочетающегося с откровенным цинизмом. В годы первой мировой войны напряженно звучит антивоенная тема.

Связанный с социалистической идеологией оптимизм в понимании общего исторического развития человечества находится у Цанкара в своеобразном диалектически противоречивом сочетании с ощущением трагизма, тяготеющего над отдельной человеческой личностью, причем не только над пассивной жертвой существующих условий, но и над той, что дерзает против них бороться. Часто эти трагические персонажи имеют автобиографическую подоснову. Усиление субъективного элемента проявляется и в характерном для Цанкара напряженном, захватывающем лиризме (в иных случаях произведения бывают окрашены едкой иронией, сарказмом). Значительно возрастает и внимание к душе человека, его интимному миру, утверждается представление о его неповторимой ценности, причем Цанкар ведет борьбу не за абстрактную человеческую личность, а именно за тех униженных и обездоленных, чьи беды писателю хорошо знакомы по собственным постоянным жизненным невзгодам. При этом писатель-гуманист большое место отводит изломанным судьбам и душам детей (роман «Обитель Марии Заступницы», 1904; повесть «Грешник Ленарт», многие рассказы). Интерес к внутреннему миру человека вызывает значительное углубление и усложнение психологического рисунка персонажей, что, в сочетании с социальным анализом, поднимает словенскую прозу на новую ступень. При этом воссоздание некоторых состояний человеческой психики — видений, грез, неутолимой тоски о прекрасном — связано у Цанкара с использованием выразительных средств символизма.

В творчестве Цанкара возникает очень подвижное и, как правило, вполне органическое сочетание элементов реализма и символизма, подчиненных единой идейно-эстетической авторской задаче. Чаще всего социально-политический, критический пласт более тесно связан с реализмом, но нередко такая проблематика концентрированно выражается и в символах, которые носят в этих случаях идейно-функциональный характер и обычно однозначны, понятны, иногда их разъясняет и сам автор. В символ у Цанкара может перерасти персонаж с достаточно развернутой психологической характеристикой (героиня романа «Крест на горе», символизирующая собой любовь к родине; центральный персонаж в повести «Батрак Ерней и его право» как монументально-обобщенный образ всех обездоленных борцов за справедливость); символом может стать место действия (роман «На крутой улице») или какой-то реалистически детализированный и психологически мотивированный эпизод, многократно повторяющийся затем в произведении уже без подробностей, как доминирующий мотив; в символы превращаются некоторые тщательно отобранные детали в очень пластичных, как правило, описаниях интерьера, пейзажа и т. д. При использовании традиционной для словенской литературы христианско-мифологической символики она обычно утрачивает у Цанкара религиозный смысл.

В годы первой мировой войны некоторые символы, особенно гротескного характера, приобретают у Цанкара черты экспрессионизма.

«Словенский модерн» в лице Цанкара достигает качественно нового рубежа и в развитии словенской драматургии — создается социально-психологическая драма («Король Бетайновы», «Холопы») и комедия («Для блага народа») с политической заостренностью содержания и преобладанием реалистических компонентов. Цанкар пишет также блестящий обличительный фарс («Соблазн в долине св. Флориана») и символистскую драму («Прекрасная Вида» — о влекущей, покоряющей силе мечты).

Все литературные современники «словенского модерна» испытали на себе в какой-то степени его влияние, но даже отдаленно не смогли приблизиться к тем идейно-художественным вершинам, на которые поднялись Цанкар и Жупанчич, — творчество их стало непреходящей культурной ценностью, национальной гордостью словенцев и достоянием всех народов Югославии.

490

СЕРБОЛУЖИЦКАЯ ЛИТЕРАТУРА

80—90-е годы принесли новую волну ассимиляторской политики германского империализма на лужицкие земли. Часть лужицкого населения, которое до того было занято почти исключительно в сельском хозяйстве, была вовлечена в промышленное производство в городах, где преобладало немецкое население, вследствие чего утрачивала связь с культурой и языком предков. В деревнях стали интенсивно распространяться капиталистические методы хозяйствования, что также способствовало устранению определенной экономической замкнутости лужицкой территории, а это, в свою очередь, вело к ее более ускоренной германизации.

Культурная жизнь Лужицы в конце XIX в. находилась под влиянием так называемого младосербского движения, возникшего как противовес деятельности консервативных кругов серболужицкой интеллигенции старшего поколения, которое смирилось с положением угнетенного национального меньшинства в германском государстве. Поддерживаемые известными деятелями культуры и науки Я. А. Смолером и М. Горником, серболужицкие студенты, обучавшиеся в Праге и Лейпциге, выступили со своей национально-освободительной программой.

Активистами этого движения стали и те, кто в ближайшем будущем украсили серболужицкую культуру, — писатели и ученые Я. Барт-Чишинский, А. Мука, М. Бедрих, Ю. Либш, М. Андрицкий, Ф. Резак, М. Циж (в Верхней Лужице), М. Косык, Б. Швеля (в Нижней Лужице) и др. Младосербы активизировали деятельность журналов («Липа сербская», «Лужица», «Сербский хозяин»), вели работу в различных крестьянских объединениях, боровшихся за социальные и национальные права. Местами крестьянские общины под их влиянием узаконили даже серболужицкий язык в качестве официального языка собраний.

Благодаря широкой издательской деятельности младосербов, и их последователей, активизации творческих работников в области культуры серболужицкая литература в конце XIX в. и в начале XX в. сделала большой шаг вперед.

В последней четверти XIX — начале XX в. серболужицкие писатели заложили прочные основы, обогатили формы и жанры литературы, углубили и сделали более разнообразными ее художественный арсенал. Много было достигнуто в развитии литературных языков — верхнелужицкого и нижнелужицкого. Особенно велико было значение творческой деятельности видного поэта и драматурга, прозаика и публициста, организатора литературной жизни в Лужице в 80—900-е годы Якуба Барта-Чишинского (1856—1909). Писатель-новатор, высоко поднявший общественное значение художественного слова, он внес большой вклад в разработку новых для лужицкой литературы жанров и форм, много сделал для развития литературного языка. Всю свою творческую жизнь Барт-Чишинский боролся за укрепление реализма в литературе. В сонете «Правда и поэзия», он писал, что там, где «перо братается с ложью», нет места для искусства. Свои взгляды на роль литературы и искусства в жизни народа Барт-Чишинский выразил в ряде статей, в которых страстно защищал реалистическое искусство (в частности, «Призыв к сербам из сербского края», 1878).

В 1884 г. вышла «Книга сонетов» Барта-Чишинского — один из лучших поэтических сборников в лужицкой литературе, посвященной борьбе за социальную и национальную независимость. Этот сборник сыграл важную роль в подъеме национального самосознания лужицких сербов.

В сонете «К славянам» поэт от имени лужичан обращается к братским народам за помощью. Маленькой лужицкой лодке, писал он, трудно бороться в одиночку со штормовым морем. Пламенный призыв к борьбе, к оружию прозвучал в сонете «К сербам»: «Вставайте! Оковы рвите! Пускай падут тираны...» Этот призыв не остался незамеченным и властями. Поэт поплатился за него длительной ссылкой за пределы Лужицы.

Большое значение для лужицкой литературы имел поэтический сборник Барта-Чишинского «Формы» (1888). Он интересен разнообразием жанров, часть из которых поэт разрабатывал впервые в лужицкой литературе: в сборник включены баллады, романсы, сонеты, эпиграммы, газели и т. д. Поэт, ломая привычные, устоявшиеся понятия и каноны, вносил мощную свежую струю в лужицкую поэзию. Стихи насыщены острыми гражданскими и общественными мотивами. Автор часто варьирует темы родины, свободы, борьбы, прославляет народ, в котором видит единственную силу, способную отстоять независимость родного края («Сербский хозяин» и др.). В сборник вошли и прекрасные

491

образцы интимной и пейзажной лирики («Падают звезды» и др.).

Один за другим выходят поэтические сборники Барта-Чишинского: («Природа и сердце», 1889; «Сербские звуки», 1893; «Из жизни», 1899; «Сербские картинки», 1908; и др.). В стихах, написанных в 90—900-е годы, поэт прославляет труженика, «дающего хлеб», создавшего все прекрасное на земле. Среди поэтического наследия выделяется поэма «Жених» (1877) — о роли крестьянства в возрождении Лужицы. Для поэзии Барта-Чишинского характерны высокое художественное мастерство, а также философичность, богатство и образность языка.

Барта-Чишинскому принадлежит также прозаическое произведение («Патриот и ренегат», 1879) и драмы («В крепости», 1880; «Старый серб», 1881; и др.). Он переводил русских, чешских и польских поэтов.

Творчество Барта-Чишинского стало важной вехой в развитии серболужицкой литературы. Он оказал большое влияние на своих современников и последователей, среди которых особое место занимает видный представитель критического реализма прозаик Миклавш Андрицкий (1871—1908). Его литературное наследие невелико по объему, но серболужицкие историки литературы справедливо называют его создателем классической прозы. В посмертно изданной книге «Божий огонь и другие картинки» (1937) собраны прозаические произведения писателя, опубликованные в 90—900-е годы в периодике. Сам автор определял жанр своих произведений как картинки, зарисовки с натуры. По стилю и структуре это именно зарисовки, в которых органически соединены достоинства малых прозаических жанров и публицистики. С публицистикой эти зарисовки, близкие к современному художественному очерку, роднит злободневность тем, а с художественной прозой — широкое использование богатых выразительно-изобразительных средств.

Прозаические произведения Андрицкого можно разделить на три основные группы: лирическую прозу («Весна», «Зимняя картинка»), патриотические («На городище», «Последний раз») и социально-критические («Жалоба» и другие очерки) произведения. Писатель выступал против консерватизма в общественной жизни, осуждал социальное неравенство, высмеивал тех, кто тормозил национально-освободительную борьбу народа. Андрицкому принадлежит также ряд небольших пьес, преимущественно комедийного характера («Молодой муж за варкой», 1905; «Испорченная утеха», 1910; и др.), имевших

большой успех. Он обогатил серболужицкую литературу и художественными переводами (например, пьеса чешского писателя А. Ирасека «Геро»).

Большой интерес представляют литературно-критические работы Андрицкого (например, исследование о Барте-Чишинском, 1906). Борьба Андрицкого за утверждение реализма в литературе нашла свое отражение в творчестве современных ему лужицких писателей Юрия Вингера, Миклава Бедриха Радлюбина, Якуба Краля и др.

Особый интерес представляет творчество Мато Косыка (1853—1940). Его литературная деятельность развивалась не без влияния верхнелужицких представителей национального возрождения М. Горника, Я. Йордана и А. Муки, а также польского ученого А. Парчевского, одного из основателей нижнелужицкой издательской просветительской организации «Матицы сербской», в которой активно работал и сам Косык. Наиболее плодотворным периодом творчества нижнелужицкого поэта были 1878—1883 годы, в течение которых он создал большое количество лирических стихов и баллад, вошедших позднее в циклы «Детский рай», «Чистая роза сербская», «Королевство сербских духов» и др. К эпическим произведениям Косыка относится написанная гекзаметром «Сербская свадьба в Блотах» (1880) и созданная годом позже историческая трилогия «Сербских предков терпения и хвала». Кроме пролога и эпилога в нее вошла знаменитая часть под названием «Предательство маркиграфа Геро», написанная на сюжеты древних славянских преданий о легендарном Геро, коварно убившем славянских князей (этот сюжет позже широко использовал чешский поэт П. Безруч).

После эмиграции в 1883 г. в Америку Мато Косык на некоторое время замолк, но в 90-е годы он написал немало поэтических произведений, которые отправлял в Лужицу. В них часто звучат ностальгические нотки. Стихотворения Косыка шли из Америки в родной край поэта и в 30-е годы.

Творчество Барта-Чишинского, Андрицкого, Косыка способствовало укреплению реалистического направления. Усилиями видных серболужицких писателей литературное творчество обогатилось новыми жанрами и формами, успешно развивались оба лужицких литературных языка. В упорной борьбе с ассимиляторской политикой воспитывалось самосознание серболужицкого народа, была заложена основа для дальнейшего развития культурной и литературной жизни в Лужице.

ВЕНГЕРСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Прежняя идейно-общественная ситуация в Венгрии («мирное» буржуазное развитие на основах политического соглашения 1867 г. с Австрией) сменяется иной: кризисной ситуацией XX столетия.

Этот достаточно протяженный переход ознаменовался многообразной радикализацией общественных сил, и ретроградных, и прогрессивных.

Венгерские господствующие классы от политики примирения и относительной терпимости стали переходить ко все более диктаторским мерам в отношении собственного народа и национальностей, проживавших на землях венгерской короны. Но в Венгрии создается и социал-демократическая партия (1890). Массовая эмиграция, эта «убегающая революция» (по выражению поэта Эндре Ади), сопровождается также мощным подъемом социально-освободительной борьбы.

Социальный гнет и противодействие ему усиливались феодальными пережитками. Кроме того, поздно и под абсолютистско-магнатской опекой сложившаяся в Венгрии буржуазия отказывалась от всякой самостоятельности. С самого начала она приняла эту опеку, пережившее себя общественное устройство, словно бы состарясь «еще до

рождения», по саркастическому обвинению Ади. Народное сознание не без оснований отождествляло поэтому буржуазный прогресс с общим регрессом: несостоятельностью, гнилью имперских монархистско-чиновно-помещичьих порядков во всей совокупности.

Этим объясняются многие особенности венгерской литературы, ее внутреннего движения и эстетического самоопределения в ту пору.

В условиях кризиса послесоголашенческих порядков (80—90-е годы) и прежних национально-либеральных идеалов в литературе создавалось парадоксальное положение. Господствовавшая в ней «народно-национальная» школа традиционно отстаивала реализм, но на основе социального согласия. Миссией литературы считалось не столько обсуждение общественного устройства или смысла жизни, сколько воспитание нравов и вкусов; главной задачей реализма — не будить мысль и сомнения, а поддерживать душевное равновесие. Защита гармонии против всякой дисгармонии имела свое относительное оправдание под австрийским игмом, в атмосфере подавленности после поражения революции 1848 г. Но в новой обстановке защита эта оборачивалась прямой охранительностью. И сколько-нибудь критически настроенные к далеко не умиротворяющей действительности литераторы нового поколения так или иначе уходили от канонов «народно-национальной» школы, от скомпрометированного ею, лишаемого социального острия, слишком «мягкого» «реализма» (который нередко даже и назывался — еще по просветительскому образцу — «национальным классицизмом»). Новые, более острые, раскрепощающие сознание образно-выразительные средства эти писатели стремились — согласно традиционным связям венгерской культуры — почерпнуть прежде всего на Западе. Конец XIX в. в Венгрии — время широкого знакомства с новейшей европейской литературой (чему немало способствовали переводы). Именно тогда достоянием венгерских читателей стали «Ругон-Маккары» Золя, проза Мопассана, стихи парнасцев, французских символистов, а также толстовские «Воскресение» и «Крейцерова соната», рассказы Чехова и Горького. Художественным словом, которое должно было пошатнуть монопольное положение «народно-национальной» школы, казался, в частности, натурализм. Он привлекал демократической тематикой, трезвым изображением социальной среды и в общем представлении не отделялся резко от Флобера, Мопассана, даже Чехова и Горького. Привлекали также импрессионизм с его нюансированной психологической палитрой; символизм, предлагавший свои «переносно»-смысловые, интеллектуально и эмоционально емкие художественные приемы. Все это противопоставлялось отечественной реалистической традиции. Однако вместо «ухода» от нее молодая литература на новой народной почве социально-освободительного брожения рубежа веков стала закладывать предпосылки для воссоздания реализма, обогащения его.

Исповедальная, мятежная и пытливая неудовлетворенность, которая в 90-х, а затем 900-х и 10-х годах стала утверждаться в венгерской литературе, знала вместе с тем своих предтеч в ней же самой. Кроме запоздалого романтика Яноша Вайды с его гордовозвышенным фатализмом это, например, тоже не признанные, гонимые «народно-национальной» критикой поэты Дюла Ревиккий (1855—1889), Ене Комьяти (1858—1895). Еще в пору господства строгих «национально-классицистских» норм

493

сознательно и бессознательно отстаивали они свободу чувства и воображения, право на горечь и сомнения, на «лирику» и «настроение». Поэт как бы надсоновского лада, певец перепутья, Ревиккий почти безнадежно искал утешения, спасения от разочарований в грезах, вновь и вновь падая жертвой жестокой реальности. Некоей тщетной попыткой вырваться из клетки авторитарных норм и порядков было и экстатическое горение, «богоуподобление» Комьяти. В своеобразном оживлении — вопреки псевдонародным, псевдоэпическим канонам — лирической поэзии, которая романтически отталкивалась от окружающего, выразилось инстинктивное сопротивление сложившемуся на основах

1867 г. обществу и государству, разлад с косной средой в поисках более человеческих отношений и идеалов.

И в самом «народно-национальном» стане являлись писатели, которые раздвигали обязательные рамки, привычные схемы. Это не только такой крупный прозаик, как Кальман Миксат, но и Геза Гардони (1863—1922), который искал и находил бесспорные душевные ценности в деревне, в разночинной среде. В своих сценках, рассказах поэтизировал он естественные законы бытия, к которым относил близость людей к природе и друг к другу. Этот наивный, но искренний демократизм не имел ничего общего с псевдонародной сусальностью. Доказательство, в частности, и то героическое начало, которое вырастало на его почве в известном историческом романе Гардони «Звезды Эгера» (1901). Простой, нечиновный и даже невоенный люд оказывается там несокрушимой силой, на которую опираются даровитые военачальники и о которую разбиваются полчища османских завоевателей.

Близок к нему другой интересный венгерский бытописатель Иштван Тёмеркенъ (1866—1917). Сельская жизнь в его пересыпанных очерковыми, житейски непосредственными наблюдениями рассказах, правда, несколько иная: не просто бегущая своим привычным руслом, но и неустроенная, несущая потрясения. Со страниц его глубоко человеческих рассказов веяло атмосферой тяготеющего над бедняками рока. Проникали в них и прямые социальные конфликты: борьба работника с хозяином или крестьянина с властями; совместные забастовки батраков венгерских и румынских. Это роднило Тёмеркеня уже с писателями нового литературного движения, хотя их предметом была прежде всего жизнь городская. Многим — и прежде всего направлением художнического зрения — обязанный французскому натурализму, Шандор Броди (1863—1924) посвятил, например, рассказ и пьесу «Кормилица» (1902) грустной участи взятой в богатый городской дом няньки, которую толкают на самоубийство эгоизм и развращенность хозяев. Героиня другой пьесы Броди, «Учительница» (1908), — образованная, независимая девушка, не побоявшаяся вступить в неравную борьбу с помещиком, священником и исправником, которые пытаются подчинить ее своей власти.

Чувство исторического неблагополучия, нераздельное с ожиданием и желанием перемен, побуждало к постепенной переоценке отношений человека и среды, что имело прямое касательство к реализму, способствуя перестройке реалистической типизации (и всей структуры жанров). На передний план выдвигались, усиливавшие социально-драматическую и психологическую насыщенность литературы произведения малых форм: очерк, рассказ — и вообще повышалась «очерковость», документальность повествования. Вместе с тем, отражая новую меру субъективного «участия» автора в истории, возрастала роль лирико-исповедального, философического, выразительно-оценочного начала.

О движении к наново прочувствованной народности по-своему говорило уже творчество и зоркого наблюдателя незадавшихся людских судеб Лайоша Толнаи (1837—1902), и автора рассказов о скудном неподвижном быте, о будничных трагедиях трансильванских захолустий Иштвана Петелеи (1852—1910). Постепенно ширился в венгерской литературе и дух брожения, мятежа против национальной замкнутости и застоя, порыв к жизненно-действенным идеалам. В каких-то чертах писателями стал улавливаться отвечающий их желаниям новый тип человеческого поведения, не вынужденное подчинение обстоятельствам, а трудные поиски нравственных и социальных путей их взлома и переустройства. Такие поиски и составили самую общую основу нового литературного движения, которым ознаменовались в Венгрии последние десятилетия прошлого и начало нашего веков. Первоначальное пристанище принадлежавшие к нему писатели нашли в журнале «А хет» («Неделя»), который издавался с 1890 г. поэтом Йожефом Кишем. Но с 1908 г. их признанным долголетним форумом стал хорошо известный в истории венгерской литературы журнал «Нюгат» («Запад»). Финансировавшийся богатым меценатом и тоже литератором — драматургом, критиком «прозападнической» ориентации — бароном Лайошем Хатвани, «Нюгат», его

сотрудники и редакторы (Ошват, Игнотус) открыто выступали против эстетического консерватизма и национальной замкнутости, усваивали и популяризовали западноевропейские идейные и художественные

494

новшества. Вместе с тем (в чем заключался отмеченный выше парадокс) именно «Нюгату» прежде всего обязана своим рождением еще богаче развернувшаяся в 20—30-х годах, глубоко национальная венгерская литература нового столетия.

При общем неприятии всякой ограниченности литераторы, принадлежавшие или тяготевшие к кругу «Нюгата», не были едины в своих эстетических вкусах и предпочтениях. Так, талантливые приверженцы интеллектуально-импрессионистичного начала в литературе поэт и публицист Игнотус (1869—1949), прозаик и драматург Ене Хелтай (1871—1957) оказались лишь на перепутье между «национальным классицизмом» и реализмом. Их скептико-релятивистская раздвоенность разрушала старую патриархально-националистическую «цельность», идиллию. Но она же не давала продвинуться дальше, к новой гармоничности, демократическому решению проблемы человека и общества. Тонкий эссеист, один из создателей распространившегося на рубеже веков венгерского «романа карьеры» Золтан Амбруш (1861—1932) многое почерпнул из французской «экспериментальной» и психологической прозы, у Ренана и Франса. Трезвая аналитичность помогла Амбрушу избавиться от сентиментальных народно-национальных «фикций» (по его же слову). Но она еще не принесла порыва «ввысь»: не идеализирующей, а утверждающе-идеальной мечты. Возникла только тоска по ней, неопределенное стремление прочь. Тот же «экспериментальный» роман побудил Жигмонда Юшта (1863—1894) пристальней всмотреться в собственное аристократическое окружение, увидеть испорченность великосветского общества, которым правят ложь и расчет (роман «Легенда о деньгах», 1893). Но в этой критике у писателя не нашлось подлинного идейно-общественного упора, и в последнем романе «Fuimus» (1895) она соскользнула, лишилась силы, обратясь в сплетаемую с национально-буржуазными утопиями поэзию обреченности.

Многим перечисленным писателям были родственны такие известные, стоявшие тогда в начале пути поэты «Нюгата», как Михай Бабич (1883—1941), Деже Костолани (1885—1936), Дюла Юхас (1883—1937), Арпад Тот (1886—1928). Неудовлетворенность окружающим, его безыдеальностью подчас выливалась у них в уход в «книжную», литературную культуру (М. Бабич), в эстетизированную красоту (Д. Юхас); в склонность к меланхолически-созерцательным (А. Тот) или горестно-ожесточенным настроениям, почти гротескно-парадоксальным ситуациям (стихи и некоторые рассказы Д. Костолани). Свидетельство расхождения с обществом, эта оскомина бытия, сознание своей одинокости, даже намеренное отстранение от всего «нормального» и общепринятого сами по себе еще не означали подлинного разрыва с ними, притягивания чего-то иного, жизненно более важного, влекущего и общающего. Но мерцало у них, будя гражданскую совесть, также сочувствие ко всем тоскующим, обделенным и отринутым, к жалкому жребью «маленьких людей». Это сочувствие обусловило дальнейший их путь от «я» к «мы», к широким гуманистическим горизонтам и социальному протесту. Не случайно почти все они (М. Бабич, А. Тот, Д. Юхас) в 1914—1918 гг. заняли резко антивоенную позицию, а затем приветствовали венгерскую Советскую республику. На поворот литераторов круга «Нюгата» к общенародным горизонтам, к гражданской ответственности повлияла и западная социалистическая мысль. О прямом знакомстве с нею говорит, в частности, яркая, проникнутая духом интернационализма, доверием к рабочему классу публицистика Д. Юхаса конца первой мировой войны. Еще раньше, в самом начале века, к социалистическому учению обратил свои взоры крупнейший венгерский поэт и публицист, знамя и украшение «Нюгата», Эндре Ади.

Наряду с литературой — от Уайльда и символистов до Золя, Ибсена, Франса, Л. Толстого и Горького — европейская социалистическая мысль тем более занимала

венгерскую интеллигенцию, что отечественная (так называемый австромарксизм) страдала вульгаризаторством и упрощенчеством. От общественной инициативы венгерская социал-демократия отступалась, передоверяя ее заведомо недееспособной буржуазии; крестьянство целиком предоставлялось самому себе. Национальные чувства объявлялись венгерской социал-демократической печатью «национализмом», трагическое мировосприятие в искусстве — декадентством, а художественные новации — формализмом.

Вопрос о соотношении стихийности и сознательности, столь важный именно для реализма, особенно на его новейшем историческом этапе, вставал поэтому в Венгрии очень своеобразно. «Перевес» сознательности (к тому же не всегда стоявшей на высоте) над чувством, непосредственными впечатлениями мог вести к схематичности, обнажению идеи. Это показывает тогдашняя агитационная рабочая поэзия: неравноценное наследие Шандора Чизмадии, Эмиля Дядёвского или Андора Петерди. Первенство же «стихийного» начала подчас не давало подняться над бытовизмом, описательностью или ущербными настроениями. Вместе с тем именно в Венгрии, куда широко хлынули всевозможные западноевропейские теоретические

495

новшества от буржуазного радикализма и позитивизма до социального дарвинизма и ницшеанства и где подлинно демократическая сознательность пробивала себе дорогу сквозь всякие нормы и догмы, колоссально возрастала роль безошибочного чувства и предчувствия, смелой догадки, пронизательного художественного предвосхищения, которое могло «поправлять» теорию. Об этом и свидетельствует творческая эволюция крупнейших венгерских художников конца XIX — начала XX в. Таков, например, путь прозаика Жигмонда Морица, который, противясь сусально-идиллическому изображению деревни, сумел подняться выше и натуралистской доктрины. Или эволюция того же Ади, поэта-символиста, который, однако, чутко слушал голос «Жизни» и потому видел дальше и глубже не только сглаживавших реализм «народно-национальных» писателей (или иных своих собратьев по «Нюгату», отвергавших «тенденцию»), но также и риторически вторивших Петефи социал-демократических эпигонов.

У Морица были талантливые предшественники: Миксат, Гожду. Но Кальман Миксат, заостривший и усовершенствовавший искусство повествовательного анекдота, был еще «последним могиканином» венгерского дворянского либерализма, который, возвышая его над плоским буржуазным позитивизмом, одновременно удерживал в плену просветительских иллюзий. Элек Гожду (1849—1919), трезвый обличитель своекорыстных дворян и чиновников, вкусивших плод с древа буржуазных пороков, уже в первом своем романе пронизательно подметил также и бессилие, беспомощность прежнего добродетельного и доброжелательного прекраснотушия («Туман», 1882). Эволюция реализма Гожду — в откровенной деромантизации деревни и города, «мирной» патриархальной жизни и несовершенных, односторонних завоеваний буржуазной цивилизации. В то же время дарование Гожду оказалось не столько мощным, чтобы открыть в жизни опору, противовес абсолютному, универсальному разочарованию, восторжествовать над дисгармонией, непреложным, роковым обоснованием которой казался ему социальный дарвинизм.

Жигмонд Мориц (1879—1942) не поддался модному натуралистскому позитивизму, механически подчинявшему человека власти среды. Этому противилась его «почвенническая» цельность (Мориц был из крестьянской семьи), противостоял путеводный пример зарубежной реалистической классики и глубоко чтимого им Ади. С первых же своих писательских шагов Мориц встал на сторону нравственных ценностей, которые находил в народе и которым угрожал собственнический аморализм, — в этом он был собратом Г. Гардони. Но оптимизм Морица полнее сомкнулся с оптимизмом историческим, оптимистичностью народной борьбы со злом и фольклора, впитавшего этот высокий и нелегкий вековой опыт. Светлая, жизнерадостная атмосфера его сказок о

зверях, ранних рассказов («Последний бетяр», «Болтунишка», «Пасхальные яйца», «Юлия Вег» и др.) и жестокая бесхитростная правда о деревне, которую ломал, пересоздавал по своему подобию капитализм, в известных рассказах середины — второй половины 900-х годов («В шуршащей, шелестящей тафте», «Узорчатый шелковый платок», «Водопойная колода», «Семь крейцеров», «В вагоне») знаменуют собой как бы два этапа эстетического роста. Наивно-простодушная гармония, вера в отвлеченную справедливость и соответственно венчавший дело счастливый или трогательный конец — все это сменилось трезвым учетом грубых, подчас унижительных обстоятельств, неумолимой логикой действия, неприкрашенным столкновением страстей и характеров. Искусство Морица теряло беззаботность, безмятежность, нарождался его суровый в своей драматичной простоте реализм. Стремление к душевному здоровью, роднящее Морица с русским реализмом, остается у него до конца. Но наивно-фольклорная, наивно-романтическая и просветительская вера в справедливость преобразалась в социально-требовательный протест. Это третий этап эстетического возмужания писателя.

Образы его предвоенных произведений, сквозящая между их строк боль за людей и нарастающий дух протеста стали тем новым достижением Морица, в котором отразилась исторически положительная, ведущая в будущее суть критического реализма. Простой, обездоленный человек начал бороться за свое счастье (роман «Золото в грязи», 1910; рассказы «Битва», «Птица небесная»). Главный герой романа, батрацкий сын Дани Тури, своей напористостью, сметкой, предприимчивостью отеснял с дороги, посрамляя и в конце концов даже уничтожая белоручку-графа. Стихийная, почти неуправляемая крестьянская ненависть к извечным узурпаторам села, страны, труда, жажда самоутверждения — вот что зажигало воображение писателя. В дерзко неумной энергии, деятельной мощи таких новоявленных крестьянских богатырей чудилась ему желанная нравственная сила, которая раскрепостит скованную душу и способности нации. Апофеоз деятельной мощи заставляет даже почти забыть невольную идеализацию буржуазной, низменной ее стороны. Эта «грязь», по метафорическому обозначению писателя, как бы не вполне

496

еще отделяется в образе Дани Тури от творческого начала, от «золота» народного характера.

Героини «Битвы», «Птицы небесной» несколько будничней, «заурядней» Дани, героя «Золота в грязи». Однако и на более «заурядном», бытовом уровне рассказы 10-х годов развивали сходную тему высвобождения из «грязи», из пут растительного или низменно-корыстного существования, даже выполняя эстетически корректирующую роль, выправляя закравшийся в роман известный символично-натуралистический сдвиг. Уйдя от мировосприятия первых произведений, писатель теперь словно опять возвращался к нему. Но, насыщаемое наблюдениями нескольких богатых событиями предвоенных лет, творчество Морица уже не столь безоблачно-наивно. Жизнепритие в «Битве», «Птице небесной» порождается не какой-либо эгоистической ненасытностью, но и не просто юной чистотой героев, а их внутренней, душевной зрелостью, которая выливается в трудное, но единственное решение бороться за место на земле, за право жить.

К более «сознательному» художническому типу из круга «Нюгата» (к которому примкнул и Мориц) принадлежала новеллистка, поэтесса и романистка Маргит Каффка (1880—1918). Это убежденная поборница радикально-демократических, а к концу жизни — антимилитаристских и социалистических идей. Социально-гуманистическая программность ее творчества была, однако, свободна от какого-либо отвлеченного утопизма или рационалистской заданности. Опору своим идеям, способ освежить всякое устоявшееся, схематическое мышление и вернуть реалистическому искусству правдивость писательница в свой черед искала именно в «стихийных» основах и первоисточках душевной жизни. Отсюда ее тяготение к импрессионизму. Импрессионистичность письма (подсознательные и «предсознательные» душевные движения, почти нерасчлененные

чувства и предчувствия, переливы настроений) проступает в ее рассказах и романах в разной степени. Но манера эта равно противостояла идиллической «народно-национальной» архаике и западному натуралистскому доктринерству, а также субъективистской деформации психологизма, включая прустовскую «загерметизированность», замороженность воспоминаниями, создаваемую их эстетическим созерцанием.

Параллель оправдана некоторым сходством в мироощущении и художественном зрении М. Каффки и М. Пруста (о влиянии не приходится говорить: даже самый зрелый ее роман «Цвета и годы», 1912, появился в журнале до известного цикла французского писателя «В поисках утраченного времени»). Это сходство лишь общих импрессионистических истоков. «Предпрустовской» можно назвать у М. Каффки также тоску по времени «неутраченному», человечески полному. Но в сходстве (жажда жизненной цельности) видно и несходство: более явное у венгерской писательницы социально-гуманистическое начало. Героиню названного романа отличает безотчетное, порой беспомощное, но проснувшееся стремление к жизнотворчеству. Работа познания и самопознания, которая начинается в ее душе, направлена в сторону не столько психологического и эстетического, сколько нравственного преодоления «остановившегося» времени — к переделке человеческих взаимоотношений. В этом заключалась особенность молодого венгерского критического реализма сравнительно с более субъективистскими западными течениями, залог его дальнейшего оздоровления и обновления.

Импрессионистическая субъективность Каффки очень ясно обращена вовне, ориентируется на объективные полюса жизненного магнитного поля. Не столь очевидно это двуединство у Дюлы Круди (1878—1933), художника, исторически с М. Каффкой, однако, сопоставимого. Первоначально, в многочисленных рассказах 90—900-х годов, Круди следовал по стопам раннего Миксата и отчасти Ревецкого. Некое мягкое сочувствие к отходящим в прошлое, но трогательным в своей естественной простоте нравам было разлито в них. Лишь позже стала постепенно складываться его необычная интонация, импрессионистически прихотливая, меланхоличная зыбкость повествования (новеллистический цикл «Путешествия Синдбада», 1912; повесть «Красный дилижанс», 1914; сб. рассказов «Славные деньки на улице Аранькез», 1916).

Суть ее — в особой двуплановости: мизерность реального, изображаемого облекается словно полусказочным флером. Полусказочность эта не столько фольклорна, сколько эстетизированно-легендарна. Убогий стародворянский и полубогемный быт своеобразно, ностальгически мифологизировался Дюлой Круди, становясь лирическим эхом канувших в Лету, но человеческих земных чар: рыцарственной широты и легкости, беззаботной влюбленности в радость, красоту. Образ этот мало соответствовал исторической действительности, но, оттеняя грустно-непременный факт новейшего буржуазного аморализма, нравственного упадка, нес в себе его неприятие. Своеобразный импрессионизм Д. Круди поэтому не противоположен социально более отчетливым устремлениям М. Каффки. По-разному, но обоих манило и занимало обретение полного, реального человеческого

497

времени, которое измеряется интенсивностью, содержательностью жизни.

Беспокойной романтикой перемен и нераздельного с ними самообретения еще глубже проникнута поэзия Эндре Ади (1877—1919). В этом была ее притягательность для радикальной, в том числе творческой, венгерской интеллигенции. И это же ставит символизм Ади в особые, как бы взаимодополняющие отношения с тогдашним венгерским реализмом. Сравнительно с французским символизм Ади меньше отдален от реализма, которому он передавал гражданственно-этические заветы романтиков от Петефи до Вайды. Место Э. Ади среди современников определяется присущим ему

ощущением переходности эпохи, которое именно он предельно остро запечатлел в венгерской литературе начала века. Связуя его с Западом (французским символизмом, но особенно с «пресимволистом» Бодлером и не безусловным символистом Верхарном) и с Востоком (не только русскими символистами, прежде всего Блоком, но отчасти и ранним Маяковским), это ощущение составляло одновременно основу его поэтической неповторимости. Трагичное и вместе с тем исполненное социально-мятежных ожиданий, это ключевое лирическое переживание, чувство переломности эпохи, разворачивалось в любовной и политико-патриотической лирике Ади, преломляясь в его урбанизме, богоборчестве и собственно символике, в системе выразительных средств (сб. «Новые стихи», 1906; «Кровь и золото», 1907; «На колеснице Ильи-пророка», 1908; «Хотел бы, чтоб меня любили», 1909; «Наша любовь», 1913; «Кто меня видел?», 1914, и др.).

Согласно противоположным эмоциональным полюсам, создававшим драматически напряженное лирическое поле, возникали различные образные ряды, которые проходят через творчество поэта. Лирико-эмоциональное содержание одного — холод, запустение, мертвенность, обездушенность, тоска и ожесточенное неприятие. Это как бы индивидуальный и национальный парафраз еще бодлеровского «темного накала» (по выражению Ади): «великой ненависти» к гнету, буржуазно-помещичьему злу; венгерская проекция верхарновского «великого Холода в мире стальном» и блоковского «страшного мира». Содержание другого ряда — радостное удовлетворение, грозноторжествующая надежда, чувства пылкие и вдохновенные. Оно доносило закалявший волю и силы «белый», революционный накал социально-гуманистической «любви».

Иллюстрация:

Эндре Ади

Фотография 1909 г.

Встающая со страниц Ади трагедия художника и человека на его отсталой, обездоленной, лишаемой плодов труда родине разрешалась глубокими историческими прозрениями, братским обращением к нищей деревне и несущей избавление рабочей улице. Щедрой душевной полнотой, даруемой этой братской «любовью», — «неоренессансной» стороной своей лирики — Ади соприкасался с жизнелюбивыми и демократически-бунтарскими мотивами Верхарна, а еще больше с социально-вещим патриотизмом Блока; с богоборчески-площадным гуманизмом Маяковского и романтической героикой молодого Горького. Поэзия Ади, с ее неуравновешенностью, «варварски» обнаженным страданием и плебейски «уличным» вызовом, была драматичней западной. И неудивительно: она тоже принадлежала к задавленному вековым гнетом и пробуждаемому к новой жизни мощными социальными потрясениями восточноевропейскому региону.

Поэтическая вселенная Ади слагалась из образов и целых образных картин с переносным значением. Его лирические чувства, внутреннее состояние создавали свою «первичную» художественную реальность, которая символическим обликом этих чувств возникала перед читателем,

498

как бы заменяя, замещая «настоящую» («дикое венгерское Поле», «кладбище душ», «свиноголовый вельможа»; революционная «Свадьба» или испепеляющее отечественную нечисть «Красное солнце»; глашатаи коллективистской «новой веры» — «красные Христы» и и т. д.). Символика Ади по своей природе ни метафизична, ни эзотерична. Не утрачивая «прямой» метафорической связи с социальной почвой начала века, она художественно материализовала его исторические и духовные коллизии. В то же время, «подчиняя» внешний мир лирической догадке, гневно бунтующей мечте, Ади напряженной простой метафорой выражал отношение к нему.

Такой «переносный» способ типизации был шагом вперед по сравнению с псевдореалистической описательностью. Резко возрастала не субъективизация, а экспрессивность и драматичная эмоционально-философская емкость субъективного образа. Тут Ади и сходилась с художественными исканиями своего времени. Укрупнявшая, выделявшая определенные тенденции истории символика Ади, нередко род фантастической гиперболизации, не противостояла познанию действительности. Наоборот, она звала к нему и сама была уже предпосылкой и воинствующим началом социально более зрелого и требовательного художественного познания.

В трагической теме «дикого венгерского Поля» и «проклятого Града» у Ади — с внутренним неприятием, болью и ужасом — запечатлено провидение того отчуждения, которое широко войдет потом в западную литературу середины столетия. Но в неотрывном от скорби и ужаса мотиве всемогуще-очистительной народной революции у него было заложено также предчувствие торжества человека над слепыми социальными стихиями. Творчество Э. Ади как бы обняло распространявшиеся в литературе мотивы разочарования в буржуазном обществе, сочувствия к его «маленьким людям» и революционный протест против него. Это и ставит Ади на особое, значительное место относительно реализма. Ибо та заостренная субъективность, вызывающая условность, в причудливом свете которой Ади явился в венгерской поэзии, были лишь закономерной реакцией на «асоциальность», на традиционалистское патриархально-эпичное жизнеподобие. Возникшая из жажды социальности, эта реакция необходимо должна была перерасти — и перерастала — в возвращение к ней на новых эстетических основах. Символизм Ади, «лапотного дворянина», «внука» народных бунтарей, как он себя называл, был не только богаче псевдонародного, социально «мирного» «реализма». Этот символизм, исторически смыкаясь (как потом и некоторые левые художественные течения) с нарождавшимся реализмом XX столетия, нес в себе как бы уже свое отрицание.

Одними венгерскими писателями конца XIX — начала XX в. реалистические традиции освобождались от гнета нормативного лжепатриотизма. К таким кроме Миксата можно отнести и Г. Гардони, и И. Тёмеркенья. Другими — вплоть до Морица и Ади — одновременно воспринимались помогавшие тому же социально активные, эстетически действенные импульсы зарубежных литератур. Так или иначе, национальные художественные традиции не умирали, даже если поначалу ни писатели, ни читатели этого не сознавали. Гуманистическими общественно-литературными исканиями, напротив, создавалась истинная почва для нового расцвета этих традиций.

РУМЫНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Русско-турецкая война 1877—1878 гг., в которой на стороне России принимали участие румынские войска и болгарские добровольцы, принесла румынскому, как и болгарскому, народу освобождение от османской зависимости. После объединения Дунайских княжеств (1859) в единое национальное государство и земельной реформы (1864) это было последнее из осуществившихся чаяний революционного 1848 г. Однако по мере осуществления демократических требований обнаружилось, что коренных перемен в положении трудового крестьянства не произошло. Именно в период, когда, казалось бы, наступило национальное благоденствие, в литературе, как у романтиков (М. Эминеску «Послания», 1883), так и у реалистов (И. Л. Караджале), это «благоденствие» подвергается резкой критике.

Эта критика общественного строя королевской Румынии, продолжавшей оставаться аграрной страной с глубоко укоренившимися пережитками феодализма, сопровождалась

поисками нового общественного идеала, который заменил бы наполнившуюся уже буржуазным

499

содержанием триаду: свобода, равенство и братство. После войны 1877—1878 гг. в центре общественного внимания вновь оказался крестьянский вопрос. Крестьянам, призванным в армию, были обещаны королем Каролом I земельные наделы. Однако обещание не было выполнено, что послужило поводом для целого ряда крестьянских бунтов и возмущений. Внимание румынской литературы и критики не прошло мимо бедственного положения крестьянства. Возникшая в 1886 г. публичная полемика между Титу Майореску (1840—1917) и Константином Доброджану-Герей (1855—1920) по поводу того, быть ли искусству «чистым» или «тенденциозным», придала румынской литературе конца XIX — начала XX в. новый заряд гражданственности. Основное внимание сосредоточивается на положении крестьянина.

Доброджану-Геря, уроженец России и активный участник народнического движения, преследуемой царской полицией, эмигрировал в 1875 г. в Румынию, где вскоре стал ведущим пропагандистом марксизма и основоположником материалистической критики, которая на первый план выдвигала реалистическую позицию писателя по отношению к социально-общественному положению трудящегося человека. Эстетические принципы Доброджану-Геря, выработанные под воздействием эстетики русских революционных демократов Белинского, Добролюбова, Чернышевского, а также И. Тэна, опирались на литературную практику, которая была представлена творчеством Иоана Славича (1848—1925), Джордже Кошбука (1866—1918) и других писателей. И. Славич, возглавлявший газету «Трибуна», выдвигал принцип «народного реализма» в литературе, реализма, опирающегося на фольклорные традиции и крестьянское мироощущение. В духе «народного реализма» создаются лучшие его рассказы («Тятыкин Будуля», «Счастливая мельница», 1880; «Лесовичка»; 1884; и др.) и роман «Мара» (1906). С обработкой народных мотивов и баллад, живописанием крестьянского быта выступает и крупнейший поэт этого периода Джордже Кошбук, выразивший вместе с тем народный протест против войны, нищеты и несправедливости («Трое, господи, все трое», 1891; «Хотим земли», «Против угнетателей», 1894; «Трехцветный флаг», 1906; и др.). Заостряя внимание на общественной позиции писателя, на «тенденциозности» литературы, К. Доброджану-Геря пишет целый ряд теоретических и критических статей, в том числе и о творчестве И. Л. Караджале и Дж. Кошбука («Поэт крестьянства», 1897).

Иллюстрация:

И. Л. Караджале

Фотография 1900-х годов

В атмосфере обострения крестьянского вопроса широкий общественный отклик нашли попоранистские идеи (от слова «попор» — народ) Константина Стере (1865—1936), тем более что социалистическое движение вскоре пошло на убыль и Социал-демократическая партия рабочих Румынии, просуществовав шесть лет (1893—1899), распалась. Только в 1910 г. она была воссоздана под названием Социал-демократическая партия Румынии, но уже с программой, сведенной до уровня профсоюзных требований.

Константин Стере, уроженец Бессарабии, участник русского народнического движения, после отбытия ссылки в Сибири переселяется в 1892 в Румынию и пропагандирует попоранизм, перенося, на румынскую почву идеи русского народничества, и в первую очередь Н. К. Михайловского. «Попоранизм», по словам самого К. Стере, не был политической программой, а лишь кругом идей, главная из которых состояла в утверждении ответственности общества перед обездоленным народом. Преследовалась цель создать атмосферу милосердия, сочувствия и сострадания крестьянину. Попоранизм не вызвал в Румынии особого общественного движения, в связи

с чем Стере, решивший защищать права мелкого частного собственника, организовал национал-царанистскую (т. е. национал-крестьянскую)

500

партию. Однако воздействие попоранистских идей на литературу было весьма значительным. В попоранизме как бы сошлись гуманистические и демократические устремления, а призыв к сочувствию, состраданию к крестьянам требовал от литературы реалистического отображения крестьянской доли, суровой правды жизни. Но вместе с тем попоранизму были свойственны и прекраснотушные иллюзии о возможности взаимопонимания бедняка и богача, крестьянина и помещика. Поэтому попоранизм выступал как бы в двух ипостасях одновременно: с одной стороны, прокламировал гуманное отношение к социально бесправному классу, с другой — выражал охранительную позицию помещичьего класса, неизбежного эксплуататора при буржуазно-помещичьем строе. Подобная охранительная позиция достаточно четко проступает в трилогии Дуилиу Зифиреску (1858—1922), состоящей из романов «Жизнь в деревне» (1895), «Тэнасе Скатиу» (1896), «На войне» (1898). Д. Замфиреску как автор трилогии является в румынской литературе создателем семейного романа-хроники, которая в свою очередь, знаменует важнейший этап в становлении жанра романа, достигшего расцвета уже в межвоенный период. В первой части трилогии изображается социальная гармония, когда помещики человеколюбивы и внимательны к крестьянам, а те, в свою очередь послушны по отношению к своим патронам-«опекунам». Вторая часть посвящена раскрытию того социального зла, каким являются и для крестьянина, и для помещиков арендаторы, эти «субподрядчики», которым не жалко ни земли, ни людей и нужна одна лишь прибыль. Третья часть, рисуящая как исторический фон войну 1877—1878 гг. с Турцией, «развязывает» те любовные и сюжетные узлы, которые завязывались в начале семейной хроники. Социальная проблематика, которой насыщены две первые части трилогии, и ее решения, предлагаемые Д. Замфиреску, достаточно четко показывают, что в создавшейся социальной ситуации попоранистские идеи использовались не только ради спасения лишенного всяких социальных и гражданских прав крестьянина, но и ради сохранения барина-белоручки, беззаботно извлекающего деньги из принадлежащей ему земли за счет того же самого крестьянина.

Резко полемическими по отношению к попоранистским идеям выглядят произведения И. Л. Караджале, связанные с деревенской темой. Не случайно к этой теме обратился такой «городской» писатель, каким был И. Л. Караджале, остро ощущавший социальные противоречия времени. Положению крестьянина Караджале посвятил три произведения, весьма разнообразных по жанру: драма «Навет» (1890), коротенькая сценка «Румынский арендатор» (1893) и развернутый публицистический очерк «1907 год — от весны до осени».

«Навет» — драма чисто психологическая; коллизия ее — убийство на любовной почве. Но все действие пьесы и ее «мораль» заставляют коллизию отмщения, которую развертывает автор, рассматривать не только как общечеловеческую, но и социальную, связанную с самыми болезненными общественными проблемами. Любовь не может зиждиться на крови, а за кровь должно быть заплачено кровью — эти два вывода, к которым подводит Караджале, являются как бы его ответом на попоранистскую идею о возможности искупления вины перед крестьянством и достижения какой-то гуманистической гармонии между антагонистическими классами — крестьянством и помещиками. Когда сама история подтвердила точку зрения Караджале, и крестьянское восстание 1907 г. наглядно показало полную иллюзорность попоранистских воззрений, писатель создал очерк «1907 год — от весны до осени», являющийся, с одной стороны, политическим памфлетом, с другой — аналитическим исследованием положения крестьянства, которое неизбежно привело к восстанию.

Попытку построить на попоранистских идеях концепцию литературы предпринимает историк Николае Йорга. Его концепция получает название «сэмэнэторизм» от журнала

«Сэмэнэторул» («Сеятель»), который он возглавляет с 1903 г. Н. Йорга хотел создать «надклассовую», «внесоциальную» литературу, над которой, по его словам, одинаково проливали бы слезы и просвещенная барыня и крестьянка. Семэнэторизм как националистическое направление оказался бесплодным и в литературе и в жизни. Грандиозное крестьянское восстание 1907 г., беспощадно подавленное по приказу короля с помощью армейских частей, практически уничтожило всяческие иллюзии возможного «взаимопонимания» между помещиком и обездоленным крестьянином. «Сэмэнэторизм» был отвергнут самой историей, взрывом классового антагонизма.

Распространение социалистических идей и, самое главное, чрезвычайное обострение классовых противоречий оказали свое воздействие на румынскую литературу, породив, с одной стороны, зачатки пролетарской поэзии (Думитру Теодор Некулуцэ, 1859—1902), с другой же — как форму массового протеста антимонархическую литературу, которую на рубеже веков возглавляет поэт-символист Александру Мачедонски (1854—1920). На почве антимонархических и антиупадочнических настроений он

501

смыкается с Александру Влахуцэ (1858—1919), культивировавшим в поэзии «человеческий оптимизм», по его собственным словам.

Если Дж. Кошбук, А. Влахуцэ и примыкающий к ним Штефан Октавиан Иосиф (1875—1913) составляют в румынской поэзии направление, которое можно назвать реалистическим, поскольку в центре внимания их творчества находится социальная личность, крестьянин, его жизнь, мироощущение, то А. Мачедонски, продолжая романтическую линию в поэзии, дает начало своим творчеством направлению, которое в румынском литературоведении принято называть символистским. Поэтическое внимание Мачедонски сосредоточено на восприятии мира самим поэтом, личностью как бы внесоциальной, вселенской. А. Мачедонски ставил целью достижение высшего идеала, абсолюта. Подобная цель делала его «оппозиционером» ко всей окружающей его действительности. Эта оппозиционность иногда совпадала с прогрессивным общественным мнением, как это было, к примеру, с его антимонархическими выпадами, за которые он даже находился под арестом, но чаще всего шла с ним вразрез: Мачедонски много потерял в общественном мнении как автор эпиграммы на Михая Эминеску, уже тогда ставшего национальным поэтом, и как человек, поддерживавший несправедливое обвинение И. Л. Караджале в плагиате. Не имея четких общественных идеалов, Мачедонски свое стремление к абсолюту сосредоточил на искусстве: в своем творчестве он уделял особое внимание звучанию слова, изощренной поэтической форме. В мировоззренческом плане его стремление к абсолюту, к идеалу выражалось в пантеизме, абсолютизации природы и всей гаммы человеческих чувств от любви до ненависти. Этим он и оказал значительное воздействие на лирическую поэзию последующего поколения.

В 1906 г. в Яссах начинает выходить журнал «Вьяца ромыняскэ» (Румынская жизнь), которому вплоть до второй мировой войны было суждено играть роль основного журнала, объединяющего вокруг себя все ведущие реалистические и демократические силы румынской литературы. Одним из директоров-основателей этого журнала был К. Стере, практическим же литературным руководителем являлся критик Гарабет Ибрэилян (1871—1936), автор работ «Критический дух в румынской культуре» (1909), «Писатели и направления» (1909), в которых он прослеживал развитие основных идей какими руководствовалась румынская литература на протяжении своего развития, и формулировал свои требования к современной литературе, сводившиеся в конечном счете к высокой художественности и нравственности.

Важным фактором в развитии литературы рубежа веков и формирования нового поколения писателей, которое как раз падает на этот период, было широкое знакомство румынской общественности с русской литературой. Одним из главных ее пропагандистов выступает Доброджану-Геря и как автор обширных статей «Достоевский» (1885), «Новое

поколение «Тургенева» (1891), и как переводчик пьесы А. Н. Островского «Гроза». Ему же принадлежит подробная статья монографического характера о Т. Шевченко. Среди популяризаторов русской литературы видное место занимает София Нэеде (1856—1946), принимавшая в конце века активное участие в работе социалистических кружков. Ей принадлежат переводы произведений Некрасова, Тургенева, Горького, Андреева. Повесть «Мать» Горького была переведена в Румынии уже в 1907 г. Переводятся Толстой, Чехов. Весьма знаменательно, что такие писатели, как Михаил Садовяну (1880—1961) и Ливиу Ребряну (1885—1944), в самом начале своей литературной карьеры переводят: первый — «Записки охотника» Тургенева, второй — Горького («Песню о Соколе» под названием «Смерть сокола», 1909) и рассказы Чехова. Переводы произведений Э. Золя, Г. Ибсена, А. Стриндберга, М. Твена также свидетельствовали о характере литературных интересов этого времени.

На рубеже веков в литературу приходит новое поколение писателей, которое, формируясь само, в достаточной мере формирует и литературу этого периода. Наиболее значительными фигурами нового поколения являются Михаил Садовяну, Ион Агэрбичану (1882—1963), Гала Галактион (1889—1961), Жан Барт (1874—1938), Спиридон Попеску (1864—1933) и др. Начальный период творчества всех этих писателей в той или иной степени отмечен воздействием попоранистских идей, которые весьма оживленно дискутировались как в канун крестьянского восстания, так и после него. Воздействие попоранизма, как уже отмечалось, было противоречивым. Когда писатели искали общественную точку опоры в попоранистском милосердии, единственной конструктивной, но и самой уязвимой из всех попоранистских идей, они, как правило, терпели творческое поражение, ибо на основе антиисторического принципа не могли воссоздать художественной правды жизни. Но если идея милосердия воспринималась как этический императив, требующий от искусства изображения крестьянской жизни, воистину достойной всяческого сострадания, в самой непосредственной, реалистической форме, в таких случаях она действовала как стимулятор критического реализма, беспощадно выставляющего на общественный суд ужасающую

502

социальную действительность, разнообразные «задушенные страдания» «маленького человека», в первую очередь крестьянина.

Именно как певец «задушенных страданий» вступает на литературную стезю Михаил Садовяну, назвавший так один из первых сборников своих рассказов, который вместе с тремя другими книгами: «Рассказы», «Корчма деда Преку», «Соколы», — вышедшими одновременно в 1904 г., выдвигает молодого автора в первые ряды румынских писателей. Люди, живущие и страдающие в провинциальном городе или убогой, забитой деревне, становятся главными героями его рассказов и повестей. То же самое относится к творчеству И. Агэрбичану (сб. рассказов «Из деревни», 1906; «Во тьме» «Пропасть», 1910), Жана Барта (сб. «Забытые обязанности», 1909); Гала Галактиона (сб. «Церквушка в Рэзоаре», 1914).

Критическая позиция писателей по отношению к буржуазно-помещичьей действительности приводит их к широким обобщениям, выходящим за рамки попоранистских идей. Повесть Спиридона Попеску «Дед Георге на выставке» (1909), построенная на традиционном для попоранистов противопоставлении безнравственного города высоконравственной деревне, вырастает в осуждение королевской власти как антинародной самодержавной формы правления, которая хотя и ограничена конституцией, однако ни в чем не ограничена в области темных махинаций во имя наживы. Крестьянин, дед Георге, получает от уездных властей возможность посетить выставку в Бухаресте, организованную в честь сорокалетия пребывания на престоле короля и во имя его прославления. Однако зоркий крестьянский глаз видит на этой выставке лживые декорации, предназначенные скрыть бедственное положение хлебопашца, доведенного до отчаяния и понуждаемого к стихийному возмущению.

Положение крестьянина остается главной, но не единственной темой румынской литературы начала века. Реализм, отталкивающийся от действительности, от многообразной жизни, порождающей бесконечные страдания маленьких людей, не прошел и мимо тех капиталистических отношений, которые, восторжествовав в городе, стали проникать и в деревню, разлагая и старые общественные отношения, и людские души. Наиболее значительным произведением на эту тему был роман И. Агэричану «Архангелы» (1914), вскрывающий антигуманное воздействие золота, богатства, вытравливающих из людских душ все человеческое, «естественное».

В начале XX в. претерпевают изменения драматургия и поэзия. И. Л. Караджале, как бы подводя своими комедиями итог длительному господству комедийно-сатирической драматургии, столь характерной для румынской литературы XIX в., стал зачинателем психологической драмы как автор «Навета» (1890). Однако в дальнейшем психологическая драма опирается не на бытовой материал, а на исторический. Выдающиеся драматические произведения начала века — исторические трагедии «Влайку-Водэ» (1902) Александру Давилы (1862—1929), «Закат солнца» (1909), «Буран» (1910) и «Утренняя звезда» (1910) Барбу Штефэнеску Делавранчи (1858—1918). Давила и Делавранча обращаются к далекому прошлому (начиная с XIV в.), воскрешают драматические ситуации внутренних междоусобиц, неизбежно сопутствовавших многовековой борьбе против турецкого владычества и других иноземцев, посягавших на независимость Дунайских княжеств.

В основе драмы Давилы лежит конфликт между господарем Валахии Влайку, православным по вере, и его мачехой, католичкой, стремящейся всеми силами обратить пасынка в католичество, а тем самым переориентировать и всю политику и внешние связи княжества. Делавранча, воскрешавший в драмах узловые моменты правления таких господарей, как Штефан Великий, Штефэнице и Петру Рареш, создает образы правителей, которые в румынской истории остались олицетворением глубокого понимания народных нужд и чаяний (Штефан) или, наоборот, полной безответственности и самодурства (Штефэнице) и тщетных попыток восстановить утраченную связь с народными массами (Петру Рареш).

Поэзия представлена на рубеже веков не только творчеством Дж. Кошбука и его последователя Штефана О. Иосифа (1875—1913), поэтами, занятыми по преимуществу разработкой национальной темы в ее крестьянском, фольклорном или историческом аспектах. Хотя по чисто формальной традиции обоих поэтов принято называть «сэмэнэтористами», их следует, скорее всего, исходя из глубоко народного характера их творчества (недаром Доброджану Геря назвал Кошбука поэтом крестьянства), назвать реалистами в румынской поэзии.

В это время в румынской поэзии как продолжение романтического направления зарождается и символизм с первых же шагов приобретающий определенную национальную специфику, которая выражается в первую очередь в том, что румынские символисты, отдавая дань культуре красоты и чистому искусству, вместе с тем не отворачиваются от действительности, ее больших социальных проблем, открыто заявляя в стихах о своей гражданской позиции, не

503

не скрывая антимонархических убеждений, как это делал А. Мачедонски (1854—1920), или своих симпатий к социалистическим идеям, которые выражал Джордже Баковия (1881—1957).

Румынскую литературу рубежа XIX и XX вв. можно назвать литературой переходного периода, потому что она в это время выравнивается, овладевая всеми прозаическими жанрами, способными воссоздать сложные социальные и психологические коллизии века, укрепляет свои гражданские позиции, находит себе опору в народном мироощущении,

которое в скором будущем, почти сразу же после первой мировой войны, поможет ей противостоять официальному шовинизму, преобразующемуся в доморощенный фашизм.

ГРЕЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Последнее десятилетие XIX в. было отмечено в Греции тяжелыми национальными потрясениями. Государственно-финансовое банкротство в 1893 г. и сокрушительное поражение в греко-турецкой войне 1897 г. значительно подорвали веру в националистическую Великую Идею — иллюзорную мечту о восстановлении Великой Греции в былых пределах Византийской империи, упорно культивировавшуюся на протяжении нескольких десятилетий официальной пропагандой. Отрезвление вызвало в литературе волну скепсиса и меланхолии, усиленное внимание к внутренней жизни личности. После радикальных свершений 80-х годов (внедрение в литературу живого разговорного языка — димотики, освоение национального фольклора, обращение к реальному жизненному материалу) наступает период некоторого спада общественной активности. Горькое разочарование и связанная с ним потребность в самоутверждении — национальном и индивидуальном — на некоторое время находят выход в увлечении творческой интеллигенции идеями Ницше, но неразрешенность социальных проблем и национально-освободительного вопроса способствует восстановлению гражданского тонуса в литературной жизни страны.

Именно в эти годы греческая позиция испытывает усиленное влияние западноевропейских школ — сначала Парнаса и сразу же вслед за ним — символизма. Стилевая печать Парнаса явственно ощутима в отточенных сонетах И. Грипариса (1870—1942) и Л. Мавилиса (1860—1912). В цикле сонетов «Родина» (1895) дань парнасскому веянию отдает и признанный лидер литературного поколения 80-х годов Костис Паламас (1859—1943), однако уже следующий его цикл «Ямбы и анапесты» (1897) написан под непосредственным воздействием не только Парнаса, но и символизма.

Трибуной символизма становится журнал «Техни» («Искусство»), просуществовавший всего лишь год (1898—1899), однако за это время греческий читатель познакомился с творчеством Стриндберга, Гауптмана, Метерлинка, Малларме и др. В 1901—1902 гг. с аналогичной программой выступает журнал «Дионис». В журнале «Техни» начинали свой творческий путь поэты-символисты К. Хадзопулос (1869—1920) и Л. Порфирас (1879—1932), здесь увидели свет символистские «Интермедии» И. Грипариса. Издатель журнала «Техни» К. Хадзопулос выпустил в 1898 г. сразу два поэтических сборника «Песни одиночества» и «Элегии и идиллии»; разочарование и грусть передаются поэтом в зыбких сумеречных картинах, в тонкой игре ассоциаций; музыкальное звучание стиха исполнено редкого совершенства. В издании журнала «Техни» в 1899 г. выходит первый поэтический сборник «Осколки» М. Малакасиса (1869—1943), тоже испытавшего определенное воздействие символизма, но более поверхностно — преимущественно в сфере музыкального построения поэтической фразы. Переживаемый нацией кризис сознания отражается в поэзии этой плеяды через рефлексии сугубо личного характера, через погружение в мир интимных чувств, страдания, боли. Камерность останется характерной чертой их творчества.

Иное направление принимает творческий поиск Костиса Паламаса. В сборнике «Неподвижная жизнь» (1904), который открывает период зрелости поэта и включает стихотворные циклы 1895—1904 гг., Паламас живо откликается на тревожные настроения времени, соучаствует во всеобщей устремленности к исследованию душевной жизни личности, но не сосредоточивается исключительно на этом. Лирическое «я» поэта неразрывно связано с судьбами внешнего мира, представляющего перед читателем не просто

как среда, в которой существует личность, но как историческая и социальная действительность, требующая активной реакции. Горечь разочарования осмыслиется поэтом как необходимый этап познания, сопряженного с выявлением ложных и подлинных ценностей,

504

как предпосылка плодотворного движения нации вперед. Именно эта идея заложена в лиро-эпической поэме «Двенадцать песен Цыгана», над которой Паламас работает с 1899 по 1907 г. В предисловии к ее изданию он скажет о себе как о поэте «своего времени и своего народа».

Герой поэмы Цыган — бунтарь и отрицатель. Он ратует за крушение всего косного и порочного, что мешает свободному расцвету личности и процветанию народа. Относя свое повествование к кануну падения Византии, Паламас как бы дает разрушительному пафосу поэмы конкретный адрес, указывает на те политические и духовные силы, которые несут вину за грядущее порабощение родины иноземными завоевателями. Ассоциации с недавно пережитой национальной катастрофой призваны побудить читателя к такому же суровому и безжалостному изобличению современных общественных пороков. Один из них — слепое поклонение идолам национального прошлого, служение букве, а не духу античного наследия, погоня за химерами былого величия — усилия не только бесплодные, но и чреватые для нации угрозой самому ее существованию.

Только отрешение от предрассудков и иллюзий, только приверженность истине, реальное и трезвое восприятие действительного порядка вещей и готовность преобразовать его на благо человека помогут родине вновь обрести «могучие крылья». Долг поэта — постоянно прислушиваться к голосу земли, заботиться о том, чтобы его творчество было «в ладу с Правдой». Оплотом надежд на светлое будущее родины служат простые труженики, народ. В том, как трактуется роль народа в процессе грядущего обновления общества, ощутимо влияние социалистических идей, которые получают в Греции все более широкое распространение. Поэт верит, что силами народа в очищенном от скверны мире возродятся заново и ценности национального прошлого, девальвированные националистической демагогией.

Искусное чередование эпических и лирических звеньев позволяет Паламасу воссоздать всеобъемлющую панораму многообразных проблем греческой национальной истории, сохраняющих свое значение для современной жизни страны, и выразить — вдохновенно и патетически — свое отношение к ним. Реалистически острое видение социального зла в многоликих его проявлениях и беспощадный критицизм причудливо сочетаются у него с романтической яркостью субъективного, личностного начала, с высокой, часто символической обобщенностью. Несмотря на антиромантический запал своего литературного старта поколение 80-х годов — и прежде всего Паламас — в значительной степени остается в поле обновленного романтического художественного притяжения, и пафос его антиромантических выступлений направлен, по сути дела, не столько против романтизма как такового, сколько против эпигонов, оторванной от жизни архаичной, романтической «старой» афинской школы.

Энергия неоромантического порыва, рожденного пафосом национального «очищения», возрождения, обновления, напоминает и другие произведения Паламаса 900—10-х годов: лиро-эпическую поэму «Свирель короля» (1910), острокритические «Сатирические этюды» (1912), сборник «Город и одиночество» (1912) и т. д. В предисловии к поэтическому сборнику «Стихи не ко времени» (1919) он уподобляет поэта романтическому образу кузнеца, который выковывает из огненной лавы прошлого и будущего «мечи для свободы», «венцы для славы», «короны для красоты». В эти годы к Паламасу приходит общенациональное признание; авторитет его поэзии и его личности во многом предопределяет эволюцию греческой поэзии первой четверти XX в.

Исторический оптимизм финала поэмы «Двенадцать песен Цыгана» резко контрастировал с еще господствовавшей в начале века атмосферой скепсиса и уныния (слишком свежей была память о пережитом национальном унижении), но вместе с тем он пророчески предвещал уже намечавшийся новый национальный подъем.

Недовольство бездарной и авантюристической политикой королевского двора, все более острое осознание неотложной необходимости реформ побуждают либеральную буржуазию к политической активности: группа офицеров создает «Военную лигу». Организованное ею в августе 1909 г. восстание вынуждает короля пойти на существенные уступки. Пост премьер-министра занимает приглашенный «Военной лигой» с о. Крит Элефтериос Венизелос, основывающий в 1910 г. либеральную партию. Он проводит реорганизацию армии, освобождая ее от непосредственного диктата королевского двора, осуществляет аграрную и административную реформы, преобразует систему налогообложения. В 1911 г. по его настоянию вступает в силу обновленная конституция, закрепляющая ряд существенных прав человека, а также некоторые демократические положения государственного права. В результате Балканских войн 1912—1913 гг. Греция получает наконец ряд своих исконных территорий, находившихся до сих пор под властью Турции. Словно наверстывая упущенное, значительный скачок вперед делает отечественная промышленность.

505

Первые попытки осмыслить социальные процессы этого переходного периода предпринимает греческая социология. Книга Г. Склироса (1877—1919) «Наш социальный вопрос» (1907) закладывает основы марксистского исследования экономического и политического положения в стране; она вызывает широкий отклик греческой общественности и оживленные дискуссии в прессе. Трибуной социалистической мысли становится журнал «Нумас». Основанный в 1903 г. как боевой орган сторонников применения в литературе народного разговорного языка — димотики, он постепенно выходит за рамки димотикизма и ратует за обновление греческого общества. На этом этапе зарождающееся социалистическое движение в Греции выступает за путь реформ и во многом солидаризируется с деятельностью Э. Венизелоса.

В водовороте бурных политических событий языковой вопрос постепенно несколько утрачивает прежнюю остроту. Если на рубеже веков столкновения между поборниками искусственного архаичного языка кафаревуса и димотикистами порой доходили до уличных схваток, то к концу первого десятилетия XX в. димотики полностью утверждаются в литературе, а в конце 10-х годов реформы Венизелоса вводят димотики в систему начальной школы. Языковой вопрос выдвигается теперь в совокупности с другими насущными проблемами демократизации народного образования и общественной жизни в целом.

На волне нового национального подъема в греческую поэзию вновь вливается сильная неоромантическая струя. Плеяда молодых поэтов — Ангелос Сикельянос (1884—1951), Костас Варналис (1884—1974), Маркос Авгерис (1884—1973) — восторженно и оптимистично приветствует жизнь, с гордостью и восхищением воспринимает удел и миссию человека на земле. В творчестве Сикельяноса эти мотивы звучат с дифирамбической патетикой, как бы взрывающиеся поистине вулканическим темпераментом поэта, озаренные его искрящимся жизнелюбием, спонтанным, неудержимо возвышенным лиризмом. Первый крупный поэтический цикл Сикельяноса «Ясновидящий», написанный в 1907 г. и изданный в 1909 г., во всей мощи выявил эти черты его дарования, которые останутся неизменными на всем протяжении творческого пути поэта.

Иллюстрация:

К. Паламас

Портрет 1910-х годов

Слияние с природой, зрелую красоту которой Сикельянос воссоздает с самозабвенным упоением первозданных пластических, порою мифологизированных образах и в ослепительном буйстве красок, слияние с народом, в котором он видит носителя древних традиций и непреходящих духовных ценностей, восприятие греческой истории как единого непрерывного процесса, устремленного, как и история всего человечества, через тернии к торжеству добра и справедливости, и наконец, восприятие роли поэта как своего рода мессии, призванного проникнуть в первоосновы жизни, открыть людям их смысл и осветить им путь в лучшее завтра, — этот сразу же заявленный круг тем Сикельянос разрабатывает и в многотомной поэтической композиции «Пролог к Жизни» (1915—1917), и в поэмах «Матерь Божия» (1917) и «Пасха греков» (1918), и позднее в цикле произведений 20—30-х годов.

Удивительная внутренняя цельность художественного мира Сикельяноса, казалось бы не затронутая ураганом исторических катаклизмов XX в., была явлением единственным в своем роде. В отличие от него, сверстники и вначале единомышленники Сикельяноса, М. Авгерис и К. Варналис, вскоре переживут радикальный мировоззренческий перелом и соответственно — переворот в своем творчестве. М. Авгерис надолго оставит поэзию, он посвятит себя критике и станет одним из основоположников марксистского литературоведения в Греции. Под непосредственным влиянием социалистических идей резко меняет свое поэтическое амплуа Костас Варналис. На смену блистательному

506

циклу парнасски отшлифованных стихотворений, воспевающих красоту природы и человека, древнее наследие Греции, сокровища ее мифологии (сб. «Соты», 1905), приходят произведения вдохновленные новыми гуманистическими идеалами эпохи, побуждающими человека к активной борьбе за свои права, за лучшее, справедливое будущее для всех.

Между тем на периферии греческой литературной жизни, в далекой Александрии, поэт Константинос Кавафис (1863—1933) ищет и находит свой путь художественного осмысления кризисной эпохи, которую переживает мир. Обращаясь к сюжетам древности, он стремится создать исторические модели, которые раскрывали бы глубинное постижение современности, акцентируя главное внимание на явлениях упадка и разложения старого мира. Эпико-драматический склад художественного мышления Кавафиса побуждает его к выбору краткой, сжатой формы, мобилизующей возможности драматического искусства. Связанные внутренними сюжетными сцеплениями, его миниатюры, темы которых он черпает главным образом из античной истории, составляют своеобразную малую эпопею, обретающую панорамность и особый динамизм художественного обобщения, обладающую определенным единством и — что еще более важно — выявляющую характер эпохи, передающую течение исторического времени. Творческий метод Кавафиса, во многом отвечающий духу реализма, предвосхищал некоторые важные открытия мирового реалистического искусства XX в.

В прозе и драматургии Греции движение к реализму было более последовательным и динамичным. Как и в поэзии, начало века ознаменовалось здесь усиленным влиянием западно-европейского символизма. Однако основанная в 1901 г. труппа К. Христоманоса «Нэа скини» («Новая сцена») с большим успехом ставила не только Ибсена и Метерлинка, но также Тургенева, Л. Толстого, Чехова, а из отечественной драматургии — Григориоса Ксенопулоса (1867—1951), который уже в 90-е годы XIX в. стал одним из первопроходцев греческой реалистической социально-бытовой прозы и драматургии. Развивая эту линию художественного поиска, Ксенопулос четко улавливает черты нового, капиталистического уклада. Социальные конфликты и морально-психологическая проблематика его пьес фиксируют воцарение духа наживы, циничного практицизма, воинствующего эгоизма. В драме «Тайна графини Валерены», поставленной Христоманосом в 1904 г., упадок знатной семьи Валерисов трактуется драматургом как следствие натиска новых хозяев положения — буржуа, причем финансовому банкротству Валерисов сопутствует

нравственное очерствение и развращение представителей молодого поколения, охотно принимающих нравы новой социальной среды. Протестуя против деградации гуманистического идеала, Ксенопулос пишет три драмы о женских судьбах — «Фотини Сандри» (1908), «Стелла Виоланди» (1909), «Рахиль» (1909), в которых обличает бесчеловечность господствующей семейной морали, общественные предрассудки, религиозный фанатизм, калечащие души, попирающие человеческое достоинство, губящие благородные чувства. Актуальные социальные проблемы затрагивают в своих пьесах Я. Камбисис, П. Нирванас, Д. Тангопулос, С. Мелас. В творчестве Я. Камбисиса и С. Меласа ощутимо влияние западноевропейского натурализма, а позднее и символизма («Сын тени С. Меласа).

В конце XIX — начале XX в. проявившиеся в греческой прозе натуралистические тенденции сыграли своеобразную роль катализатора критических настроений. Элементы натуралистического письма как бы заостряли первые попытки социального осмысления действительности, растущее стремление писателей к точности и достоверности. На смену идиллическим картинам бытописательной прозы выступали суровая трезвость изображения, анализ — с позиций не только нравственных, но и социальных. Вышедшие из бытописательной школы Александрос Пападиамантис (1851—1911) и Андреас Каркавицас (1866—1922) создали ряд произведений, в которых натуралистические тенденции функционируют как предельно акцентированные реалистические черты (повесть А. Каркавицаса «Нищий», 1896; повесть А. Пападиамантиса «Убийца», 1903).

Эту тенденцию в первые десятилетия века продолжают рассказы и повести Г. Ксенопулоса (повесть «Честь брата», 1916), Д. Вутираса (1871—1938), К. Пароритиса (1878—1931). Они вводят в греческую литературу тему городских низов, без прикрас воссоздавая их нужду и бедствия. Натуралистические приемы используются писателями как действенные средства социальной критики, которая, однако, еще не достигает широких обобщений. Вдохновляющим импульсом и образцом в разработке темы городского «дна» для греческих прозаиков, несомненно, служит открываемое ими в это время творчество Горького. В натуралистической манере, но вместе с тем с тонкой психологической мотивированностью воссоздает К. Христоманос (1867—1911) быт мелкобуржуазного афинского квартала. Его роман «Восковая кукла» (1911) не поднимается до реалистической типизации, но все же вносит существенную

507

лепту в освещение нового для греческой литературы героя — «маленького человека».

Главные достижения греческой прозы первого десятилетия XX в. связаны с именами Константиноса Хадзопулоса (1869—1920) и Константиноса Теотокиса (1872—1923). Во время своего пребывания в Германии в начале века оба они испытали сильное влияние социалистических идей и немало способствовали их популяризации в Греции. Так, Хадзопулос перевел на греческий язык «Манифест Коммунистической партии», который был опубликован в 1909 г. в рабочей газете города Волос и в 1913 г. вышел отдельным изданием; создал просуществовавший, правда, всего лишь год «Социалистический союз» (1909), ратовавший за распространение и социалистических идей, и разговорного народного языка — димотики. Хадзопулос написал также серию статей о теории и практике социалистического движения. К. Теотокис, происходивший из знатной феодальной семьи, о. Корфу, отрекается в 1909 г. от земельной собственности, основывает в 1911 г. «Социалистическое общество о. Корфу», активно занимается непосредственной просветительской деятельностью среди рабочих и крестьян, участвует в идеологической полемике на страницах прессы, мужественно защищая и поддерживая все прогрессивные общественные начинания.

Как и другие их современники и соотечественники, Теотокис и Хадзопулос выходят из бытописательной школы, но уже первые их рассказы конца XIX в. обнаруживают в стилевой манере авторов формирующиеся черты критического реализма. За пристальным

вниманием к бытовой детали угадывается не сентиментально-идиллическое любование патриархальной крестьянской жизнью, а стремление выявить многообразную детерминированность характеров обстоятельствами среды и времени. Их видение действительности свободно от прекраснотушных националистических иллюзий, исполнено взыскательного гуманистического критицизма.

В прозе Хадзопулоса, начинавшего свой путь как поэт-символист, ощущается сильная лирическая струя, подчеркнутое внимание к создаваемой эмоциональной атмосфере действия, к тонкой, выполненной в импрессионистическом ключе психологической характеристике персонажей. В повести «Осень» (1917) эти стилевые качества предстанут особенно заостренными, что даст критике основания считать ее первым символистским опытом греческой литературы в прозе. Между тем основное направление прозы Хадзопулоса несомненно пролегает в русле реализма. Его рассказы и повесть «Любовь в деревне» (1910) беспощадно обличают отсталость греческой деревни, ее нравственное оскудение под разлагающим агрессивным воздействием буржуазного аморализма, губительный фетиш частной собственности. «Городская» повесть Хадзопулоса «Замок Акропотамоса» (1909) изображает мелкобуржуазную среду греческой провинции, тусклое однообразие ее буден, разъедающее устой семьи, подтачивающее жизненные силы героев, их надежды на что-то лучшее. Авторское стремление раскрыть социальные корни пагубных явлений не схематизирует жизненного материала, не вызывает ощущения заведомой заданности. И развитие сюжета, и лепка характеров, и язык повествования с усиленной ролью гибкого точного диалога отличаются естественностью и художественным мастерством.

В аналогичном аспекте пытлиное социальное исследование греческой действительности предпринимает и К. Теотокис. Его первые рассказы рубежа веков «Ссуда», «Еще?», «Жизнь в деревне», «Честный мир» — скупые, строгие художественные показания, в которых стремление к достоверности часто обретает натуралистическую окраску, — содержат зерна осознанного протеста против социальной несправедливости, порождающей не только бедствия, нищету, невежество, но и чудовищные пороки, калечащие человеческую личность.

В последующих произведениях Теотокиса тяга к постижению глубинных причин волнующих его социальных явлений побуждает писателя к выбору развернутой фабулы и более просторной прозаической формы. Так, в повести «Честь и деньги», печатавшейся в «Нумасе» в 1912 г. и изданной отдельной книгой в 1914 г., он выходит далеко за пределы документальной фиксации выразительных самих по себе драматических жизненных коллизий. Уже название новеллы выдвигает ее центральную проблему — убийственную для чести человека, для всего мира его чувств власть денег, которая становится главным двигателем жизни общества. Конфликт повести развивается на тщательно выписанном конкретном социальном фоне, вмещающем не только непосредственно связанные с ним исторические обстоятельства — разорение и деградацию полуфеодалного сословия, выдвижение дельцов новой, капиталистической формации, рост самосознания в рабочей среде, но и панораму более широкого охвата — картину бюрократического государства с алчным и бездушным механизмом управления, с фальшивой демагогией официальных обещаний.

После повести «Честь и деньги» Теотокис приступит к осуществлению еще более масштабного

508

замысла — романа «Рабы в своих оковах» (работа над ним будет в основном завершена в 1916 г., но в свет роман выйдет лишь в 1922 г.). Обращаясь все к той же теме — вырождение аристократии, тщетно пытающейся удержать свои привилегии и готовой на любой компромисс, а также восхождение буржуа, в среду которых пробиваются и ловкие выскочки из низов, — Теотокис пытается высветить в ней новую грань, выявить

эволюцию социального феномена во времени. Он отмечает, насколько быстро утрачивают буржуа исходный динамизм созидательной деятельности, и связывает надежды на общественное обновление с социалистическими идеями, носителем которых выступает в романе Алкис Созоменос. Это один из первых в греческой литературе образов нового героя, не принимающего сложившихся общественных установлений, ищущего путь активного действия. Верный исторической правде, Теотокис не скрывает естественных слабостей (колебания, отвлеченный альтруизм), которыми отмечены первые шаги социалистического движения в Греции, но, безусловно, отдает свои симпатии идеям радикального преобразования общества, освобождения его от оков социальной несправедливости.

Наряду с присущей писателю художественной объективностью в романе «Рабы в своих оковах» заметно усиливается оценочное начало. Реалистическое искусство Теотокиса поднимается на новую высоту, обретает еще большую социально-критическую силу. Переводчик Флобера и Тургенева, знаток современной западной и русской реалистической литературы, он открывает в греческой прозе новые идейно-эстетические горизонты, к которым — своими путями — начинают устремляться и другие его соотечественники. Продолжающееся освоение ими опыта мировой литературы критического реализма XIX в. обогащается знакомством с новейшими вершинными достижениями реализма XX в.

Новый этап мировой истории, начавшийся после первой мировой войны, а также национальные потрясения, связанные с греко-турецкой войной 1919—1922 гг., ускорят процесс социального и национального самосознания в греческом обществе, что найдет непосредственное отражение и в литературе.

ПРОБЛЕМЫ И ЭПОХА

Литературный процесс в Албании рубежа XIX—XX вв. по-прежнему протекал в русле национального возрождения (Рилиндье Комбэтаре, 1840—1912). Разногласия в освободительном движении касались прежде всего путей устранения иноземного господства (восстание или конституция) и решения национально-правового вопроса (политическая независимость или административная автономия). Усилия радикального течения были направлены на сплочение албанцев независимо от имущественного положения и конфессиональной принадлежности (ислам, православие, католицизм), для подготовки всеобщего вооруженного выступления в союзе с другими угнетенными народами империи и национально-буржуазным движением младотурок. Перевес в пользу повстанческого крыла движения (первые албанские четы возникли в 1905 г.), обусловленный революционной ситуацией на Балканах, наступил после падения султаната и победы младотурецкой революции. И хотя ограниченные конституционные свободы не оправдали ожиданий албанцев, они содействовали активизации освободительных сил. Смягчение политического режима способствовало оживлению деятельности просветительских обществ, периодических изданий в зарубежных центрах албанской эмиграции, помогло связать движение на периферии с ее главными силами. Открываются национальные школы и клубы. Развитие пан-тюркистских тенденций младотурецкой политики и усиление гнета по отношению к покоренным народам ускорили начало вооруженных действий в Албании и привели к провозглашению 28 ноября 1912 г. ее независимости от Турции.

Лидеры Рилиндье верили, что феодальные отношения привнесены османами, что ликвидация иноземного владычества повлечет за собой и крушение феодализма. Поэтому освободительную борьбу они считали также социальной, сближая ее по духу с

буржуазными революциями, и в первую очередь — с французской революцией 1798 г. Идеи единства, равенства и братства стали девизом национально-освободительных выступлений.

Противопоставление Албании султанской Турции сопровождалось оживлением интереса к западной культуре, отрывом от арабо-персидской

509

литературно-языковой традиции и особым вниманием к собственному духовному наследию. Выразителем этих тенденций стала печать патриотических обществ албанской эмиграции в Болгарии, Румынии, США и в самой стране. Она стимулировала успехи отечественной культуры и гуманитарных наук, способствуя литературной обработке и сближению основных диалектов албанского языка — северного (гегского) и южного (токского). Наиболее крупные периодические издания «Национальный календарь» (1897—1915, София), «Албания» (1897—1909, Брюссель, затем Лондон), «Нация» (1906—1909, Бостон) и др. — публиковали материалы по истории, этнографии, фольклору и литературно-критические статьи, отвергавшие прежние эстетические каноны. Большой интерес вызывали античные традиции и европейское искусство нового времени, особенно Просвещение и романтизм. Переводами античной и европейской классики албанская литература как бы подключалась к процессам, происходившим в других литературных ареалах Европы, приобщалась к новым художественным системам.

Связь просветительских и национально-освободительных задач национального возрождения и позднее ускоренное формирование литературы способствовали также тому, что просветительский и романтический стили, трансформировавшись, образовали синтез просветительно-романтической художественной формы. Ее утверждение отразило общность антифеодальных и буржуазно-гуманистических устремлений искусства позднего Рилиндье, где албанские романтики выступали носителями просветительских идей. Наиболее органично воплотилась эта типологическая особенность в новых областях национальной литературы — драматургии и новеллистической прозе, вызвав к жизни национально-патриотическую трагедию и романтический фабульный рассказ.

При географической распыленности очагов национальной культуры вне Албании и их обособленности в стране особую роль в литературном процессе эпохи Рилиндье играли крупные писатели, которые придавали «персональное» своеобразие развитию литературы.

509

ПИСАТЕЛИ СЕВЕРНОЙ АЛБАНИИ

Североалбанскую поэтическую линию, в становлении которой известную роль сыграли находившиеся в Шкодре католические монашеские ордена и итальянская литература, продолжили Луидь Гуракучи, Ндре Мьеда и Дьердь Фишта.

Несмотря на различие во взглядах и принадлежность к разным социальным кругам, все трое занимались просветительской деятельностью — унификацией системы албанского письма на латинской основе (при их активном участии латинский графический принцип был утвержден на национальном конгрессе в Монастыри, ныне г. Битола, в 1908 г.), открытием школ, типографий, публикацией книг и способствовали созданию единой национальной литературы, которая опиралась, в частности, на традиции античной культуры. Древний мир они воспринимали как воплощение гражданственности и героического духа, а в греко-латинском искусстве видели органичное сочетание совершенной формы и высокого содержания. В трактате Л. Гуракучи (1879—1925) «Албанское стихосложение» (1904) впервые шла речь о необходимости историко-филологического изучения античности, освоения ее искусства и обогащения средств художественной выразительности албанской поэзии. Вводя правила версификации,

Гуракучи, вслед за Аристотелем и Буало, делал различие между творческой сущностью поэзии и техникой владения внешней формой, предостерегая от излишнего увлечения ею. В трактате присутствовали идеи необходимости создания новых строфических форм и метров, совершенствования старого албанского тонического стиха и сближения поэзии с народным творчеством. Преемственная связь шкодранской поэзии с фольклором проявилась и в широком обращении к мифологии. Наряду с античными богами в поэтический контекст вводились сюжеты и образы народной фантазии: символы мужества албанцев — драконы, плодородия и справедливости — Красавица земли, охранительных сил природы — лесные девы Заны, зла и порока — лугаты (вампиры) и др.

Основные тенденции шкодранской поэтической школы наиболее ярко выражены в творчестве Ндре Мьеды (1866—1937). Доктор философии и теологии, обучавшийся в семинарии иезуитов в Шкодре и в высших духовных заведениях за границей, Мьеда был исключен из ордена за свободомыслие. Получив скромную должность приходского священника в северогорной Албании, он посвятил себя лингвистике, просветительству и литературе; главным его призванием стали поэзия. Важнейшее произведение Мьеды периода позднего Рилиндье, которое поставило его в ряд лучших национальных поэтов, — сборник «Ювенилия» (1917). Обличением иноземной деспотии, историческими сюжетами, идиллическими родными пейзажами и картинами мирного труда албанцев, ностальгией изгнанника по далекой отчизне поэзия Мьеды близка албанской лирике XIX в.

510

и в то же время во многом отлична от нее. Романтические картины албанской жизни, абстрактные образы героев, носителей национальных черт, сменяются у него драматичными сценами будней горской деревни с ее заботами, радостями и печалью (поэма «Греза жизни»). В повествовательном стиле, лишенном риторичности прежней поэзии, заметно проступают антифеодалные и антиклерикальные мотивы: «Под гнетом горя бедняк томится, // Беда повсюду за ним влачится...» («Плач соловья». Перевод Д. Самойлова) или: «Помощи не жди от неба // И любви от богача» («Сирота». Перевод А. Ладинского).

При четко выраженном субъективном начале (поэт — свидетель и певец бедствий народа) в поэзии Мьеды определилась идея общей борьбы и коллективного подвига, в котором героические персонажи как бы концентрируют волю и энергию всей нации. Восстановление нарушенной в стране гармонии он представлял себе весьма расплывчато — в духе борьбы североамериканских колоний Англии за независимость под предводительством Вашингтона. Именно в таком ключе решена эта тема в поэме «Свобода» (1901—1911). Мировоззрение поэта, у которого религиозное сознание сильно гуманизировано и мерой всего сущего определен человек, — оптимистично. Один из лейтмотивов Мьеды — вечное движение и обновление жизни, торжество добра над злом и справедливости над насилием: «Недаром время меняет лики, // Восстанет малый, падет великий, // За днем ненастным придет весенний. // Воспой веселье!» («Плач соловья». Перевод Д. Самойлова).

Написанные в виде венка сонетов поэмы «Лиссус» (Лиссус — греческое название города Леж, основанного эллинами, 1921) и «Шкодра» (1940) посвящены истории двух древних албанских городов, их иллирийским, греческим и римским правителям и сопротивлению османам. Поэт, тяготевший к мифологическим парафразам и аллегориям, под покровом которых выступали земные проблемы, Мьеда значительно расширил экспрессивные возможности поэтического языка.

Активное воздействие на дальнейшее развитие североалбанской поэзии и канонизацию гегского варианта языка оказал францисканский монах, затем священник и епископ Дьердь Фишта (1871—1940), Издатель газеты «Почта Албании» (1901—1940), журналов «Утренняя звезда» (1914—1944) и «Лека» (1929—1944), Фишта также

увлекался фольклором, лексикологией и литературным творчеством. Он перевел «Одиссею» и пятую песнь «Илиады». Из художественных сочинений Фишты (религиозная и лирическая поэзия, сатира, драматургия, проза) наиболее значительна эпическая поэма «Горная Ляхута» (1905—1930). Тридцать песен-сказаний в стиле северных рапсодий, которые исполнялись певцом под наигрыш ляхуты (народного однострунного смычкового инструмента в северной Албании), повествуют о быте, нравах и антитурецкой борьбе современных Фиште горских родов — фисов. События охватывают решающий в истории освободительного движения период от Берлинского конгресса 1878 г. до Лондонской конференции послов 1913 г., где решался вопрос о государственном статусе Албании. Выбор эпической формы поэмы определялся не только интересом Фишты к гомеровскому эпосу: поэт был убежден в близости социальных структур Древней Греции гомеровской эпохи и северогорной Албании, что порождало и типологическое сравнение поэтических традиций. Фишта склонен был к тенденциозной идеализации патриархального быта и пуританских добродетелей горцев, противопоставленных средневековому укладу Османской империи. Отсюда две основные краски в стилистике поэмы — патетика и сатира (не без влияния «Генриады» Вольтера). Поэтизирующей и сатирической линиям подчинены сюжеты и герои народной мифологии. Положительным персонажам благоприятствуют обстоятельства и антропоморфная природа, врагов преследует злой рок, темные силы и духи.

510

ЮЖНОАЛБАНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Выдающимся преемником южноалбанской литературно-языковой традиции был Андон Зако-Чаюпи (1866—1930). Получив (1893) в Швейцарии степень доктора права, он посвятил себя адвокатуре и обосновался в Каире. Здесь он вступил в члены каирского филиала стамбульского патриотического общества и вскоре заявил о себе как острый публицист, талантливый поэт и критик радикальных взглядов. После 1908 г. Чаюпи занял непримиримую к пантюркизму младотурок позицию, считая союз с ними серьезной помехой освобождению Албании. Наибольшей силы обличения и политической трезвости достигла его поэтическая мысль в гражданской лирике, в пародийной поэме «Ветхий завет» (1903) и сатирических стихотворениях и баснях сборника «Отец Томори» (1902) — по древней легенде хребет Томори был обиталищем языческих богов и обладал охранительной для албанцев и губительной для врагов тенью. В стилистике сборника, состоящего из трех частей («Родина», «Любовь», «Быль и небылицы»), сохранено традиционное для народной смеховой культуры расчленение комического и серьезного.

Частные и социальные

511

пороки изображены сатирическими красками, положительным идеям и гражданским добродетелям сопутствует гимново-одический тон. Поэт разделяет пафос просвещения, борьбы с тиранией султаната и идеологией абсолютизма, которыми была исполнена деятельность левого крыла Рилиндье. Его восхищает высокое этическое самосознание героических эпох. Однако он далек от желания возродить, в отличие, например, от Д. Фишты, патриархальные правовые нормы и средневековый кодекс чести. Накал антитурецкой борьбы, вызывает в его памяти Францию 1789 г., взятие Бастилии, «разжегшей пламя мятежей», он обращает к албанцам призыв вновь раздуть этот пожар «во имя правды и свободы». Пламя, огонь, пожар, побеждающие тьму и несущие тепло, добро и свет, — постоянная метафора лирики Чаюпи, новая для албанской поэзии. Будущую Албанию он видит республикой. «Время монархов прошло, а там, где они еще есть, их стараются сбросить», — писал он. Особую роль на пути к разумному

государственному строю писатель отводил этико-эстетическому воспитанию, веря в нравственную поучительность искусства при условии, что оно правдиво и эмоционально. Подражание древним тоже получило у Чаюпи иное направление. Он не стремился антикизировать стиль, обращался к христианским, а не античным мифам и широко использовал в лирике песенные формы. Любовь для Чаюпи — неиссякаемый источник жизни, высшее проявление человеческого в человеке, идеальное выражение его природы. Вместе с тем главная тема любовной лирики Чаюпи, как и в народной песне, — разлука, вызванная обстоятельствами, неразделенным чувством, смертью, а излюбленный жанр, в котором ему не было равных, — элегия. Тоска по рано умершей жене, грустные мысли о старости и смерти, скорбные жалобы на бренность бытия составляют содержание стихов, которые и поныне восхищают проникновенным лиризмом. Из поэтических переводов Чаюпи наибольшую историко-литературную ценность представляют басни Лафонтена (1921) и сборник санскритской поэзии «Цветы Индии» (1922).

Известен Чаюпи и как один из первых албанских драматургов, автор пьес «Богатырь своей земли» (1908), «Четырнадцатилетний жених» (1902) и «После смерти» (1910), предназначенных для любительских театральных обществ, возникших в начале века при национальных патриотических клубах. Профессионального театра в Албании не существовало. Первые пьесы, написанные на турецком языке С. Фрашери (1850—1904), были поставлены в 1876 г. на сцене Османского театра в Стамбуле. Действие первой пьесы Чаюпи, псевдоисторической трагедии в стихах, происходит в XV в. при дворе султана Мурада II в момент, когда его заложник — сын албанского князя Дьона Кастриоти, Скандербег, — решает восстать против него и, пользуясь дворцовой смутой, поднимает народ на борьбу. Историческая мотивация у Чаюпи условна, и писатель прибегнул к ней сознательно. Говоря в предисловии пьесы о специфичности законов поэтического воображения, он отстаивал право драматурга на свободную романтизацию действительности и опирался на суждения Аристотеля о правдоподобии и правде в искусстве. Основное назначение трагедии Чаюпи видел в пробуждении у албанцев антимонархических чувств и повстанческих настроений. Главный конфликт — противоборство враждебных сил — тирания (султан и его двор) и угнетенные (Скандербег и его сторонники) — дополнен в пьесе частным конфликтом персонажей, связанных между собой родственными узами, дружескими отношениями и долгом чести. Все это вплетено в мелодраматическую интригу, частично составляющую предысторию основных событий.

Одноактную комедию нравов «Четырнадцатилетний жених» Чаюпи выдержал в традициях бытового реализма, используя грубоватый юмор балканского ярмарочного театра и его типажи. В пьесе действуют два главных героя из православных крестьян: муж-простак и ловкая практичная жена. В центре пьесы — ее хлопоты по устройству женитьбы подростка-сына на двадцатилетней крестьянке. Мать мечтает заполучить помощницу в доме. Распространенная в балканском фольклоре тема крестьянского брака по сговору решена в сатирическом ключе осмеяния косности деревенского быта. Если для Фишты и ряда других писателей этих лет поглощаемая чужеродной социальной жизнью патриархальная крестьянская среда привлекательна прежде всего как островок национальной этнической самобытности и поэтому поэтична, то для Чаюпи — сторонника буржуазно-демократических преобразований — она неприемлема и порочна как порождение феодальных отношений. Одноактная комедия-памфлет «После смерти» направлена в политическом отношении против соглашательства с младотурками группы лидеров освободительного движения албанцев; в социально-просветительском — против разногласий среди мусульманской и христианской верхушки; наконец, в социально-нравственном — против людских пороков, тормозящих общественный прогресс.

До начала XX в. проза играла в албанской литературе второстепенную роль, развиваясь в рамках публицистики и школьной литературы.

Видная роль в становлении художественной прозы принадлежит известному деятелю повстанческого движения, революционеру-демократу Михалю Грамено (1872—1931). В его творчестве воссоздана атмосфера общественной жизни Тоскерии XVIII — начала XIX в. Феодально-мусульманский быт знатных родов — оджаков, патриархальный домостроевский уклад, принудительный брак, османские гонения на иноверных, социальное неравенство и конфликты в албанской среде показаны в разных временных пластах. В судьбах персонажей лучших рассказов Грамено — «Оджак» (1908), «Поцелуй» (1908) и «Жертвы крещения» (1909) — история тесно переплетена с современностью, общественные драмы с личными. Социальные конфликты соседствуют с этическими, а иногда и подменяются ими, толкуемые в духе представлений «третьего сословия» о справедливости, добре и зле. Действие каждого рассказа сконцентрировано вокруг судьбы одного человека — Мало («Оджак»), Марги («Поцелуй»), Отшельника («Жертвы крещения»). Писатель проводит героя через трагические испытания, которые, даже завершаясь гибелью или смертью, утверждают его нравственное превосходство над косной средой и свидетельствуют о правомерности гуманистической морали.

Веря как истый просветитель в первородность доброго начала, Грамено был не только убежден в его конечной победе над злом, но и считал возможным исправление антигероев абсолютной силой добра. Таковы, например, история Рушан-бея («Оджак»), искупившего преступления добродетелью и благотворчеством, и Мити («Поцелуй»), который оставил невесту и, уехав на заработки в другую страну, забыл о ней, но потом, раскаявшись, вернулся, чтобы перед смертью вымолить прощение. Мелодраматичные рассказы писателя построены на сложной фабуле с запутанной интригой. Подобно мозаичному полотну, они состоят из отдельных сюжетных фрагментов, где обыграна обычно одна достигшая накала ситуация. Такая структура «малой» прозы, разрушая цепную композицию прежних дидактических рассказов, придавала повествованию известный динамизм и напряженность.

Создание образа вождя и вдохновителя народа Грамено считал одной из важнейших задач своего писательского труда. Отдельные черты такого героя получили воплощение в квазиисторической трагедии в стихах «Смерть Пирра» (1905) и рассказе «Оджак», где важное место занимает романтический конфликт свободолюбивой личности с косной общественной моралью. Но более полное художественное освещение эта проблема получила позднее — в мемуарах «Албанское восстание» (1913—1927), где воссозданы портреты соратников Грамено в повстанческой борьбе. Ценнейший документ эпохи, проливающий свет на четническое движение в общественную солидарность албанцев в годы подготовки антиосманского восстания, эти мемуары интересны не только содержащейся в них исторической правдой и нравственно-социальным пафосом. Будучи органично связаны с новеллистической литературой, представляющие собой скорее сцепленные временной связью и общим действием самостоятельные сюжетные отрезки, нежели внутренне организованное эпическое полотно, они явились дальнейшей вехой в эволюции албанской прозы от просветительского романтизма к реализму, от событийного фабульного рассказа к социально-психологической новелле и повести. Достоверность в передаче человеческих чувств и правдивость повествования в мемуарах Грамено привнесли в албанскую литературу новый метод отображения действительности и вдохнули жизнь в условную схему построения образов.

В феврале 1898 г. на рейде Гаваны взорвался американский крейсер «Мэн», а два месяца спустя США блокировали Кубу и направили сильную эскадру к Филиппинам. Началась испано-американская война, первая чисто империалистическая война в истории. К осени она уже была завершена. Разгромленная Испания уступила победителям Кубу, Филиппины, о. Гуам. Национально-освободительное движение на Филиппинах было подавлено с неслыханной жестокостью. США провозгласили право контролировать политику всех государств Америки.

Страна вступила в новый исторический период своего развития — период империализма. К началу XX в. США стали крупнейшей индустриально-аграрной державой мира. «Соединенные Штаты не имеют равного себе соперника ни по скорости развития капитализма в конце XIX и начале XX века, ни по достигнутой уже ими наибольшей высоте его развития» (*Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 27. С. 133*).

Годы, предшествующие первой мировой войне, были для США временем исключительно интенсивного промышленного роста, вызывавшего целый ряд сопутствовавших явлений: концентрацию рабочих на предприятиях-гигантах, диктат крупнейших монополий и разорение масс мелких предпринимателей и фермеров, усиливающуюся миграцию населения в большие индустриальные города, нарастающий поток иммигрантов из отсталых стран Южной и Восточной Европы, а также из Китая. В этих условиях резко углубляется коренное противоречие капитализма — между общественным характером производства и частнособственнической формой присвоения.

900-е и 10-е годы ознаменованы борьбой демократических сил против всевластия трестов и банков. Никакие реформы не могли разрешить острейших внутренних противоречий американского общества.

Эти противоречия вызвали к жизни широкое демократическое движение. Уже на рубеже столетий приняло большой размах популистское движение, выражавшее интересы тысяч фермеров, разоренных в процессе монополизации сельского хозяйства, и нашедшее глубокий отклик в литературе — в романах Ф. Норриса, в поэзии В. Линдсея. Год от года усиливалось и рабочее движение. Однако ему были присущи серьезные противоречия и слабости. Крупнейшее профсоюзное объединение — Американская федерация труда — сдерживало революционные настроения пролетарских масс. Наиболее радикальную позицию занял союз Индустриальные рабочие мира (ИРМ), созданный в 1905 г. под несомненным влиянием первой русской революции.

С деятельностью ИРМ переплетается жизненный и творческий путь первых представителей американской пролетарской литературы — поэтов Ральфа Чаплина (1887—1961), Артуро Джованитти (1882—1959) и Джо Хилла (1875—1915).

Стихи этих поэтов тесно связаны с фольклорной рабочей песней и отмечены подчеркнутой злободневностью содержания, остротой социальных контрастов, публицистичностью, простотой выразительных средств, а порой и той «тезисностью», категоричностью утверждения или отрицания, которая отчасти предвосхищает зонги Брехта. Особенно большой популярностью в пролетарской среде пользовался Джо Хилл, рабочий-швед, вступивший в ИРМ сразу после создания союза и участвовавший в нескольких крупнейших стачках того времени. Обладая ярким сатирическим талантом, Хилл создавал и исполнял под гитару песни, бичующие социальную демагогию работодателей и приспособленческие инстинкты законопослушного обывателя. Традиционные фольклорные мотивы переосмыслены им в духе конкретных задач революционной пропаганды. Песни Джо Хилла стали поэзией простых и весомых социальных истин. Реакция ненавидела этого менестреля пролетарской Америки. В 1915 г. по сфабрикованному обвинению в убийстве он был осужден и казнен вопреки массовым демонстрациям протеста.

10-е годы были для ИРМ временем взлета, однако даже и в эту пору сказывались анархистские и сектантские устремления ряда его руководителей,

в конце концов приведшие этот союз к кризису и распаду. Такой же кризис в начале первой мировой войны пережила Социалистическая партия США, созданная в 1901 г. Однако влияние социализма на американскую жизнь в первые десятилетия XX в. несомненно и значительно. Это влияние испытали и многие крупнейшие писатели той эпохи, в частности Дж. Лондон, Э. Синклер, К. Сэндберг и начинающие Джон Рид, С. Льюис и У. Фрэнк.

Иллюстрация:

*Релейанс Билдинг. Чикаго, 1890,
надстроен в 1894*

Архитекторы Д. Х. Бернхам и Джон У. Рут

Одной из центральных фигур литературного процесса в США 10-х годов был критик и публицист Рэндольф Борн (1866—1918). Активно поддерживая «социальное искусство», Борн напрямую связывал будущее литературы с ее участием в борьбе пролетариата, называя наиболее значительными произведениями современности те, где «жизнь рабочих изображена с их точки зрения», — «Детство» и «В Людях» Горького, «Пелле-Завоеватель» Нексе.

Перед литературой США, по мысли Борна, стояла та же задача объективного исследования действительности постижения законов истории, которые неизбежно ведут к социализму. Критик проявлял наибольший интерес к тому направлению в американской литературе, которое он называл «социологическим», и прежде всего к творчеству Э. Синклера. В связи с романом Синклера «Король Уголь» Борн в 1917 г. высказал общий взгляд на «социологическую» литературу, имеющий важное теоретическое значение. Борн высоко ценил злободневность и социальную значимость проблем, волновавших Синклера. Положенную в основу романа мысль о классовой борьбе как движущей силе истории Борн признавал и смелой, и справедливой. Но он же подметил и коренной изъян всего «социологического» направления, говоря о том, что в таких произведениях люди выглядят «всего лишь как кирпичи», из которых автор сооружает свое здание, изображающее тот или иной общественный институт, являющийся «или героем, или злодеем».

Речь шла о проблеме социального детерминизма, одной из ключевых эстетических проблем, возникающих в связи с американской литературой начала XX в. Идея всесторонней социальной обусловленности каждого поступка и каждого душевного побуждения личности во многом определяет своеобразие критического реализма в литературе США 90—10-х годов и, в частности его гораздо более осязаемую, чем в европейских литературах, близость к эстетике и поэтике натурализма.

Натурализм в литературе США обладает собственной обширной историей и рядом специфических черт. Он сыграл большую роль в процессе становления реалистического романа, оказывая на него воздействие, несопоставимо более широкое и длительное, чем в европейских литературах. Дело объясняется как спецификой формирования реализма в американской литературе, так и особенностями самого американского натурализма.

Его первой декларацией был эстетический трактат Хемлина Гарленда (1860—1940) «Крушение кумиров» (1894), в котором говорилось о появлении новой школы «веритизма» (от лат. *veritas* — истина). К этому времени уже опубликована повесть Стивена Крейна «Мэгги, дитя улиц» (1893), а сам Гарленд напечатал сборник рассказов «Столбовые дороги» (1891) — оба эти произведения принадлежат натуралистской поэтике, как и роман «Мактиг», который еще через год завершит Фрэнк Норрис. С середины 90-х годов понятие «натурализм» становится в США общеупотребительным.

Однако сами приверженцы нового направления предпочитают другие определения своей творческой программы. Гарленд, к примеру,

решительно отмежевывает «веритизм» от уроков Золя, который для него неприемлемо «груб», а Крейн утверждает, что задача художника в том, чтобы показать «кусочек жизни», избегая какого бы то ни было морализирования. Лишь Норрис был за океаном пропагандистом и союзником Золя, однако очень своеобразным. «Ругон-Маккары» для Норриса — образец синтеза реализма, понятого как «плоское жизнеподобие», и романтизма, имеющего дело со всевозможными «нарушениями типичных черт будничности»; лишь подобный синтез, осуществляемый натурализмом, способен объединить Достоверность с Правдой.

Специфическое истолкование опыта Золя предопределено, конечно, не только индивидуальностью Норриса-художника, но и творческой самобытностью американского натурализма как целостного явления. Складываясь значительно позже, чем в Европе, натурализм зарождается в США не на почве известного кризиса эстетических форм реализма XIX в., а в ответ на актуальную потребность именно в тех формах художественного мышления, которые отличают критический реализм. Реализм У. Д. Хоуэлса и Г. Джеймса не удовлетворяет Норриса и писателей его ориентации тем, что он лишает литературу масштабности конфликтов, социальной их значимости, эпической целостности картины общественной жизни. По формулировке Норриса, литература, удовлетворяющаяся достоверным описанием «бурь в стакане воды», должна уступить место литературе, в которой предстанет «мир больших вещей», прежде всего мир социального бытия злободневные проблемы американской действительности.

По отношению к Джеймсу (да и к Хоуэлсу) Норрис, разумеется, крайне несправедлив, а опыт позднего Твена, создателя «Простофили Вильсона» и памфлетов, им просто игнорируется. Однако ход рассуждений Норриса в его статьях, составивших посмертно изданный сборник «Ответственность романиста» (1902), направляется не заботами об исторической справедливости литературных оценок, а потребностью обосновать новую эстетическую программу. В ее фундаменте заложено требование непосредственно обратиться к напряженным социальным коллизиям, к изображению нищеты, классовых противоречий, борьбы общественных сил, грязи и убожества жизни, уродующей личность. Причем все это необходимо показать не просто опознаваемо, но и «научно», опираясь на философские идеи, составившие концепцию социального дарвинизма. Понятия наследственности и среды, доктрина «борьбы за выживание», распространенная Г. Спенсером на сферу общественной жизни, у американских натуралистов получает еще более широкое признание, чем в Европе.

Это и неудивительно. Почвой, на которой возник натурализм в его американском варианте, была прежде всего прагматическая философия У. Джеймса и его последователей, а социальная атмосфера в США, где «стремление к успеху» составляет органическую часть национального идеала и своего рода оправдание конкурентной борьбы, подменяющей собой подлинно гуманные отношения между людьми, лишь благоприятствовала засилью плоско понятых дарвинистских идей в общественном сознании.

У натуралистов это привело к достаточно отчетливо выраженной заданности и схематичности при изображении внутреннего мира персонажей, к биологической интерпретации социальных отношений и процессов, впоследствии же — к описанному Борном «социологизму» таких непосредственных продолжателей натуралистских тенденций, как тот же Э. Синклер, а во многом и Лондон, а также Драйзер в их ранних произведениях. Однако из спенсерианских положений натуралисты делали выводы, противоположные тем, которые сделал сам Спенсер, — они использовали эту доктрину не для оправдания, а для резкой критики системы общественных институтов. И чем последовательнее была такая критика, тем заметнее становилось несоответствие программных лозунгов натурализма и творчества его представителей, вносящих вклад в обогащение реалистического романа.

Натуралисты существенно изменили и обогатили социальную проблематику американской литературы, и это было их главным творческим обретением. Окончательно была закреплена ведущая роль романа, который Норрис назвал «великим средством изображения современной жизни». В литературу вошли те пласты действительности, которых не касались ни романтики, ни реалисты круга Хоуэлса, ни даже Твен, — жизнь трущоб и будни рабочей Америки, повседневность делового мира и грубый, полуживотный быт фермеров-издольщиков.

Задачей современной литературы натуралисты объявили фактографическую верность и даже документальную точность картины — эту тенденцию доведут до ее логического предела выступившие в начале XX в. «разгребатели грязи». И вместе с тем Норрис неустанно подчеркивал, что литература значительна прежде всего масштабностью жизненных обобщений, которые должны оставаться фактологичными и даже научно доказуемыми. Эти два требования не всегда удавалось органично сочетать —

516

разноплановость творческих устремлений сказалась, в частности, у Крейна. Тем не менее художественная концепция натуралистов наметила то направление, в котором и дальше будет развиваться американский социальный роман.

Иллюстрация:

Джордж Люкс. «Борцы»

Холст, масло, 1905 г.

В своих попытках создать объективную, многогранную и при всем том глубоко критическую картину действительности натуралисты опирались не столько на опыт Золя, сколько на Л. Толстого и Ибсена, став их страстными приверженцами. Конечно, в интерпретации натуралистов «Анна Каренина» и «Привидения» иной раз выглядели произведениями, в которых личность несущественна на фоне всевластной среды, но в целом из знакомства с великими писателями России и Скандинавии Норрис, Крейн, Гарленд усвоили прежде всего пафос объективности, углубленности и общественной значимости, «предельной правдивости», какой требовал от американских художников Гарленд на страницах своего манифеста.

Огромное нравственное содержание, выраженное Л. Толстым или Ибсеном, интересовало натуралистов гораздо меньше, чем поразившая их у европейских мастеров глубина реалистического обобщения современной жизни и бескомпромиссность осуждения ее темных сторон. Золя также интересовал их главным образом как обличитель социальных пороков и гораздо меньше как творец теории «экспериментального романа». Социальный детерминизм, не лишенный известной механистичности, остается центральной категорией и в творчестве американских натуралистов, однако приобретает у них специфическое творческое воплощение.

Это хорошо видно на примере Стивена Крейна (1871—1900). О себе Крейн неизменно говорил как о реалисте, в предисловии к роману «Алый знак доблести» (1895) сформулировав в качестве своего кредо верность действительности: «Чем ближе держится писатель правды жизни, тем значительнее его художественные свершения». Лучшие произведения Крейна неприкрыто полемичны по отношению к любым попыткам мифологизировать реальность. Романтическая патетика вызывала у него такое же неприятие, как сентиментальный мелодраmatизм. Многие рассказы Крейна, как принесший ему известность «Мэгги, дитя улиц», кажутся почти лишенными примет беллетристики репортажами с места описываемых событий. Но на самом деле

517

в них обязательно присутствует второй план, сложная система символов и образных оттенков, образующая как бы повествование в повествовании. У Дж. Конрада были основания назвать Крейна «законченным импрессионистом», хотя и «Мэгги» и «Алый

знак доблести» говорят о том, что их автор пережил сильное увлечение доктриной социального дарвинизма и разделял натуралистские художественные верования.

Творчество Крейна внутренне противоречиво. В нем отразилась противоречивость всего натуралистского движения, и прежде всего — известная условность столь важных для нее понятий, как пафос объективности и достоверности. Притязания на всесторонний анализ воспроизводимого явления, осуществляемый при помощи новейших научных методов, оборачивались заведомо безнадежными попытками свести многообразие действительности к жестко регламентированным категориям среды и наследственности и вели к схематизму, которого Крейн всеми силами старался избегать. Своим произведениям он придавал двуплановость, стремясь не просто зафиксировать и — на основе принятых натурализмом концепций — объяснить столь характерные явления жизни, как, например, будни трущоб или чувства человека на войне, но и передать неисчерпаемость ситуаций и коллизий, а с этой целью широко использовал подтекст.

Именно поэтика подтекста была самым серьезным творческим завоеванием Крейна, в полной мере оцененным лишь через много лет после его смерти. Она дала себя почувствовать уже на страницах «Мэгги». Это повесть с осознанно традиционным, «банальным» сюжетом, рассказывающая историю скромной девушки, с окраины, ставшей жертвой соблазителя, попавшей на панель и кончившей жизнь самоубийством. Бульварная литература конца века изобиловала подобными историями, неизменно игнорирующими социальную подоплеку таких драм и прославляющими милости филантропов. У Крейна первостепенно важна как раз социальная подоплека описываемой трагедии. Сам он полагал, что им создано произведение, показывающее, насколько велика роль среды, формирующей жизнь вопреки частным стремлениям личности. Трущобный район Бауэри, где разворачиваются события, охарактеризован «сквозными» метафорами повествования — тюрьма и поле сражения. Личность повествователя совершенно не напоминает о себе в том монтаже кратких, отрывочных эпизодов, который Крейн избрал, чтобы самой формой рассказа подчеркнуть его совершенную объективность.

Однако типичная натуралистская схема у Крейна корректируется присутствием второго плана повествования, где центр тяжести перенесен с социальной среды на область этического сознания личности. В согласии с принципами натурализма Крейн сделал свою героиню безвольной жертвой, воплощением обреченности «простой души», попадающей в жестокий мир большого города, однако в судьбе Мэгги нет фаталистической обреченности, а ее драма оказывается следствием и моральной позиции жертвенности, и наивной романтичности, которую воспитывали в этом «дитяти улиц» окружавшие ее с юных лет поборницы книжной патетики и сентиментальной чувствительности. Отступая от жестокости детерминизма, Крейн существенно углубляет нравственное содержание конфликта.

В «Алом знаке доблести» требования натуралистской эстетики нарушаются еще решительнее. Здесь тоже выбран рядовой сюжет — возмужание в условиях войны, излюбленная тема беллетристики, построенной на романтических штампах. И вновь чувствуется внутренняя полемичность произведения по отношению к доминирующим литературным клише. У Крейна драматизм войны предельно будничен, страдание лишено всякой красочности и патетики, героиня оказывается точно такой же непредсказуемой игрой случая, как и причудливые ситуации повседневной жизни, изображаемые в рассказах писателя. Школа, которую он прошел у Л. Толстого, особенно сказалась в этой повести о Гражданской войне, ставшей вехой в американской батальной прозе и впоследствии прямо повлиявшей на изображение войны у Хемингуэя.

Повесть рассказывает о романтически настроенном юноше, который отправляется волонтером на фронт, мечтая получить ранение — этот «алый знак», удостоверяющий его мужество. Героем, как и обычно у натуралистов, сделан самый заурядный человек, и ужас войны передан через его восприятие — прием для той поры новаторский и позволивший

достоверно передать весь кровавый хаос сражений, все тяготы казармы. Война в какой-то мере несет функции натуралистски понимаемой среды, в которой происходит формирование личности. Определяющее свойство такой среды — насилие, представляющее у Крейна неотъемлемой частью атмосферы эпохи; повесть о Гражданской войне наполняется содержанием, подчеркнуто актуальным для Америки конца века. Жестокость войны — метафора той жестокости, которую Крейн в духе спенсерианства склонен считать нормой миропорядка.

Но задача повествования не исчерпывается ни переосмыслением традиционных образов батальной прозы, ни философскими параллелями,

518

призванными сказать о современности. Крейн пытается описать функционирование «машинерии вселенной», война лишь выявляет ее законы, которые видятся писателю объективной сущностью жизни. Герой принимает ее, смирившись с неизбежной безнадежностью своего будущего бытия.

Новеллы, созданные Крейном в конце его недолгого творческого пути, лишь углубляют общий пессимистический колорит искусства этого художника. Постепенно у Крейна усиливалось восприятие жизни как непостижимой и пугающей тайны; оно выводит его новеллистику за рамки натурализма, сближая ее скорее с романами позднего Г. Джеймса. Крейн был одним из первых американских писателей, ощутивших приближение эпохи громадных исторических сдвигов, какой станут первые десятилетия XX в., и откликнувшихся на этот начинающийся перелом болезненно, хотя и с бесспорной художественной чуткостью.

Недолгим оказался и путь крупнейшего из американских писателей-натуралистов Фрэнка Норриса (1870—1902). Центральное произведение Норриса — задуманный как трилогия «эпос пшеницы», куда должны были войти «Спрут» (1901), посмертно изданный, недописанный «Омут» (1903) и даже не начатый «Волк». «Спрут» — высшее завоевание социального романа в США на рубеже веков. Характерные черты американского натурализма здесь обозначились всего рельефнее.

Художественным образцом трилогии были «Ругон-Маккары»: Норрис намеревался создать столь же многоплановый, объективный и выверенный научными теориями эпос современной жизни. Вместе с тем Норриса неизменно отличало романтическое видение мира, оказавшееся не в ладу с обычным для натуралистов тяготением к документализму и фактографии, к «научности» и биологизму. На сложном сочетании столь разнородных тенденций рождалась особая поэтика Норриса, мало напоминающая художественные принципы, изложенные в эстетических работах Золя, хотя и родственная им.

Наиболее последовательно натуралистская доктрина осуществлена Норрисом в романах «Мактиг» (1895) и «Вандовер и зверь» (1895, опубл. 1914). Писатель почти ученически следует за Золя — автором «Терезы Ракен» и «Западни», подсказавших ему и сюжеты и всю художественную концепцию. В «Мактиге» рассказана история зубного врача из Калифорнии, ставшего рабом поздно пробудившейся физической страсти, которая побуждает его вступить в конфликт с окружающей средой и, подспудно разрушая личность героя, приводит к дегенерации и гибели. Внимание Норриса сосредоточено на почти запретных в тогдашней литературе сторонах жизни. Социальный смысл событий едва угадывается, побуждения персонажей управляет биологический инстинкт, который намного сильнее их разума и воли. И герой, и его возлюбленная — жертвы определенной наследственности, предопределяющей сам характер столкновения этих двух психофизиологических типов, занимающего в романе основное место. На страницах «Вандовера и зверя» описана постепенная дегенерация художника, который не выдерживает «борьбы за выживание», являющейся законом буржуазной среды.

Норрис создавал картины предельной ожесточенности в битве за успех, прокладывая путь Драйзеру — автору «Трилогии желаний». Однако в его ранних романах господствует

схема, почерпнутая из философии социального дарвинизма (недаром Вандовер в конце книги напоминает скорее животное, чем человека.) И лишь в «Спруте» такие крайности были преодолены.

К работе над «эпосом пшеницы» Норрис приступил в 1899 г., когда он тесно сблизился с популистским движением. Предполагалось последовательно описать Калифорнию — производителя зерна, Чикаго, где его распределяют, и Европу, выступающую в качестве его потребителя. Метафорой, организующей весь материал повествования, должен был стать образ огромного потока, волны зерна, которая катит с Запада на Восток и затем через океан. В повествовании Норриса пшеница такой же романтический символ космического масштаба, каким была трава в книге Уитмена. Один из основных персонажей «Спрута», поэт Пресли, вдохновляется, подобно Уитмену, почти мистическим приятием жизни как великого органического единства и как неисчерпаемой энергии — «бессмертной, бестревожной, бесконечно могучей». Ключевые эпизоды романа — гибель стада овец под колесами мчащегося через прерию локомотива и смерть банкира Бермана, одного из владельцев железной дороги, раздавленного потоком пшеницы, словно бы сама природа мстит «спруту» капиталистической цивилизации, — отмечены той же уитменовской символической обобщенностью.

Но сама задача трилогии, как ее понимал Норрис, отвечала творческим установкам натурализма. «Эпос пшеницы» призван показать конфликт природы и цивилизации как трагическую борьбу двух громадных жизненных сил, и все персонажи важны прежде всего позицией, избранной ими в этой битве. Принцип типизации остался беспримесно натуралистским.

519

Спрут — железнодорожный трест, разрушающий весь строй бытия калифорнийских фермеров, и Пшеница, воплощение неиссякающей силы земли, выступают противоборствующими началами громадного общественного процесса, который писатель намеревался запечатлеть на самых разных его стадиях, создав панорамную картину действительности, охваченной резкими социальными конфликтами.

Норрис не успел осуществить намеченный план, но и сделанное им показывает, что натуралистская схема не была выдержана до конца. «Спрут» — явление реалистической эпике, конкретный механизм изображаемого социального явления — важен Норрису гораздо больше чем социодарвинистский детерминизм, преобладавший в «Мактиге». Средства воплощения конфликта еще сохраняют в себе черты натурализма (однородность массы фермеров, как и противостоящей им толпы клеветов Бермана и т. п.), но его сущность отвечает коренным принципам поэтики реалистического социального романа.

«Спрут» явился как бы переходом от XIX к XX в. в литературе США. Натурализм сыграл в этом процессе ключевую роль и поэтому надолго сохранял свое осязаемое присутствие в американской реалистической прозе, оказывая на нее воздействие многоплановое и по характеру, и по последствиям.

Этому способствовало и своеобразие философских и интеллектуальных веяний, преобладавших в США на рубеже веков. Из всех разнородных течений европейской философской мысли в США наиболее влиятельным был позитивизм О. Конта, а также близкий к нему социальный дарвинизм Г. Спенсера. Позитивизм в его собственно американской форме прагматизма У. Джеймса и Ч. Пирса, как и инструментализма раннего Дж. Дьюи, оказался философией, обосновавшей идею «открытой» вселенной, в которой нет места для догм и абсолютов, но сохраняется закон целесообразности, а «деятельная жизнь» направляется верой в могучую силу прогресса, связующую всех чувством веры в торжество добра и конечное обретение бога. Учение прагматизма, отвечавшее глубинным свойствам американского национального характера и учитывавшее специфические черты исторической жизни США, явилось на редкость органичным для духовной атмосферы рубежа веков, оказывая сильное и многообразное

воздействие на литературу: достаточно сказать, что в сфере этого воздействия находились явления, эстетически столь далекие, как модернистские эксперименты начинающей Г. Стайн и социологические построения, вдохновлявшие Э. Синклера. В конечном итоге оба эти писателя, как и целый ряд других исходили из мысли о том, что социальное развитие, а уж тем более духовная жизнь ведут от простых форм к более сложным и поддаются определенному «моделированию» в согласии с законами, установленными психологией, социологией, биологией и другими науками. Идея детерминизма, подчиняющего себе всякое проявление «деятельной жизни», обрела видимость бесспорной истины.

В художественной практике эта исходная концепция выражалась самыми разнообразными способами — социологизированием Синклера, своеобразной типологией характеров в ранних произведениях Стайн («Три жизни», 1909), биосоциальным детерминизмом, определявшим пафос натуралистов и в то же время философско-притчевую поэтику северных рассказов Лондона, преобладанием всеобщего закона над индивидуальной судьбой в романах Драйзера. Писатели, связанные с революционным движением, стремились сочетать прагматические теории и идеи научного социализма. Из таких попыток главным образом и возникал наивный «социализм чувства».

Представления о всевластии «среды» и культ «научной истины» привели к тому, что система художественных средств подчинялась задаче выявить не многообразие личностей, а единство и обязательность социальных законов, перед которыми личность оказывалась беспомощной и, строго говоря, не несла ответственности. Подобный взгляд и сопутствующий ему художественный схематизм не могли не вызвать противодействия со стороны целого ряда художников — позднего Твена, Г. Джеймса, Уортон. Впрочем, и сами приверженцы «социологизма» со временем осознавали узость его рамок.

Составляя в 1922 г. план лекции о натурализме, выдающийся историк и литературовед В. Л. Паррингтон записывает: «Сложность американской действительности и американский детерминизм. Сложность вытекает из следующих причин:

1. Машинное производство. Экономическая машина настолько велика, что превращает человека в карлика и создает у него чувство бессилия.
2. Огромный город превращает личность в стандартную ячейку. Механизированный транспорт и массовая продукция стирают индивидуальные различия. Мы одеваемся, живем, думаем, работаем, развлекаемся одинаково... Стандартизация.
3. Концентрация богатств порождает кастовость.
4. Механическая психология. Бихевиоризм...

520

Личность рассматривается как механизм, приводимый в действие инстинктом и привычками.

Америка сегодняшнего дня — это крупнейшая и сложнейшая машина из всех известных миру. Индивидуализм уступает место регламентации, кастовости, стандартизации. Оптимизм исчезает. На горизонте маячит пессимизм. Готовится почва для психологии натурализма».

За вычетом нескольких касающихся собственно натурализма наблюдений эта запись целиком относится к литературе критического реализма начала XX в. Ее можно считать сводкой важнейших проблем, интересовавших такую литературу, и сжатой, но точной характеристикой способов художественного исследования, преобладавших в творчестве американских прозаиков той эпохи.

Значительную роль в становлении этого направления сыграли «разгребатели грязи», выступившие еще на рубеже веков. Это была группа литераторов, поставившая своей целью создание своего рода документальной истории большого бизнеса в США. «Разгребатели» предприняли критическое исследование социального механизма

капиталистической Америки, показывая несовместимость бизнеса и демократии и устанавливая масштабы коррупции как в сфере монополий, так и в государственных учреждениях.

Произведения «разгребателей» оставались явлением скорее журналистики, чем литературы, однако они подготовили почву для художественных произведений, в которых и раскрылись принципы, охарактеризованные Паррингтоном. Тесно связан с «разгребателями» Эптон Синклер (1878—1968), автор знаменитых «Джунглей» (1906) — одной из первых книг, посвященных жизни американского пролетариата. «Джунгли» представляют собой историю рабочего-литовца, оказавшегося очередной жертвой капиталистического Молоха. Собирая материал для романа, автор подробнейшим образом ознакомился с условиями труда на чикагских бойнях, и этот документальный материал занял в романе основное место. Однако Синклер создал не просто фактографический очерк, но произведение, намечающее необычный способ художественного обобщения. Этот способ заключается в соединении документализма и объединяющей фактологической материалистической идеи трагического столкновения человека, «простого сердца», с машиной, с «индустрией», безжалостно перемалывающей все его представления о жизни и о самом себе.

«Джунгли» наиболее последовательно воплотили принципы, характерные для всего «социологического» направления в литературе критического реализма 900—10-х годов: жесткий социальный детерминизм, идея стандартизации личности, бихевиористская концепция характера, восприятие общества как огромной «машины», отказ от индивидуального во имя всеобщего. Судьба героя романа призвана иллюстрировать всеобщность бесчеловечных законов капитализма, а впечатление неотвратимости именно такой судьбы еще усиливается ясно обозначенными «научными», биологическими мотивировками его деградации в «джунглях» капиталистического производства.

Органичного синтеза притчевости и документальности Синклер не достиг, но сама эта задача останется центральной для «социологического» романа, многое предопределив и в последующих исканиях литературы критического реализма — вплоть до «Гроздьев гнева» (1939) Стейнбека.

В «Джунглях» самой сильной стороной была точность описания «машины» угнетения и бесчеловечности. Этим объяснялся огромный успех романа, превратившего Синклера в писателя, которого сравнивали с Горьким и считали надеждой молодой американской прозы. Эта надежда в целом не оправдалась. Синклер и в самом деле стремился следовать горьковским урокам, признавая впоследствии, что именно Горький научил его «понимать, что великая литература вырастает из борьбы бедных и обездоленных». Однако как раз борьба пролетариата находила в книгах Синклера очень слабое отражение.

Еще в 900-е годы сблизившись с социалистами, Синклер, однако, оставался достаточно ограниченным и непоследовательным в своих взглядах. Социализм для него был «новой религией человечества», своего рода христианством XX в. В своем творчестве он долгое время избегал касаться проблем, непосредственно связанных с рабочим движением, создавая книги, замкнутые сферой интимных переживаний достаточно безжизненных, ходульных персонажей и заполненные проповедью идей, близких к так называемому христианскому социализму.

Лишь в конце 10-х годов, в атмосфере подъема рабочего движения, а затем и под прямым воздействием Октября Синклер пережил новый творческий взлет, создав такие значительные произведения, как «Король Уголь» (1917) и «Джимми Хиггинс» (1919). В романе «Король Уголь» описывалась стачка рудокопов Колорадо — одна из крупнейших классовых битв в Америке того времени. Новым качеством произведения была попытка изобразить героя, активно сражающегося за свои права. Несмотря на реформистские иллюзии, Синклер сумел

показать рост пролетарского самосознания своих персонажей и глубину социальных антагонизмов а мериканского общества.

Синклера и здесь интересуют не личности, а социальный процесс, совершающийся в согласии с «научными» законами. Само построение романа подчинено задаче охарактеризовать этапы этого процесса, увенчивающегося еще одним торжеством несправедливости, которая заложена в самой природе общественного строя.

Центральный образ романа — сам Король Уголь, шахта. Для Синклера это своего рода «модель» общественных отношений и законов. В произведении вновь возникает синтез обобщенности и фактографии, и на этот раз писателю удается органичнее, чем в «Джунглях», объединить эти два плана повествования, вводя многообразные метафоры-символы, которые показывают власть буржуазной «индустрии» над живой жизнью. «Король Уголь» в известной мере увенчал усилия целого поколения «социологических» писателей, опиравшихся на достижения натуралистов.

Вместе с тем «социологизм», конечно, не исчерпывает богатства реалистической литературы США начала XX в. Целый ряд явлений объективно противостоял ему, причем речь идет не только о далеких от подобных веяний Твене и Г. Джеймсе, но и о писателях, заявивших о себе уже в первые годы нашего столетия.

Характерна в этом смысле фигура О. Генри (псевдоним У. С. Портера, 1862—1910). Его биография напоминает сюжет новеллы с неожиданной развязкой, мастером которой был сам О. Генри. Скромный банковский служащий из провинции, обвиненный в растрате, бежавший от суда сначала в Новый Орлеан, а потом в Гондурас, который обогатил его впечатлениями, отразившимися в единственном романе О. Генри «Короли и капуста» (1904), Портер добровольно вернулся, узнав о тяжелой болезни жены, был арестован сразу после панихиды по ней, а в тюрьме, преследуемый мыслью, что осиротевшая его дочь останется без подарка на Рождество, написал святочный рассказ, отправил его в журнал и стал знаменитостью буквально на следующий день.

Испытания судьбы подорвали его силы, и миллионы почитателей, хохотавших над скетчами и рассказами О. Генри, не догадывались, что болезнь так скоро сведет его в могилу. Грустные интонации, порой примешивающиеся к беззаботному юмору писателя, современникам казались случайными и несущественными, а между тем созданные О. Генри картины вовсе не обязательно преследовали цель развлечь читателя зрелищем странностей и чудачеств, которые он так зорко подмечал в «коловращении жизни» (заглавие последнего сборника, вышедшего в 1910 г.). Лучшие произведения О. Генри как раз те, где подобные «странности» дают почувствовать униженность маленьких людей, обитающих в сонмище многомиллионного города, их духовную ущербность, а вместе с тем и подлинное богатство души тех, кто тем или иным способом сумел выключиться из опустошительной погони за богатством и успехом, не подчиняясь меркантильным нормам отношений, которые господствуют в окружающем мире.

Литературная деятельность О. Генри охватывает лишь немногим более десяти лет, и каждый год появлялась новая книга его рассказов, посвященных обычно Нью-Йорку, чьим истинным поэтом оказался этот уроженец Северной Каролины, и людям, занимающим весьма скромное место на лестнице социальной иерархии или попросту давно уже освоившимся на «дне». Его новеллы многое вобрали в себя из тогдашнего фольклора — из анекдотов, зачастую представлявших собой версии знаменитых рассказов-небылиц, городского юмора и т. д. Очутившись в кабале редакторов популярных еженедельников, О. Генри писал очень много, нередко довольствуясь чисто внешними повествовательными эффектами и ролью поставщика успокоительного субботнего чтения для буржуазной публики. В дальнейшем это серьезно повредило его репутации. Новеллисты 20-х годов, начиная с Ринга Ларднера, стремились отойти от канонов «хорошо сделанной» новеллы, которая ассоциировалась прежде всего с именем

О. Генри и его последователей, безукоризненно выполнявших требования коммерческой литературной периодики.

Однако на самом деле новелла О. Генри осталась значительным фактом настоящей литературы. Она возникла на пересечении традиций американской «дикий юмористики», так много давшей Твену, и европейской психологической новеллы, которую О. Генри знал главным образом по книгам боготворимого им Мопассана. В творчестве О. Генри совершенно не чувствуются те детерминистские концепции, которые были так важны для его американских современников. Напротив, персонажи писателя, впрямую испытывающие на себе действие законов буржуазного мира, всегда свободны в своем нравственном суждении и поступке. А жизнелюбие и неистребимая душевная щедрость этих непримечательных героев словно бы вполне осознанно отрицают обязательность катастроф, которые выпадают на долю синклеровских пролетариев, когда им приходится непосредственно сталкиваться с закономерностями общественного процесса.

522

Внутренне полемично по отношению к «социологическим» художественным концепциям и творчество Эдит Уортон (1862—1937). В историю литературы Уортон вошла трилогией о «старом Нью-Йорке», включающей романы «Обитель радости» (1905), «Обычай страны» (1913) и «Век невинности» (1920), а также повестью «Итен Фром» (1911) и новеллами, составившими объемистый посмертный сборник избранного. Воспитанная в среде добропорядочных, не чуждых увлечений европейской культурой нью-йоркских коммерсантов, которых шокировала беззастенчивость и грубость нуворишей, наводнивших деловую Америку после Гражданской войны, Уортон превосходно знала специфическую атмосферу этого круга и в творчестве осталась ей верна, даже приняв в 1907 г. решение навсегда покинуть США и поселиться во Франции.

Однако духовно Уортон принадлежала миру, в котором сформировалась и который по ее собственному свидетельству, «окончательно рухнул в 1914 году». История «старого Нью-Йорка» отразилась в ее книгах, воспринимающихся как подведение итога целого периода американской жизни и как осмысление духовной традиции, важной для национального самосознания, хотя фактически уже распавшейся в ту пору, когда Уортон создавала свои лучшие произведения.

Наиболее близким ей писателем, и не только из современников, несомненно был Джеймс, и ее характеристика Джеймса может быть полностью отнесена к самой Уортон: он создавал «по преимуществу романы нравов», поскольку «его характер и положение, занимаемое в обществе, преуказали этот интерес к нравам небольшой группы людей, среди которых он вырос и которые уже уходили со сцены». Не притязая на эпическую полноту, «роман нравов», каким он сложился в англоязычной прозе еще со времен Джейн Остен, показывал эпоху в лице характерных представителей той или иной среды с ее специфической психологией, понятиями и предрассудками. Наследуя старую традицию, Уортон сумела создать в ее нешироких рамках произведения, не только обладающие социальной характерностью, но способные выявлять приметы национальной психологии, этики и духовной сущности, намечая запоминающийся образ времени и страны.

Одну из своих книг Джеймс назвал «Бостонцы», Уортон по аналогии могла назвать любой из своих лучших романов «Ньюйоркцы». Перед ее читателями возникала по-своему исчерпывающая картина буржуазного Нью-Йорка первых десятилетий после Гражданской войны. В этом мире все казалось выстроенным на столетия, но на самом деле было заряжено драматизмом, потому что принятый здесь порядок вещей быстро исчезал под натиском новых общественных сил, получивших для себя простор в обстановке ажиотажа и деляческой суеты. Нормы жизни, почитавшиеся высшим воплощением разумности и притязавшие остаться вечным эталоном, стремительно расшатывались, обнажая свою изначальную практицистскую природу и филистерскую узость. Завязывался тугой узел противоречий, конфликтов, ломающихся судеб, и на

статичном фоне событий особенно отчетливо выступала многозначность развертывающихся в романах Уортон этических коллизий, с которыми не по силам справиться большинству ее героев.

Рядом со своими увлеченными бихевиоризмом, спенсерианством и «разгребанием грязи» современниками Уортон, как и Джеймс, выглядела старомодным повествователем, которому дороги принципы продуманной архитектоники романа, добротной сюжетности, стилистической отделки, психологизма, неспешного драматического нагнетания конфликта. Правда, Уортон осталась чужда несколько чрезмерная психологическая насыщенность прозы позднего Джеймса, как и пристрастие к аллегории и зашифрованности, усилившееся в последних произведениях ее наставника в искусстве прозы. Не увлекла ее и джеймсовская тема американца в Европе, встречи двух культур, чреватой резкими переломами людских судеб. Уортон и в Париже осталась человеком «старого Нью-Йорка», дорожа американской характерностью реалий, да и самих проблем, о которых шла речь в ее книгах.

Основной конфликт произведений Уортон создан столкновением свободной и творческой человеческой воли с обществом, которым, по словам самой Уортон, владеет «слепой страх перед всем новым и инстинктивное стремление уйти от ответственности. Сталкиваясь с подобной косностью социальных установлений и мелочностью свято оберегаемых понятий, персонажи Уортон пытаются преодолеть безжизненную механическую повседневность буржуазного квартала, где вянет всякое живое чувство и всякое гуманное побуждение. Сдержанность рассказа Уортон таит в себе неподдельную боль. Герои впустую растрачивают отпущенные им духовные силы, пытаясь переломить закон выросшего их общества, где форма предшествует человеку и своими обязательными условностями подавляет его сущность.

Строго говоря, Уортон не была социальным романистом в том смысле, какой придали этому понятию натуралисты. Ее областью неизменно оставались нравственные коллизии, которые

523

несли на себе явственный отпечаток времени и места событий. Но фактически речь в ее книгах шла о фундаментальных свойствах буржуазного сознания и о связанной с ним традиции — духовной и моральной.

Тонкий аналитик этого сознания, Уортон оказалась и его действительно бескомпромиссным антагонистом. Об этом свидетельствуют драматические финалы ее произведений. Терпит поражение в своих попытках противостоять окружающему обществу героиня «Обители радости», на поверку существо безвольное и духовно зависимое от тех самых норм, против которых и направлен этот жалкий бунт. Невосполнимыми нравственными потерями оплачен каждый шаг наверх героини «Обычая страны», с которой в мир Уортон входит отталкивающий дух меркантилизма новой разновидности — та сила, которая и сокрушит «старый Нью-Йорк». А герои «Века невинности», испытавшие большое чувство, остро пережили и неизбежное со временем открытие своей несвободы от мира, в котором они принуждены жить, — духовные горизонты оказались слишком разными, и сама любовь обернулась грустной историей несбывшегося счастья.

Причины этих крушений как будто одинаковы во всех трех романах цикла — непреодолимая зависимость персонажей от понятий и ценностей среды, которой они принадлежат. Но для Уортон здесь не было закономерности, по сути исключая самую возможность этического выбора. Напротив, в конечном итоге все определялось выбором, который сделан тем или иным персонажем, и его способностью противостоять нормам, уродующим жизнь. Конфликт перемещался в сферу взаимоотношений персонажей друг с другом и выявлялась их глубоко различная человеческая сущность.

Свое время Уортон воспринимала как исторический перелом, знаменующий завершение большого этапа американской жизни, когда даже в буржуазном квартале сохранялись понятия честности и бесчестья, и твердая вера в справедливость своих идеалов, и сознание непоколебимости основ бытия. На переломе эпох резко обнажились коренные пороки этого мира: его косность, жестокость к отклоняющимся от «норм», его «невинность», которая была не синонимом естественности, а символом добровольной изоляции от подлинной жизни. И в представлениях Уортон сам перелом изменил скорее формы отношений между людьми чем их сущность.

Менее всего, впрочем, Уортон было свойственно стремление сглаживать драматизм этого крушения традиций американского самосознания. В нью-йоркской трилогии, обращенной к прошлому, пусть и близкому, постоянно дает себя знать обостренное ощущение исторического рубежа, знаменующего закат большой эпохи национальной жизни, и мучительность расставания с иллюзиями, которые питала эпоха. Еще глубже — и трагичнее — осмыслен этот перелом в «Итене Фроме».

Действие повести происходит в одном из глухих уголков Новой Англии, а героям еще больше, чем персонажам трилогии, присуще пуританское мироощущение, оказывающееся не в ладу с устремлениями к свободе духа. В полуобразованном фермере Фроме прочно укоренен страх перед крутой переделкой уклада жизни, который кажется от века заведенным и на века неизменным. Бунт Итена против скованности догмой — да и против всего своего нерадостного жизненного удела — принимает черты иступленности.

Итен в итоге смиряется, признав себя пожизненным пленником бытия, не согретого и проблеском надежды. Своей нравственной твердостью и силой духа герой обязан пуританскому мироощущению, и все же оно терпит банкротство. Уортон вернулась к теме, волновавшей еще Готорна и Мелвилла, но ту же коллизию она осмыслила как художник XX в. И для нее было ясно, что еще одна духовная традиция, неотделимая от исторического опыта Америки, не выдерживает испытания движущейся действительностью. Объединив важнейшие мотивы ее творчества, «Итен Фром» оказался своего рода памятником уходящему столетию, когда такие традиции держались прочно.

Подобное поведение итогов завершившегося века было основной творческой задачей еще одного видного прозаика 900—10-х годов — Уиллы Кэсер (1874—1947). В ее писательской судьбе немало общего с судьбой Уортон. Бесспорное свершение Кэсер — тетралогия, посвященная Среднему Западу — штату Небраска, где прошли ее детские и юношеские годы. В романах Кэсер «О пионеры!» (1913), «Песня жаворонка» (1915), «Моя Антония» (1918), «Один из наших» (1922) воссоздана атмосфера освоения обширных территорий на Западе страны. А предпринятое в этом цикле художественное исследование мифов, сыгравших важную роль в духовной истории Америки, осталось крупным творческим завоеванием критического реализма в литературе США.

Важнейшей категорией в искусстве Уиллы Кэсер был миф о новом Адаме, обретшем для себя райский сад на просторах американского Запада, с его сказочно щедрой природой и естественностью отношений, складывающихся между пионерами, которым выпало счастье жить на этой привольной, не обезображенной

524

буржуазным прогрессом земле. Кэсер воспринимала выросшую на этой почве мифологию в конкретности ее исторического развития. Неизбежно соприкасаясь с истинными законами буржуазного мироустройства, легенда превращалась в эмоциональную память о некоем утраченном рае, об упущенных возможностях естественной гармонии, которая сменилась отчужденностью, засильем меркантильных интересов и всевластием индивидуализма. История развеяла великую иллюзию, вдохновлявшую не одно поколение американцев. В книгах Кэсер глубоко отражен этот существенный процесс, шедший к своему завершению, когда с 80-х годов XIX в. началась буржуазная индустриализация.

Кэсер присуща известная идеализация старины. Повествование ведется как бы в двойной временной перспективе и возникает контраст между исчезнувшей «золотой эпохой» пионеров и гнетущей повседневностью американского XX в. Элегические тона постоянно чувствуются в тетралогии, что, впрочем, не помешало Кэсер добиться жизненной правды и реалистической точности создаваемых ею картин Небраски, еще только осваиваемой для «цивилизации».

Романы Кэсер — это хроника нелегкого процесса приспособления вчерашних европейских ремесленников и конторщиков к совершенно новым для них условиям бытия. Тем не менее во всех них чувствуется жанровый элемент утопии. Символика романов Кэсер почти всегда включает в себя мифологические образы плодородия: щедрость земли — это и духовная щедрость, побеждающая вопреки законам своекорыстия, господствующим в буржуазном мире, а богатство урожая воспринимается как знак приумножаемого персонажами душевного богатства.

Однако и в мире Кэсер разворачивается коллизия между мечтой и действительностью. Этот конфликт нарастает и обостряется по мере того, как действие приближается к эпохе, чьей современницей была сама Кэсер. Создавая фермерскую утопию, Кэсер прекрасно отдавала себе отчет в том, насколько непрочен изображаемый ею идеальный миропорядок, однако упорно держалась за свои иллюзии, поэтому и ее последние книги — «Смерть приходит за архиепископом» (1927) и «Тени на скале» (1931) — обращены к далекому прошлому, когда для иллюзий еще существовали реальные основания.

В целом тетралогия Кэсер противостоит «социологическому» направлению не менее отчетливо, чем творчество Уортон. Сама Кэсер сознавала свой конфликт с преобладающими литературными тенденциями начала XX в. и прямо коснулась этой темы в программной для нее статье «Роман *démeublé*» (1922). Считая себя ученицей Флобера и Л. Толстого, она подвергла в этой статье суровой критике художественный опыт Бальзака и его последователей, под которыми подразумевались прежде всего Норрис, Синклер, Драйзер и другие писатели, заплатившие большую или меньшую дань «социологизму». Она утверждала, что начиная с Бальзака роман оказывается все более и более загроможден подробнейшими описаниями вещей, а также зримых примет современной эпохи (фабрик, банков, бирж труда и т. п.), приобретающими самостоятельное эстетическое значение, хотя они должны быть важны только применительно к «эмоциональному миру действующих лиц». Она выказала явное неодобрение тенденции подчинять повествование идеям, не возникающим из самого художественного материала, и опытом Л. Толстого попыталась оправдать собственный метод, требовавший «синтезирования», а не «абстрагирования», т. е. полноты изображения действительности вместо ее осмысления в категориях, сближающих искусство и социологию, художественное творчество и научный анализ. Кэсер уловила некоторые наиболее существенные изъяны «социологического» реализма, но не заметила его бесспорных творческих завоеваний. Ведущая роль в литературе США начала XX в. все-таки принадлежала той тенденции, против которой так энергично восстала создательница «Моей Антонии».

В творчестве Лондона отразились важнейшие философско-эстетические искания американской литературы его эпохи. Этим обусловлена сложность истолкования его огромного и неравноценного художественного наследия. Лондон много перенял из опыта натуралистов, испытал сильное воздействие спенсерианства, а одно время и философии Ницше, внес едва ли не решающий вклад в становление «социологической» литературы, а

в таких книгах, как «Люди бездны», оказался близок к «разгребателям грязи». В то же время его северные рассказы, как и цикл произведений, посвященных Полинезии, а также некоторые романы («Морской волк», «Алая чума», «Мятеж на «Эльсиноре») справедливо рассматривать в связи с проблемой неоромантизма.

Лондон по праву считается основоположником пролетарской литературы США, а глубокое влияние, которое оказала на его творчество русская революция 1905 г., позволяет рассматривать автора «Железной пяты» и «Мексиканца»

525

как художника социалистической идейной ориентации. И вместе с тем из-под пера Лондона вышло немало произведений, типологически родственных позднейшим образцам «массовой беллетристики», лишенной сколько-нибудь значительного эстетического содержания, а то и апологетической по отношению к буржуазным ценностям и нормам.

Все эти полярности, открывающиеся читателю Лондона, были следствием резких противоречий миропонимания художника, в свою очередь отражавших противоречивость социального и духовного опыта Америки в начале нашего столетия.

Джек Лондон (1876—1916) вырос в семье фермера, заменившего ему отца, и детские годы запомнились будущему писателю вечно преследовавшим его чувством голода, а также рано пробудившейся страстью к книгам. Молодость Лондона овеяна романтикой, хотя на самом деле это было для него время лишений и неудач. В августе 1896 г. он, самостоятельно освоив двухгодичную программу университетских подготовительных курсов, стал студентом, и тогда же ему был выписан членский билет Социалистической рабочей партии, в которой Лондон состоял до 1914 г., объяснив свой уход тем, что социалисты растеряли прежний боевой дух. Но разрыв объяснялся не столько кризисом, переживаемым партией, сколько духовным кризисом самого Лондона. Лучшей порой Лондона как писателя были годы его непосредственного участия в социалистическом движении.

Август 1897 г. он встретил на Клондайке. Бушевала «золотая лихорадка», Лондона подхватила волна массового ажиотажа. У слияния Юкона и реки Стюарт он провел долгую полярную зиму. Духовный и творческий капитал, накопленный Лондоном на Клондайке, оказался бесценным. Впечатления той поры питали его творчество долгое время — вплоть до «Смока Беллью» (1911).

В январе 1899 г. появился первый из северных рассказов Лондона «За тех, кто в пути». Слава пришла внезапно и оказалась громкой. Три сборника северных новелл прославили имя Лондона далеко за пределами Америки: «Сын волка» (1900), «Бог его отцов» (1901), «Дети мороза» (1902). А повесть «Зов предков» (1903) даже недоброжелательных критиков заставила признать, что американская литература приобрела крупное дарование.

Иллюстрация:

Джек Лондон

Фотография (ок. 1910 г.)

Все эти книги, как и первый роман Лондона «Дочь снегов» (1902), свидетельствовали о неоромантическом характере творческих устремлений начинающего прозаика. По особенностям конфликта, по преобладающему типу героя, по выраженному в них мироощущению произведения Лондона, связанные с Клондайком, были созвучны и «индийским» новеллам Киплинга, и первым повестям Гамсуна, и прозе начинающего Горького, органично примыкая к художественному движению рубежа веков, возникшему на почве романтического восприятия действительности.

По-своему это было закономерным. Неоромантизм выразил глубокую неудовлетворенность пошлостью и ординарностью буржуазных будней и мечту о личности яркой и цельной, о героике, решительно недоступной какому-нибудь невзрачному обывателю с его убогими помыслами и унылым жизненным распорядком, о

духовной красоте, которая отвечала бы бесконечной красоте реального мира. Подобное умонастроение, весьма характерное для тогдашнего исторического порубежья и подкрепляемое кружившей головы патетикой чрезвычайно влиятельного в ту пору Ницше, могло приобретать — и приобретало — самые разные, подчас полярно противоположные идеологические оттенки. Однако исходной точкой неизменно оказывалось отвращение к буржуазной повседневности и поиск идеала далеко за ее пределами.

Клондайк для Лондона как раз и воплотил в себе этот идеал подлинности и красоты. Открывшаяся ему на Клондайке картина — не «золотой лихорадки», а самого Севера, живущего

526

по своим величественным и непреложным законам, — была слишком возвышенной, чтобы ей подошли рамки строго правдоподобного повествования. Эпическая масштабность разыгрывавшихся на Севере драм, острота конфликтов, напряженность переживаний — все это отвечало романтическому ощущению мира и, воплотившись в новеллах, создало поэтику, где безукоризненная верность каждой детали сочеталась с художественной фантазией, а зарисовки будней Клондайка приобретали второй, философско-аллегорический смысл.

При всем резко заявленном своеобразии Лондона-повествователя такая поэтика обладает чертами, типологически родственными неоромантической литературе, так же как и ее характерными изъянами — патетикой и мелодраматизмом, особенно сильно чувствуемым в «Дочери снегов». В новеллах Лондон больше заботился о строгой достоверности штрихов. Его Север — это реальный Клондайк зимы 1897—1898 гг. со всеми тяготами, контрастами, катастрофами и трагедиями, которые выпадает здесь пережить людям, далеко не всегда способным выдержать суровые требования, предъявляемые страной Белого Безмолвия.

Центральной темой ранних книг Лондона стала тема испытания: на Севере выявлялись возможности, заложенные в человеке, и, впервые по-настоящему постигая смысл таких понятий, как «голод», «кров», «покой», личность как бы заново открывала для себя первомерию жизни и исцелялась от всего ложного и случайного, что загромаждало ее горизонт. Лондон стоит у истока традиции, которой была суждена большая жизнь в литературе XX в. Он оставил человека наедине с самим собой и дал ему возможность проверить себя в тягчайшей борьбе с обстоятельствами, которые угрожают самому его существованию. Он вернул высокий смысл таким этическим категориям, как ответственность, товарищество, мужество, воля, честь. Сосредоточивая внимание лишь на самом главном чувстве, отодвигающем в минуту смертельной опасности все другое, он отбрасывал тонкий психологизм, богатство оттенков и полутонов. Но при этом он проторял тропу таким писателям, как Сент-Экзюпери и Хемингуэй, которые обостренно, восприятием людей, переживших мировые войны, почувствовали величие и трагизм отчаянной битвы человека за право на жизнь, определили истинную цену высокой нравственной собранности и душевной отваги.

Эстетическая концепция Лондона, как и все неоромантическое художественное движение, представляла собой определенную реакцию на натурализм и одновременно была тесно с ним связана. В свою клондайкскую зиму Лондон проштудировал труды Спенсера, чьи идеи еще долго потом напоминали о себе в произведениях американского писателя. Учение Дарвина было ему известно еще раньше, а социальный дарвинизм воспринимался Лондоном в качестве бесспорной научной истины вплоть до идейного перелома, ознаменованного «Железной пятой» и «Мартином Иденом». Появление сразу вслед за северным циклом такой книги Лондона, как «Люди бездны» — произведения, по своей поэтике наиболее близкого к натурализму, — не может удивить, поскольку и в

книгах о Клондайке сказывались такие характерные черты натуралистического творчества, как биологизм, пристрастие к «научности» в духе Спенсера и т. п.

Но предложенное Лондоном истолкование человека решительно противостояло концепциям натуралистов. Он освободил личность из жестких тисков предопределенности. Даже в тягчайших обстоятельствах его герой не беспомощен — побеждают его духовные качества, его нравственная позиция. Горький почувствовал определяющую особенность новелл Лондона — их способность передать «величайшее напряжение воли к жизни» — и отметил: «Джек Лондон — писатель, который хорошо видел, глубоко чувствовал творческую силу воли и умел изображать волевых людей».

Герои новелл Лондона оказывались в необычайно драматических обстоятельствах, когда с беспощадной четкостью выявлялась человеческая сущность, «Жители Севера рано познают тщету слов и неопределимое благо действий». Мысль, высказанная в «Белом Безмолвии», афористически выразила творческую программу всего цикла о Клондайке и его поэтику, не признающую зыбкости штрихов, как и неясности авторского отношения к персонажам.

Те из них, кому отданы симпатии Лондона, воплощают романтический нравственный идеал писателя: это личности сильные и бескорыстные, исповедующие принципы справедливости и товарищества. Однако американцев гнала на Север «золотая лихорадка», разжигавшая низменные инстинкты обогащения любой ценой. Высокая романтика и азарт конкуренции в погоне за удачей переплетались, придавая внутреннюю противоречивость созданной Лондоном картине истинной жизни.

Это противоречие преодолено Лондоном в лучших рассказах клондайкского цикла, где реализм одухотворен поэзией причастности персонажей к вечным ритмам природы, укрощающей низменные страсти. Как художник он достигал вершин, когда, не удовлетворяясь изображением атмосферы Клондайка и его

527

социальных контрастов, вводил философскую проблематику и создавал лирический второй план, прибегая к многозначной символике и образам, позаимствованным, как правило, из индейского фольклора. Такие рассказы, как высоко оценённая В. И. Лениным новелла «Любовь к жизни», «Белое Безмолвие», «Тропой ложных солнц», «В далеком краю», были образцами прозы нового типа, обладающей философской обобщенностью коллизий и лирической насыщенностью повествования.

Особенно значительны в этом отношении новеллы об индейцах, составившие сборник «Дети мороза». В них, по словам самого Лондона, «встречаются каменный век и век стали» и создается конфликт, отмеченный неподдельно сложным содержанием. В индейских новеллах Лондон непосредственно коснулся законов жизни, которые ему казались вечными, и в необратимости перемен, принесенных «прогрессом», увидел еще и невозможные утраты, безысходную драму. Биологическое истолкование сущности этих законов было самой слабой стороной его рассказов. Однако сам изображаемый материал до известной степени согласовывался с принципами эволюционного учения: герои выживали лишь в тяжелой и непрерывной борьбе с природой, так что в форме биологического отбора проявлялся и своего рода духовный отбор, и спенсерианская концепция не вступала в слишком резкое противоречие с этической проблематикой.

И тем не менее как художник Лондон объективно развенчал претензии этой концепции на бесспорную истинность, причем сделал это в произведениях, казалось бы, по самому своему характеру призванных иллюстрировать завоевания тогдашней научной мысли — в повестях о собаках. Немеркнущее художественное значение этих книг определяется прежде всего тем, что Лондон одним из первых в мировой литературе осознал углубляющийся разрыв между человеком и природой и усиливающуюся потребность людей в живительном общении со всем миром естественной жизни. Он предощутил, что с ходом времени «прогресс» заставит по-новому почувствовать родство всего живого и

оценить созданный самой природой порядок вещей, который стараниями человека оказался на грани катастрофы. Это была главная тема анималистического цикла — для своего времени новаторская и ставшая одной из магистральных тем искусства по мере нарастания НТР и обострения ее противоречий.

Казалось, после «Зова предков» спенсерианство было преодолено, однако сложность эволюции Лондона как раз и заключалась в том, что подобные преодоления происходили в его творчестве очень медленно, сопровождаясь рецидивами прежних заблуждений. Здесь сказывалась не только идейная непоследовательность писателя, но и пробелы в его образовании, а еще сильнее — тот факт, что он выражал представления рядовых американцев своей эпохи и далеко не всегда был способен подняться над присущими подобному миропониманию социально обусловленными предрассудками расового и национального характера. Отправившись в 1914 г. корреспондентом в революционную Мексику, автор «Мексиканца» опубликовал серию статей, фактически оправдывавших американскую интервенцию и своим шовинизмом возмущивших всю социалистическую прессу. А на критику он ответил выходом из рядов социалистов.

Столь же путаной была и система взглядов Лондона. Как и многие писатели рубежа веков, он долго и мучительно преодолевал влияние Ницше, которое особенно ясно проявилось в «Дочери снегов». Клондайкские впечатления не могли не расположить писателя к красочным, романтическим пассажам, в которых Ницше прославлял «бунтаря по природе», бросающего вызов дряблему, анемичному, «плебейскому» миру, где всевластен «стадный инстинкт толпы».

Но в то же время — пройденная Лондоном школа жизни заставляла отнестись к такого рода апологии индивидуализма гораздо более трезво и критически, чем воспринимали ее другие неоромантики, в чьем творчестве идеи Ницше иной раз оказываются философским фундаментом. Спенсерианские и ницшеанские увлечения писателя вступили в противоречие с его социалистическими устремлениями, и завязался конфликт, прослеживаемый на всем протяжении творческого пути Лондона, так им до конца и не разрешенный.

Социалистические убеждения писателя выросли непосредственно из его жизненного опыта, и в этом заключалась как их сила, так и слабость. Он знал всю остроту социальных антагонизмов классового общества, передав их в лучших своих книгах — «Люди бездны» (1903), «Железная пята» (1908), «Мартин Иден» (1909). И одновременно, подобно Синклеру, он остался еще одним социалистом чувства, а изъяны теоретического образования в конце концов и предопределили идейную и творческую драму, происходившую в последние годы жизни писателя.

Документальная книга «Люди бездны» представляла собой очерк повседневности лондонских трущоб и обвинительный акт той общественной системе, которая обрекает миллионы людей на голод и нищету, создавая разительные контрасты бесправия и всемогущества. Однако

528

автор стремился создать не только социологические полотна, его задачей был и своего рода документальный эпос, повествующий о вечной борьбе отверженных за свое достоинство и право на жизнь. Отголоски спенсерианской доктрины различаются и в этом повествовании о «бездне» с ее отчаянием, голодом, повальной проституцией, ужасающей детской смертностью и беспросветной нуждой. Участь обитателей «бездны» Лондон считал предрешенной и тем не менее решительно отверг представления о биологической деградации низших слоев общества, назвав истинной причиной трагедии Ист-сайда пороки социальной системы. В «Людах бездны» он вступил в открытый спор и с Ницше, третировавшим «покорных неудачников». Этот спор был продолжен в одном из лучших романов Лондона «Морской волк» (1904). Писатель не упрощал поставленную перед собой задачу. В лице главного героя романа читателю предстала личность чрезвычайно

сложная, цельная и сильная. Философский поединок, который ведет с этим персонажем автор, становится подлинным сюжетом повествования.

За несколько дней до смерти Лондон занес в блокнот: «„Мартин Иден“», и „Морской волк“ развенчивают ницшеанскую философию, а этого не заметили даже социалисты». Видимо, основная слабость книги заключалась в том, что ее герою противопоставит либерально настроенный интеллигент, чьи умозрительные представления капитан Ларсен легко опровергает истинами, почерпнутыми из практической жизни.

Резкий перелом действия — робинзонада на необитаемом острове и покаяние Ларсена в финале — художественно неубедителен. И все же никогда еще Лондону не удавалось создать столь непростой и яркий характер, как Ларсен в первых главах повествования. Выходец из социальных низов, он сродни героям северных рассказов, но его этическое кредо определяется презрением ко всей «свински устроенной жизни». Это бунтарь против самих условий, в которых принужден жить человек. Ларсен — личность, близкая как Парадоксалисту «Записок из подполья» Достоевского, так и бесчисленным бунтарям против человеческого удела, которые пройдут впоследствии по страницам европейских и американских романов XX в. Вновь, как в северных рассказах и анималистическом цикле, Лондон нашел конфликт и тему, которые на десятилетия останутся достоянием литературы нашего времени.

Подобно большинству своих грядущих единомышленников, Ларсен отождествляет понятия «жизнь» и «буржуазная цивилизация», находя здесь оправдание для варварских методов, заведенных им на шхуне, для собственного цинизма и замашек предпринимателя-хищника, каким на деле оказывается этот ницшеанский «сильный человек». Лондон увидел закономерность этого движения от тотального бунта к своекорыстию капиталиста, признавшего «целесообразность» своей единственной доктриной и исповедующего вседозволенность, поскольку в мире не осталось ничего святого. Роман подвел итог первому этапу творчества Лондона, засвидетельствовав знаменательные сдвиги в его миропонимании.

Второй этап эволюции Лондона связан с глубоким и многогранным воздействием на писателя русской революции 1905 г. С трибуны и с печатной страницы Лондон сразу объявил о своей безоговорочной поддержке «русских террористов». В «Войне классов» (1906) он писал, что признает лишь один путь решения коренных общественных вопросов — революцию и переход к социализму. А в статье-манифесте «Революция» (1908) Лондон без колебаний утверждает, что будущее принадлежит «семимиллионной армии революционеров мира».

Центральные произведения этого периода — «Железная пята» и «Мартин Иден» — явились не только высшими художественными свершениями Лондона, но и новым шагом в развитии американского критического реализма. В обеих этих книгах творчески осуществлен принцип, сформулированный Лондоном еще в 1901 г. в статье о «Фоме Гордееве»: литература должна стать «действенным средством, чтобы пробудить дремлющую совесть людей и вовлечь их в борьбу за человечество». Уроки Горького, чей реализм Лондон ставил выше, чем реализм Л. Толстого и Тургенева, несомненно, оказались важны, когда писатель работал над самыми значительными своими произведениями, и прежде всего над «Железной пятой».

Роман был завершен еще в 1906 г., но увидел свет лишь два года спустя, поскольку издательство опасалось его выпустить в атмосфере, наэлектризованной событиями революции в России. В «Железной пяте» соединяются жанровые черты эпоса и притчи, документального повествования и утопии. Темой Лондона была революция — необходимый и неотвратимый итог общественного развития. Он сознавал, что человечеству предстоит испытать невиданные потрясения, прежде чем над развалинами капитализма взойдет заря новой эпохи — эры братства людей. Он писал свою книгу,

пристально следя за русскими событиями 1905 г., которые нашли в «Железной пяте» глубокое отражение.

В записках Эвис Эвергард, будто бы найденных лишь семь веков спустя и составляющих

529

основное повествование, как и в комментариях Энтони Меридита, живущего в XXVII в., в эру Братства людей, о революции 1905 г. не раз упоминается впрямую. Существенны, впрочем, не только такие указания. Еще важнее новый тип героя, появившийся в «Железной пяте», — рабочий-революционер Эвергард, ставший одним из руководителей борьбы пролетариата. Отнюдь не случайно центральным эпизодом стал кровавый разгром рабочего восстания в Чикаго — Лондон размышлял над уроками декабрьского восстания 1905 г. в Москве. И сама тема Железной пяты, вооруженной плутократии, попирающей все демократические права и законы, несомненно, появилась в романе как итог тех же размышлений. Изображая деятельность профессиональных революционеров, Лондон допустил серьезные просчеты, отдав дань левацкой «романтике». Сама революция в его романе порою выглядела как итог усилий конспираторов-избранников третирующих пролетарскую массу и избравших своим оружием террор и провокации, ведущие к бессмысленным жертвам. Вместе с тем Лондону удалось предугадать те болезни «левизны», которыми социалистическое движение переболело уже в эпоху между двумя мировыми войнами. Как художник он сумел почувствовать опасность подобного «подвижничества» в одиночку, в изоляции от миллионов «людей бездны».

Лондон не ошибся и в другом своем предсказании: XX век виделся ему эпохой резкого обострения социальных антагонизмов, и «Железная пята», стала, пожалуй, самым ранним в мировой литературе произведением, где угадано зарождение и распространение фашизма. Точность этого предвидения поразительна — последующая история подтвердила его вплоть до деталей.

Картина, созданная в «Железной пяте», необычайно сурова по краскам: олигархия подавляет восстание с неслыханной жестокостью, гибнут лучшие революционеры, включая Эвергарда и Эвис. Но вера писателя в революцию остается непоколебимой.

А. В. Луначарский назвал роман Лондона одним из «первых произведений подлинной социалистической литературы». Пафос революционного преобразования действительности соединяется в «Железной пяте» с трезвостью анализа неотвратимых исторических испытаний, которые ожидают человечество на пути к социализму. Такой синтез остался уникальным явлением в литературе США.

Художественно-публицистическое повествование Лондона явилось порубежной вехой в истории социалистической литературы, обозначив и новое эстетическое качество критического реализма.

«Мартин Иден» стал еще одной вехой на этом пути от реализма XIX столетия к реализму нового типа. Современниками этот автобиографический роман был воспринят как типичная для Америки «история ошеломительной карьеры». В черновиках роман долго носил ироническое заглавие «Успех». Но получилось произведение отнюдь не сатирическое по своей сущности. Лондон коснулся одной из «вечных тем — это была тема художника и его мучительной борьбы с неподатливым материалом, со вкусами публики, с необходимостью продавать свое искусство, собственными человеческими слабостями. Задуманный как книга, развенчивающая индивидуализм, «Мартин Иден» фактически стал авторской исповедью.

Роман не раз пытались истолковать как произведение, обличающее продажность и бездуховность буржуазного общества, чьей жертвой становится герой, усвоивший нормы «ярмарки на площади», описанной Ролланом в «Жане-Кристофе». Совершенно по-иному прочел «Мартина Идена» Маяковский. В 1918 г. он сделал по мотивам этого романа фильм, где герой — революционный художник, «не для денег родившийся». Обе эти

интерпретации правомерны, но ни одна из них сама по себе недостаточна. Конфликт романа точнее всего определил сам Лондон, сказав, что это «трагедия одиночки, пытающегося внушить истину миру». Необходимо, правда, уточнение: истину, добытую искусством.

Несовпадение художественной красоты, необычайно тонко чувствуемой Мартином, и грубой житейской реальности оказывается главным противоречием жизни героя. В творчестве Мартина Идена эта коллизия предстает неразрешимой. Цель жизни Мартина — служение искусству, но искусство невозможно без воспринимающего. Он презирает буржуазную публику, но «воспринимающие» — именно эта среда. И если творчество — великий созидательный акт, по завершении неизбежно становится мелочная борьба с издателями и оплевывание шедевра самодовольной буржуазной аудиторией.

Новизна конфликта в том, что Лондон выбрал героем художника, вышедшего из народной массы, а это — явление, ставшее характерным лишь в XX в. Оттого и описанная в «Мартине Идене» драма приобретает подлинно современное звучание. Мартин — революционер в искусстве, потому что он выразил мироощущение, выпестованное его пролетарским опытом. Но жестокий парадокс в том, что с каждой освоенной им вершиной культуры Мартин все больше отделяется от мира, который питал его

530

творческие силы. Рвется связь между художником и вырастившей его средой. Культура, которая им усвоена, а без такой школы он никогда не стал бы художником, как раз и приводит к странному и мучительному положению: поэт пролетариата становится непонятен пролетариату, а «хорошее общество», способное его понять, смотрит на этого поэта лишь как на очередную сенсацию.

В итоге Мартин оказывается между двух миров, в пустоте, в изоляции, а его индивидуализм, как и жалкие попытки насилия над своим талантом, — лишь следствие отчужденности ото всех, переживаемой этим художником из народа, с неизбежностью ставшим если не чужим, то недоступным народу. Конфликт, разыгравшийся в истории Мартина Идена, неразрешим, покуда, по слову Уитмена, «великий поэт не найдет себе и великой аудитории». В условиях буржуазного общества это невозможно. И уход Мартина — не капитуляция. Точнее сказать, это мужественное решение художника, осознавшего неразрешимость главной коллизии, созданной объективным противоречием между культурой и народом и ставшей центром его собственной жизни.

«Мартин Иден» был последним взлетом Лондона. Заключительный период творчества Лондона отмечен резким обострением духовных противоречий писателя и глубоким творческим кризисом. Увлечение наивной программой «опрощения» — мирной жизни на лоне природы и фермерского труда, исцеляющего от зол «городской» цивилизации, а в дальнейшем и программа нравственного самовоспитания согласно чисто буржуазным стандартам практицизма и благоденствия (роман «Маленькая хозяйка большого дома», 1916) — все это до неузнаваемости изменило писательский облик Лондона. Он все чаще писал книги, представляющие собой образцы развлекательной беллетристики.

Сломил его провал «Лунной долины» (1913). В этом романе, программном для позднего Лондона, порой оживали мотивы иной эпохи его творчества, когда темы и образы подсказывала писателю жизнь пролетариата. Героям — прачке Саксон и возчику Биллу выпадает на долю изведать несправедливость и нищету, пережить в дни забастовки голод и отчаяние. Но как только им приходит в голову счастливая мысль бежать из «мглы Окленда» на мирные загородные поля, к «естественному» бытию, кошмар их жизни сменяется ничем не омраченной идиллией. Лондон верил, что отыскал универсальный рецепт спасения человечества. За эти иллюзии он расплачивался творческим бесплодием.

Лишь несколько произведений последнего периода — «Мексиканец»; полинезийские рассказы из сборника «Храм гордыни» (1912), заключительные части анималистического цикла — сохранили значение в творческой биографии Лондона. Самоубийство писателя,

по всей вероятности, было непредумышленным. Измученный уремией, Лондон не мог обходиться без морфия; приступ в ночь на 22 ноября 1916 г. был чрезвычайно сильным, и принятая доза лекарства оказалась слишком велика.

Было бы явной натяжкой сказать, что он ушел в расцвете таланта. Буржуазное литературоведение поспешило вычеркнуть его имя из трудов по истории литературы США. Интерес к Лондону стал возрождаться в этих кругах лишь в 60-е годы. В кругах демократической и революционной творческой интеллигенции, в широких читательских кругах всего мира этот интерес не угасал никогда. Джек Лондон был художником-новатором, наметившим многие важнейшие проблемы, к которым впоследствии многократно возвращалась литература XX в. Бунтарь, искатель, провозвестник великих социальных битв, художник яркого и самобытного дарования, он вступил как один из первооткрывателей конфликтов и героев нашей эпохи, по праву заняв в ее литературе почетное место классика.

530

ДРАЙЗЕР (до 1917 г.)

Подобно Лондону, Теодор Драйзер (1871—1945) был выходцем из пролетарской среды, он вырос в семье ткача-немца, переселившегося за океан в 1844 г.

Свои трудовые университеты Драйзер проходил в Чикаго, и, как для многих его литературных современников — для Горького, Гамсуна, Лондона, они оказались бесценными в творческом, да и в духовном, отношении. Как литератор Драйзер формировался в газете. С 1892 г. он репортером, а в дальнейшем и редактором целого ряда больших и маленьких газет. Он ненавидел это ремесло, но при всех докучливых репортерских обязанностях и необходимости подстраиваться под требования издателей, газета воспитала острую наблюдательность, развивая профессиональные литературные навыки и предоставляя возможность наблюдать жизнь в ее самых разных проявлениях.

В те же годы Драйзер основательно познакомился с трудами Г. Спенсера, которые произвели на него очень сильное впечатление.

Литературная биография писателя началась с «Сестры Керри» (1900). Здесь наглядно проявились те художественные качества, которые

531

возникли под несомненным влиянием натурализма. Частная история персонажей была важна Драйзеру прежде всего как конкретное свидетельство всевластия законов, господствующих в буржуазном обществе. Такого рода социальный детерминизм, нередко подкрепляемый биологическими мотивировками взлетов и падений героев, оказался фундаментальным принципом художественного построения книги.

Сам Драйзер, комментируя свой роман, утверждал, что «не проповедует никакой морали», а «просто стремится говорить о жизни, как она есть». Вместе с тем, по свидетельству автора, роман являл собой «картину общественных условий», созданную согласно определенным общественным и философским воззрениям. Для Драйзера определяющей идеей послужила мысль о жесткой социальной обусловленности человеческой судьбы. Биографии Керри и Герствуда складываются совершенно по-разному, однако ни на йоту не отклоняясь от неписаных законов бытия, которыми определяются судьбы людей в окружающем обществе. Героям оставлен крайне незначительный простор для их человеческой самостоятельности. Проблема выбора перед ними, собственно, и не возникает, потому что все в их жизни предопределено.

Исповедуемый начинающим Драйзером строго детерминистский взгляд на действительность привел в его первом романе к существенной схематизации характеров.

Но вместе с тем и многие сильные стороны «Сестры Керри» предопределены той же концепцией: новаторски смелые картины огромного стандартизированного города, где человек ничтожен и бессилён, глубоко показанный процесс обезличивания, анализ антагонизма человечности и «общественных условий», которые оказывают лишь растлевающее, пагубное воздействие на его персонажей.

В «Сестре Керри» намечены проблемы, которые пройдут через все творчество Драйзера: цена «успеха», зависимость личности от ложных социальных норм, границы человеческой свободы и ответственность индивида за свои поступки, границы социального и биологического в самом человеке. На фоне тогдашней американской беллетристики роман выделялся и серьёзностью поставленных в нём вопросов, и смелостью обличения пороков буржуазного мироустройства. Именно поэтому разразился скандал. «Сестра Керри» была запрещена за «аморальность», и свое следующее произведение Драйзер смог издать лишь десять лет спустя.

Иллюстрация:

Теодор Драйзер

Портрет 1920-х годов

«Дженни Герхардт» (1911) — роман, ознаменовавший углубление реализма Драйзера. По сравнению с «Сестрой Керри» в этом романе заметно меняется ракурс изображения. Детерминистские идеи Драйзера проявляются даже активнее, чем прежде, придавая оттенок фатализма рассказанной писателем истории девушки из пролетарской среды. Однако заглавная героиня менее всего поддается духовному растлению, хотя к этому, согласно натуралистской схеме, должна привести ее биография. Биологические мотивировки поступков и жизненных испытаний, которые выпадают на ее долю, приглушены, и в центре повествования — реалистически обрисованная трагедия «простого сердца», столкнувшегося с миром сословных предрассудков и ложных этических постулатов.

В «Дженни Герхардт» Драйзер намечает одну из фундаментальных задач своего творчества — исследование разрушительного воздействия, которое оказывают на личность и формы общественной жизни, и стремительно усложняющаяся цивилизация, и «весь механизм существующих в нашем обществе средств общения и связи». Эта тема станет одной из главных в «Трилогии желания», чьи первые тома («Финансист», 1912; «Титан», 1914) явились основным произведением первого периода творчества Драйзера.

532

Внимание писателя привлекла биография чикагского миллионера Ч. Йеркса. Выбившийся из низов, он словно бы осуществил специфически американский идеал равных возможностей для каждого, однако опубликованные после кончины Йеркса письма и дневники магната свидетельствовали о его полной духовной опустошенности. Сам материал позволял Драйзеру коснуться давно волновавшей его темы истинных и ложных ценностей бытия, развенчивая мифологию «успеха», сыгравшую столь важную роль в национальном самосознании.

Герой трилогии Фрэнк Каупервуд, подобно Йерксу, начинает свою деловую карьеру в Филадельфии, а апогея эта карьера достигает после переезда в Чикаго, где герой прибирает к рукам городской транспорт, ведя отчаянную борьбу с конкурентами и не брезгуя никакими средствами — от подкупа до шантажа. В третьей части повествования, над которым Драйзер работал долгие годы, не успев завершить свой труд («Стоик» напечатан посмертно в 1947 г.), ареной действия становится Лондон: Каупервуд превращается в крупнейшего монополиста, которому не чужды имперские поползновения, однако переживаемый им нравственный кризис глубок до безысходности.

Документальная основа «Трилогии желания» постоянно дает о себе знать, и особенно в первых томах цикла. Драйзеру важен анализ механики головокружительных карьер,

которыми пестрит история американской финансовой олигархии. Подробно описывается процесс конкурентной борьбы: всевозможные спекуляции и аферы, коррупция, достигающая чудовищных масштабов, ограбление народных масс, продажность городских властей и т. п. По точности и яркости характеристики нравов промышленно-финансовой олигархии «Трилогия желаний» остается исключительным явлением в литературе США. В этом смысле она созвучна многим произведениям современной Драйзеру мировой литературы, прежде всего «Делу Артамоновых» Горького и «Саге о Форсайтах» Голсуорси, хотя эти романы лишены той фактографической достоверности, которая в повествовании о Каупервуде становится важнейшей эстетической установкой.

Вместе с тем такая установка, конечно, не исчерпывает поэтики «Трилогии желаний». Возвышение Каупервуда показано Драйзером в трех изобразительных планах. Первый из них — сама профессиональная карьера героя, погоня за миллионом, неизбежно порождающая состояние духовной выхолощенности. Оно станет для Каупервуда навязчивым в «Стоике», предопределив безрадостный финал его «пути наверх».

Второй план — отношения Каупервуда с женщинами — почти зеркально дублирует историю его деловых успехов. Убогий гедонизм неразрывно соединяется в восприятии героя с представлениями о социальном престиже, животная сила Каупервуда проявляется равным образом и в его финансовых начинаниях, и в физиологических триумфах. Подобное единство личности, сугубо практицистски ориентированной в любой сфере бытия, составляет, согласно Драйзеру, отличительную черту всего изображаемого им социального класса.

И наконец, третий план — это биологический параллелизм, постоянные ассоциации между процессом конкурентной борьбы и процессом естественного отбора, где выживает сильнейший. Фрэнк с детства усваивает, что в мире «все живое существует одно за счет другого». Этот принцип в дальнейшем не раз послужит ему «оправданием» собственных хищнических акций. Еще важнее, что схватки Каупервуда с конкурентами показаны, в сущности, как борьба биологических индивидов, пожирающих друг друга.

Неудивительно, что наряду с обличительными страницами читатель саги о Каупервуде найдет в первых томах и своего рода апологию сильной личности: в одном из интервью Драйзер даже назвал своего героя «бунтующим Люцифером», который обладает «титаническим умом». Противоречивость такой концепции центрального характера находит объяснение прежде всего в спенсерианских увлечениях Драйзера.

Социодарвинистские концепции заметно сказались в первых томах «Трилогии желаний». Тем не менее «Финансист» и «Титан» отмечены подлинной масштабностью конфликтов и необычайным богатством социально-исторического фона. Действие трилогии охватывает вторую половину XIX в., и Драйзер показал основные тенденции американской жизни в это бурное время: быстрые темпы роста капитализма, стремительный ход индустриализации, обострение классовых антагонизмов, отразившихся и в событиях, которые непосредственно изображает его произведение: в хаймаркетской трагедии 1886 г., когда полиция расстреляла на центральной площади Чикаго рабочую демонстрацию, в мощных стачках 90-х годов, в популистском движении, охватившем миллионы фермеров.

Историзм художественного мышления был главным завоеванием Драйзера в эпосе о Каупервуде. Будучи типичным «романом карьеры», этот цикл вместе с тем воспринимается и как произведение философского характера, затрагивающее проблематику, связанную с коренными особенностями американского общества

533

и с кризисом национального идеала, запечатленного в понятии «мечты» о равных возможностях для индивидуума, которому ничто не мешает жить в согласии с собственной природой и сохранять гуманистическую ориентацию.

«Трилогия желания» тесно связана с «Человеческой комедией». Драйзер неизменно отзывался о Бальзаке как о великом мастере реалистического искусства. Каупервуд многим напоминает Растиньяка; но если Растиньяк лишь паразитирует на общественном богатстве, то о Каупервуде этого сказать нельзя, хотя и он руководствуется своекорыстными побуждениями. Свои миллионы он добывает, в отличие от протагонистов европейского «романа карьеры», не благодаря родственным связям и биржевой игре, а в рискованных операциях, когда герой революционизирует городской транспорт и попутно срывает неслыханные барыши. Он инстинктивно усваивает миф о равных возможностях и действует в согласии с ним, не признавая никаких ограничений своей индивидуальной воли.

Банкротство Каупервуда для Драйзера было банкротством индивидуализма. В истории этого персонажа важнейшая роль принадлежит неразрешимому конфликту американской «мечты» и реальной действительности: признанием Каупервуда была «мечта» о самоутверждении, но объективной его функцией оказалась необходимость укреплять капиталистический миропорядок, который как раз нивелирует всякую индивидуальность, подчиняя ее стандартным нормам «успеха». «Трилогия желания» — одно из первых произведений, где идет речь о том, как по мере развития буржуазной цивилизации в ее характерно американских особенностях «мечта» трансформируется в глубоко ложный этический идеал.

Одиссея индивидуалиста закономерно увенчалась сознанием собственной отчужденности от «завоеванного» мира. Этот мир держит Каупервуда в своих руках слишком прочно. Алогичные, на первый взгляд, индуистские увлечения пресыщенного и усталого миллионера («Стоик») в действительности оказываются лишь формой признания ложности ориентира, которому он следовал всю жизнь.

Еще один вариант духовного банкротства, увенчивающего подобный компромисс с ложной этикой, Драйзер исследовал в «Гении» (1915), уже ироническими кавычками заглавия давая почувствовать, что на этот раз он выступает как сатирик. «Гений» — роман о художнике, который, обладая сильным реалистическим дарованием, не выдерживает давления разного рода негоциантов от искусства и становится поставщиком рекламных плакатов, приносящих ему крупные заработки. Падение героя показано как закономерный итог его нестойкости перед воздействием буржуазной этики, в корне враждебной подлинно творческим устремлениям личности. Атмосфера, в которой вынужден существовать художник, чужеродна для подлинного искусства, ведь оно, в представлении Драйзера, не может не касаться мрачных сторон действительности — «недостойного», «обыденного».

«Гений» — история большого дарования, погибающего в условиях грубо утилитарного подхода к художественному творчеству. Однако этот драматический и глубоко актуальный конфликт получил у Драйзера не только социальное, но и чисто физиологическое истолкование, чем и предопределена его неудача в «Гении». Драма героя заключается для писателя не только в капитуляции под давлением дельцов и лавочников и не только в неизбежном отрыве от пролетарской среды, сыгравшем роковую роль для Мартина Идена. Это еще и неотвратимая расплата за преследующую его неудовлетворенную страсть к обладанию «женской красотой». Реалистические мотивировки развертывающейся в романе коллизии отодвигаются на второй план.

Наибольший интерес в «Гении» представляют страницы, на которых герой излагает творческое кредо самого писателя. Полотна художника сродни работам Роберта Генри и других живописцев «Восьмерки» — реалистического направления, возникшего в начале XX в. Как и представители «Восьмерки», герой Драйзера бунтует против академизма и эстетства, считая, что для искусства не существует запретных или недостойных тем, поскольку оно призвано передать динамизм действительности, ее социальные контрасты, ее повседневный облик, ее трагизм, проявляющийся не в исключительном, а в будничном.

Драйзер сформулировал главные принципы той реалистической эстетики, которая объединила лучших художников его поколения, получив дальнейшее плодотворное развитие в его собственном позднем творчестве.

533

«ПОЭТИЧЕСКИЙ РЕНЕССАНС»

Двадцатилетие после смерти Уитмена в 1892 г. исследователи поэзии США обычно называют «сумеречным промежутком»: на первый взгляд, и правда эти годы производят впечатление бесплодной эпохи эпигонства. Это впечатление не совсем верно, хотя и в самом деле поэзия на рубеже веков переживает серьезный кризис. Романтическая традиция перестает соответствовать коллизиям и проблемам, которые принесло

534

новое столетие. Зернам, посеянным Уитменом, еще только предстоит прорасти.

История американской поэзии XX в. началась с октября 1912 г., когда вышел первый номер «Поэтри» — скромного чикагского журнала, сумевшего объединить талантливую молодежь, представляющую новое поколение. Это было творчески необычайно одаренное поколение, которое и создало поэтический язык современности. В борьбе за этот новаторский художественный язык на краткое время заключили литературный союз все те, кто стремился к подлинной творческой независимости отказываясь от обветшалых романтических форм и стремясь говорить о живой сегодняшней действительности Америки. Союз просуществовал всего несколько лет, распавшись, как только выяснилось принципиальное несовпадение позиций недавних дебютантов. Тем не менее «Поэтри», как и другой чикагский журнал «Литл ревью», где впервые увидел свет «Улисс» Джойса, стал тем горнилом, из которого вышли важнейшие направления в американской поэзии нашего столетия.

Понятие «ренессанс» применительно к поэзии США 10-х годов, разумеется, допустимо лишь в качестве метафоры, и не только потому, что масштаб явления не соответствует значительности термина. 1912 год действительно стал определенным рубежом, но скорее волею случайности, чем логикой художественного развития: взлет подготавливался, по меньшей мере, с начала века. Авторам и редакторам «Поэтри» казалось, что они начинают на пустом месте, но они заблуждались. Своими предшественниками они считали Уитмена и Бодлера, однако был и предшественник, гораздо более близкий во времени, — их старший современник Эдвин Арлингтон Робинсон (1869—1935).

Многих американских поэтов впоследствии увлекла идея, которой поэзия США обязана книгам Робинсона, появившимся еще на исходе прошлого столетия: выстроить свою модель причудливо меняющейся действительности, рассказав о провинциальном городке, в чьей однообразной жизни то явственным, то далеким отголоском отражаются тревоги времени. У Робинсона контуры этого городка — перекрестка судеб, драм, конфликтов, — появились уже в сборниках «Дети ночи» (1898) и «Капитан Крейг» (1902).

Рожденный его воображением Тильбюри-таун был до неразличимости схож с десятками скромных городков Новой Англии, где прошла юность поэта. Впоследствии он сделался ньюйоркцем, служил контролером в метро, потом стал чиновником на таможне, был замечен президентом США Р. Рузвельтом, любившим покрасоваться в роли мецената, и получил возможность целиком посвятить себя литературе. В жизни Робинсона происходили перемены, но в его поэзии они не находили прямого отклика. Он все так же обитал в своем Тильбюри-тауне, где разыгрывались невидимые миру человеческие драмы, а монотонность будней приглушала устремления людей к добру и красоте. Образ Тильбюри-тауна, окончательно сформировавшийся в лучшей книге

Робинсона «Городок вниз по реке» (1910), сохраняя достоверность непосредственного свидетельства, приобрел добавочные измерения: летопись человеческих разочарований и надежд, хроника повседневности перерастала в своего рода лирический эпос движущейся истории.

Река исторического времени словно бы разбивается на множество протоков, рукавов, стариц, а то и вовсе иссякает в душноватой атмосфере тишайшего захолустья. Но ее глубинное течение непрерывно. Социальный контекст стихов Робинсона — это «позолоченный век», эпоха меркантилизма, торжествующей буржуазности. Он первым заговорил о надломе, апатии духа, кризисе веры, утилитаризме этических принципов, о невозможности достичь гармонии бытия, выразив ощущение жизни, возникшее в условиях бездуховной, антигероической действительности рубежа столетий, и найдя тему, которая стала одной из самых значительных для американской поэзии нашего столетия.

Он писал стихи, проникнутые грустной иронией и неясной мечтой о более гуманных отношениях между людьми. Мир, окружавший Робинсона, казался ему лишь неудачной копией подлинно гармоничного мира, который появляется в его поэзии вместе с образами людей шекспировской эпохи или героическими фигурами тогда еще близкой американской истории — Линкольном, Джоном Брауном. Высокий этический идеал, воплощенный в этих персонажах его лирики, находится в резком, подчеркнутом несоответствии с духовной опустошенностью и убогим практицизмом, всевластным над обитателями Тильбюри-тауна. Робинсона болезненно ранили свидетельства распада человеческой личности и крушение естественных нравственных норм. Его Тильбюри-таун выглядит городом без авеню и площадей, городом переулков, упирающихся в пустыри, городом индивидуалистов, отгородившихся от соседей глухой стеной, за которой скрыты повседневные драмы несостоявшихся жизней.

«Разнобой между призваньем и судьбой» — вот, пожалуй, самый неотступный мотив его

535

стихотворений, обычно представляющих собой лаконичные портреты-характеристики провинциальных жителей. Сарказм и жалость к этим людям переплетаются в его книгах настолько тесно, что сравнительно очень редки как образцы беспримесной сатиры, так и создания истинной лирики. Робинсон не отделял себя от тех, о ком писал. По Тильбюри-тауну он бродил не как сторонний наблюдатель. И даже в самых мрачных по колориту стихотворениях он не был пессимистом, отчаявшимся когда-нибудь изменить существующий порядок вещей. Ценность личности и ее неповторимого жизненного опыта для Робинсона не может быть зачеркнута, даже если человек по лености и по неумению бороться с обстоятельствами, подобно одному его персонажу, «различая вкус всех вещей, понятия не имел о Хлебе Жизни».

Иллюстрация:

«Международная выставка современного искусства» Армори

Нью-Йорк, 1913 г.

По своему мировосприятию, да и по особенностям поэтики Робинсон оставался романтиком, завершая великую традицию, которая восходит к Брайанту и Э. По, но вместе с тем во многом он принадлежал новой эпохе, начавшейся на рубеже столетий. Его романтические представления о социальном процессе, как и этический ригоризм, сразу выдающийся в Робинсоне наследника пуританской традиции, выглядели старомодно на фоне социологических увлечений и бунтарских порывов тех поэтов, которые начинали в «Поэтри». Однако новое поколение сумело по достоинству оценить содержательную емкость созданных Робинсоном картин и восприняло его книги как явление реализма, становившегося главным художественным ориентиром для молодой поэзии. Микромир Тильбюри-тауна был воспринят как модель макромира Америки. В сборниках Робинсона

прочли не просто о провинциальных драмах, но об упадке американского духа и узнали собственные истоки в этой панораме одноэтажной Америки, где люди точно заживо погребены, хотя и продолжают жить, тосковать, спиваться и оплакивать карточные домики рухнувших надежд.

536

«Человек на фоне неба» (1916) — последняя книга лирико-философских стихотворений Робинсона, она была признана одним из крупнейших литературных событий эпохи, пусть в ней лишь завершалась работа, начатая еще в «Детях ночи» восемнадцатью годами раньше. Робинсону остался чужд верлибр, который вдохновлял почти всех новых поэтов 10-х годов, хотя, превосходно владея ямбом, он все чаще отходил от классических образцов, прозаизировал стих, отказывался от рифмы. Поздний период его творчества отмечен увлечением большой формой и мифологическими сюжетами, связанными главным образом с легендами артуровского цикла. В собрании сочинений Робинсона поэмы конца 10-х и 20-х годов («Мерлин», 1917; «Ланселот», 1920; «Тристрам», 1927, и др.) занимают несколько томов, но в историю литературы он все-таки вошел прежде всего как творец Тильбюри-тауна, соединивший в поэзии США век минувший и век нынешний. Он наметил принципы реалистической поэтики, которую исповедует следующее поэтическое поколение, выступившее в 10-е годы.

Общим для этих поэтов было чувство исчерпанности романтической традиции и интерес к поискам европейской литературы и живописи начала века, общей была и страсть к эксперименту, жажда обновления арсенала выразительных средств. Преодоление эпигонских тенденций, отказ от условностей, приводивших к странному разделению явлений действительности на «поэтические» и «непоэтические», отрицание канонов, требующих классической метрики, строфики, рифмы, едва ли не единодушное пристрастие к верлибру, воспринятому не только как стиховая система, а еще и как определенный способ видеть и изображать мир, — все это, за редкими исключениями, было присуще поэтам, начинавшим в 10-е годы и решительно вознамерившимся перевернуть бытующие представления о сущности и призвании искусства поэзии.

Заговорили о «поэтической революции» — поспешно и неточно. Понимаемая как создание некоего всеобщего современного стиля — поверх резких различий в мировоззрении, проблематике и традициях, подобная «революция», конечно, не могла состояться. Деятельность «Поэтры» подтверждала это с непреложностью. Перед участниками журнала стояла общая цель. Необходимо было найти действенные формы, средства, принципы видения, которые позволили бы поэзии передать облик современной действительности, выразить особенности сознания человека новой исторической эпохи.

Однако не мог не возникнуть и вопрос об отношении к этой действительности и о содержательных функциях обретенного к середине 10-х годов художественного языка, необычного даже на фоне поэтики таких близких предшественников, как Уитмен или Робинсон. Разумеется, новая поэтика была содержательной и в процессе своего становления. Но до известной черты эта содержательность оставалась замкнутой рамками формального обновления: дело шло о том, чтобы найти образные соответствия ритмам урбанистической реальности, распаду традиционных норм жизни, строю чувств отчужденной личности, перестояющей ощущать единство своего частного и социального бытия.

Эзра Паунд (1885—1972), уже в 10-е годы приобретший авторитет не только крупного поэта, но и главного теоретика молодой поэзии США, считал задачу всестороннего обновления художественного языка предусловием того нового эстетического качества, которое в ту пору он называл реализмом. Его понимание реализма была достаточно узким, исчерпываясь требованием точного свидетельства о текущей действительности и точного слова взамен пустых красот и банальностей, пленявших воображение поздних викторианцев, а тем более их эпигонов. Черпая свои идеи преимущественно из

французских источников — из эстетики Флобера, из творческого опыта Стендаля, Паунд не находил в американских художественных традициях ничего подлинно органичного формирующейся поэтике «точного слова». Уитмена он отверг за «выспренность» и патетику, но, впрочем, еще резче отозвался об адептах «благопристойности», по примеру Стедмана и Олдрича пестовавших чахлые оранжерейные цветы «чистого искусства».

Уже в первых выступлениях Паунда как теоретика и критика можно обнаружить идеи, в дальнейшем ставшие фундаментом и его элитаристской концепции искусства, и модернистской эстетики в ее американском варианте. Однако провозглашенное им требование реализма как единственной поэтики, способной покончить в искусстве с «декламирующей личностью» и передать подлинную атмосферу современной жизни, для 10-х годов было существенным и актуальным. Не случайно предложенные Паундом эстетические принципы были поддержаны всем тогдашним поколением поэтов. А его деятельность в качестве фактического редактора «Поэтри» и европейского корреспондента журнала способствовала творческому становлению поэтов самой разной ориентации, включая и таких значительных мастеров реализма, как Сэндберг и Фрост.

При кажущейся парадоксальности ситуации, когда бесспорный лидер модернизма играет

537

важную роль в создании реалистической поэтики, подобное положение для 10-х годов по-своему неизбежно. Неспособность выразить время теми художественными средствами, которыми, исключая Робинсона, довольствовались версификаторы времен «сумеречного промежутка», ощущается единодушно и болезненно, борьба за новый язык становится борьбой за новое зрение, за будущее американской поэзии. Паунд с его организаторскими талантами, тонким вкусом, европейской образованностью и способностью предугадывать тенденции художественной жизни воспринимается как воплощение подлинно творческих и бунтарских веяний поэтической эпохи (так будет и в 20-е, даже в 30-е годы, пока не выяснится истинная природа его радикализма и подлинный характер этой эстетики, неизбежно приводящей к герметичности).

Лозунг Паунда — «творить, обновляя» — становится лозунгом «Поэтри», а можно сказать, и всей молодой поэзии США. Для 10-х годов это перспективный, даже необходимый принцип. Он помогает освободиться от обветшалых эстетических норм, которые утверждали поздние романтики, и, без предвзятости оглядывая полученное художественное наследие, выделить в нем то, что действительно плодотворно: прежде всего Уитмена и Бодлера, которым суждена такая завидная судьба в поэзии XX в. Он способствует творческому пересмотру традиций, обогащаемых экспериментами нового поэтического поколения, чтобы из этого сплава возник художественный язык, которого требует время.

Но универсального «современного стиля» при этом не возникает. Слишком разнородны компоненты складывающейся поэтики, и слишком неоднозначно содержание, которым для каждого крупного поэта обладает само понятие современного эстетического языка. Даже верлибр, решительно потеснивший правильный стих, принят не всеми — Фрост, например, заявляет, что писать верлибром — значит играть в теннис без сетки. Еще существеннее, что сам верлибр принципиально несхож у столь последовательных его приверженцев, как, например, Сэндберг и начинающий Уильям Карлос Уильямс. Скорее их связывает урбанистическая образность и установка на предметность изображения. Но, например, в стихах Паунда преобладает совсем иной тип художественного мышления: мотивы, традиционные для мировой поэзии с древнейших времен, и жанры, обладающие многовековой историей, наполняются содержанием, актуальным для новейшей эпохи, и возникающий контраст оказывается главной поэтической идеей. Приметой «современного стиля» становится включение в ткань стиха «сырой» информации — газетных заголовков, обрывочных реплик из подслушанного разговора и т. п., — но таких форм решительно

избегал не только Робинсон, а, к примеру, и Мастерс, один из наиболее ярких поэтов новой волны.

Можно говорить лишь о некоторых общих направлениях развития поэтики, наметившихся в 10-е годы и доказавших свою неслучайность последующим опытом. Одно из таких направлений обозначил верлибр уитменовского типа, однако по сравнению с «Листьями травы» строже организованный, отличающийся тяготением к «неустойчивому метру» (термин У. К. Уильямса). Другое направление обозначено урбанизмом, если иметь в виду не только преобладание образов, почерпнутых из повседневности большого города, но сам характер ассоциаций и метафор, несущих на себе следы мироощущения, складывающегося в индустриальном технизированном, динамично развивающемся обществе. И наконец, третье направление, наметившееся в 10-е годы, связано с перестройкой поэтического словаря, происходившей активно, хотя и совершенно разными способами: с одной стороны, все более широкое использование лексики обыденной жизни, жаргона, социально окрашенного диалекта, с другой — столь же интенсивно используемая архаика, книжность, многозначность слова-символа, абстрагированного от своей житейской семантики.

Содержание, выраженное с помощью всех этих новых средств, оказалось настолько разным, что уже к концу 10-х годов не приходилось говорить о единстве молодой американской поэзии в борьбе против эпигонов и приверженцев «благопристойности». Пропагандируемый Паундом реализм стал художественным фактом, но сам Паунд остался в стороне от поэтов, избравших реализм как свой творческий принцип. Паунду, а также дебютировавшему в 1915 г. Т. С. Элиоту было суждено стать наиболее значительными поэтами модернистской ориентации, создателями американского модернизма, возникшего из авангардистских экспериментов 10-х годов.

В отличие от Европы Америка не знала пестроты авангардистских течений и школ. Авангардизм, в сущности, остался не более чем непродолжительным этапом творческой эволюции Паунда, Элиота и Уильямса, позднее — в 20-е годы — выдвинув еще и яркую, своеобразную фигуру Каммингса. Тем не менее это явление существовало, а в 1912 г. даже возникла единственная в американской поэзии школа авангардистского типа — имажизм.

538

Правда, имажизм в равной мере принадлежит и истории английской поэзии.

Кружок имажистов сложился в Лондоне в 1908—12 г. Теоретиком школы был английский философ Т. Хьюм, фактическим руководителем — Паунд. В 1914 г. вышла составленная Паундом антология «Имажисты», представившая помимо составителя тогда еще никому не известных Эми Лоуэлл, Джона Гулда Флетчера и Хилду Дулитл, подписывавшуюся инициалами Х. Д., а также англичан Ф. М. Флинта, Ричарда Олдингтона и Дэвида Герберта Лоуренса (двое последних в дальнейшем стали известными романистами). Читатели «Поэтри» имели возможность познакомиться с имажистским творчеством еще раньше.

Имажизм просуществовал недолго — лишь до конца первой мировой войны. Паунда вскоре увлекли совсем иные художественные идеи, а Эми Лоуэлл явно не годилась в вожди поэтического движения. Впрочем, это причины скорее внешние. Имажистские антологии (всего их вышло четыре) выполнили свою роль, помогая общему в те времена движению нереалистической американской литературы от декаданса к модернизму. Собственной эстетики у имажистской школы, строго говоря, не было. И после того, как сложилась художественная система модернизма, имажисты сошли со сцены стремительно и почти незаметно.

Имажизм объединял одаренных и ищущих поэтов. Некоторые из них сумели создать подлинные художественные ценности. Античные стилизации Хилды Дулитл, ее прозрачный, легкий стих и емкая — при всей внешней безыскусности — образность

восхищают и сегодня. Флетчеру принадлежат интересные опыты синтеза выразительных средств поэзии и живописи, он ближе других американских поэтов подошел к импрессионизму.

Однако в целом имажизм был явлением творчески бесперспективным. Хьюм сразу же заявил о том, что цель имажизма — «точное изображение», основывающееся на предметности и конкретности. Тематика была объявлена «нейтральной» и несущественной. Ей надлежало отступить перед «чистой» образностью, истолкованной как «объективная задача стиха». За этой декларацией стоял вызов романтической эстетике, и более того — гуманистической концепции человека, на которой основывалось романтическое видение. Хьюм и не скрывал этой «сверхзадачи» изобретенной им имажистской доктрины. Подобная ориентация в дальнейшем сыграла резко отрицательную роль в творчестве самых значительных из восприимчивых хьюмовских идей — Паунда и Элиота.

Эстетическим эквивалентом нравственных и философских воззрений Хьюма был «неоклассицизм», порывающий с идеей непосредственного личностного переживания как материала художественного творчества, и шире — с искусством подражания природе. Подражанию природе противопоставлялось «абстрагирование» от природы, т. е. искусство, основанное на идее сконструированности. «Объективная задача стиха» сводилась к тому, чтобы вычленивать из сложной системы связей и отношений тот или иной «объект», и, произведя эту операцию, по возможности преодолевать субъективное, личное к нему отношение с целью выявить некие изначально присущие «объекту» свойства. Эти свойства и есть первоматерия художественного образа. Все прочее — не более чем следы романтического апофеоза личности, уже неспособного соответствовать духу дегуманизированной эпохи.

Поэт должен стремиться к точности изображения, ясности языка и суггестивности: стихотворение — непременно краткое, в идеале приближающееся к формам японской классической лирики, — сообщает минимум «информации», но подразумевает (суггестирует) некую поэтическую реальность, где имажистский образ включен в целую систему художественного мироощущения. Искусство, к которому приводит имажизм, по мысли Хьюма, будет являть собой совокупность «элементарных геометрических форм, знакомых еще художникам далекой древности, но вместе с тем заметно усложняющихся, поскольку такие формы ассоциируются в нашем сознании с идеей машины».

«Классическим» имажизмом остались лишь пять стихотворений самого Хьюма — лишенные всякой поэзии иллюстрации к собственным тезисам, далекое предвестие опытов комбинаторного стихотворчества с помощью ЭВМ. Никто из поэтов, сходявшихся на лекции Хьюма в лондонском кафе осенью 1912 г., так и не смог добиться такой формализации стиха и такого обеднения лирики, которого требовал этот ранний пропагандист геометризованного творчества, убежденный, что оно станет магистральной дорогой современного искусства. У имажизма были свои завоевания: он сумел пошатнуть взгляд на поэзию как на бесконтрольное «лирическое» словоизвержение, перетряхнул рухлядь бесчисленных эпигонских баллад и медитаций, авторы которых молились на Теннисона. Он возвратил поэзии строгость формы. Когда имажисты решались освободить из-под жесткого контроля лирическое переживание, их поэзия порою приобретала и содержательность, и глубину.

Но происходило это вопреки принципам самого имажизма. Чем строже выдерживались

539

эти принципы, тем нагляднее выступала формалистическая природа всего имажистского экспериментаторства. Вскоре началась война, и даже самые последовательные из имажистов ощутили лабораторность, безжизненность своих исканий.

Как художественное явление имажизм остался на периферии литературной жизни США 10-х годов, хотя и заявлял о себе достаточно шумно. Гораздо более значительными в творческом отношении были искания Паунда и Элиота, впрочем тогда еще не совсем сложившихся и принадлежавших скорее межвоенной поэтической эпохе. 10-е годы остались важным подготовительным этапом в истории американского модернизма. И все же «поэтический ренессанс» — это прежде всего эпоха, когда формируется и утверждается в своих правах реалистическое направление, которое в ту пору и выдвинуло нескольких очень значительных американских поэтов XX столетия.

В 1913 г. дебютировал Роберт Фрост (1874—1963). Книга, названная — по строке Лонгфелло — «Воля мальчика», была начата поэтом еще в юные годы, когда, из-за нехватки средств оставив университет, он поселился на ферме в Нью-Гэмпшире и чередовал труды на пашне с преподаванием в близлежащей школе. Книга была дописана в Англии, куда Фрост с семьей перебрался в 1911 г., вскоре сблизившись с поэтическим кружком «георгианцев», которые тоже вдохновлялись красотой сельских ландшафтов и традициями романтиков, воспевавших природу. Впрочем, Фроста не влекли обычные у «георгианцев» мотивы противопоставления города-«левиафана» и идеализированной деревни. Уже первые его книги поразили глубоким историзмом восприятия действительности — качеством, чрезвычайно редким в тогдашней поэзии. Наследуя, как и близкий ему Робинсон, романтическую традицию, Фрост сумел обогатить ее подлинно актуальным художественным содержанием, обнаружив в повседневной жизни сельской Новой Англии конфликты и драмы, отмеченные тем своеобразием, которое принес XX век. Простота, безыскусность, кажущаяся старомодность его стихов резко выделили Фроста, но читатели не обманулись, почувствовав в этих драматических монологах и пейзажных зарисовках отголоски коллизий, возникших уже в наше время.

Фрост отверг свободный стих, остался равнодушен к урбанизму, язвительно отзывался о стремлении прозаизировать поэзию, а для самого себя избрал «старый способ быть новым», сохранив верность классическому белому ямбу и жанрам, восходящим к елизаветинской эпохе. Его творческий путь длился пять десятилетий, и вплоть до последней своей книги «На вырубке» (1962) Фрост постоянно выслушивал упреки в архаичности и консерватизме. Он и впрямь казался островом, расположенным, правда, неподалеку от материка американской поэзии, но все-таки отделенным от этого материка довольно широким проливом. Новизну его «старого способа» — философскую емкость конфликтов, разыгрывающихся в «Смерти батрака» или «Починке стены», сложность содержания, вмещаемого авторским «я» этой лирики, необычность оттенков, которые, по словам самого поэта, «обогащают мелодию драматическими тонами смысла, ломающими железные рамки скупого метра» — всего этого не замечали, и сменилось несколько поколений критиков, прежде чем пришло подлинное признание. В 20-е и 30-е годы нередко были даже обвинения в конформизме, грубо тенденциозные и свидетельствующие прежде всего о непонимании особой природы дарования Фроста.

Впрочем, и по сей день Фроста то и дело изображают лишь как певца Новой Англии, простого крестьянского труда и бесконечно прекрасной сельской природы. Это крайне одностороннее восприятие его лирики. Менее всего производит она впечатление умиротворенности. Ей присуще органичное ощущение глубокого разлада бытия, растущей отчужденности человека от природы, кризиса естественных и справедливых отношений между людьми, которые трудятся на одной земле и обитают в замкнутом, внешне почти неподвижном космосе сельской общины. Этот усиливающийся распад былой целостности и гармонии — романтическая тема, осмысленная в духе историзма и приобретающая реалистическое звучание, — становится главным мотивом стихотворений Фроста уже в ранних сборниках, сохранив свое доминирующее значение вплоть до самых последних его публикаций.

«Тишайший» поэт и «неискоренимый оптимист», каким изображала Фроста критика, он в действительности был лириком философского склада, тяготевшим не к

идилличности, а к трагедийности. В его стихах нетрудно обнаружить переключки со многими предшественниками, создавшими поэтическую летопись Новой Англии, — и с Эмерсоном, и с Лонгфелло, и с Эмили Дикинсон, а еще чаще — заимствования из богатейшего фольклора, который создали первые европейские переселенцы в Мэне, Вермонте, Нью-Гэмпшире — родных краях Фроста. Одну из своих основных творческих задач он видел в том, чтобы преодолеть разрыв между книжной лирикой и фольклорным поэтическим словом, обогатив опытом классиков руду народно-мифологических образов,

540

запечатлевших мирозерцание рядовых американцев и особенности национального характера. Не стремясь обновлять тематику и форму, Фрост добивался подлинного драматизма и масштабности художественного обобщения в таких, казалось, изношенных и «несовременных» жанрах, как баллада или пастораль. Он умел писать о заурядном, даже о банальном так, что в его стихах открывался взгляд художника народной жизни, сохранившего живую, не слабеющую связь с миром, который его воспитал.

Его слава началась с книги «К северу от Бостона» (1914), по-своему уникальной лирической панорамы народной жизни. Лишенная какой бы то ни было стилистической декоративности, эта книга о сельской Новой Англии выявила необыкновенно развитое у Фроста чувство слитности с ее природой и людьми, негромогласный, но зато непоколебимый демократизм и восприятие народа не как отвлеченной духовной субстанции, а как категории исторического бытия. Чувство одиночества, тоска по уходящей «естественной жизни», радость повседневного общения с природой, остро переживаемый разлад между ее гармонией и драматизмом будничного существования человека — мотивы, которыми были заполнены и эта книга, и следующий сборник «Просвет в горах» (1916), оставались подчеркнута традиционными, но созданный Фростом образ мира оказался истинно новаторским. О своей позиции сам он впоследствии сказал афористически точно: «любовная размолвка с бытием». И в самом деле, у него нерасторжимы природа — личность — человечество, а вместе с тем отношения внутри этого единства глубоко драматичны, и отчужденность так же неизбежна, как неискоренимо стремление к полной слитности. Завязывается конфликт, к которому Фрост еще много раз обратится в своих последующих книгах, где вновь и вновь возникает мотив неотвратимого расставания с иллюзией гармоничного бытия в ритме природы, тут же, однако, корректируемый никогда не колебавшимся у Фроста убеждением, что потребность такой гармонии и составляет истинный смысл человеческой жизни. В одном из своих лучших стихотворений «Березы» Фрост выразил мысль центральную для его творчества:

Земля — вот место для моей любви, —
Не знаю, где бы мне любилось лучше.
И я хочу взбираться на березу
По черным веткам белого ствола
Все выше к небу — до того предела,
Когда она меня опустит наземь.
Прекрасно уходить и возвращаться.

(Перевод А. Сергеева)

При жизни Фроста вышло девять его сборников, порой отделенных один от другого целым десятилетием. Казалось, что, подобно Уитмену, он не спеша создает, в сущности, одну большую книгу: его мотивы и образы внешне почти не меняются, он все тот же поэт природы и фермерской жизни. На деле же происходила по-своему сложная эволюция, в главных своих чертах совпадающая с движением американской литературы XX в. В ранних сборниках мир Фроста еще целостен и человечен, начиная с книги «Нью-Гэмпшир» (1923) он становится все более сумрачным и все чаще появляются трагические интонации — патриархальный уклад рушится окончательно, а личность, утратив духовную опору и чувство этической традиции, оказывается на распутье, порою даже в

тупике, хотя протагонист этой лирики всегда сохраняет ощущение небесцельности своего существования.

«Ручей, бегущий к Западу» (1928) и «Дальний хребет» (1936) — книги, примечательные углублением нравственного конфликта, который у Фроста созвучен коллизиям, волновавшим Робинсона или таких современных ему прозаиков, как Эдит Уортон и Уилла Кэсер. В этих сборниках почти нет опознаваемых примет современности, а верность Фроста старинным жанрам медитативной и пейзажной лирики нерушима. Но американская реальность нашего столетия входит в его поэзию все настойчивее, находя очень своеобразное и глубокое отражение в необычной системе художественных координат, созданной Фростом. И непоколебимой оставалась вера поэта в нравственные силы рядового человека, как не ослабевало вдохновлявшее его чувство истории, через трудные перевалы движущейся к конечному торжеству подлинно гуманного миропорядка.

Хотя у Фроста было не так много последователей и учеников, ясно видна непрерывность и значительность поэтической традиции, берущей начало в его сборниках 10-х годов. От этого же периода ведут свою родословную и другие важнейшие направления реалистической поэзии США, прежде всего — то направление, которое можно назвать уитменовским: оно впервые заявило о себе в творчестве чикагских поэтов периода «ренессанса», испытавших сильное влияние Уитмена, по-разному ими воспринятого, но для всех них оставшегося подлинным основоположником современного поэтического мышления.

Все они были уроженцами маленьких городков Среднего Запада, в начале нового столетия перебравшимися в Чикаго и очень многим обязанными этому городу. По удачному выражению современного исследователя, «все то, что

541

было растворено во глубине страны, оказалось сосредоточенным в Чикаго, и если на периферии пути Америки виделись смутными и едва различимыми, то здесь они выступали с отчетливостью новеньких кварталов на фоне развалюх предместья» (Ф. Даффи). Драйзер в «Титане» называет Чикаго «символом Америки», и в ту пору действительно «свинобой и хлебный ссыпщик всего мира», как скажет в своей поэме Сэндберг, воспринимался олицетворением американской цивилизации с ее динамикой, полярностями и антагонизмами.

Этот город, где «улица длиной поезду на год», а «от света солнце не ярче грошовой свечки» (Маяковский), притягивал воплощенной в нем свободой от консерватизма и закостенелости провинциального быта. Чикаго был центром радикализма. Он казался прообразом грядущей Америки, страны высочайшей индустриальной цивилизации с ее сплетением роскоши и уродства, изобилия и нищеты, ее призраками великих возможностей и невиданным темпом жизни.

Николас Вэчел Линдсей (1879—1931), пережив тяжелый конфликт с отцом, скромным аптекарем из Спрингфилда, сбежал в Чикаго восемнадцатилетним подростком, учился в художественной школе, бедствовал, бродяжничал, страстно увлекался популизмом и трагически воспринял поражение, которое потерпели сторонники фермерской демократии на президентских выборах 1900 г. Как поэта его во многом сформировала «дорога»: вслушиваясь в ритмику и лексику повседневной речи, впитывая мелодику и образность народных песен, собирая сюжеты фольклорных рассказов-небылиц, Линдсей раньше всех понял, какие сокровища таятся в этой устной литературе. Первые его книги — «Генерал Уильям Бут отправляется на небо» (1913), «Конго» (1914), «Китайский соловей» (1917) — произвели необыкновенно сильное впечатление своей музыкальностью, обилием жаргонных словечек и идиом разговорного языка, ослепительно яркими метафорами и балладными сюжетами, нередко позаимствованными у бродячих проповедников, с которыми Линдсея часто сводила «дорога». Он и сам напоминал проповедника,

странствуя с потрепанным рюкзаком, где лежали отпечатанные на гектографе стихи — «рифмы в обмен на хлеб», и делясь с любым встречным откровениями хилиастических доктрин. Линдсей был воспитан в среде сектантов-кампбеллитов, исповедовавших сведенборгианскую доктрину «новой церкви» и веривших в близкое второе пришествие. «Золотая книга Спрингфилда» (1920) — прозаический трактат, представляющий собой причудливую смесь утопии, публицистики и сатиры, — содержит стройное изложение хилиастической концепции, в которой еще сохранились элементы плебейской революционности, когда-то и вызвавшей к жизни это средневековое учение. Вместе с тем трактат дает почувствовать, насколько существенную роль сыграл в жизни Линдсея популизм: даже через много лет после заката этого движения поэт был все так же убежден в бесспорной истинности его лозунгов, разделяя и наивные иллюзии, которые сопутствовали этой несостоявшейся крестьянской революции.

В стихах Линдсея несколько высокопарный, но неподдельный демократизм популистских ораторов отозвался и пламенной проповедью социальной справедливости, и болезненной чуткостью ко всевозможным формам, в которых осуществляется принцип социального неравноправия и угнетения. Всю свою жизнь Линдсей оставался тесно связанным с фермерской Америкой и ее настроениями. Это не помешало ему сделаться одним из самых ранних урбанистов в американской поэзии. Он мало писал о городе, непосредственно о Чикаго, но был художником, воспринимавшим действительность прежде всего как динамику, контраст и столкновение взаимоисключающих тенденций, разнонаправленных социальных сил. Он уловил специфические ритмы громадного города, стремясь донести их стиховой организацией своих поэм, в которых сразу же чувствуется и увлечение складывающейся поэтикой кинематографа (Линдсей сделал едва ли не первую попытку осмыслить ее сущность в книге «Искусство движущихся картин», 1915), и еще более сильный интерес к джазовой музыке. В знаменитом стихотворении «Конго», которое поэт тысячи раз читал с трибуны, долгие годы приводя в экстаз громадную аудиторию слушателей, джазовые ритмы и образы, пришедшие из негритянского фольклора, создали единство поэтической реальности, заполненной смутным, но неотвязным предощущением взрыва неких грозных разрушительных сил, таящихся в недрах цивилизации:

Слушайте, как глухо ухают гонги,
И костры колеблет черное Конго,
И костры колеблет кровавое Конго,
И растет из ночи

тревога,
тревога.

(Перевод И. Кашкина)

По характеру своего видения Линдсей был неоромантиком, по своеобразию поэтики — последовательным уитменианцем, хотя и чуждался верлибра. Он угадал и выразил потребность читателей в каком-то сильнодействующем

542

средстве от гнетущей тоски американских будней, сумел увлечь своими фантастическими картинами золотых китов, отдыхающих на пустынных калифорнийских пляжах, и бизонов, которые огромными стадами бродят по безлюдной прерии, и каннибалов, пляшущих по берегам Конго, словно в мире ничто не переменялось со дней творенья. Но уроки Уитмена и сами события эпохи, когда в Европе бушевала война, а в чикагских «джунглях» разыгрывались драмы, куда более заурядные и зловещие, чем битвы каннибалов в тропических чащобах, — все это заставляло Линдсея без самообманов говорить о непереносимой для него повседневности, разрушающей романтический мир его мечты и не оставляющей камня на камне от надежд, что осуществится идеал, записанный в евангелии кампбеллитов и иных поборников истинного христианства. Эту

противоречивость творческих устремлений Линдсей так и не смог преодолеть, а головокружительный успех у публики сыграл пагубную роль: торопясь пожать плоды славы, он писал слишком много и небрежно, бесконечно повторяясь и эксплуатируя собственные находки так беспощадно, что они стали восприниматься как новые штампы. В результате тяжелого творческого кризиса Линдсей покончил жизнь самоубийством.

Его друг и биограф Эдгар Ли Мастерс (1868—1950) справедливо видел в этой яркой и трагической судьбе подтверждение драйзеровской мысли о несовместимости таланта с коммерческой атмосферой, в которой вынужден существовать американский художник. Чикагский стряпчий, без сожаления распрощавшийся с родным Льюистауном в двадцать четыре года и много лет смело выступавший в защиту неправых жителей пролетарской окраины, Мастерс успел опубликовать два сборника ничем не примечательных стихов, пока не был «открыт» редакторами «Поэтри». В 1915 г. он выпустил «Антологию Спун Ривер» — книгу, задуманную еще десятилетием раньше и мыслившуюся как роман о захолустном городке на Среднем Западе. Мастерс начинал как прилежный ученик Шелли. Чтение Уитмена перевернуло его представление о поэзии. Знакомство с Драйзером и выход в свет «Финансиста», этого, по его словам, «несравненного анализа фактов современной американской жизни», окончательно убедили Мастерса в том, что магистральная дорога литературы — реализм.

Кто-то из друзей подарил ему «Греческую антологию» Дж. Маккейла, собрание стихотворных эпитафий и эпиграмм античных поэтов, и возникла идея вместо романа о провинции написать цикл взаимосвязанных эпитафий-исповедей его жителей, покоящихся на местном кладбище. Действие этой новой «антологии», включавшей 244 эпитафии (к которым в переиздании 1924 г. было добавлено еще около ста) охватывает полстолетия — от конца Гражданской войны до современности. Говоря о композиции своего произведения, Мастерс ссылаясь на Данте и указывая, что и у него персонажи расположены по разным «кругам»: первый «круг» — неудачники, второй — «от рождения ничему не научившиеся», третий — герои «или сумевшие прожить жизнь бесполезно». И возражал критикам, назвавшем «Антологию» Мастерса «золяистским» произведением.

Подобные упреки в «золяизме», однако, не были беспочвенными. Читатель «Антологии» не мог не почувствовать ее близости романам Драйзера и писателей «социологической» ориентации. В приемах создания характера, в средствах типизации, в композиции книги, языке персонажей, даже в верлибре, очень часто едва не становящемся ритмизированной прозой, сказывались характерные для тогдашней литературной эпохи увлечения фактографичностью, научностью и выявлением «закона» — подчас в ущерб богатству индивидуальностей.

Эпитафии, написанные от первого лица, как будто умершие сочинили их себе сами, представили читателям самые разные социальные пласты: от местного мэра и провинциальных олигархов до бездомных бродяг и слуг-негров. Мастерс стремился к безукоризненному историзму. Отгалкиваясь от опыта натуралистов, он смело вводил «непоэтическое» и добивался социальной детерминированности: за многообразием судеб должны были обозначиться законы американской социальной жизни. Абстрактные универсалии человеческого опыта, установленные в согласии с философией позитивизма, оказались, однако, не в ладу с историчностью художественного мышления Мастерса и отступили на задний план.

Поэт действительно ограничивался, как правило, лишь доминантой характера, не стараясь изобразить его в многообразии и диалектике душевных свойств. И тем не менее «Антология» привлекла прежде всего разнообразием интонаций, психологических характеристик, стиховых и ритмических приемов, точностью бытовых подробностей. Она доносила знаменательные черты общественного и нравственного опыта Америки изображаемого времени и поэтому стала подлинным литературным событием.

Сам Мастерс определил свой художественный принцип как «макрокосм в микрокосме», подразумевая под «макрокосмом» большую тему исторического развития страны и, шире, движение

543

каждого бытия к неотвратимому концу, а под «микрокосмом» — реальные судьбы обитателей захолустья. Историзм был достигнут как раз в изображении «микрокосма». Панорама характеров, их разнообразие, типичность, выразительность создали почву для реалистического обобщения. Быть может, вопреки воле автора книга воспринималась как картина жизни американской провинции, показанной в конкретных исторических сдвигах и переломах. «Антология Спун Ривер», оставшись единственным подлинно выдающимся произведением Мастерса, непосредственно предвосхищает «Уайнсбург, Огайо» Шервуда Андерсона — книгу, открывшую в литературе США межвоенный период.

У Карла Сэндберга (1878—1967) «социологические» и детерминистские увлечения носили гораздо более стойкий характер, но вместе с тем он дальше других чикагских поэтов пошел по пути творческого усвоения уроков Уитмена и остался в истории литературы как один из самых ярких урбанистов в мировой лирике XX в. Сын шведского рабочего-иммигранта, он рос в Гейлсберге — городе, с которым тесно связана жизнь Линкольна, будущего героя шеститомной биографии, потребовавшей от Сэндберга почти двадцатилетнего труда. В Чикаго Сэндберг попал уже сложившимся человеком, у которого за плечами был опыт газетчика, писавшего в изданиях прогрессивной ориентации, и организатора в Социалистической партии, сопровождавшего Ю. Дебса, когда тот баллотировался в президенты США на выборах 1912 г.

Впоследствии он отошел от непосредственного участия в социалистическом движении, но не изменил своим демократическим взглядам. В 20-е годы Сэндберг активно участвовал в движении за отмену смертного приговора Сакко и Ванцетти, в 30-е создал эпическую поэму «Народ, да» (1936), проникнутую верой в великое будущее демократии. С самого раннего детства узнав быт рабочей окраины, он жил надеждами и стремлениями «одноэтажной» Америки, которые нашли глубокое воплощение в его поэзии. В духовном формировании Сэндберга важная роль принадлежала идеалам, которые защищал Линкольн, и всей героической атмосфере Гражданской войны. Эволюция Сэндберга объективно вела его от буржуазно-демократических представлений к социализму, хотя этот путь и не был им пройден до конца.

Восторженный поклонник Уитмена, он сразу же заявил о себе как о мастере свободного стиха и искателе новых художественных форм, отвечающих драматизму и динамике времени. В своих экспериментах он порою сближался и с имажизмом, и с Паундом. Однако отдельные находки поэтов-авангардистов, пожалуй, именно у Сэндберга выявили свою истинную ценность, и все формальное им было отброшено, а все существенное пошло в дело, помогая создавать действительно многогранную картину американской жизни.

Маяковский, назвав его «большим индустриальным поэтом Америки», точно определил сущность творчества Сэндберга. Уже в первой своей книге «Стихи о Чикаго» (1916) он предстал художником, чье мироощущение определяется прежде всего городским, индустриальным «контекстом». Огромный мир индустрии, изображенный необычайно пластично, входит в урбанистическую образность Сэндберга, сообщая ей яркое своеобразие. Стихи сближаются с газетой, с кинематографом, с хроникой городских новостей. Возникает поэзия трудовой окраины, поэзия заросших грязью приземистых рабочих кварталов и улиц, поэзия «дыма и стали», как назван сборник Сэндберга, появившийся в 1920 г. Поэзия «круто посоленного хлеба» и «усталых, пустых лиц» в трамвае у заводских ворот, поэзия, вызывающе прозаичная и в то же время полная символики, как правило, навеянной буднями громадного современного города, неизменно вещественной, прочно привязанной к реальному, пишет ли Сэндберг о Чикаго с его

опустошающими ритмами и социальными полярностями или о прерии с ее полями, тянущимися до горизонта, и с опаленными солнцем солончаками («Сборщики кукурузы», 1918).

Реализм Сэндберга по своему типу очень близок драйзеровскому. Это широко представленный в литературе нашего столетия тип реализма, который тяготеет прежде всего к исследованию крупных социальных явлений, к открытию все новых и новых пластов действительности, к публицистичности, к социальной аналитике, заметно теснящей интерес к индивидуальному жизненному опыту. Это тип реализма, для которого первостепенно важно творческое наследие писателей-натуралистов.

Как и Драйзер, Сэндберг отдал немалую дань натуралистическим увлечениям. Он описывал толпы отчаявшихся безработных, полуживотный быт городских трущоб, зажатые бетонными стенами дворы, где дети не знают, что такое трава и солнце. Он создавал мозаику уличных сценок, картины нищеты, грязи, стачек, банковских контор, ночлежек, небоскребов, вокзалов, портреты миллионеров и землекопов, бродяг и биржевиков. Но все это у Сэндберга не просто зарисовки с натуры, а модификации ведущей темы его творчества, подступы к решению главной задачи. «Социологические»

544

миниатюры, хотя нередко они действительно иллюстративны, существуют не изолированно, а как единство, складываясь в образ Чикаго — города, который и для Сэндберга был олицетворением современной ему индустриальной цивилизации. Он принес в поэзию дополнительное знание действительности и причастность к злобе дня. «Социологические» художественные увлечения помогли ему создать стихи, ставшие классикой революционной поэзии США — «Динамитчик», «Памяти достойного», «Миллионы молодых рабочих».

Натуралистический схематизм отступал перед масштабностью и сложностью ведущей поэтической темы Сэндберга — темы города, воплотившего в себе динамику и трагизм американской жизни, «широкоплечего города-гиганта», города-рабочего, сверкающего белозубой улыбкой, крушащего, строящего и не знающего поражений, потому что «В жилах его бьется кровь, // Под ребром бьется сердце народа...» (перевод И. Кашкина).

Это поэзия неиссякаемой надежды на великое будущее народа, поэзия непритупляющейся зачарованности могучим ритмом активной, созидательной жизни.

Быть может, первым на Западе Сэндберг попытался заговорить в стихах «шершавым языком плаката», предвосхищая поэтику Брехта и добиваясь графической резкости, экспрессивности и неподдельной поэтичности в своих зарисовках, создающих панорамный образ пролетарской Америки. Он откликнулся на ту громадную ломку — быта, психологии, всего уклада национальной жизни, — которой ознаменовались в США первые десятилетия века. Его зрение и слух воспитывались на причудливых пластических формах и резко ускорившихся ритмах текущей действительности. Сама природа в его лирике воспринимается глазами человека, родившегося в прерии, однако оказавшегося пожизненным пленником «широкоплечего города-гиганта». И оттого отчетливее выделась великая гармония естественного космоса и ощутимее делался хаос другого, искусственного космоса — того, что был создан капиталистической индустрией.

Поэзия Сэндберга наполнена отголосками тех коллизий, драм, надежд, разочарований, которые порождало бурное развитие индустрии, решительно перестраивавшей облик американской жизни. Новаторские образы, смелые интонационные переходы, синтез документальности и обобщенности — эти специфические черты поэзии Сэндберга подсказаны самой действительностью — урбанистической и индустриальной реальностью Америки XX в., которая и сформировала его реализм. В книгах Сэндберга отразились и свет, и тени того социального опыта, который выпал на долю рядовых американцев, в его эпоху.

Путь Сэндберга не был прямым. Книга «Доброе утро, Америка» (1928) удивила умиротворенностью интонаций. А поэма «Народ, да», выразившая настроения «красного десятилетия», в творческом отношении оказалась неудачной. Эта неудача предопределила заметный спад в поэтическом творчестве Сэндберга. Лишь последний сборник «И мед, и соль» (1963) вновь был отмечен масштабностью мысли и пластикой образа, характерными для лучших стихотворений поэта.

В этих подъемах и спадах сказались не только противоречия позиции Сэндберга, певца пролетариата, в целом не поднявшегося, однако, выше идеалов линкольновской демократии. В них запечатлены исторические приливы и отливы, которые довелось испытать в наш век американскому обществу. Дорога Сэндберга пролегла через социальные потрясения века, и он сохранил в этих испытаниях верность демократической Америке — той, которая «ищет и обретает, скорее ищет, чем обретает, в вечных поисках пути меж грозой и мечтой» (перевод Э. Ананиашвили).

6 апреля 1917 г. США вступили в первую мировую войну. Впрочем, немало американцев уже давно находилось за океаном, на фронте — добровольцами, солдатами санитарных отрядов. Среди них были те, чьи имена вскоре приобретут громкую литературную известность: Каммингс, Дос Пассос, Хемингуэй. Юный Фолкнер носил погоны канадского курсанта-летчика, хотя так и не успел на войну. В армейском лагере в Алабаме лейтенант Фицджеральд писал первые страницы «Романтического эгоиста», который будет напечатан под другим заглавием: «По эту сторону рая». Джон Рид, еще осенью 1915 г. объездивший воюющие страны Восточной и Южной Европы, собирался в революционный Петроград. А в Чикаго Шервуд Андерсон начал свою «книгу о гротескных людях» — «Уайнсбург, Огайо».

Готовилось выйти на сцену новое писательское поколение. Оно подвергнет резкой критике предшественников, но, по сути, продолжит их дело. Расцвет американской литературы в межвоенное двадцатилетие был бы невозможен без того, что сделали лучшие писатели начала XX в., при всех своих натуралистских и социобиологических крайностях существенно обогатившие традицию критического реализма, который их усилиями стал магистральным направлением развития литературы США нашего века.

545

В рассматриваемое время канадская литература перестает быть лишь фактом национального значения и обретает известность за пределами страны. Заканчивается период, когда доминировали иноземные влияния, что постоянно ставило под сомнение ее самобытность. Иными словами, заканчивается предыстория и начинается собственно история канадской литературы.

545

АНГЛОЯЗЫЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА

К концу 90-х годов фактически исчерпывает себя романтическая поэзия и возникает кризисная ситуация. Закрывается ведущий литературно-общественный журнал «Неделя». Многие видные литераторы в поисках заработка вынуждены эмигрировать в США и Англию. Лидер романтиков Чарлз Джордж Дуглас Робертс (1860—1943) в 1897 г. покидает страну и поселяется в Нью-Йорке. Годы, проведенные им в эмиграции, творчески бесплодны. Хотя Ч. Робертс становится живой литературной легендой, его

поздняя поэзия являет собой анахронизм, и новое поколение уже не ориентируется на его творчество.

Новое поколение — Р. Сервис (1874—1958), Т. Макинс (1867—1951), Э. Прэтт (1883—1964), Ф. Прюэтт (1893—1962) — отвергло сентиментализм и риторику, свойственные поэтам Конфедерации, вдохновлялось творчеством Р. Киплинга, Э. По, У. Уитмена. Осознавая себя литературным движением, оно и в самом деле обладало определенной творческой общностью, войдя в историю под именем неоромантизма.

Неоромантики вступали с обществом в открытый конфликт, воспевая национальное прошлое и не тронутые наступающей цивилизацией отдаленные края страны. Они увлекались пейзажной описательной поэзией, что не мешало их пристрастию к гротеску, к невероятному, а также к юмору. В их творчестве «странные вещи творятся под полуночным солнцем» — так начинается одна из лучших баллад Р. Сервиса. Его эстетическая позиция выражена в стихотворении «Моя мадонна» и характерна для канадских неоромантиков. Художник приглашает проститутку позировать ему в мастерской и так описывает свою работу: Я скрыл всю грязь ее души; // Я написал ребенка у ее груди; // Я написал ее такой, какой бы она могла быть; // Если бы Худшее было Лучшим.

Знаток живописи, заглянувший в мастерскую, утверждает, что художник написал Марию, богоматерь. Спокойно согласившись с этим мнением, художник пишет нимб над головой проститутки, и картина продана в церковь, где «все могут ее увидеть». Художник, таким образом, не стремится приукрасить действительность, но и не скрывает своей цели в проститутке увидеть мадонну.

Неоромантики открыто заявляли о своих демократических симпатиях. Тот же Р. Сервис разоблачал насилие, занимал антимилитаристскую позицию в годы мировой войны, а позднее высмеивал псевдонародный характер фашистских диктатур.

Гуманистический пафос не в меньшей степени свойствен творчеству юмориста и сатирика Стивена Ликока (1869—1944). До С. Ликока канадская проза в основном исчерпывалась историческим романом в духе В. Скотта, а затем «местной идиллией» — жанром, отвечавшим стремлению ряда писателей сохранить и упрочить христианско-патриотические ценности, которые были поставлены под сомнение эрой стремительной индустриализации и торжества денежных отношений. Видя в городской жизни лишь зло и порок, канадский роман «местной идиллии» не скупился на восхваление простого крестьянского труда, простых, но здоровых людей и нравов. Его философская слабость заключалась в весьма наивном представлении о человеческой природе и психологии. «Идиллия» утверждала исконную добродетельность человека вообще, и естественного человека в особенности.

Наиболее видным писателем этого жанра в 900-е годы был Р. Коннор (1860—1937), пресвитерианский священник, воспевавший в своих романах миссионера, этого «небесного кормчего» (так называется его роман 1899 г.). В романах Р. Коннора немалое место занимает проблема иммиграции и религиозно-моральной ассимиляции, которую он нередко решал в авантюрном ключе. Так, в романе «Иностранец» (1909) описаны невероятные приключения, связанные с судьбой русского нигилиста, и конечное превращение его сына в полноценного канадца.

Каким же образом связан с «местной идиллией» С. Ликок, первый канадский писатель, получивший широкое международное признание, переведенный на многие иностранные языки? Речь идет о сложной и противоречивой

546

связи. По своим взглядам молодой С. Ликок близок регионалистам в их осуждении пороков большого города, торжества пошлости. Однако, насыщая повествование иронией и сатирой, совершенно чуждыми «местной идиллии», С. Ликок подрывает ее основы. Рассказы Ликока начала века напоминают раннего Чехова; в них большую роль играет

анекдот. Однако развитие писателя идет в сторону психологического и социального анализа. С. Ликок становится одним из основоположников канадской реалистической прозы.

С. Ликок, по сути, добродушный, мягкий юморист, хотя порой, высмеивая весьма сомнительные средства обогащения нуворишей и их псевдоаристократические замашки, писатель становится зол и беспощаден. Тем не менее он не мыслит свифтовскими категориями, речь в его рассказах идет о сравнительно безобидных отклонениях от моральной нормы. Принятая Ликоком система ценностей, определяющая его авторскую позицию, носит традиционный, если не сказать консервативный, характер. Положительными героями его юмористических рассказов выступают порядочность, здравый смысл, умеренность и хороший вкус.

Картина англоязычной литературы начала века будет неполной, если не отметить творчество ряда писателей-анималистов.

Анималистская литература имеет в Канаде старые корни. В период активного индустриального развития Северной Америки обращение к природе Канады и народным индейским сказаниям, связанным с особенностями канадского климата и пейзажа, приобретает характер идейно-эстетического вызова. В 1911 г. появляются «Ванкуверские легенды» П. Джонсон, представляющие собой обработку древних индейских сказаний. Мир индейцев, близких по своему образу жизни к природе, отражен в книгах Эрнеста Сетона-Томпсона (1860—1946) «Рольф в лесах», «Маленькие дикари» и др. Международное признание приходит к Сетону-Томпсону с опубликованием книги «Дикие животные, которых я знал» (1893). Писатель исповедует своеобразный пантеизм, религию природы и призывает человека, подобно Джеку Лондону, обрести духовное просветление в тесном союзе с ней. Характерным для Э. Сетона-Томпсона приемом является повествование в форме биографии какого-нибудь животного («Биография гризли», 1900; «Биография серебряной лисицы», 1909, и др.).

Если у Э. Сетона-Томпсона животные всегда оставались животными, то в анималистских произведениях Чарльза Д. Д. Робертса — «Загадки земли» (1896) — и У. Фрейзера (1859—1933) — «Мусква и другие обитатели границы» (1900), «Изгнанники» (1905) — животные очеловечиваются до такой степени, что порою оказываются лишь поводом для рассуждений о человеческих проблемах и нравах. Крупнейший канадский анималист Серая Сова (псевдоним Джорджа Стэнсфелда Белани, 1888—1938) обобщил положительный опыт своих предшественников и создал подлинные шедевры анимализма («Саджо и ее бобры»).

На рубеже веков франкоязычная литература Канады по-прежнему сохраняет верность своей национально-религиозной и в целом весьма консервативной направленности, но вместе с тем в ней начинается процесс обновления, постепенного освобождения от локальных религиозно-эстетических догм. XIX век был веком фактического становления и выработки основных принципов франко-канадской литературы. Общественные условия, в которых она развивалась, следует признать неблагоприятными, а во второй половине века, в связи с усилением роли католической церкви, они еще больше ухудшаются. С одной стороны, английское колониальное господство, с другой — церковь, фактор культурной стагнации, направившая национально-освободительное движение франко-канадцев в клерикальное русло. Таков общественно-политический климат Квебека XIX в. Франко-канадская литература в основном подчинилась официальной католической

идеологии (которая не уступала своих позиций вплоть до середины XX в.) и не сумела создать почти никаких шедевров. Но значит ли это, что она вообще не состоялась?

В известной мере она выполнила свою задачу в ею самой установленных границах «патриотической школы» и «национального долга». В эпических поэмах и исторических романах она воспела военные подвиги «канадцев прошлого» (так назывался роман Луи Фрешетта (1839—1908), которого современники называли «малым Виктором Гюго»), величие религии, суровые прелести крестьянской жизни, огражденной от вредоносного влияния города. Церковь поощряла это направление, распространяя мифы о богоизбранничестве нации, которой суждено сыграть мессианскую роль на новом континенте.

Церковь следила не только за содержанием, но и за формой литературы. Долгое время под подозрением был сам жанр романа; основоположник канадской поэзии О. Кремази писал: «Я убежден, что чем скорее мы отделаемся от романа, пусть даже религиозного, тем лучше будет для всех». Но с распространением романов

547

В. Скотта клерикальная критика реабилитировала этот «фривольный» жанр, призвав местных писателей подражать великому шотландцу в описании канадского прошлого. Однако ее отношение к реалистическому роману осталось крайне негативным. Влиятельный критик той поры аббат Касгрэн, рисуя идеальную модель национальной литературы, «целомудренной и чистой, как девственный покров наших долгих зим», добавлял, что в ней не должно быть «никаких следов современного реализма, этой демонстрации нечестивой, материалистической мысли». Критика обвиняет писателей-реалистов в том, что они, изображая лишь низменную действительность, не зовут к идеалу. Что до натурализма, то его клерикалы называли возвратом к язычеству. Новейшие французские литературные направления — например, символизм — подвергались немедленному осуждению. Особым репрессиям в конце века подвергался театр, в силу чего совершенно не развивалась национальная драматургия. Гонения на культуру, засилье авантюрно-исторического романа, своего рода компромисса между идейными требованиями церкви и вкусами жаждущей развлечения читательской массы, — все это сказывалось на творческих судьбах одаренных писателей, таких, как Лора Конан (псевдоним Фелиситэ Анжер, 1845—1924). В 1881 г. она опубликовала роман «Анжелина де Монбрэн», который обратил на себя внимание необычностью построения, сочетающего эпистолярную часть с объективным повествованием и интимным дневником героини. Действие происходит в современную автору эпоху, и вместо легендарного героя в центре повествования — юная девушка накануне помолвки с любимым человеком. Свадьба, однако, не состоится: преданная своему отцу, который, будучи вдовцом, воспитывал ее с детских лет, героиня откажется от брака, уединится в доме, где прошли ее ранние годы, ощущая в себе проснувшуюся любовь к прошлому своего народа. Возникает подлинный культ предков, служение которому Анжелина видит как в писательстве, так и в религиозной аскезе, пусть для аскезы она еще слишком полна жизни.

Моральные коллизии романа отвечали вкусам официальной критики, однако воля героини, ее душевная свобода в глазах читателя могли получить различное толкование. Аббат Касгрэн в предисловии к роману утверждал что, закрыв книгу, испытываешь чувство, «будто вышел из церкви, обратя взгляд в небо, с молитвой на устах». Трудно сказать, насколько Касгрэн убедил в своем мнении канадских читателей, но то, что он убедил в нем саму писательницу, — факт, о котором свидетельствуют последующие произведения Л. Конан. На рубеже веков она посвящает себя исторической теме, где превозносятся отцы — основатели французской Канады. Судьба Л. Конан — одно из свидетельств того, что франкоканадская литература прошлого века во многом осталась литературой упущенных возможностей, ненаписанных книг.

Но именно в то время, на самом закате века, в Квебеке появился поэт, который вообще не писал о Канаде, ни о будущем ее, ни о прошлом, и в этом смысле он был самым неканадским из канадских поэтов. Он писал о себе, о своем детстве, о матери, о Шопене, о крушении «золотого корабля», предсказал свое крушение, и оно не замедлило произойти: он сошел с ума в двадцать один год, прожив еще сорок лет. Ко дню физической смерти он стал уже легендой, каждый канадец знает его биографию он до сих пор чтим и читаем. Это беспрецедентный случай во франко-канадской литературе, где писатели прошлого могут рассчитывать самое больше на то, чтобы их читали и проходили в колледже.

Отдавая дань французской моде, Э. Неллиган (1879—1941) считал себя проклятым поэтом, но он не успел им стать. За три года сочинительства, которые были ему отпущены, впитав в себя опыт французской поэзии от романтиков до символистов, и особенно опыт Бодлера и Верлена, он создал весьма самобытную образную систему, построенную на контрастных настроениях, невротных перепадах чувств. Тень болезни была отчетливей любых литературных влияний. Однако Неллиган остался бы слишком герметичным, если бы эмоциональные контрасты не выражали нечто большее, чем болезнь. В них отразился как общий дуалистический образ человеческой природы, так и более частный эскиз человеческой судьбы в современном мире, где успех легко превращается в неудачу, веселье в горечь, радость узнавания в тоску по утраченному. Неллиган безупречно владел формой. В его стихах мы не найдем лишь слегка запорошенных версификаторским искусством сентенций. Поэтическая мысль Неллигана всегда органична стилю, более того, она и является принадлежностью стиля, который в свою очередь конституируется в зависимости от нее.

Однажды после публичного вечера восторженные слушатели пронесли поэта на руках по улицам Монреаля до самой его квартиры. Это было в 1899 г. Друзья поэта с удивлением обнаружили, что нация «бакалейщиков», как они называли потомков легендарных землепроходцев,

548

способна ценить поэзию. Это был апогей прижизненной славы Неллигана.

Поэту неуютно во взрослом, нелюбезном и суетном мире. Его снедает «белая тоска». Он стремится в страну детства, в «сад былого». Но, вспомнив «сад детства», поэт с внезапной горечью как бы задергивает занавес открывшейся было сцены. И все же, как ни мучителен контраст между взрослым и детским миром, детство вновь заклинается «всплыть из забвения». Каким бы болезненным ни было воспоминание о нем, оно единственно надежная пристань для усталой души.

На празднике жизни поэт неизбежно остается непонятым, чужим, но, вместо того чтобы встать в гордую позу и выразить презрение к обывательской толпе, двадцатилетний Неллиган боится «разрыдаться». В этой «слабой» позиции поэта отсутствует кокетство, с которым румяный, пышущий здоровьем декадент конца века возвещал о своей душевной немощи. Физическая слабость здесь приобретает значение социального бессилия перед «мужчинами с угрюмыми лбами», т. е. запечатлевает истинное соотношение сил в Канаде на рубеже веков, где заморожены все надежды.

Само имя и творчество Неллигана становится символом надежды и обновления для целой группы поэтов молодого поколения, которые объединяются вокруг «Монреальской литературной школы». Основанная в 1895 г., школа в первые годы своего существования большей частью выполняла скорее культурно-просветительские функции, однако с 1897 г. она все больше приобретает характер поэтического объединения. В рамках школы нет полного единства мнений относительно развития новой поэзии, и вскоре выявляются как приверженцы символизма, так и сторонники более традиционной поэтики. В 1909 г. вторая группа, оказавшаяся в большинстве, основывает журнал «Почва». Руководителями группы становятся поэт Шарль Жиль (1871—1918), автор неоконченной эпической поэмы

«Мыс вечности», написанной под влиянием Л. Фрешетта, и Альбер Ферлан, теоретик нового франко-канадского «почвенничества».

Отличие концепции «почвенничества» от старой националистической доктрины заключается в том, что если националистически настроенные писатели в основном обращались к прошлому страны, черпая в нем вдохновение для своих произведений, то новая концепция стремится идеализировать современную крестьянскую жизнь, основанную, как полагают «почвенники», на непоколебимом религиозно-нравственном фундаменте, на животворящей связи крестьянина с землей. В 10—20-е годы «почвенничество» вслед за поэзией ярко проступает и в прозе.

Однако наиболее известный «деревенский» роман 10-х годов написан не канадцем, а французским журналистом Л. Эмоном (1880—1913). Л. Эмон прожил всего лишь двадцать месяцев в Канаде, где трагически погиб, попав под колеса трансконтинентального экспресса. Его роман «Мария Шапделен», опубликованный впервые в 1914 г., строго говоря, не принадлежит франко-канадской литературе, однако отчетливо выражает идею канадского «почвенничества». Л. Эмон рисует крестьянскую жизнь как бесконфликтное, неторопливое и в целом, несмотря на тяготы труда, счастливое существование. Героиня, деревенская красавица, отвергает соблазн переехать в США и остается верной земле предков, их традициям, вере, могильному праху.

В романе, ставшем программным для целого поколения прозаиков Квебека, больше этнографии, чем психологии, человеческие характеры заменены довольно условными фигурами, и пройдет еще немало времени, прежде чем К.-А. Гриньон в романе «Человек и его грех» (1933) придаст «почвенническому» роману большую психологическую силу. Это явится крупной вехой в процессе становления реализма во франко-канадской литературе.

ОБЩИЕ ЧЕРТЫ ЛИТЕРАТУРЫ КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX в.

На рубеже XIX—XX вв. в литературе Латинской Америки происходили важные идейно-художественные процессы, порожденные новой общеинтерконтинентальной социальной, духовной ситуацией. К 80—90-м годам во многих странах после длительного периода гражданских войн началась социально-политическая стабилизация; потеснив помещичьи слои, к власти пришла новая буржуазно-латифундистская олигархия; растет средняя и мелкая буржуазия; на политической арене первые шаги делает рабочий класс, в наиболее развитых странах возникают профсоюзные и политические пролетарские организации и партии, возникает социалистическая печать, распространяются идеи социал-реформизма и анархизма.

Все эти изменения происходят в прямой связи со все более активным включением Латинской Америки в мировую экономическую систему на правах отсталой и зависимой периферии, служащей источником сырья для иностранного капитала. В результате испано-американской войны 1898 г., первой империалистической войны за передел мира, США оккупировали Кубу и Пуэрто-Рико, положив тем самым начало эпохе неокOLONIALИЗМА. В борьбе с Англией, традиционно занимавшей сильные позиции в Латинской Америке, североамериканский и германский капитал установили свое политико-экономическое влияние в ряде стран континента.

Вхождение Латинской Америки в новую мировую реальность сопровождалось ломкой старых социально-духовных структур, а в некоторых странах (Аргентина, Уругвай) в связи с массовой европейской иммиграцией и распадом традиционного этноса

буржуазные отношения сосуществовали и переплетались с самыми отсталыми формами социально-экономической и политической жизни. Кризисная ситуация, связанная с вступлением капитализма в свою новую стадию, отразилась в зависимой Латинской Америке сменой ценностных ориентиров, норм и типов социального поведения и мышления. Под влиянием западного буржуазного мира латиноамериканское общество охватывает поветрие «нордомании» и «европомании», дух меркантилизма и прагматизма.

Происходят глубокие изменения в общественной мысли. В этот период выявляется неоднозначная роль позитивистской философии. Позитивизм, воспринятый в Латинской Америке как орудие борьбы с феодально-клерикальным наследием, как упорядоченная система мышления, в рамках которой находят выражение коренные проблемы национального развития и складываются зачатки национальной философской традиции, продолжает играть господствующую роль на рубеже XIX—XX вв. С одной стороны, в своей дальнейшей эволюции позитивизм скрещивается с идеями социал-дарвинизма, биологического детерминизма, затем с идеями «философии жизни», — на этой основе зарождаются национальные «почвеннические» концепции XX в. С другой стороны, в рамках позитивистской философии начинают свое становление многие мыслители, впоследствии приходящие к философскому материализму. В то же время вульгаризированный позитивизм в новых условиях превращается (особенно в Бразилии и в Мексике) в прагматическую политическую философию правящих классов, которые под лозунгом «прогресс, мир и порядок» безжалостно уничтожают все, что оказывается на пути интересов буржуазно-латифундистской олигархии. Непосредственно с позитивизмом в его вульгаризированном варианте были связаны идейные течения, которые сопровождали появление на мировой политической арене империализма и начало борьбы за передел мира: североамериканская концепция «предопределения судьбы», утверждавшая неизбежность подчинения Латинской Америки Соединенным Штатам, теории расово-биологического детерминизма европейских теоретиков Лебона, Гумпловича, Гобино, ставившие латиноамериканские народы — индейцев, метисов, мулатов — в положение «неполноценных» и утверждавшие их неспособность к прогрессу и самостоятельному историческому творчеству.

В философской мысли таких стран, как Венесуэла, Колумбия, Боливия, Аргентина, Бразилия, находившихся в сфере воздействия

550

этих идеи, зарождаются доморощенные теории «неполноценности» смешанного и индейского населения Америки, пессимистические концепции относительно судеб латиноамериканских народов.

Этой линии развития общественной мысли, существенно влиявшей на национальное самосознание рубежа веков и на литературу, противостояла иная, полемически заостренная против позитивизма и теорий «неполноценности» метисной Америки демократическая линия, утверждавшая иную перспективу континента. Среди представителей этой линии в испаноязычных литературах континента главенствующее место в начале 90-х годов принадлежало Хосе Марти.

Именно в этот период, когда Марти отошел от литературной деятельности и целиком посвятил себя политической публицистике, революционной деятельности и подготовке возглавленной им национально-освободительной войны кубинского народа против Испании (1895—1898), раскрылась вся великая значимость его как мыслителя.

Исключительное значение имело его философско-публицистическое эссе «Наша Америка» (1891), отвергающее расизм и проникнутое верой в творческие силы латиноамериканских народов. Само понятие «наша Америка», ставшее одним из ключевых в латиноамериканской философско-исторической мысли, утверждало существование самобытного народного мира Латинской Америки, противопоставленной Соединенным Штатам Америки. Именно в тех, против кого направлены были расистские

теории, призванные обосновать притязания империализма, в креолах, метисах, индейцах, которых необходимо пробудить к исторической жизни, для Марти сокрыты сила и будущее Латинской Америки. Он отвергает слепое подражание, преклонение перед буржуазной цивилизацией, поветрие «нордомании» и противопоставляет им проникнутую глубоким демократическим смыслом и пафосом идею народного мира Америки, объемлющего все многообразие этнических и расовых слоев. В живой народной истории видит Марти истоки творческого и культурного суверенитета Америки, в единении на основе идеала «Америки тружеников», в «коллективном разуме народа» — гарантию защиты от внешней угрозы. «Нужно действовать заодно с угнетенными, только так можно упрочить систему, враждебную интересам угнетателей и их методам господства», — писал он. При этом Марти, чуждый какой-либо националистической ограниченности, призывал одновременно к восприятию всего ценного, что могут дать иные культуры.

И в «Нашей Америке», и в других публицистических очерках («Правда о Соединенных Штатах», 1893, и др.) Марти настойчиво отвергал расовые аспекты как определяющие историческую судьбу народов. «Рас нет — есть только разновидности человека, отличающиеся, в зависимости от климата и исторических условий, нравами и внешним видом, не меняющими их человеческой сущности и внутреннего единства человечества», — утверждал он, предупреждая об опасности, исходившей от США. Еще в 80-х годах в серии очерков, известных под названием «Североамериканские сцены», Марти создал агрессивный, звероподобный образ рвущегося к мировому господству империализма, вскрыл его антигуманную природу, его социально-политический механизм, приводимый в действие монополистическим капиталом.

Эмоциональность и яркость художественно-философских очерков Марти, страстная патриотичность и чуждая локализма всеконтинентальность его мышления, самый гуманистический идеал человека как носителя высокой духовности, «гармонии согласия на земле», который он выдвигал в противовес бездуховности, агрессивности, грубому прагматизму, идеям расового превосходства — все это сделало публицистику кубинского писателя-революционера, распространявшуюся по всему континенту, общим латиноамериканским достоянием, важным фактором развития общественного сознания. Марти стал основоположником новой общекоонтинентальной идеологии антиимпериалистического «американизма», подхваченной другими мыслителями. Рубен Дарио образно писал после его гибели: «Кровь Марти принадлежит всей расе, всему континенту... будущему».

Сходную эволюцию переживает позднее ряд других крупных мыслителей: перуанец М. Гонсалес Прада, аргентинец Хосе Инхеньерос. Близкое им крыло гуманистической антипозитивистской реакции составляют представители так называемого нового идеализма, видные писатели, мыслители конца XIX — начала XX в., такие, как Рубен Дарио, Хосе Энрике Родо и их последователи. Первое десятилетие XX в. отмечено сложной гаммой исканий, в которой противостоят пессимистические фаталистические концепции расово-этнической и исторической ущербности Латинской Америки и антиимпериалистические идеи, восходящие к различным философским источникам.

Радикальные сдвиги, кризисные тенденции в социально-экономическом, духовном развитии отразились и на литературном развитии. Происходит коренная ломка всей сложившейся

551

в предшествующий период общественно-литературной структуры, идет идейно-эстетическое обновление.

Активному включению Латинской Америки в мировую экономическую систему сопутствует окончательная переориентация ее культуры со старых, унаследованных со времен колонии, традиционных связей с Испанией и Португалией на общеевропейский

культурный ареал в целом (в меньшей степени на этом этапе — на Соединенные Штаты Америки). То было время широчайшего приобщения к европейской, прежде всего французской, скандинавской, русской литературам во всем их разнообразии — от классиков реализма (из французских писателей — Флобер, из русских — Достоевский, Толстой, позднее — Чехов, Л. Андреев) до натурализма (Золя), реформаторских течений французской (парнасцы, Бодлер, импрессионизм, символизм) и американской поэзии (Э. По, Уитмен) и всего комплекса явлений, объединяемых понятиями «модерн», «ар нуво», искусство «конца века», включая ницшеанство и декаданс. Одновременно воспринимался и противостоящий декадансу обширный комплекс философских и художественных исканий, связанных с нарастанием социального критицизма и зарождением пролетарской литературы (Горький), все большее распространение получают темы конфликта труда и капитала, социалистические идеи, на том этапе чаще всего в вариантах социал-реформизма, анархизма (Бакунин, Кропоткин), расплывчатой аморфной революционности.

Общая идейно-эстетическая ситуация не поддается однозначному определению: с одной стороны, она определяется противоборством позитивизма и непосредственно связанного с ним натурализма и антипозитивистского течения «нового идеализма», на почве которого в поэзии развиваются новые течения; с другой стороны, в прозе позитивистско-натуралистические концепции играют важную конструктивную роль, способствуя зарождению ранних форм реализма. Сложный, неоднозначный характер носит и восприятие декадансных форм культуры, ницшеанства — отношение к ним регулируется ведущими тенденциями в социально-духовной жизни континента, стремящегося к самоопределению в условиях нарастающей иностранной экспансии.

Разнородность и неопределенность исканий и неравномерность процесса смены идейно-эстетических ориентиров в разных странах континента в зависимости от степени вовлеченности их в новейшие процессы — такова общая ситуация в 90-х годах XIX в. В более отсталых странах Центральной и Южной Америки, Антильских островов (Венесуэла, Сальвадор, Гондурас, Коста-Рика, Пуэрто-Рико) довольно долго преобладает старый тип литературы, в других (Аргентина, Уругвай, Мексика, Чили) приоритет принадлежит в основном новым явлениям, и уже в первое десятилетие XX в. обновление вслед за поэзией ощущается повсеместно и в прозе. Характерная общая черта всего периода — сложность, нерасчлененность взаимодействия разнородных идейно-эстетических течений, стилевых поэтических и повествовательных традиций: романтическая проза, костюмбризм, развивающийся в лоне костюмбризма реализм, ранние варианты реализма нового типа, возникающего под воздействием европейского реализма и натурализма, наконец, так называемый испаноамериканский модернизм. Основная линия развития испано-американских литератур в этот период с наибольшей полнотой определилась именно в течении испаноамериканского модернизма (от *moderno* — новый), как оно было названо его вождем Рубеном Дарио. При общности основных тенденций развитие общественно-философской мысли и литературы в Бразилии имело свои особенности.

ИСПАНОАМЕРИКАНСКИЙ МОДЕРНИЗМ

Испаноамериканский модернизм зародился в 80-х годах, и истоки его восходят к творчеству ряда видных поэтов — кубинцев Хосе Марти и Хулиана дель Касаля, мексиканца Мануэля Гутьерреса Нахеры и колумбийца Хосе Асунсьона Сильвы, но достигает он зрелости и оформляется как единое течение в 90-х годах XIX в. Основными очагами модернизма были Аргентина и Уругвай в Южной Америке, Мексика — в

северной части континента; в других странах, где не возникает крупных национальных течений, появляются отдельные значительные писатели, тяготеющие к общей линии развития. Главные фигуры испаноамериканского модернизма — поэты Р. Дарио, аргентинец Л. Лугонес, мексиканец А. Нерво, уругваец Х. Эррера-и-Рейсиг, боливиец Р. Хаймес Фрейре, колумбиец Г. Валенсия и др.

Существует немало расхождений в определении этого явления, характеризуемого не только как течение, но и как обширное литературно-культурное движение, с которого в литературе Латинской Америки начинается «эпоха современности». Для подобного определения есть основания, поскольку модернизм был откликом на глубокие социально-духовные изменения, связанные с приобщением латиноамериканских стран к тем историческим процессам, что предвляли новое столетие, и наиболее

552

полно воплощал общую перспективу развития культуры Латинской Америки, все более отдалявшейся от испанских прототипов по пути универсализации восприятия общеевропейских влияний. Но это общее движение осуществлялось в творчестве разных писателей на различных идеологических основах.

Испаноамериканский модернизм не был монолитным, и, как подчеркивал его современник, испанский писатель М. де Унамуно, этим понятием обозначали «явления различные и даже противоположные». В этом отношении творчество Хосе Марти по многим своим чертам, прежде всего — в содержательном, проблемном аспекте, отличается от испаноамериканского модернизма в том виде, в каком он сложился в 90-х годах. В поэзии Марти, хранившей идейный заряд и пафос романтизма, новые гуманистические искания не противопоставлялись социально-гражданской функции поэзии, хотя в сравнении с традиционным романтизмом острая социальная проблематика находила новое, углубленное художественно-философское воплощение. Рубен Дарио и его последователи декларировали принципы, решительно отличные от романтизма.

Писатель-романтик был активным участником борьбы с колониально-феодалным наследием за социальный прогресс, тираноборцем и пропагандистом национальных интересов. Литература выступала в открытой общественной, жизнеустроительной функции, гражданская проповедь и социологическое исследование сливались с художественными исканиями. В новых условиях, обнаруживших утопизм либеральных идеалов, писатель утратил роль общественного вождя и идеолога; неопределенность, неустойчивость исторической перспективы континента в условиях империалистической экспансии, утрата ориентиров в изменившемся мире порождают кризис художественного сознания. Меняется отношение писателя к окружающей действительности, окончательно утрачивают всякую действенность либерально-романтические идейные и художественные стереотипы. Новое кредо писателей, обозначенное Х. Э. Родо как «новый идеализм», рождается из полемического противопоставления действительности, в которой царит «король-буржуа» (Р. Дарио), культа «чистой» духовности, идеалов суверенной красоты и индивидуальной свободы. Этот крутой поворот в развитии художественного сознания был связан с универсальными противоречиями, характерными для рубежа веков, и с восприятием широкой гаммы близких по духу западноевропейских течений конца века, в том числе декадентских.

Родо, сформировавшийся в лоне испаноамериканского модернизма и ставший его первым критиком, писал: «Развитие идей все более движется в сторону индивидуализма как в творчестве, так и в учениях, к раздроблению устремлений и результатов, к дисгармоническому многообразию, что является знаком переходного периода». Сломав систему романтизма, новое течение не находит устойчивых ценностных, идейно-эстетических опор. «Дисгармоническое многообразие», отсутствие системы — основные характерные черты испаноамериканского модернизма; нестабильность, противоречивость

проявилась на всех его уровнях — идейно-проблемном, художественном, в самом типе нового писателя.

С одной стороны, выделение искусства в особый вид творческой деятельности закладывает основы нового самосознания, утверждающего свой суверенитет, свои специфические задачи и средства, право на глубокое личностное самовыражение; с другой стороны, отказ от непосредственной социальной действительности, погружение в индивидуальный мир откликаются в творчестве многих писателей индивидуалистическими мотивами, подчеркнутым аполитизмом, утратой интереса к общественным, национальным проблемам. Антибуржуазность, неприятие ненавистного окружения воплощаются в анархической мятежности либо в глубоком пессимизме, в поисках «дальних миров» и в конструировании эстетических утопий. Отказавшись от ограниченности, узкого локализма романтико-костумбристской традиции, новые писатели окончательно выходят за рамки испанской традиции и обращаются к общеевропейской и мировой культуре (в том числе к культуре азиатских стран — Китай, Япония), к культурному наследию (античность, Испания Золотого века и т. д.). При этом универсализация духовных исканий, расширение духовных горизонтов выступают в форме подчеркнутого космополитизма и экзотизма. Установка на суверенность искусства и личностное начало определяла то особое внимание, которое придавалось форме, образу, слову, и в то же время порождала экстравагантность самовыражения.

В прямой связи с общими чертами развития находится складывающаяся новая жанровая система. В соотношении видов творчества преимущественное место в литературе конца XIX — начала XX в. принадлежит поэзии, которая утрачивает эпическое начало, в ней преобладают малые лирические формы. Для прозы испаноамериканского модернизма типичны такие жанры, как рассказ, эссе, дневниковые и мемуарные повествования, хроника путешествий; стилистически она сближается с поэзией: эстетизация, орнаментализм, ритмизация фразы.

553

Подобные стилеобразующие устремления испаноамериканского модернизма не могли стимулировать развитие романа; немногочисленные образцы собственно «модернистского» романа, главная тема которого — конфликт художника с окружающей действительностью, отличались искусственностью стиля. Но в то же время происходит взаимодействие эстетики испаноамериканского модернизма с романом, основывающимся на принципах реализма и натурализма, а самый основной конфликт модернистской прозы (художник и враждебное общество) способствовал развитию социально-разоблачительного начала в этом жанре.

Роль, которую сыграл испаноамериканский модернизм в истории литературы Латинской Америки, не поддается однозначной оценке. Как и в кризисной социальной действительности рубежа веков, в нем действовали и дезинтегрирующие, и прямо противоположно направленные интегрирующие, скрепляющие тенденции, причем последние имели решающее значение. Его роль верно осознается лишь в широкой исторической перспективе формирования латиноамериканской художественной традиции и в контексте основных противоречий, с которыми столкнулись страны Латинской Америки в конце XIX — начале XX в.: наступление буржуазного строя, атмосфера грубого прагматизма, агрессия империализма, угроза утраты национальной независимости. В этом аспекте кредо испаноамериканского модернизма — культ суверенной красоты, свободы, творческой индивидуальности — обретал глубоко позитивные жизнестроительные и национальные защитные функции. Суверенное искусство предстает средоточием идеалов, противостоящих дегуманизирующим тенденциям, расистским, фаталистическим концепциям, утверждающим «неполноценность» метисного континента, а эстетические утопии обретают значение гуманистического утопизма, воплощающего творческие, духовные силы континента перед лицом опасности агрессии «великой Бестии» империализма (Р. Дарио).

Индивидуалистические, декадентские мотивы ни в коей мере не определяют основного направления исканий крупнейших представителей испаноамериканского модернизма, само искусство для которых оказывается средством утверждения духовности и формой поисков своего места в общечеловеческой культуре. В рамках испаноамериканского модернизма самоутверждается латиноамериканский тип художественного сознания как сознания синтетического по своей природе, усваивающего и перерабатывающего богатства мировой культуры, определяются важнейшие черты языкового и стилевого своеобразия испаноамериканской литературы, оказавшей теперь глубокое воздействие на «материнскую» испанскую литературную культуру.

Полемический и жизнеутверждающий смысл культа красоты, свободы, духовности и творческой индивидуальности, восходящий своими истоками к Хосе Марти, получает полное раскрытие в поэзии Рубена Дарио и в его публицистике (эссе «Триумф Калибана», 1898) и обретает теоретическую концептуальность в творчестве Хосе Энрике Родо (эссе «Ариэль», 1900), который придает духовным исканиям испаноамериканского модернизма ярко выраженную национально-утверждающую и антиимпериалистическую направленность. При всей идеалистичности его концепция «ариэлизма», связывавшая будущее Латинской Америки с идеалами гуманистической духовности в противовес дегуманизирующим силам современности, в опосредованной форме отражала сущность реальных исторических противоречий, острота которых обозначилась уже в конце XIX — начале XX в., а принцип культурного универсализма, или, по формулировке Родо, «протеизма», утверждавшийся им как отличительное качество и черта латиноамериканской духовной традиции, при всей своей абстрактности предвосхищал реальную перспективу развития культуры Латинской Америки, выходящей на центральные пути истории.

Искания Родо, противостоявшие фаталистическим расовым концепциям, сыграли важнейшую роль в интеллектуальной, идейно-эстетической эволюции в 10-х годах XX в., когда испаноамериканский модернизм сближается с национальной действительностью, обращается к общеконтинентальной проблематике, а восстановление социальной функции искусства вызывает его кризис и порождает новые искания, получившие название «постмодернизма». В целом испаноамериканский модернизм, отразивший кризисность внутренней и мировой ситуации на рубеже веков, при всей своей противоречивости предстает как качественно новый и важнейший этап на пути восходящего развития латиноамериканской литературы.

553

ДАРИО

В ранних поэтических опытах никарагуанца Рубена Дарио (1867—1916) явственно влияние испанских и французских романтиков (Виктор Гюго, Беккер и др.), иной характер носит его книга «Лазурь» (1888), вышедшая в Сантьяго-де-Чили, куда Дарио переехал из Центральной Америки. Здесь, в одном из наиболее развитых культурных центров, Дарио знакомится с новинками

554

французской литературы, что и отражается в этой книге стихов и рассказов, само символическое название которой восходит и к Гюго, и к Малларме, и к Марти. Лазурь — это знак возвышенного, идеальной красоты, противостоящей серой действительности. За исключением некоторых стихотворений в романтическом стиле и рассказа «Тюк» (сюжет — смерть мальчика-грузчика, задавленного тюком), в котором очевидна ориентация на стилистику французского натурализма, все остальные произведения были написаны в стиле подчеркнутого экзотизма и эстетизма. То было заповедное поле «чистого

искусства» — своего рода вариант «башни из слоновой кости», или, как писал Дарио, «внутренняя крепость», в которой укрылся поэт.

Позднее, поясняя духовные импульсы, им руководившие, Дарио писал, что он не видел в действительности ни предмета, ни цели художественного творчества, ибо «современное социальное и политическое состояние общества принесло с собой интеллектуальный застой и такие времена, которые больше подходят для описания в уголовной хронике, чем в благородной песне».

Основу «Лазури» составляет конфликт поэта, носителя идеала красоты, с уродливой действительностью, хозяйева которой — торгаши-буржуа. Наиболее полно этот конфликт раскрывается в поэтической новелле «Король-буржуа», где новому властелину жизни противостоит впервые появляющийся характерный для Дарио образ нищего поэта. Король-буржуа покупает его вместе со скульпторами, художниками, архитекторами, строящими для него безвкусный, пошлый мир псевдокрасоты. Единственное, что может противостоять миру «безумной музыки кадрилей и галопов», — это хранимая поэтом, рожденным, чтобы «распахнуть крылья навстречу урагану», вера в будущее, окрашенная тревожным чувством надвигающегося катастрофического слома. «Ибо грядет время великих революций, грядет Мессия, светозарный, могучий, мятежный пророк, и надлежит встретить его поэмой...» Однако пока купленный поэт должен крутить в саду короля-буржуа ручку музыкальной шкатулки. Новому королю Дарио посвящает также поэму в прозе «Гимн золоту». Весь мир в рабстве у злата, золотой мираж отуманил сознание и нищего поэта — он и проклинает его, и поет ему хвалу.

В таких условиях художнику остается бежать в мечту, в мир иллюзий (рассказ «Покрывало королевы Мэб»), ваять вместо красоты коня для новоявленного Калигулы («Искусство и равнодушие»), бежать в выдуманные миры, будь то призрачная богема («Синяя птица», «Нимфа»), либо древность («Глухой сатир»).

Объединяющая черта всех произведений «Лазури» — так называемый интеллектуальный галлицизм — особая атмосфера претенциозного светско-богемного духа, французского аристократического салона и стилизованного эллинского язычества в духе парнасцев. Акцентированные эстетизм, элегантность языка и дух дилетантской свободы определяли и концептуальную основу цикла, и систему стилистических и выразительных средств. Как писал Р. Ласо, искусно используя почерпнутый во французской поэзии опыт синестезии, обновляя лексику, достигая высокой выразительности в фонетической оркестровке, Дарио создает «новую поэзию, которая, не будучи ни испанской, ни французской, является собственно испано-американской».

Идея служения «чистой красоте» становится основой для Дарио после переезда в 1893 г. в быстро растущий за счет европейской иммиграции Буэнос-Айрес. Эссеистика Дарио начала 90-х годов свидетельствует о широком круге его чтения, о жадном и неразборчивом восприятии новейших явлений в европейской культуре, повышенном внимании к символизму, к декадентским явлениям. В те годы, объединяя понятием «современного» в культуре внутренне антагонистические явления (Вагнер, Ницше, Ибсен, Эдгар По, «русские», Верлен, Малларме и др.), Дарио в программной статье «Цвета знамени» провозглашал: «...каноны современного искусства не указывают нам никаких иных путей, кроме абсолютной любви к красоте и... развития и проявления личности».

Отдавая определенную дань модным декадентским настроениям, Дарио одновременно никогда не отрекался и от таких своих кумиров, как Гюго или Золя с его открытой и противостоящей идее «чистого искусства» острой социальной проблемностью, позже среди его учителей важное место займет Горький. Эта глубинная социальная позиция Дарио отчетливо проступает в ряде эссе того периода, а ярче всего — в миниатюре «Почему?», где авторское «я» сливается с образами рабочего Хуана Бездомного, нищего поэта. Дарио создает апокалипсический образ современного мира, живущего накануне социальной катастрофы: «Что и говорить, мир тяжело болен, общество разваливается.

Грядущий век увидит величайшую из всех революций, заливавших землю кровью... грянет расплата». Социально-критическое начало, постоянно присутствующее в сознании Дарио предчувствие революции, окрашенное мотивами библейского эсхатологизма, — важнейшие основания его альтернативного мира красоты, противопоставленного царству короля-буржуа.

555

1896 год стал вершинным годом испаноамериканского модернизма, когда Дарио выпустил книгу стихов «Языческие псалмы», книгу очерков «Необычайные» и статью «Цвета знамени», взяв на себя ответственность за модернизм, признанным главой которого он стал к тому времени. В статье «Цвета знамени» Дарио провозглашал творческое кредо модернистов, в книге эссе указывал на своих излюбленных героев культуры и литературы, каждый из которых отличался прежде всего необыкновенно яркой индивидуальностью (Эдгар По, Леконт де Лиль, Верлен, Ибсен, Марти и др.), в «Языческих псалмах» поэт окончательно завершил создание своего идеального мира красоты.

В предисловии он писал: «...если жена моя родом из моей страны, то любимая — в Париже», — и продолжал: возможно, в его жилах течет капля крови индейцев или африканцев, но он отказывается от всего, что его окружает, ибо «презирает жизнь, которой ему выпало жить, и время, в которое ему суждено было родиться». В «Языческих псалмах», где отразилось его увлечение символизмом, вагнеровской эстетикой, импрессионизмом, как пояснял Дарио позднее, господствующие принципы — музыка и гармония, создающие идеальный мир, «чудесные витражи», глядя сквозь которые поэт из своего укрытия смеется над непогодой и злом, буйствующими снаружи.

Как отмечал Э. Андерсон Имберт, «Языческие псалмы» — это не отдельные стихотворения, а единый художественный мир, имеющий свою внутреннюю логику. Это целостная эстетическая утопия, противопоставившая реальному дисгармоническому и антимузыкальному миру стилизованную гармонию, в которой господствуют культивированное эллинское язычество, дух салонной фривольности, гедонизма, элегантно эротизма. Географические и культурные координаты этого стилизованного мира Дарио наметил в программном стихотворении «Облики»: античная Греция и Древний Рим, вагнеровская мифология, древняя Испания, орнаментальный Восток, Китай и Япония. Но прежде всего Франция в различных своих эстетизированных обликах — Франция рококо, придворных нравов времен Людовиков, салона XVIII в. Символ этой утопии — лебедь, расхожий символ, искусством Дарио возрожденный к новой жизни.

В «Языческих псалмах» полно и ярко раскрылись такие новые для поэзии Латинской Америки явления, как сознательная установка на универсальную историко-культурную и литературную эрудицию, подчеркнутая виртуозность владения поэтическим инструментарием, новаторство в форме, акцентированность индивидуализированного облика мастера-поэта. Опыты Дарио в синестезии, музыкальности и гармоничности стиха, дерзкие лексические поиски и расширение возможностей в рамках правильной версификации — все это определило значение и особое место сборника в истории испаноязычной литературы.

Иллюстрация:

Рубен Дарио

Фотография (ок. 1900 г.)

Хотя влияние Дарио, автора «Языческих псалмов», воспринималось прежде всего через поэтическую форму, музыкальность стиха, его формотворчество имело и глубинную содержательную основу. Рецептивный характер созданной Дарио эстетической утопии по отношению к западноевропейскому искусству «конца века» очевиден, но при всем при том она обладала своими особыми идейно-эстетическими чертами. Именно этим в

конечном счете и объясняются ее значение и широта ее восприятия поэтами Латинской Америки и Испании.

В эстетической утопии Дарио бился иной пульс, потому что за ней стояла иная, отличная от западноевропейской, историческая реальность. Своеобразие утопии Дарио в том, что это не эстетизированное подполье — прибежище отчаявшегося индивидуализма на европейский манер, а «внутренняя крепость», защищающая гуманизм от тех явлений, что нес миру кризис буржуазного общества. Настойчиво подчеркивавшийся им принцип индивидуальности в искусстве

556

не был апологией индивидуализма. Соприкасавшийся, как и другие модернисты, с декадентскими идейно-философскими комплексами, в частности с нищезанятием, Дарио был враждебен культу аморального индивидуализма и потому отвергал определения его как декадента: ему ни в коей мере не были свойственны ни апология зла, ни сатанинство, ни отказ от разума и погружение в иррационализм и мистику, ни болезненное дионисийство. Напротив, в эстетической утопии Дарио красота не разведена с этическим началом, с добром, и за «защитным» аристократизмом бьется оптимистический пульс гуманистической мечты о красоте для человека. Мир Дарио полон живой активности, языческой радости бытия, телесной и вещной плотности. Мажорно-оптимистическое, житнетворное начало пульсирует в его поэзии в самой первоначальной — в языково-поэтической стихии, порождается импровизационно-игровой природой самого таланта поэта, эмоциональная и нравственная избыточность сил которого отвергает статику и догматизм декадентского сознания. Апология красоты и гармонии в творчестве Дарио как идеального начала, как иного эстетического и этического полюса, противостоящего дегуманизированному, бездуховному миру, связывала его непосредственно с идеализмом Марти, борца с прагматическим позитивизмом. Дарио воплотил в художественную явь самую сущность воззрений своего «духовного отца», если брать глубинный, скрытый за стилизацией смысл дариевской концепции красоты.

Принципиально иной смысл творчества Дарио в сравнении с декадансом хорошо почувствовал Мигель де Унамуно, который писал ему: «Упадничество — это не ваше, даже когда на то похоже. Ваше — это начинательство. Это не сумерки, а рассвет, но, поскольку день еще не занимается, незоркий наблюдатель может подумать, что день уже кончился и приближается ночь».

Именно гуманистическая природа творческих поисков Дарио была глубинной основой значимости его художественных достижений, повлиявших не только на испано-американскую литературу, но и на литературу Испании, на «поколение 98 г.», сыгравшее важнейшую роль в ее обновлении. По мысли Дарио, Испанская Америка принесла идейно-эстетическое обновление своей бывшей «матери-родине» потому, что самый характер истории и современной ситуации делали ее культуру более открытой всем ветрам мировой культуры.

Поражение Испании в войне с американским империализмом, утрата ею последних колоний в Латинской Америке, общность врага — все это стало основой пересмотра и обновления всей системы культурно-духовных отношений латиноамериканских стран и Испании, источником нового осмысления культурно-исторических корней латиноамериканской культуры и нового осознания своей творческой самобытности. И Дарио, подолгу живший в Испании и тесно общавшийся со всеми крупнейшими представителями «поколения 98 г.», в этом отношении сыграл ключевую роль.

Особенно ясно гуманистическая основа эстетических исканий Дарио проявилась в очерке «Триумф Калибана» (1898), в котором он суммировал свои взгляды на современную политическую и духовную жизнь и наметил ключевые образы и положения художественно-философского течения «ариэлизма», сыгравшего важную роль в обновлении духовной жизни континента в первое десятилетие XX в.

Впервые Дарио использовал символику шекспировской драмы «Буря» (очевидно, после прочтения пьес Ренана «Калибан. Продолжение „Бури“», 1878, и «Источник юности. Продолжение „Калибана“», 1880) в статье 1893 г., посвященной любимому им Эдгару По. Здесь он противопоставил возвышенно-духовный мир Эдгара По, которого он назвал «нашим поэтом», «Ариэлем, ставшим человеком», бездуховности, груботоргашескому духу, господствовавшему на его родине — в стране Калибана. Весной 1898 г., в момент, когда испано-американская война закончилась вторжением США на Кубу, Дарио опубликовал эссе «Триумф Калибана», где вернулся к этой символике. Истоки представлений Дарио о противоречиях современного мира восходили к Хосе Марти, о котором он с восхищением вспоминал в эссе как о прозорливом мыслителе, неустанно обращавшем внимание на опасность со стороны Соединенных Штатов.

В символическом образе Калибана обобщены все черты, ненавистные Марти и Дарио в американской демократии, — культ доллара, прагматизм, насилие, расовая нетерпимость, враждебность всякому идеализму. Калибану — «зверю с золотыми зубами», сгубившему «великого По, бедного лебедя, опьяненного тоской», — он говорил решительное «нет». «Бегемот огромен, — писал Дарио, — но я не намерен по собственной воле лечь под его тяжелые лапы, если же он меня настигнет, то я испущу дух не раньше, чем успею выкрикнуть ему последнее проклятье».

Однако, будучи во всем близким Марти в критике США, Дарио существенно отличался от своего «духовного отца» в понимании позитивной программы. В духе времени, когда широкое развитие получили расовые утопии, Дарио

557

противопоставляет угрозе США своего рода защитную культурно-расовую концепцию, находящую художественное воплощение в образе Ариэля — символе духовности, красоты, гуманизма, которым он обозначает противопоставленный англосаксонскому миру мир «латинских» стран, наследников тысячелетних традиций классической гуманистической культуры и духовности. Образуя «латинский союз», они несут свет надежды на грядущее «царство утопии».

Утопия Дарио получила развитие в «ариэлизме», будущему же осталось его решительное «нет», сказанное писателем «великой Бестии» империализма, и его оптимистическая вера в судьбу Латинской Америки: «От Мексики до Огненной Земли простирается огромный континент, в его земле вызревает древнее семя, собирающее жизнотворный сок будущего величия нашей расы».

Сама новая действительность, в которую вступала Латинская Америка после испано-американской войны 1898 г., вырывала поэтов, писателей из их «внутренних крепостей» и заставляла повернуться лицом к жизни. Это характерно и для творчества Дарио 10-х годов XX в. В этом отношении особенно примечательны его очерки, посвященные памяти Золя и Горькому.

Таков фон, на котором вызревает лирический сборник Дарио «Песни жизни и надежды» (1905). Уже само название книги полемически противостоит концепции «внутренней крепости», на которой основывались предшествующие сборники. «Богемная фальшивая лазурь» — утопический миражный мир «Языческих псалмов» — покинута им, разноцветные миражи разбиты, чтобы впустить ветер жизни и надежды. Смена позиций неоднократно подчеркивалась Дарио в стихотворениях: «Я чуть не задохнулся в башне из слоновой кости», «Мне так литература надоела!..».

Глубинный смысл происходившего в его поэзии переворота состоял в выходе из недр индивидуального сознания к жизни, к истории: «И слышу я, как сердце мира бьется // Сквозь сердце одинокое мое» (перевод И. Тыняновой).

Личное поэт пытается слить со всеобщим, всеобщее сделать интимным. Мир корчится в катаклизмах событий, а личная жизнь, перед которой стоят вечные загадки жизни,

времени, смерти, любви — отражение этого беспокойного мира, полного грозных предзнаменований.

«Я не поэт народных толп, но знаю, что неизбежно должен буду прийти к ним», — писал Дарио в предисловии к книге. Дон Кихот — символ гуманизма, духовности и гуманистической материнской культуры Испании — становится его символом. В «Литании господину нашему Дон Кихоту» он формулирует свое кредо:

От тяжких обид и печалей великих,
От нищевских сверхчеловеков, от диких
Мелодий, от капель из разных аптек,
От всех эпидемий, и прений, и премий,
От всех академий
Избавь нас навек!

.
От злого уродства,
Что в жажде господства
Смеется над всем, чем живет человек,
От ярого скотства
Избавь нас навек!

(Перевод А. Старостина)

Естественно, что созданная Дарио поэтика времен «Языческих псалмов» с неотделимым от нее внешним декоративизмом, салонной стилизованной элегантною не могла быстро измениться, она не была изжита им до конца и сковывала его стремление к простоте и обнаженной интимности. Противоречие между старой формой и новым идейным устремлением очевидно, однако в лучших лирических излияниях Дарио добивается гармонического равновесия. Таковы, например, его классическая «Осенняя песня весной», «Ноктюрн», «Амо амас», «Гам, далеко».

Основная интонация «Песен жизни и надежды» — элегическая, «осенняя», преобладают темы осмысления прожитого и нравственного очищения. Но когда Дарио обращается к истории, тональность обретает уверенно мажорный характер, одолевающий драматизм действительности. Отказавшись от декоративного космополитизма «Языческих псалмов», Дарио стремится обнаружить корни и истоки Латинской Америки, осмыслить ее место в современном мире, утверждает историческую значимость и актуальность ее связи с культурой Испании, которую для него представляет не только классика прошлых столетий, но и разбуженное им самим «поколение 98 г.».

В «Лебедях», посвященных Хуану Рамону Хименесу, давний символ Дарио лебедь, бывший знаком царства «чистой красоты», становится символом гуманистических идеалов и единства Латинской Америки и Испании, которым грозит хищный орел США.

Реальная угроза порабощения Латинской Америки Соединенными Штатами, обезчеловечивание современного мира, дегуманизация — основная тема раздумий Дарио, который воплощает их в новом для себя, да и вообще для испаноязычной поэзии, жанре — философско-исторической

558

поэзии. Судьба континента, угроза США, гуманизм — темы эти, унаследованные от Марти, Дарио, в отличие от своего «духовного отца», осмысливает в терминах выдвинутой им еще в «Триумфе Калибана» культурно-расовой утопии. В стихотворении «Рузвельту» Соединенным Штатам противостоит «наша Америка» (термин Марти), которая ассоциируется Дарио с гуманистическими ценностями романского мира и древней Америки, начиная с Платона и знаменитого ацтекского поэта-мудреца Несауалкойтла, с историей инков, героического Куаутемока, последнего защитника свободы древней Мексики. Под маской противостояния рас скрывается противостояние идеалов бытия, разных концепций жизни — духовности и античеловеческого «прогресса», насилия и культа мудрости и красоты.

В «Приветствии оптимиста» ситуация, что сложилась после поражения Испании в испано-американской войне 1898 г. и начала агрессии США в Латинской Америке, воплощается в идеях «латинского братства», органической связи Латинской Америки с «пламенем духовным» испано-средиземноморской культуры, возрождения к новой жизни «племени латинского корня», в плодотворности объединяющей два континента «крови Испании щедрой».

Новому кредо «стать сердцем мира» Дарио не изменял до конца своего творческого пути. Два измерения — личный опыт, жизнь поэта и всеобщая жизнь, судьбы Латинской Америки, история — сливаются в таких его последующих сборниках, как «Бродячая песня» (1907), «Поэма осени и другие стихи» (1910), «Песнь Аргентине и другие стихи» (1914). «Поэт идет родной планетою» — эта начальная строка сборника «Бродячая песня» могла бы стать эпиграфом ко всему последнему этапу творчества, когда интимная лирика Дарио обретает все более широкий диапазон, утверждает идею нераздельности индивидуального и всеобщего в жизни человека.

Поэтические искания Дарио завершаются попыткой (не во всем удавшейся) создания крупной поэтической формы, связанной с характерным для испаноамериканской поэзии жанром одической поэмы — хвалы истории и природе Америки. Возвращаясь к традиции в поэме «Песнь Аргентине», написанной к столетию провозглашения независимости страны, Дарио обогащает жанр интенсивной лирической стихией — явление новое, неизвестное этому жанру.

Значение Рубена Дарио для испаноязычной литературы вышло далеко за пределы его времени. Педро Энрикес Уренья отмечал: «О любом поэтическом произведении, написанном на испанском языке, можно точно сказать, создано оно до Дарио или после него», а Анхель Рама заметил: «Любой современный поэт, восхищается ли он Дарио или не любит его, знает, что с него начинается преемственность, то, что уже можно называть поэтической традицией, которая прогрессивно развивалась по пути окончательного отделения от собственно испанской поэзии». Это становление собственной традиции было неразрывно связано с тем, что именно Дарио первым в новых условиях с такой силой и убедительностью утвердил как основополагающий принцип литературы Латинской Америки универсальность восприятия материала мировой культуры и его претворения на основе творческого суверенитета и новаторства, тем самым открыв дорогу для самостоятельных исканий поэтов континента, приобщавшихся к мировой истории и всеобщей социально-духовной проблематике.

РОДО
И ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ИСКАНИЯ
НАЧАЛА XX в.

Уругваец Хосе Энрике Родо (1872—1917) принадлежит к писателям и мыслителям рубежа веков, оказавших существенное влияние на общекультурные духовные и литературные искания 900—10-х годов XX в. С его именем связано развитие общекультурной концепции «американизма» в той ее разновидности, которая, уходя своими корнями в творчество Марти, выросла на духовной почве испаноамериканского модернизма и оказала решающее влияние на его эволюцию.

Определяя свое идейное происхождение, Родо писал в очерке «Рубен Дарио», опубликованном в качестве пролога ко второму изданию «Языческих псалмов»: «Я тоже модернист, и я всей душой принадлежу этому движению, определяющему смысл развития мысли в последней трети века, движению, которое, беря свое начало в литературном натурализме и философском позитивизме, ведет к растворению того, что в них есть

плодотворного, в более высоких обобщениях». Именно Родо, теоретически обобщившему идейно-эстетический опыт испаноамериканского модернизма и переведшему его на язык философских дефиниций, принадлежит определение философской почвы этого течения как «нового идеализма». В идеологическом плане он развил глубинное антибуржуазное, антиимпериалистическое идейное содержание испаноамериканского модернизма и придал ему активную общественную направленность.

559

Хотя Родо духовно был связан с модернизмом, его представления о роли литературы и писателя решительно противостояли аполитизму и отрыву от национальной действительности. С первых своих выступлений в печати («Литературный американизм» и др.) Родо, утверждая непосредственную социальную функцию литературы, остро критиковал безыдейность, бегство от насущных проблем жизни, экзотизм, «американское декадентство», «литературные игры», требуя «литературы идей», устремленной «к высшим интересам действительности» и человека. При этом Родо отделял самого Дарио, в котором он видел своего союзника, от его эпигонов.

Не случайно его программное эссе «Ариэль» (1900) прямо перекликивается с «Триумфом Калибана» Дарио. Родо, как и Дарио, использует шекспировскую символику «Ариэль — Калибан» (он также читал драмы Ренана), как и у Дарио, и у Марти, центральная тема его эссе — тема гармонического человека, составляющая глубинную почву исканий и кубинского, и никарагуанского поэтов. Проблема эта рассматривалась Родо применительно к современному положению Латинской Америки и ее будущему, хотя он не касался непосредственных событий, которые определяли направление развития его мысли: захват Кубы и Пуэрто-Рико Соединенными Штатами, угроза дальнейшей экспансии, проникновение иностранного капитала.

По своему стилю «Ариэль» принадлежит к классическому стилю философской медитации и к той традиции нового эссеизма, которая была основана Марти (художественно-публицистический синкретизм) и Дарио (самоценность стилевого начала, культ эрудиции и элегантности формы). Сюжет эссе составляет поучение мудреца Просперо, носителя знания, своим ученикам перед статуей Ариэля — духа красоты и гуманизма. Главные препятствия на пути к полноценному человеку в мире, где власть захватили тресты, — «поглощающий профессионализм» и «практический утилитаризм», они деформируют человека, лишают его полноты развития и возможностей гармонического духовного совершенствования. Образец деформированного человека и общества, согласно Родо, — это «уравнительная демократия» США, Калибаново царство поголовной серости и равенства в бездуховности и грубом практицизме. Альтернатива этому типу цивилизации — такое общество, где человек культивирует «религию красоты», духа, а правит им культурная элита, аристократия интеллекта и духовности. Воздействие идей Ренана об аристократии духа очевидно, но, в сущности, идеи Родо имеют иной смысл. В отличие от Ренана он не отрицает демократии, а предлагает свой утопический вариант — такое демократическое общество, где сохраняется при полном равенстве возможностей единственный вид неравенства — различные способности к совершенствованию и служению идеалу красоты и духа. «Новый идеализм» Родо и идейно-эстетические искания Марти (при всех отличиях) и особенно Дарио имеют общую социально-духовную основу и, в сущности, исповедуют не декаданский антигуманизм, а классический идеал «полного человека».

Для достижения идеала Латинской Америке, согласно Родо, следует отказаться от «нордомании» и следовать «материнской» традиции духовности, восходящей к греко-латинской цивилизации. В антиномии англосаксонской и греко-латинской цивилизаций выступает у Родо реальное противоречие между навязываемым Латинской Америке североамериканским буржуазным образом жизни и ее истоками и интересами. Американизм Родо далек от реализма и демократического пафоса мартианской концепции «нашей Америки», однако за идеалистической оболочкой теории «аризелизма» выступает

ее антиимпериалистическое, по сути, содержание. Это и обусловило то, что концепция «аризелизма» стала идеологическим знаменем целого поколения творческой интеллигенции, увидевшей в ней орудие духовного, культурного самоопределения. Защитная концепция «аризелизма» была свободна от мотивов изоляционизма, напротив, Родо, вслед за Марти и Дарио, утверждал необходимость самого активного усвоения опыта мировой культуры и переработки его в соответствии со своими потребностями.

Эссе, статьи, рецензии, выступления Родо, ставшего в 900—10-х годах XX в. влиятельнейшим деятелем культуры, собранные им в книгах «Мотивы Протея» (1907) и «Вышка Просперо» (1914), его проповедь «литературы идей», обращения к национальной действительности и ее проблемам, пропаганда латиноамериканского духовного наследия (очерки, посвященные С. Боливару, и др.) способствовали острому идейному размежеванию и вызвали волну культурфилософских эссе в поддержку идей «Ариэля» и против них, где рассматривались либо в континентальном, либо в национальном масштабе судьбы и исторические перспективы латиноамериканских народов.

Глубоким пессимизмом и комплексом расовой неполноценности отмечены такие написанные в традиции позитивизма эссе, как «Больной континент» (1901) венесуэльца Сесара Суметы, «Наша Америка» (1903) аргентинца Карлоса

560

Октавио Бунхе, «Деградация американских рас» колумбийца Мигеля Хименеса Лопеса и др. Им противостоят произведения «аризелистов», среди которых антиимпериалистически настроенные писатели и публицисты — аргентинец Мануэль Угарте, автор ряда книг («Будущее Латинской Америки», 1920, и др.), перуанец Франсиско Гарсиа Кальдерон («Сотворение континента», 1912) и др.

Публицисты — сторонники «аризелизма», в отличие от Марти и вслед за Родо, как правило, не выходили за пределы абстрактного американизма и не касались проблем метисации, судеб индейского и мулатского населения. Между тем именно на почве конкретных этнических проблем континента возникали самые острые произведения, подобно книге боливийского писателя и социолога Альсидеса Аргедаса «Больной народ» (1904), крайне пессимистически оценивавшего современную ситуацию и историческую перспективу; в Венесуэле на почве позитивизма в 10-х годах XX в. начинает формироваться теория «демократического цезаризма» Л. Вальенильи Ланса, которая утверждала необходимость диктаторской личности для управления «анархическим» метисным населением; в Чили позитивное значение индейского начала в формировании чилийской нации отвергает работа Н. Паласиоса «Чилийская раса» (1904).

Этой линии противостоит зреющее революционно-радикальное направление в творчестве перуанца М. Гонсалеса Прады, автора полемиического эссе «Наши индейцы» (1904), которое было прямым ответом на упадочнические настроения в самой Латинской Америке и расистские сочинения европейских авторов, такие, как «Психология социализма» Лебона и «Борьба рас» (1883) Л. Гумпловича, отрицавших способность индейцев и метисов к прогрессу. Призыв Гонсалеса Прады к пробуждению индейских масс к революционному решению социально-исторических противоречий свидетельствовал о вызревании новой духовной ситуации. Показательно для этого периода острое эссе кубинского мыслителя Хосе Энрике Вароны «Империализм в свете социологии» (1905). В Аргентине сближался с социалистической идеологией общественный деятель, философ Хосе Инхеньерос («Моральные силы русской революции», 1918).

В условиях духовной нестабильности того сложного переходного периода литература испытывала воздействие всего спектра сталкивавшихся между собой разнонаправленных теорий и концепций. В начале 10-х годов XX в. под влиянием нарастающего проникновения в культуру антиимпериалистических идей концепция «аризелизма», испаноамериканский модернизм вступают во второй период своего развития.

Одновременно с Рубеном Дарио к действительности Латинской Америки, ее истории обращаются и другие поэты. Это течение внутри испаноамериканского модернизма, которое могло ужиться с изначальной поэтикой стилизации в творчестве одного и того же писателя, получило название «мундоновизма» (от «Мундо Нуэво» — Новый Свет). Однако при общности основного направления исканий идеологические и политические позиции представителей этого течения были далеко не одинаковы, по-разному складывались и их судьбы.

560

ПОЭЗИЯ ИСПАНОЯЗЫЧНЫХ СТРАН

Хотя в поэзии конца XIX — начала XX в. центральное место занимал испаноамериканский модернизм, он не вытеснил полностью и иных течений, восходящих к предшествующему периоду. «Нативистская» и романтическая поэзия продолжают свою жизнь не только в Колумбии, Венесуэле, Коста-Рике, Сальвадоре, Гондурасе, но и в более развитых странах, где «нативизм», цепко державшийся национальных корней, противостоял космополитизму модернистов. Правда, и сам модернизм не являл собой полностью монолитного явления, в этом течении были поэты, в частности в Мексике, противопоставлявшие утрированному и нервическому эстетизму эпигонов Дарио гармоническую и уравновешенную классическую линию.

Важнейшим центром поэтического развития в этот период были Аргентина и соседний Уругвай.

Буэнос-Айрес превращается на рубеже веков в крупный торгово-промышленный центр и важнейший очаг литературной жизни, к которому тяготеют писатели Монтевидео. И в Аргентине, и в Уругвае продолжают писать поздние романтики и «нативисты», однако авансцену занимает новое течение. Вокруг Рубена Дарио в Буэнос-Айресе складывается группа литераторов-единомышленников, они основывают наиболее значительный журнал модернистов «Ревиста де Америка».

Талантом и значительностью в этой группе выделялся поэт Леопольдо Лугонес (1874—1938), переживший сложную эволюцию. На раннем этапе, в период знакомства с Дарио, Лугонес был активным пропагандистом анархо-социалистических идей, совместно с Хосе Инхеньеросом выпускал одно из первых периодических изданий («Ла Монтанья»), пропагандировавших идеи социализма.

561

В ранней поэтической книге Лугонеса «Золотые горы» (1897), наряду со следами «социального романтизма» Гюго и влияния Уитмена, очевидны стремление следовать в стиле за Дарио, склонность к эпатурирующей новизне, декоративизму, поэтической виртуозности, а также ницшеанские мотивы. Итоги поисков Лугонеса в русле поэтики модернизма подвели сборники «Сумерки в саду» (1905) и «Сентиментальный лунник» (1909). Для первой книги характерны стремление к созданию новой лексики, сложная рифма, цветовые эффекты, лиризм более субъективного плана, чем в ранних произведениях; для второй, оказавшей влияние на последующие поколения поэтов, — еще более усложненная игра ритмами, метафорическая насыщенность.

В то же время начинается переход Лугонеса от юношеской левизны анархической окраски к националистическому консерватизму, а в его поэзии возникает углубленный интерес к национальной «почве». Эту эволюцию отразили его проза (рассказы «Война гаучо», 1905, и др.), историографические труды, публицистика и написанные к столетию независимости Аргентины «Вековые оды» (1910), где Лугонес обращается к одической испаноамериканской традиции, а затем такие поэтические сборники, как «Верная книга»

(1912) или «Домашние поэмы» (1928), где преобладают темы национальной истории, родной природы, семьи. Конечной точкой эволюции Лугонеса стала книга «Романсы Рико-Секо» (1938), где, обратившись к форме романа, он романтизирует традиции степняков-гаучо. В целом Лугонес, вернувшись в поэзию Аргентины национальной темой, укрепил национальную художественную традицию в тот непростой период, когда активная европейская иммиграция вызвала кризисные тенденции в национальном сознании и культуре. В идеологическом отношении Лугонес в 30-х годах, когда в Аргентине шла острая борьба между традиционной олигархией и леволиберальными силами, открыто встал на националистические позиции, провозгласив «время меча», требующего к власти «сильную личность», военную олигархию. В дальнейшем Лугонес оказался в духовной изоляции и кончил жизнь самоубийством.

Иллюстрация:

Леопольдо Лугонес

Фотография 1930-х годов

Среди поэтов-модернистов Уругвая первое место принадлежит Хулио Эррере-и-Рейсигу (1875—1910). Он родился в обедневшей, но влиятельной семье, однако отказался от всякой семейной поддержки, занимал мелкие служебные должности, целиком отдаваясь поэзии. Как писал Э. Андерсон Имберт, отправной точкой для Эрреры-и-Рейсига был «коллективный стиль» испаноамериканского модернизма, по своей неоднородности «едва ли объяснимый для Европы». Наибольшее влияние на него оказали парнасцы, Бодлер, Верлен, символизм в целом как течение, Малларме, Э. По, Дарио, а его творчество стало как бы антологией тем и мотивов, типичных для поэзии того времени: глубокое разочарование в жизни и людях, поиски «иных миров» и убежища в мифологии. Наделенный незаурядным воображением, изобретательностью и виртуозно владевший техникой стихосложения, Эррера-и-Рейсиг создал свой художественный мир, отличающийся внутренней конфликтностью и интонационной подвижностью. Его дерзкие поиски в области метафорики предвосхищали дальнейшее развитие испаноамериканской поэзии. Параллельно с линией герметического мифологизма в его поэзии развивалась и линия подчеркнутой простоты и прямого обращения к реальности и природе родной страны, конкретного и пластического описания. В год смерти Эрреры-и-Рейсига вышел его единственный сборник «Каменные пилигримы» (1910), однако позднее изданное пятитомное собрание его сочинений стало серьезным фактором дальнейшего развития поэзии.

562

Среди поэтов, вышедших из непосредственного окружения Рубена Дарио, выделяется боливец Рикардо Хаймес Фрейре (1868—1933), также живший в 90-х годах в Буэнос-Айресе. Наследие Хаймеса Фрейре невелико по объему; в 1897 г. вышла первая его книга «Варварская Касталия» — типичный плод испаноамериканского модернизма, основу которой, очевидно под вагнеровским влиянием, составляют сюжеты и образы скандинавской мифологии, северный варварский экзотизм (хотя существуют предположения, что пейзажи в этой книге — мифологизированные образы боливийской природы). Знаток и теоретик стихосложения, Хаймес Фрейре достиг значительных успехов в экспериментах с метрикой и ритмикой, обогатил испаноамериканскую поэзию свободным стихом — верлибром. Вторую и последнюю книгу поэта «Сны — это жизнь» (1917) составляет лирика, где формальные искания отходят на второй план, появляются социально-критические мотивы.

В Колумбии наиболее значительная фигура того периода — Гильермо Валенсия (1873—1943), поэтическая индивидуальность которого определилась в ранней и наиболее известной книге «Обряды» (1898): восприятие опыта парнасцев, символистов и предшественников-модернистов, сочетание холодноватой отстраненности и рационализма с неожиданными глубокими лирическими излияниями, универсализм интересов к

мировой культуре. Социально-критические мотивы в творчестве Валенсия окрашены христианской религиозностью. Обладавший обширными познаниями, Валенсия обогатил испаноязычные литературы переводами из европейской и восточной поэзии.

В перуанской литературе продолжал свою обновительную деятельность М. Гонсалес Прада, сочетавший острую публицистику, обличительную, направленную против феодально-колониального наследия, клерикализма и военщины (сб. «Свободные страницы», 1894; «Часы борьбы», 1908, и др.), с поэзией, первые опыты которой относятся к 70-м годам XIX в. Отвергавший идеи аполитизма и утверждавший «литературу боя и атаки», Гонсалес Прада в идейном плане противостоял модернизму, а по характеру своих эстетических исканий, стремлению к обновлению поэтического языка был близок к нему. В сборнике «Миниатюры» (1901) собрана его философская лирика, отмеченная влиянием наследия романтизма и парнасцев; сборник «Дьякониана» (1909) содержит антиклерикальную сатиру; в сборнике «Экзотические стихи» (1911) он сближается с модернистами по широте восприятия и оригинальности переработки западноевропейской поэзии. Большой мастер стиха, Гонсалес Прада ввел в оборот много новых стихотворных форм из французской, немецкой и итальянской поэзии. Ряд сборников Гонсалеса Прады вышел после его смерти в 1918 г.

Перуанец Хосе Сантос Чокано (1875—1934) полно воплотил в своем творчестве ту линию в испаноамериканском модернизме, которая получила название «мундоновизма»: обращение к истории и природе Латинской Америки. Широкую известность ему принесли сборники «Душа Америка» (1906) и «Fiat lux» («Да будет свет») (1908). Поэзия Чокано, отразившая культ индивидуализма и «неоязычества», отличалась стремлением к «космической» грандиозности и декоративной эффектности в описании истории и природы Латинской Америки и интересом к индейской теме. Исторические сюжеты на темы индейского героизма в борьбе с конкистадорами и социально-критические мотивы носят у него довольно поверхностный характер. Литературную деятельность Чокано сочетал с политическими авантюрами, ориентируясь на ницшеанский идейно-психологический стереотип, в конце своего пути сблизился с Л. Лугонесом, поддержав его лозунг «часа мечей» и апологию военной олигархии.

Значительным центром литературного развития стал Мехико, где в журнале модернистов «Ревиста Асуль», а затем в «Ревиста Модерна» начал печататься крупный мексиканский поэт Амадо Нерво (1870—1919). Лирик по природе (хотя немало было им написано рассказов, эссеистики), он перешел от экзотизма, типичного для начального периода модернизма, — сборники «Черный жемчуг» (1898), «Исход и придорожные цветы» (1902), «Сады моей души» (1905) — к простоте. Для первых книг характерны пафос языческой чувственности, стилизованность переживаний и поэтического языка, для последующих сборников — «Вполголоса» (1909), «Безмятежность» (1914), «Экзальтация» (1917) — интонационное разнообразие, искренность, религиозные мотивы, объединяющие католицизм, пантеизм и восточную мистику; лучшее в его наследии — любовная лирика.

В 10-х гг., когда латиноамериканский модернизм в творчестве Дарио, Нерво, Чокано и др. достигает кризисной точки своего развития, в поэзии зарождается контр течение, направленное против выдыхающейся модернистской эстетики, породившей множество эпигонов. Новая поэтическая волна, известная под названием «постмодернизма», ориентируется на простоту языка, обыденные темы, духовный мир реального человека, конкретность психологического рисунка, подчеркнутую интимность и сокровенность переживания. Обычно начало

563

этой волны связывается с программным лозунгом мексиканского поэта Гонсалеса Мартинеса, который призвал «свернуть лебедю шею».

Энрике Гонсалес Мартинес (1871—1952) наиболее полно представляет в мексиканской поэзии течение постмодернизма. В начале 10-х годов в сборниках «Silenter»

(«Безмолвный») и «Тайные тропы» он провозгласил поэтический принцип «поисков души во всех вещах». Отвергая «лебедя» (символ модернистов), поэт противопоставляет ему «сову» как знак мудрости, способной постичь интимную сущность явлений мира. Своеобразный лирический спиритуализм Гонсалеса Мартинеса привлек внимание творческой молодежи, и долгие годы его поэзия оставалась одним из важнейших ориентиров развития. В последующие десятилетия сдержанную гармонию его поэзии нарушают новые, драматические тона — ответ на мировые события. Утверждая гуманистические ценности, в последних произведениях он обращается к антивоенной теме (поэма «Вавилон», 1949).

С влиянием Гонсалеса Мартинеса связано становление как поэта его соотечественника Рамона Лопеса Веларде (1888—1921), который в своем творчестве (сб. «Священная кровь», 1916; «Тоска», 1919) наметил другое идейно-тематическое направление внутри мексиканского постмодернизма — сокровенно-лирическая тема родной земли, противопоставление всякой парадной официозности и помпезности образов провинциальной народной жизни, хранящей извечные нравственные ценности.

В Колумбии кризис модернизма отразился в творчестве Порфирио Барбы Хакоба (наст. имя Анхель Осорио, 1883—1942) углублением эгоцентрического и одновременно индивидуально-стилевого начала; лучшие его произведения отличаются глубоким элегическим лиризмом и смелыми музыкально-ритмическими поисками. Но наиболее острой реакцией на модернизм стало творчество сатирика Луиса Карлоса Лопеса (1883—1950), пародировавшего образные и стилистические штампы модернизма. Темы провинциальной жизни, зоркость социального взгляда, гротеск и ироничность, простота и лаконизм — таковы черты его художественного мира (сборники «Мои мечты», 1908; «Трудные состояния», 1909, и др.).

Другим очагом постмодернизма стала Аргентина. Эваристо Карриго (1883—1912), начавший с произведений в духе модернистов, в сборнике «Душа предместья» (изд. посмертно 1913) совершил крутой поворот от декоративизма к пронизанной нотами страдания поэзии «униженных и оскорбленных» — жертв большого капиталистического города. Своеобразие его открытия состояло в широком использовании элементов поэтики танго — родившейся в Буэнос-Айресе полуфольклорной песенно-танцевальной формы. Начиная с Карриго обращение к поэтике танго станет одной из характерных черт аргентинской поэзии.

Аргентинец Бальдомеро Фернандес Морено (1886—1950) в сборниках «Буквицы молитвенника» (1915) и «Город» (1917) наметил другой путь, став основателем течения «сенцилизм» (от sencillo — простой) — лирической поэзии, ориентирующейся на искренность переживания и простоту воссоздания впечатлений. Разговорная речь, точная и конкретная деталь, будничность и в то же время неколебимая гуманность, придающая неброскую социальную критичность его взгляду на мир, гармоничность сочетания между объективным миром и лирическими переживаниями сделали поэзию Фернандеса Морено одним из важнейших явлений, оказавших влияние как на современников, так и на последующие поколения аргентинских поэтов.

В Чили движение поэзии к реальной действительности наиболее полно отразилось в творчестве Карлоса Песоа Велеса (1879—1908), автора произведений, исполненных социального протеста, реалистических зарисовок из жизни бедного люда.

В поэзии Антильских стран влияние модернизма ощущается дольше. На Кубе после смерти крупнейших поэтов Х. дель Касаля и Х. Марти складывается своего рода кризисная ситуация, выход из которой намечается с публикацией книг талантливых поэтов Рехино Эладио Боти (1878—1958), автора сборника «Умственные арабески» (1910), Агустина Акосты (р. 1886), автора поэтической книги «Крыло» (1915), и Хосе Мануэля Поведы (1888—1926), издавшего «Стихи-предвестники» (1917). Эти поэты видят свою роль в восстановлении прерванной национальной традиции, декларируют

приверженность принципам модернизма, однако в их творческой практике в разных стилевых манерах намечается преодоление идейно-художественной инерции модернизма под воздействием новых явлений в испаноамериканской и европейской поэзии 10-х годов (пейзажная и любовная лирика в духе «неоязычества» у Боти, внимание к обыденности и повышенная напряженность переживания у Поведы).

На исходе испаноамериканского модернизма и его поздней вариации «мундоновизма» в Пуэрто-Рико пишет Луис Льюренс Торрес (1878—1944); характерной приметой его лирики, отразившей особую историю Пуэрто-Рико, аннексированного Соединенными Штатами Америки, стали патриотическая тема, призывы к солидарности, апология антильской природы.

564

ПРОЗА ИСПАНОЯЗЫЧНЫХ СТРАН

Основное направление развития в прозе определялось сложным взаимодействием повествовательных традиций, сложившихся в предшествующий период (романтическая проза, костюмбристский очерк и роман), с влияниями французского реализма и натурализма, европейской прозы «конца века», а позднее русской классической и пролетарской литературы. Влияния эти порождали трудноопределимые симбиозные явления, часто обозначаемые понятиями креольского реализма или креольского натурализма. То обстоятельство, что в этот период проза впервые начинает осваивать некоторые важнейшие социальные конфликты, позволяет определить ее основное направление как развитие ранних форм латиноамериканского реализма.

Существенную роль в этой эволюции сыграла проза испаноамериканского модернизма, развивавшаяся под воздействием как французского реализма (Флобер, Мопассан), так и писателей нового типа, таких, как Гюисманс, Оскар Уайльд, Габриэль д'Аннунцио, а из испаноамериканских писателей — М. Гутьеррес Нахера («Хрупкие рассказы», «Рассказы дымного цвета») и Р. Дарио («Лазурь»).

Модернистская проза, несмотря на то что в целом она не была продуктивной (хотя именно к ней возводят иногда истоки «фантастической литературы» Латинской Америки — рассказы Л. Лугонеса, А. Нерво), оказывала важное воздействие пропагандой новых критериев искусства, универсализмом своих интересов. Важное значение имело тесное взаимодействие в поэтике модернизма прозы с поэзией, расширявшее пластические возможности языка, стиля и авторского самовыражения.

Тематический и жанровый диапазон модернистской прозы был довольно ограничен: конфликт художника с окружающим миром, его «уход» и поиски «иных» миров; экзотические и исторические сюжеты, таинственные и необъяснимые случаи, воплощавшиеся часто в форме сказки, легенды. В жанре романа тема столкновения художника с обществом, отражавшая в сюжете самую основную идеологическую коллизию, породившую модернизм, получила аналитическую интерпретацию на основе принципов натурализма или реализма и стала основой для системного воссоздания окружающей действительности. Таким образом, с модернизмом оказываются связанными важнейшие истоки социально-разоблачительного романа начала века, впервые попытавшегося запечатлеть обширную панораму латиноамериканского общества.

В «креольском» реализме и натурализме обретался опыт социального анализма в описании различных общественных и этнических групп, слоев, неприятие «больного общества» нередко соседствовало с критикой власть имущих, угнетения, социального аферизма, политического каудильизма и диктаторства, однако сочувствие к обездоленным сочеталось с идеями социал-дарвинизма, расово-биологического детерминизма, пессимистическими взглядами на угнетенные слои, на метисов, индейцев. Интерес к

темам социальной преступности, родовых и расовых болезней, «дна» общества, порока, разложения порождает целую галерею социальных типов, возникших в новых условиях: продажные дельцы и политики, деградирующая креольская аристократия, проститутки, преступники и т. п. По-новому, с учетом опыта европейской психологической прозы и на основе натуралистических принципов, воссоздается человеческая личность, при этом особое внимание уделяется болезненным явлениям психики, иррациональным началам. Социальный протест находит выражение в анархо-индивидуалистической форме, нередко нищенские мотивы, в этот же период появляются и первые образцы пролетарской литературы.

Сосуществование разнородных типов прозы характерно для литературы Аргентины. Мартиниано Легисамон (1858—1935) развивает традиции романтико-костумбристской прозы в жанре рассказа и черпает сюжеты из сельской жизни, уже затронутой социальной ломкой (сб. «Родная душа»), а Хосе С. Альварес (псевдоним Фрай Мочо, 1858—1903) пишет костумбристские и реалистические рассказы из жизни мелкого люда растущего Буэнос-Айреса (сб. «Воспоминания ночного сторожа», 1897). Роберто Хорхе Пайро (1867—1928), близкий к Дарио, пишет социально-критическую прозу, используя опыт плутовского романа и воссоздавая новую социально-нравственную атмосферу в стране, политическую коррупцию, превращение патриархальных помещиков в буржуазных дельцов (повесть «Лауча», 1906; роман «Веселые похождения внука Хуана Морейры», 1910).

Модернистская проза с элементами натурализма представлена в Аргентине на раннем этапе романом Хулиана Мартеля (наст. имя Хосе Миро, 1867—1896) «Биржа» (1890), изображающим городскую среду, финансовые спекуляции, атмосферу лихорадки обогащения и нравственного разложения. Историческая тематика получает воплощение в творчестве значительного писателя Энрике Родригеса Ларетты (1875—1961), который культивировал модернистские принципы стилистической элегантности

565

и орнаментализма, самоценного описания. Наиболее известен его роман «Слава донна Рамиро» (1908), где тщательно реконструируется Испания времен Филиппа II.

Крупнейший писатель того времени — Мануэль Гальвес (1882—1962). Образ главного героя его романа «Метафизическое зло» (1916), поэта, носителя романтически-символической концепции жизни, враждебной вульгарному окружению, основывался на непосредственных впечатлениях автора от жизни модернистской среды Буэнос-Айреса. Однако по своему художественному мышлению Гальвес ближе к реалистическому методу, отмеченному очевидным воздействием Золя и одновременно М. Горького, Л. Андреева. Это первый роман, где писатель приводит читателя на «дно» жизни буржуазного города. Наиболее значителен роман Гальвеса «Нача Регулес» (1918), где уже целенаправленно поднимается новая для Латинской Америки тема жизни в большом капиталистическом городе. В воссоздании жизни социального «дна», человеческих трагедий у Гальвеса соединяются элементы типичного для натурализма откровенного физиологизма и поэтически-символического обобщения.

В Уругвае творчество Хавьеры де Вианы (1868—1926) представляло собой острую реакцию на романтическую идеализацию жизни степняков-гаучо, его роман «Гауча» (1899) и сборники рассказов «Деревня» (1896), «Гури и другие повествования» (1901) — типичные образцы креольского натурализма.

Наиболее крупный уругвайский романист Карлос Рейлес (1868—1938), происходивший из помещичьей аристократии, сочетал стилистику модернизма с элементами реализма и натурализма. Существенное место во взглядах этого талантливого бытописателя и психолога занимали нищенские мотивы, апология буржуазного прогресса и культа силы. Среди наиболее известных его произведений — романы «Беба»

(1897), написанный под влиянием «Нана» Золя, «Род Каина» (1900), в центре которого тема деградации интеллигента — эстета и нигилиста.

Значительным явлением ла-платской литературы стало творчество аргентино-уругвайского драматурга Флоренсио Санчеса (1875—1910), испытавшего влияние многих крупных писателей (среди них Л. Толстой, Тургенев, Гауптман, Ибсен и др.). Ему принадлежит ряд значительных пьес, посвященных теме разрушения патриархальных отношений в деревне, конфликта поколений, деградации типа гаучо («Мой сын — доктор», 1903; «Гринга», 1904; «По склону вниз», 1905).



Энрике Ларетта

Фотография 1930-х годов

Достаточно четко проявились общие черты периода в литературе Венесуэлы и Колумбии. В Колумбии путь от традиционного костумбристского бытописания, характерным представителем которого был Хосе Мануэль Маррокин (1827—1908) (романы «Блас Хиль», 1896; «Мавр», 1897), к реализму наметился в произведениях Томаса Карраскильи (1858—1940), создавшего заметный роман — панораму провинциального бытия — «Плоды моей земли» (1895).

В Колумбии появляется и крупнейший модернист, плодовитый прозаик Хосе Марио Варгас Вила (1860—1933), вышедший из окружения Рубена Дарио. В его творчестве все характерные для модернистской прозы черты получают гипертрофированное выражение: отрицание окружающей действительности как пошлорбужуазной, резкая критика всех общественных институтов, политической тирании, церкви, которым противопоставляются идеалы абсолютной свободы личности, окрашенные ницшеански-нигилистическими мотивами, и самооценности искусства (романы «Цветы грязи», 1895; «Вечерние розы», 1900; «Красная заря»,

566

1901, и др.). До крайности доведены в его творчестве образные и стилевые особенности модернистской прозы: абстрактность метафизических размышлений, ходульность персонажей, ритмизация фразы, искусственный синтаксис.

В соседней Венесуэле путь от романтизма и костумбризма через синтез с элементами поэтики модернизма к раннему реализму обозначился еще более резко. Здесь зарождается устойчивая традиция раннего реалистического социально-разоблачительного романа. Художественно-философскую его основу составляет восходящая к творчеству аргентинского писателя Д. Ф. Сармьенто позитивистская концепция действительности Латинской Америки как поля борьбы «варварства» (патриархальный быт и нравы, ретроградные формы правления) и наступающей «цивилизации», т. е. буржуазного миропорядка.

Первым обратился к ней в романе «Пеония» (1890) Мануэль Висенте Гарсиа Ромеро (1865—1917), воссоздавший реалистические по сути конфликты и персонажи венесуэльской жизни в стилевой манере костумбризма. Развивается традиция в романах Г. Пикона Фебреса (1860—1918) «Сержант Фелипе» (1899) и в «Настоящем городе» (1899) М. Пардо (1860—1918). В первом произведении изображаются бедствия гражданских войн и разоблачается политическое самоуправство тиранов; во втором в гиперболической манере создается сатирическая картина городской жизни, осуждаются социально-нравственные пороки «варварского» общества.

Типологически с произведениями Варгаса Вилы перекликается творчество венесуэльца Мануэля Диаса Родригеса (1871—1927), видного писателя-модерниста, автора романов «Поверженные идолы» (1901), «Патрицианская кровь» (1902) и др. В

первом романе типичный для модернистской прозы конфликт художника с обществом проявляет социальное уродство всей действительности. Во втором романе стилевые черты модернистской прозы (музыкальность, стилизованность, синестезия и пр.) еще отчетливее, типична и его тема — вырождение отпрыска аристократического рода.

Сочетая элементы модернистской эстетики и раннего реализма, писал плодовитый писатель Руфино Бланко Фомбона (1874—1941), автор романов «Железный человек» (1907), «Золотой человек» (1915) и др. В обоих романах разоблачаются социальный аморализм и аферизм и политическая тирания. Близкие тенденции перехода традиционного костюмбризма в прозу реалистически-психологического и натуралистического типа обнаруживаются в Мексике, где прозу этого периода наиболее полно представляет творчество Федерико Гамбоа (1864—1939). В романах «Высший закон» (1896) и «Санта» (1903), написанных под влиянием «Нана» Золя, критически исследуется мексиканское общество, живущее накануне буржуазно-демократической революции 1910—1918 гг.

В соседних Антильских странах проза нового типа, обнаруживающая воздействие Золя, представлена творчеством кубинца Мартина Моруа Дельгадо, начавшего цикл романов «Жизнь моей страны» изданием «Софии» (1891) и «Семьи Унсуасу» (1901), и пуэрториканца Мануэля Сено Гандиа (1855—1930), который под общим названием «Хроника больного общества» пишет романы «Луза» (1894) и «Гардунья» (1896). Оба писателя, основываясь на принципах натурализма, исследуют расовое угнетение и социальные язвы своих стран.

В начале XX в. появляется ряд талантливых прозаиков на Кубе. Хуан Кастильянос (1879—1912) в романе «Заговор», используя типичный для модернистской прозы конфликт (столкновение талантливого ученого с буржуазной средой), критически рисует застойное общество, подавляющее все, что выходит за рамки узкого прагматизма и уродливых социально-нравственных норм. Мигель де Каррион (1857—1929) вслед за антиклерикальным романом «Чудо» (1903), где ницшеанские мотивы используются для разоблачения церковной морали, и сборником рассказов «Последняя воля» (1903) публикует связанные общими персонажами романы «Порядочные» (1918) и «Падшие» (1919), в которых реалистические конфликты получают натуралистическую трактовку. Панорама обезчеловеченного общества предстает в этих книгах от социального «верха» до «дна».

В 10-х годах XX в. произведения, появляющиеся в разных странах, все чаще обнаруживают нарастание роли революционно-демократических идей. К наиболее ранним представителям пролетарской литературы Латинской Америки, испытавшим влияние Золя и М. Горького, относится чилиец Бальдомеро Лильо (1867—1923), автор сборника рассказов «Sub Terra» («Под землей») (1904) о жизни рабочих-горняков. Боливец Хайме Мендоса (1874—1939), прозванный Рубеном Дарио «боливиjsким Горьким», создал романы «На землях Потоси» (1911) об угнетении индейцев-шахтеров и «Варварские страницы» (1917) о страданиях сборщиков каучука. Воздействие Горького ощутимо в романе боливийского писателя Альсидеса Аргедаса (1879—1946) «Бронзовая раса» (1919), в котором воссоздаются картины полной лишений жизни индейцев. Однако в произведении, представляющем собой сплав элементов реализма, натурализма и модернизма, тема социального протеста сочетается с пессимистическим

567

отношением к будущему индейского населения.

Самым ярким произведением этого периода, намечающим перспективу развития латиноамериканской прозы, явился роман мексиканца Мариано Асуэлы (1873—1952) «Те, кто внизу» (1916). В центре внимания Асуэлы, воссоздающего события периода мексиканской буржуазно-демократической революции 1910—1918 гг., не психология отдельного персонажа, а «психология народа», сама эпическая драма революции.

БРАЗИЛЬСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

В истории бразильской литературы рубеж XIX—XX вв. — момент перелома, когда первый период ее развития (литература еще не слита с национальной средой и во многом заимствует европейские стили и европейские чувства) сменяется вторым — отныне литература находит свои особые «бразильские» формы и способы. Таков был результат глубинной перестройки национального сознания и культуры. Стремительный переход от рабовладельческого и феодального укладов к зависимому капитализму, окончательная отмена рабства в 1888 г., смена в 1889 г. монархии республикой — вся эта ломка на рубеже столетий предопределила динамизм и скачкообразность общественного развития, а сосуществование и соотношение различных общественных тенденций, в свою очередь, обусловили явное несходство бразильского культурного процесса с европейскими. Культура Бразилии на рубеже столетий отмечена не только быстротой развития, но и неординарной последовательностью этапов этого развития, во многом противоречащей европейскому опыту: натурализм здесь возникает одновременно с критическим реализмом; регионализм, аналог испанского «костумбризма», — даже несколько позднее; в Европе же, как известно, бытописательный реализм (к примеру, физиологический очерк) предшествовал развитым формам реализма критического.

Бразильский литературный процесс отличен от европейского, во-первых, иным порядком стадий литературного развития, во-вторых, нечеткостью границ между направлениями. Так, бразильский натурализм явственно сохраняет многие черты романтизма и регионализма.

Самобытный сплав натурализма с романтизмом (характерно выраженный в творчестве А. де Азеведо) явился важным ферментом того творческого брожения, в котором на рубеже веков вызревал подлинно национальный бразильский реализм. В последней трети XIX в. формируется крупное литературное течение — регионализм, воспринявшее от натурализма самое ценное в нем — социологический подход к действительности. В то же время заявляет о себе и другое течение — психологическая проза, развивающая принципы, первооткрытые Ж. М. Машаду де Ассизом. Литературный процесс этих лет принято представлять как противостояние — взаимозависимость двух линий. На одном полюсе — регионалистская проза с ее «загородной» тематикой, с националистической тенденциозностью, с унаследованной от натурализма тяжеловесностью стиля. На втором полюсе — городская по тематике, европоцентристская по мировидению, субъективистская психологическая проза с культом почти поэтической изощренности письма. В вершинных своих произведениях бразильская литература стремится к синтезу двух описанных тенденций, причем на основе художественных принципов регионализма.

Та же двухполюсная схема охватывает и явления поэзии. С одной стороны, объективная, тяготеющая к социальной тематике, проникнутая национальным пафосом поэзия парнасцев; ей противостоит поэзия метафорическая, эзотеричная, космополитичная, далекая от прямой социальности (символизм 90-х годов, «сумеречники» начала XX в.).

Эта схема в некоторых случаях корректируется живыми литературными фактами. Символизм не обязательно аполитичен: недавно найдены и опубликованы публицистичные, социально заостренные стихи лидера бразильских символистов Ж. де Круса и Созы. У парнасцев, напротив, нередки поэтические высказывания в духе «искусства для искусства» (А. де Оливейра и др.).

Бразильский литературный процесс на рубеже веков вырисовывается как смена кратких (пять — десять лет) периодов главенствования то первого, то второго идейно-художественного типа литературы.

Политические сдвиги конца 80-х годов — стабилизация республики, смена военной диктатуры диктатурой промышленников и — как экономическое следствие — усиливающаяся

568

зависимость от иностранного капитала. Все это способствовало росту крупных и сверхкрупных городов — следовательно, централизации культуры. Художественная жизнь сосредоточилась в двух крупнейших городах — Сан-Пауло и Рио-де-Жанейро. Журнал «Ревиста бразилейра», основанный в столице в 1895 г. известным критиком Жозе Вериссимо, становится единственным рупором авторитетных мнений; бразильская Академия, учрежденная в 1896 г., канонизировала интеллектуальное единовластие столичных литераторов и мыслителей. Самоощущение столичной интеллигенции как островка цивилизации среди страшно отсталой страны дало почву объективно оправдывавшим колониализм геополитическим и расовым теориям (Бокля, Гумпловича), а вслед за этим — утверждению космополитизма и культурного сервиллизма по отношению к Европе. «Мы жили, одевались и писали по парижским рецептам» (Б. Брока).

Иллюстрация:

Вид Рио-де-Жанейро, 1907 г.

Под гипнозом европейской моды даже и сугубо национальные явления часто ощущались как заимные и получали имена похожих, но далеко не идентичных европейских явлений.

Примечательна в этом отношении история бразильской «парнасской школы» — объединения поэтов, возглавленного Алберто де Оливейрой (1859—1937), Олаво Билаком (1865—1918), Раймундо Коррейей (1860—1911). На первый взгляд, наименование характеризует их как эпигонов парижской поэтической школы 50—70-х годов XIX в. На самом же деле в формировании творческой платформы бразильских парнасцев не меньшую роль, чем поэты Франции, сыграли и португальские классики Эса де Кейрош, Антеро де Кинтал, Теофило Брага, и знаменитые писатели Бразилии — Машаду де Ассис, Луис Гимараэс.

«Парнализм» родился из протеста против эпигонских форм романтизма. («Романтизм умер», — заявил в 1882 г. поэт Томас Дельфино.)

569

Оливейра, Билак, Коррейя выдвигают программу принципиально объективного письма, провозглашают себя открывателями «научной поэзии». Этот термин и бытует на первых порах в качестве названия школы. В «Манифесте научной поэзии» Мартинса Жуниора (1883) название обосновывается: новая поэзия рационалистична, использует данные психологии и психиатрии, описывает чувства и состояния через внешние проявления; в вещном мире «высвечиваются» преимущественно технические новшества (тема электричества, железной дороги, позднее — телефона).

Возникает привычка к прямому, не опосредованному (исторические параллели, метафоры) выражению чувства. Это позволяет стихам становится и политической трибуной — в них громко звучат антимонархические, аболиционистские призывы. Республиканские идеалы новой школы обусловили ее обращение к творческому опыту французской революционной республиканской поэзии: к строгой строфике, к александрийскому стиху. Ориентация на французскую культуру обуславливает популярность «закрытых» стиховых форм — сонета, ронделя, рондо. Отмечая французское происхождение всей этой стихотворной техники, с 1888 г. бразильские критики именуют «научную» школу «парнасской», игнорируя при этом первоначальное

название, предложенное самими основателями. Игнорируется и преимущественно национальная тематика поэзии Билака, Коррейи (в поэме «Охотник за изумрудами» Билака, в его же стихах «Бразильская музыка» глубоко разработаны темы бразильской истории).

К середине 90-х годов пик популярности парнасцев уже позади. В 1893 г. публикацией сборника «Щиты» Ж. ди Круса и Созы заявляет о себе новая поэтическая группировка: выбирая себе название, она не колеблясь опирается на французскую аналогию и с первых же дней именуется «символистской». Этим подчеркивается установка на борьбу с парнасцами, подобную той, которую вели французские символисты (например, Ст. Малларме). Но у бразильского символизма с французским общих черт гораздо больше, нежели у бразильских и французских парнасцев. Программа бразильского символизма запечатлена в очерке Арарипе Жуниора «Движение 1893 г. Сумерки народов»: установка на сложную метафоричность, подчеркнутая интровертность, обилие реминисценций из европейской литературы — бельгийской поэзии, и драмы, русской и скандинавской прозы.

Символисты стремятся стереть грань между поэзией и прозой: ритмизованной прозой, почти стихом написан роман «Ханаан» (1902) Грасы Араньи. Разрушается и граница между действительностью и легендой. В творчестве Альфонсуса де Гимараэнса (1870—1921), представителя мистического крыла символизма, реальная история сплетается с вымыслом: и себя самого поэт отождествляет с реальным историческим персонажем, первым королем Португалии Альфонсом Генрихом, потому и антикизирует собственное имя Афонсо, превращая его в псевдоним. Он переписывает «Канцоньере» Петрарки, подставляя на место Лауры собственную опочившую возлюбленную — воплощение мистической Женственности.

В поэзии символизма преобладают глубоко трагические мотивы. В поэмах и стихах торжествует персонифицированное символическое Зло. У самого знаменитого символиста — чернокожего поэта Ж. ди Круса и Созы (1861—1898) — постоянно борются «чернота» с «белизной»; «белизна» символизирует мечту о недостижимой «белокурой пианистке из Прайя ди Фора», «черным облаком» предстает грубая реальность в образе «чернолицкой» жены поэта, негритянки Гавиты.

Символисты ориентируются на Европу в привычках литературных и бытовых; возникают десятки литературных кафе, по всей стране выпускаются литературные журналы, часто эфемерные, выходящие одним-двумя номерами. В это десятилетие (1895—1905) преобладает тенденция к децентрализации, многообразию и нарушению норм. И вполне закономерно, что вскоре снова усиливается тенденция противоположная. В 1912 г. назвавший себя «неопарнасцем» Жозе Албано (1882—1923) в сборнике «Стихотворения» объявляет «войну всему неточному». Другой популярный неопарнасец Эрмес Фонтес (1888—1930) еще в 1908 г. призывал «бороться с символистским варварством» («Апофеозы»).

После окончания первой мировой войны в Бразилии снова распространяется, вполне согласуясь со всемирными литературными тенденциями, поэзия, преисполненная трагизма, пессимизма, грусти. Яркое ее выражение — «Осень» М. Педернейраса (1916, опубл. 1921). В 1921 г. критик Роналдо Карвальо находит удачное наименование творчеству поэтов послевоенной формации — «поэзия сумеречников».

Бразильская проза развивается, перекликаясь с современной ей поэзией. Региональный роман с его «научной» программой возникает как преемник натуралистической прозы и верный ученик «научной» поэзии. Как и поэты, прозаики этого периода используют новейшие открытия психоанализа. Центральная коллизия

их творчества — борьба человека с вечно враждебной ему природой и в результате борьбы — формирование человеческой цивилизации. У регионалистов это битва с пустынями на севере, с буйной сельвой на юге; у «городских» писателей большой город выступает как враждебный человеку, непроходимый, полный чудовищ и опасностей лес; горожанин бьется с городом, как индеец с сельвой.

Регионализм 90-х годов получил уже готовой от предшественников — Ж. де Аленкара, Б. Гимараэса, Э. Баунья, Ф. Таворы — форму «повествования о сертанах» (степи), натуралистически-бытописательного в деталях, романтического по пафосу и интриге. «Сертанистам» следующего поколения — Афонсо Ариносу, Валдомиро Силвейре, Шавьеру Маркесу — не удалось преодолеть романтическую концепцию крестьянской жизни, они идеализируют даже недостатки крестьянского быта, нищету, суеверия. Труд и социальные отношения в деревне все еще показываются как идиллические. Примечательно, что рассказы названных авторов оригинальнее и последовательнее их романов: рассказ более чуток к детали, не обременен громоздкой романтической интригой.

Регионалистская проза необыкновенно изобильна. Она охватывает все штаты, все уголки страны, все оттенки пейзажей. Так возникает особая «литературная география» Бразилии. Северо-Восток с бескрайними степями — сертанами, с их жителями — жагунсо и степными бандитами — кангасейро запечатлен А. Ариносом в сборниках «О сертанах» (1898), «Бразильские легенды» (1917). Природа и люди степного штата Гойя описаны у Уго де Карвальо Рамоса («Стада и погонщики», 1917). Пустыни бразильского Севера, трагедия их жителей — «каипира», целыми деревнями и областями вымирающих в засушливые годы от недостатка пищи и питья, встают со страниц книг «писателей цикла пустынь»: Домингоса Олимпио («Лусия-Омем», 1903), Родолфо Теофило («Голод», 1890; «Бриллиантовые копи», 1895), Оливейры Пайва (его известнейший роман — «Дона Жудинья до Посо», 1890, — отмечен и чертами психологической прозы). Дебри амазонской сельвы представлены извечно враждебной человеку стихией в сборнике рассказов А. Ранжела «Зеленый ад» (1908). Этой книгой предвосхищено «открытие» сельвы во всемирно известной «Пучине» (1924) колумбийца Хосе Эустасио Риверы, основоположника «литературы зеленого ада».

Особое место в русле регионализма принадлежит «гаушистской» литературе: произведениям Алсидеса Майя (1878—1944), Симоэнса Лопеса Нето (1865—1916). Стилизованные повести и рассказы о бесстрашных метисах — погонщиках скота, живущих свободной, незаконной жизнью, подчиненной «праву сильного», возникали и в первой половине XIX в. — к примеру, в романах Кальдре-и-Фиана. Романтиками создан клишированный образ гаушо — воплощение своевольной дикости; и Ж. де Аленкар в романе «Гаушо» (1870) недалеко ушел от этого схематически упрощенного представления о целом народе. Лишь в 90-е годы, после войны с Парагваем, в которой всадники Юга покрыли себя славой, стереотип был сломан и родился новый, теперь героизированный образ бесстрашного гаушо: прозаическую и поэтическую продукцию «гаушистов» конца века часто объединяют под названием «Романсейро штата Рио-Гранде ду Сул».

Регионалисты представляли жизнь крестьянства иногда идиллической, иногда — чаще — драматичной, но всегда в отрыве от реальной социальной практики: в этом ограниченность проводимого ими анализа. Лишь Эуклидес да Кунья (1866—1909), автор знаменитой эпопеи «Сертаны» (1902), сумел впервые вскрыть социальную подоплеку трагедии крестьянской массы. Этим обусловлена особая роль книги да Куньи в развитии бразильской литературы.

«Сертаны» — документальное повествование о массовом крестьянском религиозном движении, охватившем в 1897—1899 гг. северо-восток Бразилии, о крестьянской республике, возникшей в местечке Канудос (штат Баия) и о разгроме этого бунта правительственными войсками. Да Кунья как корреспондент республиканской газеты сам

был в составе экспедиции, штурмовавшей крестьянскую «крепость»; Канудос, защищаемый полураздетыми, голодными, почти безоружными повстанцами, удалось взять лишь после полуторагодовой осады регулярной армией, с помощью тяжелой артиллерии, перебив всех до одного его защитников. «Я должен написать о том, что видел» — эти слова занес в свой дневник журналист, потрясенный мужеством защитников Канудоса и зверством свершенного над ними «правосудия».

«„Сертаны“ — это было как удар молнии, как взрыв. Феноменальный успех книги объяснялся огромной массой научных сведений, введенных в текст, и смелостью анализа социальных предпосылок», — писал позднее известный бразильский прозаик Жозе Монтейро Лобато. Для истории литературы важнее всего вот этот сдвиг: впервые в практике регионализма внимание автора от сюжета и деталей смещено к причинам событий.

Принципиально новаторская установка Эуклидеса

571

да Куны — не только поведать об увиденном, но и вывести причинно-следственную связь наблюдаемых фактов — продиктовала писателю и композицию книги. Она разделена на три части. Первая — «Земля» — содержит экономический анализ предпосылок идеологического протеста бразильских крестьян. Вторая часть — «Человек» — исследование этнографического характера. В ней ярко сказалась эклектичность философии писателя, так как он опирался на некритично воспринятые расовые теории, которые мешали ему до конца понять суть происходящих в Канудосе событий, не позволяя сделать вывод об антифеодальном характере восстания. Сертанец предстает у да Куны «низшим расовым типом», скрещение рас в историческом процессе — «генетической катастрофой». В то же время реальность, увиденная писателем, непримиримо противоречит воспринятым извне теориям: «сертанец — титан», пишет он, восторгаясь мощью и благородством крестьянина. В этой части явственно ощутима борьба в мировоззрении писателя между чужими теориями и его собственным пронизательным, реалистическим изучением действительности. Третья часть — «Битва» — содержит кроме хроники взятия Канудоса и откровенные, подкупающие своей смелостью политические выводы.

Книга да Кауны имеет колоссальное значение для всей бразильской литературы XX в.; в творчестве его собратьев-регионалистов художественные результаты «Сертанов» сказались немедленно. Уже в 900-е годы последователи да Куны перенимают у него, во-первых, сочетание бытовой точности с эпичностью; во-вторых, они переходят от этнографической записи «народной речи» со множеством диалектизмов к творческому конструированию монолога, диалога, к повествованию от лица эмоционально вовлеченного рассказчика. Это симптомы проникновения в ткань регионалистской прозы художественных принципов прозы психологической.

Характерный пример психологической работы с материалом регионалистской прозы — творчество Жозе Монтейро Лобато (1882—1948). В его мрачных, пессимистичных рассказах выведен герой-символ, дополняющий галерею традиционных типов бразильской прозы, таких, как мулат А. де Азеведо, креол А. Каминьи. В своем цикле «Урупэ» Монтейро Лобато создал образ Жеки Тату, бразильского крестьянина — кабокло, туповатого, трусоватого и ленивого, безучастного к общественной жизни. В своей огромной соломенной шляпе, присев на корточки, он ведет полурастительное существование, напоминая гигантский гриб — урупэ. Рассказы-притчи о Жеке Тату, появившиеся с 1914 по 1918 г. один за другим на страницах «Эстадо ди Сан Пауло», вызвали живые отклики современников. Патриотическое чувство бразильского интеллигента, а Монтейро Лобато взывал к нему горькими выводами о будущем страны и народа, бунтовало против его выводов, но с наблюдениями писателя спорить было невозможно. «Душевная лень, усталость не верящего в перемены народа — вот

внутренняя причина материальной и духовной нищеты, в которую ввергнута нация» — так интерпретирует идею автора «Урупэ» знаменитый политик и оратор Руй Барбоза, вводя имя Жеки Тату как нарицательное в политический жаргон.

Тот же опыт мрачного и жестокого анализа, но уже на материале городской жизни, развивается в творчестве группы писателей, носящей парадоксально «неподходящее» название, предложенное в 1950 г. критиком Лусией Мигель-Перейрой: «Улыбка общества». Слишком различен взгляд на вещи у этих писателей. Мягкий юморист Жоан ду Рио действительно улыбается, но его собрат Антонио Торрес усмехается довольно саркастически, а интонацию мрачного сатирика Лимы Баррето вообще трудно назвать юмористической, скорее это смех сквозь слезы.

Жоан ду Рио — литературный псевдоним Пауло Баррето (1881—1921). Выбор имени свидетельствует о желании писателя стать летописцем родного города. Подробно, чуть иронично хронометрирует Жоан ду Рио изысканную жизнь рафинированного столичного общества, «более европейского, чем в Европе», с французской речью, усыпанной цитатами из Ницше и Оскара Уайльда, фэйф-о-клоками, журфиксами, парижскими книжками (сб. «Религии Рио», 1904; «Душа, очаровательница улиц», 1908). Неутомимый ловец сенсаций, этот писатель и журналист — первопроходец в Бразилии жанра интервью (отдельно изданы в книге «Литературный момент», 1904).

Среди произведений городской психологической прозы, на фоне светского «баловства» Жоана ду Рио и злых, однако безобидных для салонного общества юморесок Антонио Торреса (1885—1934) резко выделяется язвительная сатира Афонсо Энрикеса де Лимы Баррето (1883—1922) — одного из значительнейших бразильских писателей. Его современники уходили в вымышленный мир, отворачиваясь от реальности своей страны, отгораживаясь подражанием чужой художественной гармонии. А. Лима Баррето пользуется чужими образными конструкциями и мотивами (в его творчестве прослеживаются влияния Диккенса, Свифта, Мопассана, А. Франса, русских реалистов) всегда

572

только как инструментами для анализа бразильской, не похожей на европейскую действительности. Сатира Лимы Баррето разнообразна по приемам. Среди них и сложная аллегория — бразильская буржуазно-помещичья республика показывается в образе вымышленной «страны дураков» как царство невежества, бессмыслицы, духовного раболепия («Брузунданги», опубл. 1923). Использует писатель и традицию захватывающего авантюрного повествования (незаконченный сатирический роман «Приключения доктора Боголова»). В его творчестве сосуществуют сатирический бытовой очерк («Нума и нимфа», 1915) и фантастический рассказ («Человек, который знал яванский язык», «Новая Калифорния»).

Сатирические интонации не определяют всей окраски творчества Лимы Баррето: не менее явственны в его произведениях лирические мотивы. Лима Баррето ввел в бразильскую литературу неведомую ей прежде поэзию — поэзию быта бедняков. О жизни городских низов писали и его предшественники, например А. Азеведо («Трущобы», 1890), но Азеведо видел в мире трущоб остранный объект изучения, тогда как Лима Баррето и биографически, и психологически, и эмоционально отождествляет себя с описываемым миром.

Тема социальной обреченности небелого человека — главная тема его почти автобиографического романа «Записки архивариуса Исаяса Каминьи» (1909). Эта книга лирична и сатирична в равной степени; но современники расслышали в ней памфлетные тона, искали «ключ» к реалиям, прототипы ее персонажей. Между тем роман Лимы Баррето — не памфлет-однодневка, а глубокое размышление о цинизме и продажности мнимо свободной буржуазной прессы, о безвыходности положения человека,

столкнувшегося с мерзостью и бессильного не только уничтожить ее, но даже и поведать о ней.

В романе «Печальный конец Поликарпо Кварезмы» (выходил выпусками в «Журнал ди Комерсио» с 1911 г., отдельной книгой — в 1915 г.) — повествовании о первых годах бразильской республики — Лима Баррето достиг вершин своего мастерства. Необычен переход от бытовой сатиры в первых частях книги к подлинному трагизму (нелепая гибель героя) в финале. Необычен и язык, воссоздающий манеру речи «низов», намеренно корявый и при этом изящный. Художественные находки этого романа закреплены в третьем крупном произведении Лимы Баррето — в романе «Жизнь и смерть Гонзаги де Са» (1919), сюжет которого также продиктован человеческой драмой автора.

Самобытные черты творчества Лимы Баррето преобразены в книгах его последователей и эпигонов, из которых наиболее примечателен Э. Коэльо Нето (1864—1934), автор ста двадцати романов, профессионально оперирующий набором клише, разработанных на основе художественных находок более даровитых писателей. Коэльо Нето был национальным кандидатом на Нобелевскую премию, президентом бразильской Академии: это первый в бразильской культуре пример феноменальной массовой популярности. Успех подобного типа творчества — обычно симптом внутренней истощенности определенного этапа развития литературы.

В феврале 1922 г. в Сан-Паулу проходит Неделя современного искусства, и с этого момента над всеми прочими движениями в национальной культуре начинает преобладать новое, необычайно мощное движение — модернизм.

Рубеж XIX—XX вв. стал для литератур Латинской Америки важнейшим периодом их истории. Его основным итогом стали окончательный выход латиноамериканских литератур из сферы влияния литератур Испании и Португалии, приобщение к общеевропейскому литературному процессу, универсализация духовных и эстетических исканий, что в свою очередь создало условия для активизации на следующем этапе литературного развития поиска путей достижения творческого суверенитета и национального своеобразия. В этот период впервые в истории испано-латиноамериканских связей материнская литература Испании испытывает активное и плодотворное влияние достижений испано-американских литератур, эстетические искания испано-американского модернизма помогают испанской литературе выйти из затяжного кризиса. Намечаются существенные сдвиги в прозе, возникает раннереалистический роман нового типа, острокритически исследующий действительность Латинской Америки. Начинаясь универсализация литератур Латинской Америки при сохранении общности основных путей развития сопровождается углублением их национальной дифференциации.

АВСТРАЛИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

На рубеже XIX—XX вв. завершается колониальный этап истории австралийской литературы. На основе национальной и государственной консолидации, которая привела к объединению колоний в федерацию со статусом доминиона (1901), и роста национального самосознания происходит становление собственно австралийской культуры, одолевавшей духовную и культурную зависимость от метрополии. «Люди, рассеянные по обширной территории, родом из всех уголков Британских островов и Европы, внезапно увидели себя нацией, со своим характером и своей исторической ролью, — писал Вэнс Палмер в книге очерков „Легенда девяностых годов“, — и сознание этого пробудило плодотворные творческие силы».

Национальная литература складывалась в условиях социальной активности народных масс, которые уже в середине XIX в. выступили с требованиями демократических реформ.

Был установлен законом восьмичасовой рабочий день — впервые в мире (1856 г.), введено всеобщее избирательное право, наделены землей фермеры, стало обязательным начальное образование.

Движение за реформы и борьба за национальную независимость переплетались. Боевой тредюнионизм 90-х годов включал в свою программу избавление от власти английского капитала, а сторонников суверенной Австралии манил образ демократии, очищенной от пороков Старого Света.

Если миф о «счастливой Австралии», который уже второй век имеет хождение в историографии и социологии, и маскировал природу общественных отношений, то его порождали реальные преимущества развития и завоевания молодой демократии. «Великие забастовки» 90-х годов в Австралии обнаружили, что она страдает общими болезнями для стран Запада, хотя многие из радикалов и винили во всех бедах заморских предпринимателей, продолжая верить в исключительность австралийского пути. Широкое распространение получили идеи утопического социализма.

Такова была социальная почва, которая обусловила, с одной стороны, преобладающий социально-критический и реалистический характер новой литературы, ее верность национальной жизни и демократическую ориентацию («о народе и для народа»), с другой — ее устойчивые романтические мотивы.

Формирующаяся литература опиралась на накопленный ею в колониальный период опыт эстетического освоения австралийской действительности и на художественные традиции генетически родственных культур, прежде всего английской и американской. Благодаря тесным связям с массовыми народными движениями в австралийской литературе ярко проявились тенденции демократизации героя: главная роль отводилась рядовому труженику — стригалю, гуртовщику, фермеру, старателю.

Колыбелью австралийской литературы стал сиднейский еженедельник «Буллетин», рупор национально-патриотических, демократических и республиканских идей. Открывали ей дорогу и рабочие газеты. В литературе, связанной с этими изданиями, преобладали злободневность, лаконичность, доходчивость.

Из англоязычных литератур XIX в. в Австралии находили отклик прежде всего произведения, отмеченные демократическим пафосом, уважительным отношением к труженику-простолюдину, сатирой на элитарные притязания господствующих классов (Диккенс, Твен, Уитмен), то, что непосредственно перекликалось с австралийским опытом (Брет Гарт), поэтизировало прозу будней, мужество и стойкость (Киплинг).

Важнейшая роль здесь принадлежала и австралийскому фольклору, где ярче, чем в литературе колониального периода, проступили черты нарождающейся нации.

Писатели, группировавшиеся вокруг «Буллетина», обращались к жанрам, имевшим фольклорные истоки, — к балладе и короткому рассказу. Баллада близка к песенному фольклору сельских рабочих и историям подвигов разбойников-бушрейнджеров; рассказ, подобно американскому, впитывал культуру устного повествования, былей и небылиц. И к балладе, и к рассказу часто присоединяется определение «буш». Необъятный буш, главный источник богатств страны — шерсти, мяса,

574

пшеницы, полезных ископаемых, был воплощением австралийского начала; «бушмен» являл собой истинного австралийца.

Иллюстрация:

Том Робертс. «Стригальня»

1890 г.

Австралийская баллада, романтизируя поселенца-пионера, несет в себе заряд национального самоутверждения. Этот образ отмечен типично национальными чертами, которые преобладают над всем индивидуальным. Для баллады характерна разговорная интонация, четкий ритм (хореический и ямбический стих со звонкой концовкой, а нередко и внутренней рифмой). Поэты «Буллетина» рисовали и картины повседневной жизни, поднимали социальные темы, писали политические стихи.

Одной из значительных фигур среди них был Генри Лоусон (1867—1922), поэтическое наследие которого весьма велико. При его жизни вышли сборники «Когда мир был широк» (1896), «Стихи, популярные и юмористические» (1900), «Когда я был королем» (1905) и др. В поэзии Лоусона отчетливо видны противоречия, свойственные „социалисту чувства“, но спектр ее не исчерпывается политической лирикой.

Лоусон по праву считал себя поэтом народа. Сын моряка, который в Австралии стал золотоискателем, фермером, плотником, сам в молодости плотник и маляр, Генри Лоусон числил себя рядовым великой армии труда, у которой «единая форма во всех гарнизонах мира» («Армия, о моя армия»). В ранние годы певец “людей, создавших Австралию“, с радостью провидит грядущую революцию:

Бурлит-кипит людской поток, все на пути сметая;
Над головою красный флаг, в руках мечи сверкают.
И грозно озаряет сталь суровость лиц людских
И Революции пожар в глазах горящих их...

(«Лица среди городских улиц». Перевод М. Кудинова)

Обобщенный образ — Красная Революция, традиционная фигура «королевы» в красном колпаке, с мечом в руке, — восходит к символике Великой французской революции, к «Свободе, ведущей народ» Делакруа. Память «великих стачек» и пламень революционных надежд неистребимо жили в душе Лоусона, который внес вклад в мировую поэзию социалистического движения.

Банджо (псевдоним Эндрю Бартон Патерсона, 1864—1941), признанный мастер баллады, не помышлял о свержении существующего строя. Осуждая жестокость и эгоизм дельца-стяжателя,

575

он идеализировал уходящую в прошлое скваттерскую Австралию с патриархальными взаимоотношениями между землевладельцем старого, «докапиталистического» закала и наемными работниками. Уже первая книга, «Парень со Снежной реки» (1895), принесла Патерсону успех, которого не знал до той поры ни один австралийский поэт. Сборник «Последняя скачка Рио Гранде» (1902) упрочил его репутацию. Каждому австралийцу известны «Парень со Снежной реки», «Кленси с Бурного ручья» и «Плясунья Матильда» — неофициальный гимн Австралии. Патерсон, как и Лоусон, создает свой образ национальной жизни, его герой тождествен национальному стереотипу «бушмена» — лихого конника-виртуоза, умеющего и посмеяться и схитрить, отважного и независимого.

К поэзии демократического направления принадлежал и Бернард О’Дауд (1866—1954). Доминанта его творчества — историческое предназначение Австралии: сборники «К рассвету?» (1903), «Молчащая земля» (1906), «Семь смертных грехов» (1909), поэма «Буш» (1912). «Демократизируем мир!» — девиз О’Дауда. Но вопросительный знак в первом заглавии свидетельствует о закравшемся сомнении — не идет ли молодая демократия торным путем?

Ты — яркий свет, разлитый перед всеми,
Иль огонек болотный у пруда?
Кто ты? Маммоны клад? Иль навсегда
Мечту ты воплотила об Эдеме?

(«Австралия». Перевод В. Рогова)

Основав Фабианское общество в Мельбурне, О'Дауд не желал расстаться с верой в «нацию солнцем рожденных», в «Демос геркулесовой силы», у которого не затухает ненависть к деспотизму. Среди бардов австралийской утопии его отличала широта социально-исторического кругозора; поэт откликается и на расправу с африканцами-матабеле, и на «кровавое воскресенье» в России, понимая общность судеб человечества, хотя речь у него идет о некоей «единой душе», восходящей к трансценденталистскому учению о «сверхдуше». Идея изначального равенства всех людей — основополагающая в системе его социальных взглядов. О'Дауд решительно отстаивал права каждого независимо от национальности и «касты» на свою долю общественного богатства, как и принцип равноправия во взаимоотношениях между нациями.

Многое сближает О'Дауда с Уитменом (с которым он состоял в переписке): гимн демократии и всемирному братству, ораторский пафос и страстность пророка, представление о высоком гражданском назначении поэта. Против «искусства для искусства» направлен его манифест «Воинствующая поэзия» (1909).

В сравнении с земной образностью и народно-песенными размерами баллаdistов социально-философская поэзия О'Дауда кажется вдвойне книжной: она насыщена архаической лексикой, мифологическими, библейскими и историческими аллюзиями, персонификациями. Муза О'Дауда, не пережив краха австралийской утопии, в 20—30-е годы смолкла.

Звезда первой величины среди создателей австралийского рассказа, его классик — Генри Лоусон. В трудах, посвященных ему, нередко поэзию Лоусона как «пропагандистскую» противопоставляют его «аполитичной» прозе, где тема социального протеста не развернута. Однако при этом не учитывается специфика художественного образа в поэзии и прозе, а также общая литературная атмосфера эпохи. Ведь в поэзии, как австралийской, так и английской, к концу XIX в. сложилась прочная традиция «песен борьбы», тогда как в новелле продолжалось влияние Брет Гарта и еще более сильное — Диккенса. Оно сказывалось в самом выборе тематики, в нравственных критериях, контрастном сопоставлении социальных полюсов, сплав юмора и патетики, приверженности к ироническому перифразу и гротескно-сатирическому заострению.

У поэзии и прозы Лоусона общий герой и общая основа — социально-политический опыт бурных 90-х. Затерянные фермы, крошечные поселки, стригальни, прииски и дороги, исхоженные рабочими-сезонниками, — таков мир рассказов Лоусона, вошедших в сборники «Пока кипит котелок» (1896), «По дорогам» и «За изгородями» (1900), «Джо Вильсон и его товарищи» (1901), «Дети буша» (1902). Одним из первых он коснулся и коллизий, завязывающихся на фоне городской жизни. Лоусон, горячо откликавшийся на этические аспекты социалистического учения, главным мерилom во взаимоотношениях между людьми провозглашает товарищество. Кодекс взаимопомощи, выработанный условиями жизни первопоселенцев, органично переосмысливается в понятиях классовой и общечеловеческой солидарности («Шапка по кругу», «Похороны за счет профсоюза»). На великие возможности простого человека и всего народа указывают стоицизм и мужество героев, сама тяжесть их жизни. Хотя писатель, как многие его современники, не свободен от изоляционистских и шовинистических заблуждений, вытекавших из доктрины «белой Австралии», в конечном счете побеждает гуманист, отвергавший формулы национальной и расовой розни.

Голос рассказчика у Лоусона своеобразен,

576

Иллюстрация:

Фредерик МакКабин «Пионер»

1904 г.

в нем слышится народно-речевая стихия, которая соединяется с приемами литературного повествования, а мягкий юмор перерастает в скептическую иронию. Емкость рассказа Лоусона, богатство его содержания, лишь оттеняемое ярким местным колоритом, составляют главную привлекательность этих новелл. А лаконизм, скупые, графически четкие описания и психологический подтекст диалогов придают рассказам Лоусона черты прозы XX в.

Творчество Лоусона, создавшего целую галерею живых народных характеров и убежденного, что простые люди — подлинные творцы истории, подготовило почву для появления австралийской литературы социального реализма 20—40-х годов.

Глубоко вошли в народное сознание и герои рассказов Стила Радда (псевдоним А. Х. Дейвиса, 1868—1935), объединенных во взаимосвязные циклы «На нашей ферме» (1899), «Наша новая ферма» (1903), «Ферма Сэнди» (1904), «Папа занялся политикой» (1908) и др. Радд — юморист, заострявший комические черты бедолаги-фермера, но сквозь фарсовые ситуации у него просвечивает восхищение подвижничеством трудом пионера.

Новеллистика обратилась также к историческому прошлому Австралии. Несколько книг Прайса Уорунга (псевдоним Уильяма Этли, 1855—1911) — «Рассказы о каторге» (1892), «Рассказы о давней поре» (1894), «Рассказы об острове смерти Норфолке» (1898) и др. — продолжили разоблачение ужасов английской каторги, предпринятое в самом известном из романов колониальной эпохи — «Осужден пожизненно» Маркуса Кларка. В контексте движения за независимость мрачные картины, основанные на документальных данных, воспринимались как веское доказательство жестокости и неразумия английского правления.

577

Литература того времени находилась еще на подступах к роману, который был бы не менее австралийским, чем рассказ Лоусона. Инерция викторианского романа любовной интриги и колониальных приключений чувствовалась долго, хотя и этот жанр не остался чужд национально-патриотическим веяниям.

Прообразом национального реалистического романа стала книга Джозефа Ферфи (псевдоним — Том Коллинз, 1843—1912) «Такова жизнь. Несколько извлечений из дневника Тома Коллинза» (1903), имеющая значение эстетического манифеста австралийского реализма. Ставя перед собой задачу правдиво показать австралийскую жизнь в ее национальной характерности, Ферфи развенчивает колониальный роман с его любовно-приключенческими клише. Он отказывается от сюжетной интриги, предпочитая форму дневника. Перед нами семь «выбранных наугад» дней из жизни мелкого чиновника Тома Коллинза, который разъезжает по сельскому краю, останавливаясь у лагерных костров и в хижинах объездчиков, на фермах и в скваттерских усадьбах. Фрагментарность имитирует естественное течение жизни. Однако за внешней отрывочностью таится продуманность общей картины, запечатлевшей национальные и социальные типы, занятия, нравы, общественные противоречия.

Важная роль отведена в повествовании Тому Коллинзу — в его комментариях, многочисленных аллюзиях и обширных отступлениях на разные темы заключен историко-философский смысл. Повествователь, однако, не идентичен автору, хоть и сродни ему — книгочей из буша, философ-самоучка. Проницательный и вместе с тем «близорукий», Том Коллинз нарисован с долей лукавства.

«Дух — демократический, направление — вызывающе австралийское» — так сам Ферфи в авторецензии определил суть своей книги. В конфликтах, переживаемых бушменами и скваттерами, он принимает сторону неимущих и верит, что справедливость восторжествует вместе с социалистическими принципами. Социализм для Ферфи — воплощение христианского гуманизма: «Выход из трудностей прост — подтвердить законы, данные Богом, добросовестным управлением, которое будет соответствовать их

духу. Что есть, смею добавить, единственная цель социализма». Писателю претили настроения покорной примиренности с существующим.

В произведениях Лоусона, Ферфи, О'Дауда, балладистов и новеллистов буша Австралия впервые увидела себя и обрела собственный голос. Они положили начало демократической и реалистической традиции, которая оказала всепроникающее влияние на развитие литературы страны в первой половине XX в.

Иллюстрация:

Генри Лоусон и Е. Дж. Брейди

в лагере. Маллакута

Фотография 1910 г.

Национальное самоутверждение, социальный протест и социальная утопия доминировали в литературе на рубеже веков, но были в ней и другие тенденции. Джон Шоу Нилсон (1872—1942), хоть и написал немало баллад, остался по преимуществу поэтом лирико-созерцательного склада: повествовательный элемент у него ослаблен, описание импрессионистично. С ранних лет Нилсон зарабатывал свой хлеб на фермах, на строительстве дорог, в каменоломнях. Прогрессирующая слепота привела к тому, что Нилсон лишь диктовал друзьям строки своих стихов. Его основные книги вышли в первые десятилетия века: сборник «Сердце весны» (1919), «Балладные и лирические стихотворения» (1923), «Новые стихи» (1927).

Нилсона называют примитивистом, имея в виду непосредственность его восприятия и природы, и человеческой жизни, показываемых как вечно повторяющийся цикл созревания и увядания,

578

а также некоторую шероховатость и простоту формы (рифмованные двустишия и четырехстрочные строфы большей частью коротких стихотворений). Однако этой простоте сопутствуют тонкость изображения, суггестивность, ощущение невозможности выразить сокровенное.

Чураясь «барабанов» политической поэзии и придавая прекрасному религиозную окраску, Нилсон отнюдь не оставался глух к социальному и нравственному неблагополучию. В его поэзии чувствуется сострадание нуждающимся, обездоленным и гордое сознание своей принадлежности к честному трудовому племени.

В начале века, когда в национальном и рабочем движении Австралии возобладал компромисс, обозначаются литературные явления, противостоящие реализму и радикализму поколения 90-х годов. Группа поэтов, лидером которых был художник и писатель Н. Линдсей, отвергала притязания этого поколения на самобытность как провинциализм. Поэзия Хью Маккрэ (1876—1958), увлеченного, как и Н. Линдсей, «философией жизни» и идеями Ницше, демонстративно пренебрегала австралийскими реалиями, погружаясь в мир античной мифологии, в шотландское средневековье и английскую старину. Если у Линдсея и Маккрэ ницшеанское влияние шло по «дионисийской» линии, У. Бейлибридж (1883—1942) в сборнике стихов «Новая жизнь» и очерках «Национальные заметки» (1913) развивает тезис о сверхчеловеке и избранных нациях.

Поэзию Кристофера Бреннана (1870—1932) питали агностицизм Спенсера, неоплатонизм и сведенборгианство: мир рассматривается как сфера проявления незримой и вечной духовной первоосновы, а искусство — как способ приобщения к ней, освобождения, хотя бы мгновенного, от преходящего, восстановления утраченной цельности, выражение потребностей в «совершенной Красоте».

Последователь французских символистов (в первую очередь Малларме) и немецких романтиков, Бреннан избегает прямого «высказывания» — сцена условна, социально-историческая причинность замещается интуитивными озарениями. Свои философские и

эстетические взгляды Бреннан изложил в лекциях по символизму, во многих статьях и выступлениях.

Итоговая книга Бреннана — «Стихотворения 1913» (1914). Как и другие символисты, поэт добивался внутреннего единства, «согласованности» отдельных частей и всей книги, используя также формально-графические приемы (отказ от заглавий, разница в шрифтах). Цикл «Лес ночи» построен на мифе о Лилит, добиблейской жене Адама, символе неудовлетворенных желаний человека, влекущих его по ту сторону мирских благ. Цикл «Скиталец» проникнут глубоким трагизмом мироощущения, который вырастает из альтернативы: духовное прозябание в «нетаинственном» мещанском «доме-тюрьме» или одиночество скитальца, удрученного недостижимостью своего идеала. У Бреннана преобладают мотивы неприкаянности, бездомности, образы холодных ветров и дождей, пустынной дороги и ночного мрака:

На улицу, о угнетенные души, зачем погибать вам?
Разве хотите вы задыхаться в тюрьмах домов,
Мечтая о некоем хозяине, держащем в узде и ветры
И волны мрака в зловещей пустынной ночи?..
.....
...Идите: горек ваш путь, и дождь ослепляет вас,
Но в доме остаться — смерть, не скрашенная сновиденьем.

(Перевод А.
Сергеева)

Поэзия Бреннана, тяготевшего к свободному стиху, сложна для восприятия — особенно изощренной оказалась его мысль в «Лесе ночи», который поистине становится «лесом символов». Бреннан, однако, занял видное место в истории австралийской литературы не только как теоретик и практик символизма. В его раздумьях о соотношении материального и идеального сквозит отвращение к убожеству буржуазного бытия, с умозрительными спекуляциями контрастируют лирические строки, освещенные огнем души, взыскующей любви и высших истин.

Первая мировая война вызвала в австралийской литературе волну казенно-патриотических и шовинистических откликов, которой поддались и столь разные поэты, как Лоусон и Бреннан. Широко распространялись в войсках поэмы и стихотворения Кларенса Денниса (1876—1938), написанные не без влияния Киплинга — на жаргоне городских низов, балладным слогом, в грубовато-юмористическом ключе, но с оттенком сентиментальности.

Антивоенная нота крепла по мере прозрения масс и нарастания протеста против затянувшейся бойни. Участие Австралии в первой мировой войне стало в становлении нации новой вехой, что воплотилось в легенде о крещении в кровавой купели, когда австралийцы предъявили неоспоримые доказательства своей национальной самостоятельности, сохраняя при этом имперскую лояльность. На самом деле уроки первой мировой войны, неотделимой от глубоких перемен в судьбах народов, и для Австралии были также социальными и означали выход на новые рубежи общественного сознания.

НОВОЗЕЛАНДСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Первые ростки новозеландской литературы появились во второй половине XIX в., и в ее становлении и развитии нетрудно обнаружить черты, сходные с австралийскими, — ведь и в истории Австралии и Новой Зеландии есть немало общего. Обе страны — в прошлом переселенческие колонии Великобритании, с экономикой аграрно-сырьевого типа,

оживлявшейся «золотыми горячками», с подавляющим англосаксонским большинством в этническом составе. Их и объединяли в Австралазию — устаревшее ныне географическое понятие. Основным языком новозеландской литературы, как и австралийской, стал английский (у маори, коренного полинезийского населения Новой Зеландии, имеется своя письменность, созданная полтора века назад на базе латинского алфавита, но она использовалась преимущественно для перевода христианских религиозных текстов, для записей фольклора, а также в маорийских периодических изданиях; литературные произведения на языке маори — феномен более поздний).

Как и в Австралии, доминирующим было влияние английской культуры, а национальное самосознание формировалось в сопоставлении европейского и колониального опыта, в этнической и социальной дифференциации. Национально-самобытное качество открывалось прежде всего в жизни сельской среды — фермеров и стригалей, старателей и лесорубов. Литература осваивала эту действительность поначалу наиболее успешно в малых жанрах, поэтических и прозаических, в балладно-песенных формах, синтезирующих фольклорные и литературные традиции, в зарисовках типичного, характерного. Общность литературных проблем Австралии и Новой Зеландии породила тесные связи между культурами этих стран.

Однако при этом типологическом сходстве обе эти литературы вполне самостоятельны, и корни своеобразия — в природной и исторической специфике каждой из стран. Острова, на которых расположена Новая Зеландия, перешли под власть британской короны позже, чем Австралийский материк. Заселение территории началось не с организации каторги, а путем «систематической колонизации». Мягкий климат и благодатная природа не создавали экстремальных ситуаций для поселенцев, разводивших овец и молочный скот, выращивавших пшеницу и овощи, строивших сыроварни и маслодельни. Здесь не было резких противопоставлений типа «буш — город», не расцветали столь пышным цветом грандиозные иллюзии глобального по своему значению социально-исторического эксперимента и в гораздо большей степени сказывалась удаленность от центров мировой цивилизации, ощущалось британское родство.

Недаром Новая Зеландия слыла «Британией Южных морей». Желание поселенцев воспроизвести на островах английский (или шотландский) образ жизни и сейчас напоминает о себе не только названиями городов и местностей или памятниками колониальной архитектуры. Чувство принадлежности к Британской империи и великой культуре оказалось на диво прочным в отдаленном ее форпосте, подкрепляясь торгово-экономическими связями, культурной политикой, участием в имперских военных акциях.

Духовная жизнь колониального общества, ставившего социальный статус личности в прямую зависимость от величины капитала, прагматичного и пуританского, определялась вкусами и представлениями викторианской Англии, что и дало повод В. И. Ленину для резкого замечания в «Тетрадах по империализму» относительно «заскорузлых, захолустных, тупых, эгоистичных мещан, которые из Англии вывезли себе „культуру“ и лежат на ней как собака на сене» (*Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 28. С. 511*).

С другой стороны, медленно, но неуклонно происходило становление новозеландской нации, и брошенные в чужую почву зерна британской культуры, прорастая, оказывались в своих перевоплощениях далеко не идентичными тому, что осталось на родине предков; Новая Зеландия гораздо ближе, чем Австралия, соприкасалась со сказочно ярким миром Южных морей, издавна пленявших европейца. Поселенцы находились в постоянном контакте с культурой маори, достигшей намного более высокого уровня, чем культура австралийских аборигенов.

Таким образом, собственно океанийское начало с годами становилось все ощутимее, превращаясь из внешнего фактора в неотъемлемый элемент новой культурной системы.

Литература первоначального знакомства — так можно охарактеризовать произведения 50—80-х годов XIX в. Ранняя проза — очерки, письма, рассказы о пребывании в Новой

Зеландии — документально-автобиографична, описательна, информативна. Сведения о местной природе, о маори, о бытовом укладе поселенца, чаще — землевладельца, об истории колонизации содержат и ранние романы. Так, Александр Батгейт от очерков «Колониальный опыт» (1874) переходит к роману «Вайтаруна. История из жизни в Новой Зеландии» (1881). Роману периода зарождения новозеландской литературы, именуемого, как и в Австралии, колониальным, свойственна приключенческая интрига — обильную пищу для нее давали и конфликты с маори, и открытие золота на Южном острове в 60-е годы. Коллизии остаются мелодраматичными, в суждениях авторов чувствуется викторианский морализм, восприятие действительности характерно для человека, осознающего ее как экзотику.

Колонист постепенно начинает осознавать себя новозеландцем, и эта эволюция его чувств наиболее отчетливо передана поэзией. Джон Барр (1809—1889), «бард Отаго», одной из провинций, на которые некогда была разделена Новая Зеландия, в «Стихотворениях и песнях, описательных и сатирических» (1861), написанных на шотландском разговорном диалекте в традиции Бернса, воспекает социальные преимущества страны, не знающей такой неприкрытой бедности, как в Англии, и славит мирный сельский труд. Барр подчеркивает эгалитарность новозеландской жизни, избавленной от тирании господствующих классов:

Пусть изобилие и труд
Лицо земли изменят,
Но человека по деньгам
Пусть никогда не ценят.

(Перевод Я. Берлина)

Правда, современник Барра Уильям Голдер (1810—1876) в балладе «Голубиный парламент» нарисовал сатирические портреты власть имущих в колонии. Но такие пороки казались устранимыми, а не сущностными и не омрачали видение будущего. В поэзии утверждается просветительский идеал здоровой, трудовой, нравственной жизни, звучат романтические мотивы бегства от европейской цивилизации в царство удивительной природы и благословенной первобытности.

В 90-е годы новозеландская литература вступает в период, отмеченный признаками национального пробуждения. Экономический рост, усиление политической активности как правящих классов, так и народных масс вызывают оживление на нивах художественной культуры. В 1908 г. страна с высокотоварным сельским хозяйством, население которой приближалось к миллиону, стала доминионом. Сдвиги в сознании новозеландцев ярко выражены в хрестоматийном стихотворении политического деятеля и поэта Уильяма Пембера Ривза (1857—1932) «Колонист в своем саду»: руками «грубых зодчих» создано новое государство.

Однако новозеландский «сад» не был землей обетованной. Важное место в новозеландской литературе с момента ее возникновения приобретает маорийская тема, и не только потому, что маори занимали воображение пришельцев, — положение маори, обманутых и ограбленных колонизаторами, лишившихся большей и лучшей части своих земель, остается одной из острых проблем и в современной Новой Зеландии.

В изображении маори — воинов, земледельцев, сказителей, искуснейших резчиков по дереву и камню — этнографическая описательность сочеталась с элементами романтической эстетики, с идеализацией благородного дикаря (роман «Эна, или Древние маори», 1874, Джорджа Уилсона; «Те Роу, или Маори у себя дома», 1874, Джона Уайта; поэма Альфреда Дометта «Ранольф и Амохья», 1872). «Маорийские войны», вооруженное сопротивление, которое маори героически оказывали колонизаторам в течение тридцати лет, напротив, побуждали колониальных литераторов живописать уже не «естественного» человека, но воинственного, коварного дикаря-каннибала.

В литературе отразилась и концепция неизбежного вымирания маори (их численность к концу века резко сократилась) в результате столкновения с высшей цивилизацией — в лучшем случае их уделом должна была стать ассимиляция путем смешанных браков. Реалистичны зарисовки маори в рассказах и очерках Уильяма Бока «Там, где белый встает на пути маори» (1905).

Внутренние противоречия молодой буржуазной демократии проявлялись еще далеко не в самой острой форме, однако и в той интерпретации национального бытия, которую давала литература рассматриваемого периода, намечается расхождение между оптимистическими декларациями «отцов-основателей» и трезвым самокритическим анализом действительности.

Национально-демократическое движение нашло своего глашатая в поэзии Джесси Маккей (1864—1938). В стихотворениях сборников «Дух Рангатиры» (1889), «Птица на изгороди» (1891), «Страна утра» (1909), написанных этой учительницей и журналисткой, прозвучал, говоря словами новозеландского литературоведа Э. Маккормика, «голос пылкой юности, горячо негодующей на несправедливость и угнетение, полный жалости к слабым, презрительно отвергающий и компромисс, и трусливую рассудительность».

581

Защитница бедняков, маори и вообще народов, ставших жертвами национального гнета, феминистка, Дж. Маккей оперирует широким историко-культурным материалом, включавшим античность и маорийскую мифологию, факты европейской и особенно близкой поэтессе шотландской истории. Для нее, как и для пророков австралийской утопии, выступивших в 90-е годы, восходящая Новая Зеландия — «страна утра», где будет покончено с социальной несправедливостью.

В творчестве Уильяма Сэтчелла (1860—1942) колониальный роман с его сюжетной занимательностью и прямолинейно противопоставленными героями достигает высшей точки своего развития, чтобы в дальнейшем перейти от фактографии и эксплуатации местной экзотики к обобщениям более глубокого свойства, к суждению о новозеландском обществе и характерных для него условиях жизни. Сэтчелл, разделявший руссоистский идеал естественного человека, осуждал расовое высокомерие поселенца, уверенного в англосаксонском превосходстве. В романе «Нефритовая дверь» (1914) маори — участники колониальных войн изображены мужественными воинами, отстаивающими интересы своего народа. Одно из действующих лиц, торговец Перселл, живет среди них и даже отказывается от британского подданства, солидаризируясь с их борьбой. Но действия колонизаторов, в частности губернатора Дж. Грея, облагорожены.

В представлениях о возможностях реализации прав личности на свободу и счастье Уильям Сэтчелл подвергает общество критике лишь постольку, поскольку оно позволяет проявляться худшему в человеческой натуре. В романе «Страна затерявшихся» (1902), действие которого происходит в глухом уголке Новой Зеландии — на приисках, где добывают смолу гигантских сосен-каури, Сэтчелл как будто верен образу, традиционному для колониальных повествований в псевдоромантическом духе. Он рисует страну изгнанников, давшую приют неудачникам на родине, которая, однако, станет своей для новых поколений. Старатель Клиффорд всем обязан своему труду и не желает быть рабом денег. Его соперником выступает городской лавочник, воплощающий аморализм. Мир приисков, близкий к «естественному» бытию, патриархальный уклад маорийской общины, противостоят городу с его разлагающей «моралью денег», натиску разрушительных сил цивилизации.

На фоне колониального романа выделяется «Философ Дик. Приключения и наблюдения новозеландского пастуха» (1891) Дж. Чемьера (1842—1915). Герой книги бежит в Новую Зеландию от английского общества с его стяжательством и отсутствием высоких идеалов, но и в колонии его ожидает разочарование. Дж. Чемьер затрагивает тему, которая станет одной из сквозных в новозеландской литературе: столкновение

идеалиста, образованного и мыслящего, со средой, где господствует сугубо утилитарный взгляд на вещи.

Большую роль в становлении критического реализма в новозеландской литературе, и особенно реалистического рассказа, сыграло творчество Кэтрин Мэнсфилд (1888—1923), которое принадлежит и английской, и новозеландской литературам. В рассказах «Кукольный дом», «Шестипенсовик», «Праздник в саду» и других она с присущей ей психологической глубиной и тонкостью нюансировки воскрешает — не без ностальгического чувства — эпизоды своего новозеландского детства и отрочества, не щадя при этом «страну Филистию» с ее социальными условностями и черствостью.

582

ВВЕДЕНИЕ

В социальной и духовной жизни стран Восточной Азии рубеж XIX—XX вв. отмечен важными общественными и культурными процессами, свойственными переломным эпохам.

Это годы «пробуждения Азии» (В. И. Ленин), годы революционного обновления и национально-освободительных движений в колониальных и полузависимых странах: Синьхайская буржуазная революция 1911 г. в Китае, антиколониальные выступления в Корее, нарастание сопротивления властям в Монголии.

На рубеже столетий Япония подошла к эпохе империализма. Крайне ускоренный ход развития буржуазной Японии, захватнические войны резко обострили социальные противоречия в стране. В 1903—1907 гг. с большой силой развернулось антимилиитаристское «движение простого народа» («Хэймин ундо»).

Процесс социально-политических изменений в странах Восточной Азии, подъем национального самосознания после длительного застоя в общественной жизни и общественной мысли привели к большим переменам в литературе. Существенно изменились ее тематика, идейное наполнение, художественный метод. Возникают новые литературные направления, развивающиеся в тесной связи с антифеодальным, антиимпериалистическим освободительным движением.

Конечно, слабость складывающихся буржуазных отношений и жесточайшая феодальная цензура крайне сузили базу для развития новой прогрессивной идеологии. Переход к новым, буржуазным отношениям в ряде стран Восточной Азии затягивается вплоть до XX в., и это в значительной мере обуславливает неравномерность их художественного развития. Процесс перехода от литератур средневекового типа к новым в некоторых странах продолжается еще на рубеже веков и даже позже. На этом историческом фоне можно выделить три уровня развития национальных литератур Восточной Азии рубежа веков: Япония, которая прошла в предельно сжатые сроки основные стадии развития европейских литератур нового времени, затем Китай и Корея, литература которых развивается главным образом под знаком просветительства, и, наконец, монгольская литература, которая все еще остается в рамках старой традиционной словесности, хотя и здесь появляются первые признаки эволюции от религиозно-догматического содержания к светскому.

Эти три уровня литературного развития определили и характер межрегиональных культурных контактов. Происходит перемещение культурных центров в регионе. Япония, заимствовавшая в прошлом художественные достижения китайцев, теперь, вырвавшись вперед, начала передавать свой опыт Китаю, Корее, Вьетнаму.

Рубеж XIX—XX вв. был переходным периодом для большинства литератур Восточной Азии, когда остро встал перед ними вопрос о путях их дальнейшего развития. Наблюдается параллельное сосуществование старых и новых художественных систем и направлений как в общенациональных масштабах, так и в творчестве отдельных писателей. Но противоборство нового художественного сознания со старым, несмотря на яростное сопротивление последнего, решалось в пользу первого.

С начала XX в. в литературах Китая и Кореи все более и более усиливаются просветительские тенденции как закономерный этап литературного развития стран. Сравнительное изучение литератур региона выявляет их стадиальную близость, хотя, конечно, нельзя не учитывать различия в степенях развития просветительского движения в этих странах. Сходство общественных функций просветительских литератур региона заключается в их борьбе за демократизацию форм общественной жизни, за духовное раскрепощение широких слоев народа.

Смелая критика просветителями господствующих общественных установлений впервые стала затрагивать самые основы феодального строя как неразумного, противоречащего естественному порядку вещей. Это была уже не простая пропаганда антифеодальных идей, воплощение «общепросветительских тенденций», искони присущих человеческой деятельности, а конкретная форма антифеодальной идеологии, возникшей на определенной стадии развития культуры и общественной мысли. Важную роль здесь сыграли не только социально-экономические факторы, но и «революция в мысли», произошедшая, правда, лишь у небольшой части

583

интеллигенции стран Восточной Азии под воздействием европейской научной и эстетической мысли.

В литературе важное место занимает «иностранный тема». Появляются произведения, рассказывающие о борьбе европейских народов за свободу и народные права, о национальных героях разных стран и эпох: «Рассказ о женщине-патриотке», посвященный Жанне д'Арк, в Корее, китайский роман «Героини Восточной Европы», повествующий о борьбе русских народовольцев.

В эти годы писатели Восточной Азии обращаются и к некоторым идеям японских «политических романов» 80-х годов прошлого столетия, авторы которых видели в литературе средство пропаганды идей свободы и «естественных прав человека». Большим успехом пользовались в Корее книги Фукудзава Юкити, в том числе «Записи о Западной Европе». «Политическая проза» Китая, ставящая целью стимулировать социальный процесс, также была связана с японской просветительской литературой.

Демократизация культуры коснулась также национальных языков и письменности. Иероглифическая литература, занимавшая доминирующее положение в древней и средневековой культуре Кореи вплоть до конца XIX в., уступает место литературе на родном языке. Движение за просвещение выступает под лозунгом борьбы за национальную письменность. Выдающийся ученый Чу Сигён и его соратники ратовали за перевод письменности на корейский алфавит, за сближение письменного и разговорного языка.

Необходимо подчеркнуть, что переход старой литературы к новым формам художественного освоения действительности был сложным и противоречивым процессом. На смену историческим романам, обращенным к далекой полубогатой героической истории, приходят произведения, правдиво отображающие современную авторам действительность. Но вместе с тем еще сохраняются эстетические принципы и формы, присущие старой литературе. Так, например, в китайской литературе для выражения новых просветительских идей используются традиционные жанровые формы. Литературы Восточной Азии еще в значительной степени сохраняют черты культуры традиционного типа.

Однако в этих литературах уже происходят заметные внутренние перемены, обусловленные требованием эпохи. Именно они и определяют лицо литератур Востока начала века. В корейской литературе просветительского периода возникает чанга — своеобразная переходная форма от средневековой поэзии к современной, а движение за «новую поэзию» («синси»), возникшее в начале 10-х годов нашего века, положило начало развитию современного свободного стиха. Существенные изменения произошли и в области прозы. Произведения «новой прозы» («синсосоль») отличаются от предшествующей литературы новым идейным содержанием, большей степенью индивидуализации литературного героя, а также сближением литературного языка с живой речью.

Трансформация системы литературных жанров происходит и в китайской литературе. Крупные социальные и культурные сдвиги обуславливают расцвет прозы, причем меняется соотношение ее двух видов — прозы на старом книжном языке вэньянь и прозы на разговорном байхуа, ориентирующемся на реальную жизнь, — в пользу последней. Усиливается критика старых традиционных форм культуры, возникает движение за литературную реформу, за создание литературы, основанной на новых художественных принципах.

Вызревание новых буржуазных отношений, ускорившее ломку вековых литературных устоев и традиций, начавшуюся еще во второй половине XIX в., создало в ряде стран Востока условия для зарождения и развития романтизма, а затем и реализма как литературного направления и творческого метода.

Литература Японии — страны, избегнувшей западной колонизации и вступившей после революции 1868 г. на путь интенсивного капиталистического развития, — выдвигает плеяду писателей-романтиков и реалистов. Закономерности возникновения как романтизма, так и реализма, характерные для литератур Европы, в своих основных чертах прослеживаются и в литературе Японии.

Однако нельзя не отметить, что романтизм, например, обычно рассматривается лишь как «направление в европейской и американской литературах и искусстве конца XVIII — первой половины XIX в.» («Краткая литературная энциклопедия»). Есть исследователи, которые прямо отрицают возможность развития романтизма в странах Востока, где, по их мнению, не сложились понятия личности, свободного индивидуума. Они считают, что специфика восточного художественного мышления, обусловленная «безличностным» характером мировоззрения, несовместима с романтическим мировосприятием.

На рубеже веков в Японии создались реальные культурно-исторические предпосылки для возникновения романтической школы в литературе. Японский романтизм, отразивший перемены в настроениях общества, его разочарование

584

в результатах буржуазной революции, имеет определенное эстетическое сходство с романтизмом европейским (учитывая, конечно, внутреннюю неоднородность последнего). Романтический взгляд на человека и природу утверждается в поэзии Китамура Тококу и Симадзаки Тосона, в которой с большой силой прозвучали пафос утверждения самооценности человеческой личности, мотив тираноборства, тема романтической любви. Не случайно японские писатели находили в поэзии Вордсворта, Китса, Байрона, Шиллера и других европейских романтиков идеи и темы, созвучные их умонастроению. Включение японского романтизма в общий поток мировой литературы расширяет географию романтизма как художественного феномена.

Особенности запоздалого формирования новой литературы в Японии сказались на судьбе романтизма. Он еще далеко не исчерпал своих возможностей, когда в литературе уже началось формирование реалистического направления. Реалистическая литература развивается в сложном взаимодействии с романтизмом; она обогащается идеями самооценной личности, продолжает начатую романтиками ломку устаревших канонов.

Возникновение и формирование реалистической литературы в странах Востока происходит в разное время. Это обусловлено особенностями исторического развития каждой отдельной страны. Там, где формирование буржуазных отношений носило замедленный характер, задерживалось и развитие реалистической литературы. Но в целом можно сказать, что в начале века все сильнее проявляются реалистические тенденции как закономерный этап развития восточных литератур. Огромную роль в этом процессе сыграла русская литература. Ее воздействие сказалось прежде всего в усилении обличительного антифеодального пафоса в произведениях восточных писателей, в их стремлении отразить действительность с позиций «униженных и оскорбленных».

Движение за «новую прозу» в Корее, явившееся важным шагом вперед на пути к реализму, питается идеями национального и социального освобождения (роман Ли Хэжю «Колокол свободы»). Усиление критических тенденций, правдивое изображение современных нравов и обличение пороков «больного» общества характерны и для «социальной прозы» — доминирующего жанра в китайской литературе начала века (романы Цзэн Пу «Цветы в море зла», Лю Э «Путешествие Лао Цаня»). На развитие реалистической литературы Японии начинают оказывать свое влияние растущее рабочее движение, связанные с ним социалистические идеи. Без учета этого влияния нельзя понять и оценить творческую эволюцию основоположника демократической поэзии Исикава Такубоку.

Одной из существенных особенностей развития реализма в литературах Востока было и то, что он формировался тогда, когда на Западе распространились натурализм, а также модернистские течения. Японский реализм осваивал из мирового опыта не только Бальзака и Толстого, но и Флобера и Золя. Конечно, узость «экспериментального романа», в частности его запрограммированный наследственный детерминизм, были подвергнуты критике со стороны реалистов, но сближение искусства и науки, требование scrupulous научного изучения обобщения фактов играли важную роль в японской литературе, где первостепенное значение придавали интуиции, понимая ее как явление бессознательного творческого акта, не имеющее ничего общего с научным познанием. Беспланный, стихийный метод традиционного жанра дзуйхицу (дословно — «вслед за кистью») уже не годился для создания реалистического романа с его широким охватом многообразных явлений окружающего мира. Произведения со сложной структурой требовали от японских писателей четкой планировки произведения, оригинальности композиционного построения и драматизма характеров. Здесь было уже недостаточно тональности, ассоциативных контекстов, свойственных японской литературной традиции.

На рубеже столетий литературы Восточной Азии закономерно втягиваются в орбиту мирового литературного процесса. Переоценка традиционных ценностей, смена системы художественных представлений создали в ряде стран условия для интенсивного восприятия и освоения опыта европейских литератур. Восток покончил со своим многовековым затворничеством. Проблема синтеза культур становится одной из важнейших в эстетической мысли начала века. После тринадцати веков безраздельного китайского влияния Япония, а затем Корея и сам Китай вырываются из азиатской замкнутости и обращаются к идейно-эстетическим принципам Западного полушария, чтобы обогатить свою художественную культуру новым содержанием.

Изживается и «высокомерие» Востока, его уверенность в том, что на Западе, где господствуют «реальные науки», нет места для высокой поэзии. Достаточно вспомнить, как еще в конце XIX в. известный китайский переводчик Линь Шу в своей переводческой деятельности руководствовался, по его словам, лишь желаниями «показать, что представляют собой западные

книги, и дать понять, что европейская литература не способна сравниться с китайской». Открытие Востоком не только технического гения Европы, но и ее «сокровенной души» было важной вехой на пути к осознанию единства всемирной культуры.

Рубеж XIX—XX вв. был качественно новым этапом в развитии литератур Восточной Азии. Появились произведения, отчетливо отмеченные печатью нового художественного мышления. Другими стали предмет литературы, ее эстетика.

Творчество наиболее талантливых писателей заложило основы новых художественных традиций в национальных литературах и становилось достоянием мировой литературы. Произведения Токутоми Рока, Нацумэ Сосэки, Симадзаки Тосона — классиков новой японской литературы — уже при их жизни стали известны европейским читателям. В начале века литературы Восточной Азии закономерно втягиваются в орбиту мирового литературного процесса. Намечается синхронность литературной жизни Запада и Востока.

585

ЛИТЕРАТУРНАЯ СИТУАЦИЯ НА РУБЕЖЕ ВЕКОВ

В истории японской литературы конец XIX — начало XX в. занимают особое место. Через два с лишним десятилетия после буржуазной революции Мэйдзи наступил коренной перелом в ее развитии. Решался исторический спор о путях дальнейшего развития национальной литературы.

На рубеже двух столетий древняя литература Японии преобразуется, переживая как бы пору молодости. Характерно, что в поэтическом словаре тех лет чаще всего встречаются слова «атарасий» (новый), «сэйсюн» (молодость), «хару» (весна). На авансцену художественной жизни страны выходят писатели — ровесники новой Японии, те, кто в юности пережили подъем и падение демократического «движения за свободу и народные права», развернувшегося в 80-х годах. Наиболее талантливые становятся корифеями японской литературы XX в.

В этот период со всей остротой встает вопрос о том, в каких формах будет развиваться духовная жизнь нации, какую мировоззренческую систему принять за основополагающую. Ломка привычных взглядов, определявших строй и порядок старой литературы, — процесс, начатый еще в 70—80-х годах, — продолжалась, но противоборство нового художественного сознания со старым со всей очевидностью решалось в пользу первого.

Литературные школы и движения, которые не отражали серьезных сдвигов, происходивших во всей системе художественных взглядов, уже не представляли особого интереса. Возникают новые литературные движения — романтиков (романсюги ундо), а также писателей — реалистов и натуралистов (сидзэнсюги ундо), выступающих за переоценку традиционных ценностей во всех сферах жизни. Эстетика романтизма в японской литературе типологически близка европейской. Японский романтизм — органическая часть мировой романтической литературы. Реализм, зачинателем которого был в Японии Фтабатэй Симэй — автор романа «Плывущее облако» (1889), стал основным направлением японской литературы в начале века. Расширяется круг читателей, способных воспринимать и понимать новые литературные явления. Важную роль в формировании нового читателя сыграла литературная периодика. В конце XIX в. в Японии выходило уже более ста общественно-литературных журналов, способствовавших развитию новой литературы. В журналах теоретически разрабатывались принципы этой литературы, а также публиковались оригинальные и переводные произведения.

Новое веяние в литературе коснулось и традиционных форм — таких, как танка и хокку. Принцип верности натуре (сясэй), выдвинутый Масаока Сики, сближал поэзию с

жизнью: вместо привычной поэтики реминисценции на первый план выдвигается изображение реальной действительности. Возникает и Движение за поэзию нового стиля, начатое поэтами Тояма Масакадзу, Ятабэ Рёкити, Иноуэ Тэцудзиро. Они выступали за ломку привычных норм традиционной поэзии и создание новой формы стиха.

Большие сдвиги происходят и в иерархии литературных родов и жанров. Поэзия, которая веками господствовала в литературе Японии, потеснена прозой, отражавшей многообразие современного мира. Проза заняла доминирующее положение в японской литературе нового времени.

В этот период утверждается и современная литературная критика. Только драматургия,

586

которая пережила длительный застой после Тикамацу Мондзаэмона — великого драматурга конца XVII — начала XVIII в., преображалась медленно.

Рубеж веков был периодом активной интеграции идей. Попытки консерваторов — последователей Сакума Дзодзан обосновать лозунг «Мораль Востока и техника Запада» оказались несостоятельными. Японцы открывают для себя не только технические достижения Европы, но и эстетическую ценность ее художественной культуры. Национальная односторонность все более и более представляется бесперспективной.

Литература Японии тесно соприкасается с различными эстетическими течениями Запада и усваивает их. Крупнейший писатель начала века Нацумэ Сосэки представил развитие всемирной литературы в виде схемы, на которой классическая литература Японии обозначена линией, проведенной параллельно с европейской литературой, а новая японская литература — ветвью всемирного древа литературы. Постепенно разрушается автономность японской культуры, представление об обособленности пути ее развития.

Проблема синтеза культур становится одной из важнейших в литературной мысли Японии. Именно разнородность эстетических представлений Запада и Востока способствовала взаимному притяжению. Каждая из двух культур ценит в другой, вопреки традиции, то, чего недостает ей самой в силу особенностей своего исторического развития. Эта закономерность наглядно проявилась в японской литературе рубежа веков.

Правда, были критики, которым оказалась чужда идея синтеза разнородных культур. Бамбук и сосна не сочетаются, утверждали они. Но были и такие, как, например, Утимура Кандзо, которые, игнорируя наследие национальной культуры, призывали создать новую литературу исключительно по европейскому подобию и образцу. Отвергая европоцентризм, Таока Рэйун, наоборот, напомнил, что упанишады не уступают Библии, а творения Ли Бо и Ду Фу — Данте, Шекспиру и Гёте. Для него мировая литература — это органическое единство духовных богатств Востока и Запада: «Только читая и то и другое... мы можем заимствовать друг у друга сильные стороны, избавляться от слабых и возвысить нашу литературу» («Остаток культа Европы в области литературы», 1896). По мнению критика, плодотворное восприятие чужого опыта возможно только на основе осознания потребностей собственного развития. Именно эти потребности японской литературы рубежа веков и определили характер воздействия на нее различных литератур Европы.

На первой стадии буржуазного развития Японии воплощением общеевропейской культурной традиции была для нее Англия. Примечательна в этом отношении англоизация пушкинской повести «Капитанская дочка» в японском переводе, опубликованном в 1883 г.: Гринев превращается в английского джентльмена Смита, а Маша — в Мэри. Подобное «превращение» было делом рук цензора, трезво учитывавшего интерес японского читателя того времени.

Признание главенствующей роли русского романа в литературе Японии падает на конец XIX — начало XX в. К 1908 г. приходит конец господству английской и французской литератур в Японии. Русская литература обошла их и по количеству

переводов, и по силе влияния на умы японских читателей. В начале нового столетия в Японии выходило уже в среднем 150 названий произведений русских писателей в год.

Японских критиков интересуют теперь уже не только отдельные имена, они стремятся рассматривать русскую литературу как национальный феномен. Глубокое осмысление гуманистических традиций русской литературы, воплотившей исторический опыт русского народа, опыт революции 1905 г., в огромной степени способствовало формированию в японской литературе критического реализма. Это определило своеобразие и типологию японского реалистического романа начала века.

По-новому складываются литературные отношения Японии и Европы — это теперь активный процесс взаимообогащения: не только японцы стремятся переводить все значительные произведения текущей европейской литературы, но и в Европе переводят видных писателей новой Японии, например Токутоми Рока, Нацумэ Сосэки. В 1914 г. в Лондоне выходит книга Ногуты Ёкэдзиро — критический обзор старой и новой поэзии, оригинальных произведений, в том числе и романтических стихов Симадзаки Тосона.

Быстрый расцвет буржуазной Японии в послемэйдзинский период обусловил ускоренное развитие японской литературы. Это приводило, как отмечает Н. И. Конрад, «к неполноценности данного этапа, недоразвитости всех его составляющих и для него характерных элементов. Одно направление, не успев как следует развиться, быстро уступало место другому».

Эпоха империализма наложила глубокий отпечаток на духовную жизнь страны. Три захватнические войны приходятся на этот период: японо-китайская (1894—1895), русско-японская (1904—1905), и первая мировая (1914—

587

1918). Военные победы, одержанные Японией, конечно, усиливали националистические настроения в стране. Возникает шовинистическая доктрина японизма (нихонсюги), объявленная основой национальной морали. Критик Такаяма Тёгю выступает с требованием создать «великую литературу», отвечающую «духу героического времени».

Стремительное развитие японского капитализма, непрекращающиеся войны резко обострили и социальные противоречия в стране. Очевидной становится зависимость между политикой агрессии и внутренними социальными проблемами. Заметно растет рабочее движение, широко распространяются идеи социализма. В 1901 г. социалисты, возглавляемые Катаяма Сэн и Котоку Сюзуй, создали социал-демократическую партию, которая была вскоре запрещена властями на основании «Закона об охране порядка и спокойствия», принятого в марте 1900 г. Возникает движение против милитаризма, получившее название «хэймин ундо» (движение простых людей). В эти годы формируется антивоенная литература Японии, противостоящая шовинистическому японизму.

Боясь растущего влияния идей социализма среди народных масс, правящие круги Японии сфабриковали в 1911 г. так называемое дело Котоку. Выдающийся писатель и революционер и его товарищи были приговорены к смертной казни по ложному обвинению в подготовке покушения на императора. С гневным протестом против несправедливого приговора японского суда выступили в печати М. Горький, А. Франс, Дж. Лондон. Устанавливаются интернациональные связи японских писателей с прогрессивной литературой мира.

587

РОМАНТИЧЕСКАЯ ШКОЛА

Возникновение романтизма в Японии обычно относят к 1893 г. и связывают его с выходом первого номера журнала «Бунгаккай» («Литературный мир»), вокруг которого

группировались поэты Китамура Тококу, Симадзаки Тосон, Тогава Сюкоцу, Уэда Бин и др., открывшие «эпоху романтизма» в японской поэзии.

Однако еще раньше, в 1889 г., начал выходить литературно-критический журнал «Сигарами соси» («Запруда»), его редактировал Мори Огай, недавно вернувшийся после пятилетней учебы из Германии, где он помимо медицины изучал эстетику и литературу. Уже в этом журнале публиковались материалы, разрабатывавшие эстетическую теорию романтизма.

Японские романтики отвергали многовековые феодальные предрассудки, воспевали полноту жизни, ее муки и радости. Симадзаки Тосон и его единомышленники были убеждены, что именно романтизм с его идеалом свободной личности, с его вниманием к внутреннему миру человека является той новой формой искусства, которая наиболее соответствует духу и потребностям времени.

Романтическая школа отразила перемены в настроениях японского общества, его разочарование в результатах буржуазной революции. Надежды на новое общество очень скоро рассеялись. Недовольство настоящим охватывало все большие слои населения. Идеалы и действительность были несовместимы. При всем разнообразии национальных путей развития романтизма можно сказать, что в конце XIX в. в Японии сложилась культурно-историческая ситуация, сходная с той, которая обусловила возникновение романтизма на Западе. Это и предопределило типологическую общность японского романтизма с европейским.

Романтическое миропонимание пришло к японским писателям с Запада. (Сам термин «романсюги» (романтизм) указывает на европейское заимствование). Из номера в номер «Бунгакай» и другие многочисленные журналы публикуют переводы произведений европейских романтиков — Вордсворта, Китса, Байрона, а также представителей движения «Бури и натиска» — молодых Гёте и Шиллера.

Важно иметь в виду и национальные истоки японского романтизма, его специфические особенности. Исторические предпосылки нового миропонимания Китамура Тококу — лидер кружка «Бунгакай» — видит в литературе периода Гэнроку (последняя четверть XVII — первая четверть XVIII в.). В этой городской литературе, где впервые прозвучал голос простого народа, борющегося за свое раскрепощение, считает Тококу, и должен черпать силы подлинно национальный поэт. Романтики вдохновлялись и идеалами Движения за свободу и народные права, участниками которого были многие из них.

Эстетическая программа японских романтиков подчинена прежде всего исторической задаче раскрепощения творческих сил народа. Специфическую окраску японскому романтизму придают прежде всего общественный пафос и отсутствие черт ярко выраженного индивидуализма.

Идея культурной интеграции характерна и для японских романтиков. Китамура Тококу решительно выступал против Ямадзи Айдзана, который в пылу увлечения Западом пренебрегал наследием национальной классики. «Все высшие проявления человеческой мысли должны стать достоянием всех людей, — писал Тококу.

588

— Нелепо цепляться только за идеи Востока или только за идеи Запада... Разве не ясно, что творческие силы рождаются из обоих потоков?»

Контаминация элементов разнородных культур, присущая художественному мышлению японских романтиков, своеобразно отразилась на их концепции природы. Дзэн-буддийский взгляд на природу, согласно которому человек в природе обезличивается, поглощается ею, естественно, не отвечал антропоцентризму японских романтиков. Они выдвигают на первый план именно человека как субъекта, неподвластного диктату природы. Последняя перестает быть трансцендентальной, независимой от человеческого опыта. Такое отношение человека к природе японцы

переняли от европейских художников. В полемике с Ивамото Дзэнти, сводившим задачу искусства к подражанию природе, поскольку ее нельзя «инсценировать» и «интерпретировать» («Литература и природа», 1889), Мори Огай утверждал, что лишь творческое воображение, подкрепленное «пламенем идей», способно постичь глубину природы.

Однако необходимо подчеркнуть, что новое, приобретенное в поэзии японских романтиков не исключало традиционного лирико-поэтического восприятия природы. Говоря об отношении к природе, романтики органически вплетали в поэтическую ткань приемы и средства художественной выразительности, выработанные как поэтами Запада, так и национальными классиками. Разумеется, формальные элементы традиционной поэтики преобразовались, им придавались новые функции в соответствии с изменившимися поэтическими задачами. Современное и традиционное, взаимодействуя между собой, обогащало пейзажную лирику Японии.

Первым крупным поэтом японского романтизма был Китакура Тококу (1868—1894). «Человек рождается для борьбы» — таково его поэтическое кредо. «То, к чему мы должны прийти в конце концов, — это свобода каждой человеческой личности» («Мой взгляд на литературу Мэйдзи», 1893). Для Тококу высшая свобода не в природе, а в самом человеке, возвышающемся в борьбе за раскрепощение личности. Переосмысливается и такое понятие, как «любовь», еще недавно считавшаяся чем-то низменным: «Любовь — ключ к решению вопроса о смысле человеческой жизни».

Поэтические идеи Тококу не вмещаются в тесные рамки традиционного хокку. Он обращается к не стесненному каноническими ограничениями «стиху нового стиля» (синтайси), стремясь с его помощью выразить значительно усложнившийся внутренний мир лирического героя. Вместо намека и приглушенных чувств, культивировавшихся в традиционной поэтике, Тококу предпочитает открытость выражения поэтических эмоций. Он тяготеет к сильным и ярким чувствам. «Стихи узника» (1889), воспевающие «вечную свободу духа», облекаются в новую для японской литературы форму героико-романтической поэмы, образцом которой служит для Тококу «Шильонский узник» Байрона.

Однако мятежный дух борца сменяется в поздней лирике Тококу безысходным пессимизмом. Настроение поэта, тяжело переживающего крах Движения за свободу и народные права, разочарование в буржуазных порядках и морали накладывают отпечаток на его творчество. Герой романтической драмы в стихах «Песнь о волшебной стране» (1891) не желает жить согласно закону и наслаждаться вечным покоем природы. Он страстно жаждет борьбы и готов пожертвовать собой ради высокого идеала свободы. Бегство в природу исключено. Но мотивы титанической борьбы за свободу не получают дальнейшего развития, все явственнее проступает скорбное настроение героя. Даже любовь не исцеляет его от состояния внутренней опустошенности. Проникнув в «долину смерти», герой признается Сатане в своем горьком разочаровании в жизни и умирает.

Лирический герой романтической драмы Тококу воплощает черты, характерные для умонастроения ищущей молодежи Японии 90-х годов, в конфликте с обществом пережившей крушение жизненных идеалов. В конце своей недолгой жизни Тококу сказал: «Я хотел уничтожить общественный строй, но — увы! — уничтожил самого себя». Разрыв мечты с действительностью — главная тема творчества Тококу. Этот мотив проходит впоследствии через всю новую японскую литературу.

Романтическая поэзия Японии достигла расцвета в творчестве Симадзаки Тосона (1872—1943). Появление его сборника «Молодые травы» (1897) ознаменовало триумф романтической школы.

«Поэзия — трепет, рождающий мысль в тишине, песнь моя — исповедь мучительной борьбы: песни мои — отзвук волнений и стонаний души. Моя поэзия — самоистязание исповеди» — эту автохарактеристику можно отнести ко всему поэтическому наследию

Тосона. Любовь и природа, труд и странствие — темы, доминирующие в лирике японского поэта. Поэзия Тосона — радостный гимн весне. Символика традиционной поэзии, растворяющая человека в вечном круговороте времен года, здесь переосмысливается. Весна олицетворяет пробуждение жизни и самосознания личности.

Нарушив вековой запрет, поэт воспел красоту

589

чувственной любви, земную страсть. Любовь сравнивается с «вечно юной водой», она — «весенняя душа», обновляющая жизнь, преображающая человека. Поэт воспевает внутреннее преображение, происходящее под воздействием животворной силы любви. Героиня Тосона — воплощение женской гармонии, воспетой в классической литературе Японии, но в то же время она уже новая личность, для которой любовь — высшая духовная сила.

В поэзии Тосона человек и природа находятся в естественной гармонии. Снимаются коллизии между внутренне свободной личностью и «равнодушной» природой, характерные для творчества Китамура Тококу. Близость человека к природе обогащает внутренний мир героев Тосона.

В зрелой лирике Тосона заметно проступает романтический пафос борьбы. Поэт унаследовал бунтарский дух Китамура Тококу. В стихотворении «Прилив» (из сб. «Летние травы», 1898) человек, оказавшийся один на один с бушующей стихией, не покоряется судьбе: «Споря с судьбою, я песню пою». Поэт верит: мужество и воля человека к жизни восторжествуют наперекор стихии. Создать новую поэзию означало для Тосона «создать новые слова», придать словам новый смысл.

Романтической символикой борьбы проникнута ода «Вечнозеленое дерево» (из сб. «Лепестки опавшей сливы», 1901). Поэт воздаёт хвалу гордому, непокорному дереву, открытому всем ветрам и бурям, не гнущемуся под ударами грома и молний. Тематический диапазон поэзии Тосона чрезвычайно широк. Идеалы гуманности и красоты, которые отстаивает поэт, раскрываются в повседневной жизни простого труженика.

Творчество Тосона обогатило японскую поэзию не только новыми романтическими идеалами внутренне свободной личности, он дал и художественный образец поэзии нового стиля. Стихи Тосона — родник, из которого берет начало новая японская поэзия.

В 1900 г., спустя два года после того, как прекратил существование «Бунгаккай», начал выходить журнал «Мёдзё» («Утренняя звезда») — новый орган японских романтиков, вокруг которого объединились поэты Ёсано Тэкан, Ёсано Акико, Сусукида Кюкин, Камбара Ариакэ. Они также отвергали старые образцы, ратуя за «стихи, созданные творческим „я“ каждого из нас». Сборник Ёсано Акико «Спутанные волосы» (1901) — дерзкий вызов официальной морали. Поэтесса слагает песни о плоти, «жаркой кровью согретой». Они свободны от традиционных условностей и ограничений, в них слышится отголосок весенней радости «Молодых трав» Тосона.

Дои Бансуй (1871—1952) — признанный мастер философской лирики. Обширные знания Дои в области европейских языков, его переводы «Илиады», «Одиссеи» Гомера, «Чайльд Гарольда» Байрона, стихотворений Гёте сыграли важную роль в развитии японской литературы.

В сборнике «Вселенная, исполненная чувств» (1899) Дои явно тяготеет к поэтической рефлексии, к анализу переживаний. Поэт воспринимает земной мир как «бранный», «преходящий», в котором человек «пылинка». Однако это традиционно буддийское восприятие мира не ведет автора к космическому пессимизму, напротив, он утверждает активное начало жизни, ищет устойчивые ценности, красоту в окружении безобразного, справедливость в море лжи.

Творческий путь Дои противоречив. Он отдал дань националистической доктрине японизма. Постепенно Дои переходит на позицию Такаяма Тёгю, упрекавшего писателей в том, что они слишком долго пребывают в сфере утонченной красоты, тогда как время требует масштабных произведений, воспевающих национальных героев. Героические баллады Дои являются откликом на призыв Такаяма Тёгю создать национальную литературу, отвечающую духу времени («Равнина Годзё», 1898).

Время наложило свой отпечаток и на поэзию Камбара Ариакэ (1876—1952), начинавшего романтически возвышенными стихами. В его творчестве усиливаются апологетические тенденции восхваления исключительности Японии. Стихи сборника «Печальная песнь одинокой струны» (1903) перегружены мифологическими образами из древних преданий о божественном происхождении японцев. Поэт стремится восстановить мужское, воинственное начало в японской культуре в противоположность гармонической, «женской» ее традиции.

Воспевание войны глубоко чуждо традициям высокой поэзии Востока. Против милитаризации литературы выступил Котоку Сюсуй. В статье «Антивоенная литература» (1900) он писал, что величие Гомера, Ду Фу и Ли Бо в том, что они говорили о бедствиях, приносимых войнами, желая мира народам. Не звериная жестокость, а великое сострадание, не мнимый престиж государства, а благо человека и общества — вот в чем пафос произведений великих писателей. «Да, — писал Котоку, — сейчас наша литература нуждается не в сотнях Кипплингов. Она ждет одного Л. Толстого!» Формирующаяся на рубеже веков антивоенная литература Японии с первых же шагов обращается к великому наследию мировой классики.

590

Огромную роль в подъеме антивоенной литературы Японии сыграл Лев Толстой и его антивоенные выступления. В разгар русско-японской войны Ёсано Акико написала стихотворение «Не отдавай, любимый, жизнь свою!» (1904). Стихотворение Ёсано написано под непосредственным воздействием толстовской статьи «Одумайтесь!».

Это была неслыханная дерзость, вызов ортодоксальной морали. Ёсано Акико испытывает толстовскую потребность непосредственно говорить с обманутыми людьми, чтобы освободить их от шовинистического дурмана.

Идеология японизма значительно укрепляет свои позиции в период между двумя войнами — японо-китайской и русско-японской. Поэзия все более отходит от романтического идеала, появляются сборники, восхваляющие культ насилия и колониальных захватов. Ёсано Тэкан, предлагая отказаться от женственных стихов, утонченные звуки которых «губят страну», призывает поэтов создать мужские стихи — «стихи тигра и меча».

Кризис романтической школы совпал с периодом идеологического наступления милитаризма, разгула шовинизма. Свободный «всемирный дух», воспетый романтиками из «Бунгаккай», заменяется узконационалистической доктриной «японизма». Начался идейный разброд среди романтиков. В 1908 г. закрылась «Мёдзё» («Утренняя звезда»). Романтики все чаще стали переходить от поэзии к прозе, видя в последней большие возможности для художественного отражения «печали и треволнений» времени. Романтизм, не успев широко развиваться, уступает место реализму.

590

НАТУРАЛИЗМ И РЕАЛИСТИЧЕСКОЕ ТЕЧЕНИЕ

В начале 900-х годов возникает литературное движение, получившее название «сидзэнсюги ундо» («движение за натурализм»). Оно стало важнейшей вехой в развитии

японской литературы. Движение сидзэнсюги, вопреки названию, утвердило в японской литературе и натурализм и реализм как художественные методы.

Реализм в японской литературе развивался в сложном взаимодействии с романтизмом и натурализмом. Борьба романтиков за раскрепощение личности, начатая ими ломка устаревших канонов были продолжены реалистами. В японской литературе натурализм не приходит на смену реализму, а развивается параллельно с ним, и они взаимодействуют между собой. Реализм утверждался одновременно и как отрицание натурализма, и как развитие его позитивной программы. Поэтому японская критика нередко вкладывает в понятие «сидзэнсюги» («натурализм») черты, которые присущи собственно реализму, не проводя четкого разграничения между натурализмом и реализмом. «Движение за натурализм» объединило разнородные и разнотипные явления общим художественным интересом к проблемам действительности, поэтому надо иметь в виду сложность, качественную неоднородность того, что в Японии входит в понятие «сидзэнсюги».

В годы, предшествовавшие «движению за натурализм», в японской литературе развивалась так называемая социальная проза (сякай сёсэцу), продолжавшая реалистические традиции Фтабатэя Симэй.

Приверженцы социальной прозы заявляли, что их интересуют не отдельные явления общественной жизни, а многогранный облик современного общества с его нравами и противоречиями. Стремление к широкому охвату и исследованию жизни требует от писателя критического отношения к действительности. Социальная проза обратилась к жертвам общественной несправедливости.

Огромный успех у читателя имела повесть Токутоми Рока «Лучше не жить» (1899) — о трагедии, разыгравшейся в японской семье. Жестокая свекровь выгоняет из дому кроткую, преданно любящую своего мужа Намико из-за того, что она заболела чахоткой и не может родить здорового наследника. Намико умирает. Однако критический пафос Токутоми был направлен не только против бесчеловечных семейных устоев. В романе «Куросиво» (1903) писатель срывает маски с представителей правящей верхушки Японии, с министров, пекущихся о своем благополучии и предающих интересы народа.

Социальный роман Киносита Наоэ «Огненный столп» (1904) проникнут антимилицаристским пафосом. Герой, выражая мысли автора, говорит, что грабеж, война, ставшие «основными принципами японской жизни сегодня», обусловлены самим социальным строем, где «человек обкрадывает человека, государство грабит государство». Автор страстно обрушивается на святая святых частной собственности и всеобщую воинскую повинность. Однако, по концепции автора, преобразование общества возможно лишь путем нравственного самосовершенствования. Герой, как и автор романа, приверженец христианского социализма, следует принципу непротивления злу насилием.

На рубеже веков, когда в японской литературе началось развитие реализма, она осваивала из мирового опыта не только Бальзака и Толстого, но и Флобера и Золя.

Движение сидзэнсюги

591

испытывало большое влияние теории экспериментального романа.

Сближение искусства и науки, требование научной объективности, скрупулезного изучения фактов, бесстрастности естествоиспытателя — все это имело далеко идущие последствия для японской литературы, где ничтожно малую роль в художественной практике играло наблюдение, изучение, анализ. Вплоть до нового времени в литературе господствовало мнение о том, что истинную природу вещей можно постигнуть внезапно, интуитивно, а не путем логического умозаключения.

Вопреки многовековым традициям, теперь японские писатели стали расчленять предметы, стремясь к их анализу. Трезвость наблюдений и художественное исследование явлений стали эстетическим требованием движения сидзэнсюги. Хасэгава Тэнкэй — один из видных теоретиков японского натурализма — писал: «Исследовать человека, поставив

его в определенные условия, и наблюдать изменения его психологического состояния — такая прекрасная возможность для писателя» («Экспериментальное направление», 1905). Пристально наблюдать жизнь, отбросив старые догмы, и показать жизнь такой, какая она есть, — в этом он видит задачу натуралистической школы.

Теория экспериментального романа Золя оказалась привлекательной для японских писателей. Новым был для них мотив объяснения зла сложившимися обстоятельствами и социальной средой, тогда как вплоть до середины XIX в. побуждением, движущим романическое действие, была конфуцианская мораль «поощрения добра и наказания зла».

В то же время экспериментальный роман, констатирующий факты, но не обобщающий их, его запрограммированный объективизм критиковали как реалисты, так и романтики. Мори Огай критикует Золя за то, что тот подменяет художественное творчество анатомией, уподобляет произведение «дневнику химической лаборатории». «Истину можно выявить путем эксперимента, — пишет Огай, — этим и занимается медицина, но только не литература... Факт — прекрасный материал для создания произведений. Но для того, чтобы факты заиграли, требуется еще вымысел. Именно поэтому Доде превосходит Золя» («Теория романа с позиций медицины», 1889). Но Огай тонко подмечает противоречия между теорией Золя и его художественной практикой: «Золя является художником по природе, — замечает он. — Хотя теоретически он и отрицает силу вымысла, подчеркивая значение эксперимента, но на деле ему вовсе не чужды и вдохновение и вымысел. Вопреки теории, устраняющей идеал, Золя сумел создать произведения, проникнутые великим идеалом» («Устремленный идеал Эмиля Золя», 1892).



Нагаи Кафу

Фотография

Однако японские последователи французского писателя преувеличивали значение наследственной детерминированности поведения людей. Вслед за Золя Косуги Тэнгай в повести «Модная песенка» (1902) стремится доказать зависимость поведения людей от их физиологии, роковой наследственности: героиня страдает за грехи своих развратных предков — богатых землевладельцев. Предисловие Косуги Тэнгай к повести «Модная песенка» прозвучало чуть ли не манифестом японского натурализма: «Природа есть природа. Нет ни хорошего, ни плохого, ни безобразного... А поэтому нет смысла ограничивать себя понятиями добра и зла, красоты и уродства... Писатель лишь копирует явления так, как они есть... Он должен совершенно исключить какое бы то ни было субъективное начало».

В том же 1902 г. Нагаи Кафу в предисловии к повести «Цветы ада» еще более конкретизировал натуралистическую программу: «Человек не смог побороть в себе животное: помешала физиология или наследственность, — она досталась

592

ему от предков, происшедших от животных. Религия и мораль называют темные стороны жизни грехами... Наш долг изучать их с той же тщательностью, с какой судебные эксперты разбирают следы преступления. Вот почему я решил без всякого стеснения описывать постоянные проявления грубости, насилия и плоского вожделения, которые перешли к нам по наследству и порождаются средой».

Отражая неприглядные стороны действительности, натуралисты осваивали новые области жизни, которые раньше оставались вне поля их зрения. Это касается не только биологических сторон жизни, наследственности, но и таких социальных сфер, как жизнь городских низов, крестьян, судьбы солдата на войне и т. д. Однако человек в концепции

японских последовательных натуралистов прежде всего биологическая особь, он рассматривается вне своих социальных отношений. В этом натурализм принципиально расходился с реализмом.

Критик Симамура Хогэцу в статье «В чем ценность натурализма?» (1908) так определяет японский натурализм: «Если Истина составляет содержание натуралистической литературы, то основой для определения натуралистического художественного метода должно служить стремление художника объяснить, раскрыть суть этой Истины». Симамура пишет, что художник, изображая частное явление и проникая в его сущность, поднимает вопрос о смысле человеческой жизни во всем разнообразии его проявлений, заставляет читателя задуматься над судьбами человечества.

В этой связи выдвигается и проблема авторской позиции. Критик Катагами Тэнгэн утверждает, что писатель — не сторонний наблюдатель, он должен давать свою оценку изображаемым явлениям: «Объективное воспроизведение действительности с привнесением чувства скорби, боли и сожаления и есть натуралистическое изображение» («Натурализм с мировоззренческих позиций», 1907). В вопросах соотношения частного и общего японская критика тех лет вплотную подходит к пониманию типического в искусстве.

Движение сидзэнсюги не противопоставляло себя реализму. Оно стремилось к тем же целям, следовало одной с реализмом программе. И хотя движение по-прежнему называлось «за натурализм», именно реализм определил его главное содержание.

В эти годы, когда реалистическая литература Японии осмысливала свои задачи, вырабатывала новый художественный метод, резко возрастает интерес японских писателей к русской литературе. Он был предопределен созвучием национального своеобразия русского литературного процесса и эстетического идеала русской литературы духовным потребностям новой японской литературы.

В конце XIX в., когда западное общество переживало настроения «конца века» с характерным для него декадансом, Россия заново решала кардинальную проблему, проблему личности и ее связи с судьбой народа. При этом она опиралась на опыт всех литератур Европы. Эту «универсальность» русской литературы необходимо иметь в виду при изучении русско-японских литературных связей. Русская классика, вобравшая в себя идеи европейского Возрождения и Просвещения и переосмысливавшая их в соответствии с потребностями собственного развития, как раз и послужила тем эстетическим субстратом, который питал новую японскую литературу. Человеческая жажда никакими оковами не стесненной жизни — тема, с особой силой прозвучавшая в русской литературе XIX в., — потрясла души японцев.

Кроме того, японские читатели, воспитанные на традициях лирико-поэтического восприятия мира, не могли не заметить склонности русского романа к поэтичности, одухотворенности повествования. Критик Кувабара Кэндзо в этой связи говорил о русском опыте как об особом явлении в истории мирового романа: «Европейский роман обычно тяготеет к анализу, создает картину жизни путем скрупулезной анатомии... или же подгоняет жизнь под некую умозрительную модель. Русский же роман не ограничивается анализом жизни, он стремится к универсальному повествованию о подлинной человеческой действительности» («Взгляд на современную русскую литературу», 1893). В теории Золя японцам не нравилось как раз его нагромождение «фактов без души».

Гармоническое слияние субъективно-лирического и объективно-реалистического начал — одна из важнейших тенденций развития новой японской литературы. В синтезе такого рода японские писатели усматривали путь к созданию истинных художественных ценностей. Без преувеличения можно сказать, что почти все японские писатели нового времени прошли через «магнитное поле» русских классиков.

С романом Симадзаки Тосона «Нарушенный завет» (1906) началось утверждение реализма как ведущего метода в японской литературе. К движению сидзэнсюги Тосон

примкнул, снискав большую известность как поэт-романтик. Идеал свободной личности получил дальнейшее развитие в его реалистическом романе. В «Нарушенном завете» Тосон поднимает острую социальную проблему, затрагивать которую до него никто еще не осмеливался, проблему дискриминации касты отверженных —

593

«эта́». Обнажая трагическую нелепость буржуазной действительности, автор критикует ханжество и предрассудки с позиции естественного равноправия людей и выводит героя, решительно вырывающегося из традиционных форм поведения и мышления. Творческая переключка романа Тосона с русским реализмом несомненна.

Два контрастных образа выведены в романе Тосона: Усимацу, молодой учитель, который скрывает свое происхождение из касты «эта́», унижая «ту природу, с которой он родился», и Рэнтаро, выходец из той же касты, открыто выступающий против предрассудков общества. Гибель Рэнтаро пробуждает самосознание Усимацу. «Я не стыжусь того, что я „эта́“». — говорит Усимацу и раскрывает перед учениками свою тайну. Тем самым он нарушает завет отца не выдавать своего происхождения. «Нарушенный завет» — смелый вызов господствующей морали, противоречащей человеческому естеству.

В романе Тосона социальная проблематика не ослабляет внимания автора к внутреннему миру героя. Жизнь показывается в романе как сложный сплав судеб действующих лиц, а характеры героев, в отличие от традиционного линейного типа повествования, взаимосвязаны, образуют единое целое. Изучение архитектоники романов «Преступление и наказание» Достоевского и «Анна Каренина» Л. Толстого, по признанию самого Тосона, сыграло важную роль в его творческих исканиях.

Распад и ломка традиционного семейного уклада, столкновения пробудившегося самосознания личности с косностью феодальных семейных отношений были важнейшими темами японской литературы того периода. В романе Симадзаки Тосона «Семья» (1911) история постепенного разорения двух породнившихся старинных семей тесно переплетена с историей крушения жизненного идеала героя. Писатель запечатлел страдания человека, который, стремясь освободиться от оков традиционного семейного уклада, терпит моральный крах.

Японская семья с ее полуфеодальными отношениями представляла замкнутую ячейку, почти изолированную от общества и живущую по своим законам. Задавшись целью показать изнутри устои традиционного японского дома и раскрыть судьбы его обитателей, Тосон намеренно суживает сферу изображения; действие не выходит за рамки обособленной семейной ячейки. Закрытая композиция, напоминающая саму структуру традиционных семейных отношений в Японии, представлялась писателю наиболее подходящей формой для семейного романа.

Иллюстрация:

Симадзаки Тосон.

Портрет работы Симадзаки Кэйдзи

Японская литература начала XX в. обогатилась творчеством целого ряда талантливых писателей-реалистов. Среди них выделяется фигура Куникада Доппо (1871—1908). Он пришел в литературу как романтик. Доппо — поэт, трагически переживший разрыв между идеалом и действительностью. Но зрелый Доппо, испробовавший несколько профессий — учителя, газетчика, военного корреспондента, познавший нужду и лишения, приходит к реализму. Отказавшись от романтического бегства в природу, он стремится «взглянуть прямо в лицо вселенной» и обращается к земным горестям своих современников. Люди, изображенные в его произведениях, несчастны, ведут безрадостное существование. Нередко рассказы Доппо оканчиваются гибелью героев: покончил счеты с жизнью старый, одинокий лодочник («Дядюшка Гэн», 1897), погиб, вознамерившись взлететь на

крыльях в небо, нищий подросток из рассказа «Весенняя птица» (1901), в рассказе «Жалкая смерть» (1907) дорожный рабочий, голодный и бездомный, находит смерть под колесами поезда. Писатель отказывается от физиологизма и натуралистических деталей, правдиво изображая язвы и пороки общества. Избрав героями своих произведений людей из низших, забытых слоев общества, Дотпо стремился проникнуть в их мысли, чувства.

594

Дотпо был основоположником реалистического пейзажа в японской прозе. Восхищаясь тургеневским пейзажем, он открывал в нем новое отношение между человеком и природой, несвойственное традиционному японскому искусству. Его внимание привлекли и тургеневская манера изображения различных сфер зримого мира, а также раскрытие самых тонких переживаний души.

Пейзаж у Дотпо объемлен, тогда как японцы привыкли к одномерности изображения природы, изображения ее в состоянии вечного покоя. Дотпо очеловечивает природу, делает ее ближе к человеку. Впервые в новой японской литературе Дотпо под влиянием тургеневских «Записок охотника» применил прием повествования от первого лица в изображении природы («Фаталист», 1902).

Хотя в движении сидзэнсюги преобладало реалистическое направление, натурализм также оформился в литературе. Творчество Таяма Катай (1871—1930) — третьего корифея японского сидзэнсюги — наглядный тому пример.

Свой творческий принцип Катай называл «неприкрашенным», или «обнаженным», изображением: «Все должно быть обнажено, во всем должна быть истинность, во всем нужно быть верным натуре» («Обнаженное изображение», 1904). Это было в известной степени протестом против фальши в искусстве. Однако «верность натуре» понимается писателем сугубо в рамках натуралистического объективизма.

Воплощением принципа «неприкрашенного» изображения была повесть «Постель» (1907). Это — обнаженная исповедь уже немолодого писателя, восплававшего запретной, тайной страстью к юной ученице, которую он взял к себе в дом. «Я хотел схватить, — писал Катай о замысле своей повести, — кусок человеческой жизни изнутри и показать то, что считалось до сих пор „безнравственным“ и потому не стало предметом художественного изображения». «Постель» стала образцом собственно натурализма, у Катай появилось немало подражателей.

Творческий путь Катай был сложным и противоречивым. Реализм берет верх в произведениях, созданных на основе жизненного опыта автора, побывавшего на фронте в качестве газетного корреспондента во время русско-японской войны. В 1907 г., выступая на страницах журнала «Тайё» («Солнце»), Катай пишет: «Натуралистическая литература должна отражать проблемы своего времени. Только посредством динамического изображения эпохи и людей, с которыми художник шагает по земле, дышит одним воздухом, литература достигает своей цели. Русская литература выделяется среди других зарубежных литератур своей тесной связью с обществом, тогда как японские писатели слишком отчуждаются от социальных проблем, от жизни людей. Докопаться до сути вещей — в этом задача современной литературы».

Сдвиг в этом направлении, наметившийся в творчестве Катай, отразился в его произведениях, написанных в конце 900-х годов. В пору шовинистического угара, когда официальная пропаганда воспевала военного героя, Катай опубликовал рассказ «Рядовой» (1908), повествующий о трагической судьбе солдата, замерзшего на дорогах Маньчжурии. Больному солдату некуда идти: «Фронт — большая тюрьма». Исход боев ему уже совершенно безразличен. Внимание автора переключается с натуралистической физиологии на осмысление судьбы человека, вовлеченного в водоворот бессмысленной войны.

Идея отчуждения личности получила дальнейшее развитие в повести «Сельский учитель» (1909). «Мне хотелось воспроизвести, — писал Катай, — жизнь молодого

человека на протяжении семи-восьми лет, начиная с 1901—1902 гг.», т. е. создать образ представителя японской молодежи — современника русско-японской войны. Одаренный юноша — сельский учитель, горячо стремящийся к общественно полезной деятельности, — не находит себе места в провинциальном захолустье, среди своих коллег. От безысходной тоски он начинает пить, заболевает чахоткой и умирает в полном одиночестве. А мимо окон умирающего проходит расцвеченная фонариками шумная праздничная процессия: празднуют победу японских войск под Ляояном.

Вопреки декларированному им принципу: «Нужно описывать явления только объективно, не примешивая ничего субъективного, не добавляя никакого вымысла», — Катай не скрывает своих общественных симпатий и антипатий. Официальной Японии нет дела до судеб маленького человека. Тема трагического разрыва между личностью и обществом прозвучала здесь с особой силой.

Творческий метод Катай отличался подвижностью и постоянным изменением соотношения своих компонентов. От реализма «Рядового» и «Сельского учителя» Катай вновь переходит к натуралистическому «неприкрашенному» описанию частной жизни.

В автобиографической трилогии «Жизнь» (1908), «Жена» (1909), «Семейные узы» (1910) Катай в мельчайших подробностях описывает серое, будничное существование человека, бессильного перед грубой действительностью, его узколичностные интимные переживания. Создавая «неприкрашенные» произведения, замыкающиеся

595

в узком мирке интимных переживаний эгоцентрической личности, автор сознательно игнорирует социальные связи человека и общества. Характеризуя свой роман «Жизнь», Катай говорит: «В романе — факты, пережитые самим автором. Эти факты я изложил так, как они сохранились в моих впечатлениях, без идеологии, авторской позиции и т. д. Здесь нет ничего, кроме впечатлений, вынесенных самим автором». Беспощадное саморазоблачение автора дало повод некоторым критикам отнести произведения Катай к исповедальной литературе и сравнивать их даже с «Исповедью» Руссо, хотя разница между ними очень велика.

Художник, по мнению Катай, должен ограничиться лишь показом событий, своими впечатлениями и восприятиями, так как он некомпетентен давать оценку явлениям, объяснять их сущность («Плоскостное изображение», 1908). Такой метод приводит к натурализму. Не случаен интерес Катай к творчеству Гонкуров. В повести «Расстрел рядового» (1917) уже утрачивается реализм рассказа «Рядовой». Судьба солдата целиком зависит от случайностей и от биологической наследственности. Теория «плоскостного изображения» резко ограничивает художественный кругозор писателя, препятствуя изображению общественных конфликтов современности.

В эти годы критик Хасэгава Тэнкэй (1876—1940) выступает в защиту бесфабульного романа, культивирующего стихийный метод творчества. Он предлагает «мгновенные зарисовки» впечатлений без каких-либо авторских комментариев. Литература все более замыкается в узком кругу переживаний личности, обычно самого автора. Так возникает специфически японский жанр ватакуси сёсэцу — эгобеллетристика.

Ватакуси сёсэцу иногда сравнивается с немецким *Ich Roman*, а также с французским *Le roman personnel*. Но сходство между ними скорее внешнее, ибо различен подход к действительности. Японская эгобеллетристика отличается от европейских «романов о себе» подчеркнутой изоляцией авторского «я» от внешнего мира. Это своего рода «закрытая» беллетристика, предельно сосредоточенная на переживаниях человека, вырванного из общественной среды, она лишена художественного вымысла, попыток типизации жизненного материала. Эгобеллетристика, неизменно вращающаяся в ограниченном кругу узколичностных тем и однотипных сюжетных построений, берет начало от повестей Таяма Катай. Она была порождена натурализмом и явилась воплощением его кризиса.

В эгоромане «Плесень» (1911) Токуда Сюсэй (1871—1973) задался целью выставить напоказ «уродство собственной души». Он подробно описывает неурядицы семейной жизни, возникающие из-за женщины, от которой у него двое детей. Один унылый день следует за другим, и герой так и не знает, как же избавиться ему от опутавшей его «плесени». Принцип «плоскостного изображения» лежит и в основе романа «Следы» (1910). Автор добросовестно регистрирует все то, что видит и слышит героиня в богатом доме, где служит горничной, в дешевом ресторанчике, работая официанткой, и в парфюмерной лавке, где работает продавщицей. Его метод — последовательный объективизм без каких-либо попыток объяснить явления, а среда понимается в узкобытовом плане.

Отказываясь от социальных проблем, Ивано Хомэй (1873—1920) превращает творчество в регистрацию сугубо интимных сторон жизни, житейских неурядиц. Повесть «Распутство» (1909) — это неприкрытый рассказ автора о себе, о плотской любви к развратной гейше. Герой эгоромана в пяти частях («Скитание», 1910; «Сломанный мост», 1911; «Развитие», 1911; «Женщина, которая пьет яд», 1914; «Одержимый», 1918) также предается чувственному влечению в погоне за мимолетными впечатлениями.

Натурализм, претендовавший на изображение язв действительности и выступавший за утверждение самооценности личности, теперь ограничивался протокольно точным описанием плотских страстей, довольствовался лишь отрывками жизни.

И поэзия испытала большое влияние движения сидзэнсюги. Поэты-натуралисты размежевались с романтической поэзией, обратившись к поэзии повседневной реальности. Поэты Вакаяма Бокусуй (1885—1928), Маэда Югурэ (1883—1951), Кубота Уцубо (1877—1967) обратились к будням обыкновенных людей, создавали танка на языке своего времени. Отказавшись от старой, метрической организации стиха, Кавадзи Рюко, Сома Гёфу пропагандировали свободный стих дзиюси (верлибр).

Поэтическое обновление коснулось и хайку. Кавахигаси Хэкигото (1873—1937) стремился наполнять традиционную поэзию новым содержанием — изображением «подвижной природы» и «пробуждающегося самосознания личности». Так возникает «поэзия хайку новой тенденции».

Однако, как и в прозе, поэты-натуралисты постоянно отходят от насущных проблем жизни, вращаясь в сфере сугубо интимных переживаний и узкобытовой тематики. Их мало интересуют реальные противоречия современного общества. К концу первого десятилетия XX в. «поэзия новой тенденции» исчерпала себя.

596

Отказ японского натурализма от социальных обобщений, его трансформация в эгобеллетристику своеобразно отражают тенденции общественного развития Японии начала века. В обстановке разгрома демократического движения хэймин ундо и казни его руководителей в 1911 г., а также усиления реакции японская интеллигенция замкнулась в себе, оказавшись в плену эгоцентрических исканий одиночек.

Иллюстрация:

Нацумэ Сосэки

Фотография 1910 г.

К началу 20-х годов XX в. движение сидзэнсюги, знаменовавшее важный этап развития художественного сознания, стало отходить в прошлое. Для дальнейшего прогресса японской литературы необходимо было как преодоление, так и развитие ее традиций.

596

Ограниченность натурализма, его застой вызвали различную реакцию у писателей весьма несхожих идейно-эстетических ориентаций, стремящихся каждый по-своему вывести литературу из натуралистического тупика.

Официальные идеологи Сасакава Римпу, Тобари Тикуфу из Общества литературного обновления, образованного в 1911 г., отвергали натурализм за его «приземленность», не отвечающую «духу героического времени».

Оплотом антинатурализма был и журнал «Субару» («Плеяда», 1909—1913), в котором ведущую роль играли эстетствующие писатели, такие, как Китахара Хакую, Киносита Мокутаро, Такамура Котаро, Сато Харуо и др. Они заявляли: «На вопрос, где искать истинную красоту, мы отвечаем, не задумываясь: искусство — не что иное, как претворение воли неба, в нем надо искать красоту». Их эстетизму было чуждо натуралистическое копание в повседневности.

Отвергали натурализм и крупнейшие писатели новой Японии — Нацумэ Сосэки (1867—1916) и Мори Огай (1862—1922). Осуждая натуралистов за подмену литературы голой фактографией, за их «бегство» в эгобеллетристику, они в то же время признавали заслуги натуралистической школы в сближении литературы с жизнью. Но при этом они требовали углубленного изображения духовной сущности человека, а не только копирования его натуры.

В противовес натурализму Нацумэ Сосэки выдвигает новый стиль художественного мышления, обозначая его понятием «тэйкай» (буквально: бродить в задумчивости) или «ёю» (свободное расположение духа). Художник, исповедующий ёю, не замыкается в каких бы то ни было рамках, не приемлет натуралистического требования полного авторского обезличивания в угоду «бесстрастному изображению». Нацумэ Сосэки утверждает, что художественное целое составляет единство познавательного и эмоционального начал.

В центре внимания Сосэки — мир японской интеллигенции начала века. Именно в этой среде, полагает писатель, наиболее ошутимо и наглядно проявляется духовная драма современного японца, в сознании которого сталкиваются разнородные культуры Востока и Запада. Осмысление сложнейших проблем культурного синтеза, социальных противоречий модернизирующейся Японии под силу лишь интеллектуальному герою. Он закономерно занимает центральное положение в творчестве Сосэки.

В трилогии «Сансиро» (1908), «Затем» (1909) и «Врата» (1910) Нацумэ показывает весьма неприглядный облик современной ему Японии. С острой иронией и сарказмом он высмеивает всяческие проявления пошлости и грубости, особенно типичные для выскочек и новоявленных богачей, составляющих верхушку общества. Хирата — один из персонажей романа «Сансиро», в котором нетрудно увидеть автобиографические черты, — горько сетует на японскую действительность: «Все в ней плохо... Есть, правда, гора Фудзи, да и та рождена природой,

597

а не является творением рук человека». Ни военные победы, ни величие империи не сделали японцев счастливыми. В области духовной японцы даже деградировали, так как они заразились индивидуализмом Запада.

Разочаровавшись во всем, Дайскэ — герой романа «Затем» — усомнился даже в полезности любой деятельности. Японцы, выросшие в годы становления нового мэйдзийского государства, были преисполнены желанием быть полезными ему. Однако жизнь разочаровала их. Дайскэ бездельничает, потому что не знает, куда приложить свои силы: «В Японии, куда ни глянь, — сплошной мрак. В этой тьме — я один, и, что бы я ни говорил, что бы ни делал, все напрасно». Дайскэ принадлежит к поколению, обманутому в своих надеждах на новую жизнь в послемэйдзийской Японии.

Причину тяжелой душевной депрессии героя Сосэки видит в том, что современный японец находится под двойным гнетом: западной индивидуалистической культуры и жестокой борьбы за существование. Кроме того, «машинизация жизни» лишает человека духовности. Современные средства связи не сближают людей, а усиливают их взаимную отчужденность.

Отвергая эгоцентризм Запада, Сосэки, однако, не призывает к «возврату к чисто японским ценностям». Он зло высмеивает порядки, царящие в японских школах, призванных воспитывать молодое поколение в духе традиционного верноподданничества. Сосэки считает, что переоценка прежних ценностей необходима, чтобы выработать «лучший идеал». Феодалная косность, конечно, сковывает человеческую натуру, в этом он солидарен с натуралистами. Однако писатель подчеркивает, что лозунг свободной личности неотделим от человеческой солидарности, а без этого свобода превращается в эгоцентризм.

Индивидуализм западного толка явно тяготит Сосэки, для которого современное общество — не что иное, как конгломерат разобщенных индивидуумов, а буржуазная цивилизация лишь способствует человеческому одиночеству и разобщению. Индивидуалист не способен полюбить другого человека, даже женщину («После весеннего равноденствия», 1912). Супруги, живущие в одном доме, духовно чужды друг другу, у них нет взаимопонимания («Прохожий», 1912). Но в то же время писатель не принимает концепций Востока, обрекающих личность на самоуничтожение.

Стремясь жить согласно натуре, Дайскэ — герой романа «Затем» — восстает против морали отца, воспитанного в духе конфуцианства. Он отвергает отцовское понимание «искренности», считая ее моралью, требующей самопожертвования, согласно традиционному кодексу, насаждающему культ старшего. Дайскэ утверждает мораль такого общения, когда отношения определены равенством личностей.

Иллюстрация:

Нацумэ Сосэки.

Автопортрет

в письме поэту Дои Бансуй

2 февраля 1905 г.

В последнем незаконченном романе «Свет и тень» (1916) Сосэки вновь возвращается к проблеме преодоления индивидуализма. Он верит, что наступит эра подлинных человеческих взаимоотношений, но путь, предлагаемый автором для преодоления эгоистического начала, носит чисто восточный характер: Сосэки рисует образ будущего гармонического общества, где «все сообразуется с Небом и удалено личное».

Соотношение традиции и современности — проблема, которая занимает большое место в творчестве Мори Огай. Герои его произведений страдают от раздвоения личности, от борьбы между чувством и долгом, страдают, сознавая тщетность попыток совместить личную свободу со служением надличностным ценностям.

Пребывание молодого Огай в Германии легло в основу его ранних романтических повестей. Автобиографический герой «Танцовщицы» (1890), с наслаждением вдыхающий воздух

598

Европы, испытывает смутное желание жить так, как ему хочется, но обстоятельства не позволяют ему почувствовать себя свободной личностью. Юноша, полюбивший танцовщицу Элизу, вынужден отказаться от своей любви и подчиниться старым представлениям о долге.

Огай с горечью осуждает поверхностное внешнее восприятие японцами европейской культуры. В повести «Юность» (1911) глазами молодого провинциала, приехавшего в столицу, писатель живо запечатлел тогдашних интеллигентов, которые, обсуждая

проблему личности, понятие индивидуализма, только щеголяли именами Руссо, Ибсена, Ницше. В спорах о будущем японской культуры Огай не поддерживал ни японцев, ни западников. Япония, считал он, должна «стоять на обеих ногах»: Запад и Восток, материальное и духовное — все должно быть в ней сбалансировано.

Склонность к исторической ретроспекции, обращение к национальному духовному наследию характерны для творчества Мори Огай. Писатель представил в своих произведениях целую галерею средневековых персонажей — от удельных князей, самураев, монахов до гейши. Но это не просто интерес к экзотическим нравам. Огай, сжившийся с возрожденческой идеей самоценности человеческой личности, не мог не сопоставить новое миропонимание с кодексом самурайской чести (бусидо), который буржуазное государство продолжало культивировать.

Повесть «Посмертное письмо Окицу Ягоэмона» (1912) написана в дни погребения генерала Ноги, совершившего ритуальное самоубийство харакири «вслед за господином» — вслед за смертью императора Мэйдзи в 1911. Средневековый вассал Ягоэмон также совершил харакири вслед за сюзереном, одарившим его милостями. Самурай как бы олицетворяет идею вассальной преданности, долг ценится им дороже жизни.

Однако для понимания идейного смысла повести не столько важен сюжет из истории средневекового самурайства, сколь интересен спор между Ягоэмоном и его товарищем, посланным в Нагасаки по велению князя купить ароматическую древесину для чайной церемонии, спор, выявляющий их ценностные ориентации. Сталкиваются здесь два моральных принципа: стремление к красоте и узкий практицизм. «Если подходить ко всему с утилитарной точки зрения, то не будет ничего святого на этом свете» — эти слова, которые вкладывает автор в уста князя, и раскрывают идею повести. Твердость нравственных принципов человека не имеет ничего общего с моралью торговца — эта мысль снова прозвучала в повести Огай «Госпожа Ясуи» (1914).

Каково же отношение Огай к самурайской морали? В повести «Семья Абэ» (1913) восемнадцать самураев в расцвете лет один за другим совершают харакири. Они умоляют умирающего господина «позволить им умереть вслед за ним». Пережить сюзерена значило для вассала покрыть несмываемым позором себя и своих потомков. Абэ Яйтиэмон за свой строптивый характер не был включен князем в его посмертную свиту, и, согласно обычаю, жестокая кара постигла весь его род. Семью Абэ поголовно истребили, а ее усадьбу предали огню.

Трагедия семьи Абэ, рассказанная Огай, — это приговор страшному, бессмысленному обычаю. Писатель — не бесстрастный летописец, он проявляет свои симпатии и антипатии, раскрывая нравственный смысл самурайского уклада жизни. Он показывает, что мораль, основой которой считалась вассальная верность, формировалась во имя поддержания незыблемости иерархических связей, феодальных устоев.

Тематика исторических романов Огай не ограничивается жизнью самурайского сословия. Осиро Хэйхатино, судья по профессии, возглавивший голодный бунт горожан Осаки, в 1837 г., стал героем романа, названного его именем и опубликованного в 1914 г. Осиро не мог равнодушно взирать на бедствия страдающих людей, он сколотил отряд для конфискации риса у богатых торговцев. Но личность Осиро получила двойственную оценку в романе: он выведен борцом за справедливость и в то же время показан как вор, взломщик. Исторический смысл событий не раскрыт. В постскриптуме к роману «Осиро Хэйхатино» автор писал: «Государство. Я думаю о методах его исцеления, поддерживая существующий порядок и уповая на его самоуправляющийся организм...» Огай, будучи представителем высшей бюрократии (он был генерал-лейтенантом военно-медицинской службы), в конечном итоге примиряется с действительностью.

Выход из натуралистического тупика искал и Исикава Такубоку (1886—1912) — основоположник японской демократической поэзии. Он последовательно критиковал натурализм.

Начав как романтик, — первые стихи его были опубликованы в журнале «Мёдзё» в 1902 г., — Такубоку примыкает к движению сидзэнсюги в 1908 г., стремясь утвердить поэзию реальных чувств, земного бытия. В программной статье «Стихи, которые можно есть» (1909) он писал: «Надо писать стихи, твердо стоя обеими ногами на земле, — вот о чем я хочу сказать. Надо писать стихи, проникнутые чувством неразрывной

599

связи с реальной жизнью. Надо писать стихи, от которых исходил бы не аромат изысканных кушаний, а запах нашей повседневной пищи. Надо писать стихи, необходимые для нас... Это единственный путь для того, чтобы утвердить право поэзии на существование».

Такубоку дал высокую оценку движению сидзэнсюги. «Разрушая всяческие правила и ошибочные идеи, вскрывая фальшь, это направление, — писал он, — поднимает на щит правду жизни такой, какая она есть». Однако ему было чуждо натуралистическое принижение человека. Он считал, что Таяма Катай, провозгласивший принцип «плоскостного изображения» без каких бы то ни было идеалов, фактически отделил литературу от жизни («Обрывки впечатлений и воспоминаний», 1909). Эгобеллетристика без критического самоанализа представляла для Такубоку «исповедь малой цены». Он отстаивал принцип критического реализма, для него литература — оружие, утверждающее передовые идеалы.

В статье «Положение в эпоху застоя» (1910) Такубоку поставил вопрос о путях дальнейшего развития национальной литературы. Причину упадка современной ему литературы он видит в том, что она стала прилаживаться к существующему порядку и утратила критический дух. Движение сидзэнсюги раскололось, когда перед ним встал вопрос «наблюдать» или «действовать». Считая, что отсутствие положительного идеала у современной молодежи — результат «сложившейся обстановки, тормозящей ход истории», Такубоку утверждает, что дальнейшее развитие литературы невозможно, если «оставить в неизменном виде установленный порядок».

В дни судебного процесса над Котоку Сюсуй и его товарищами Такубоку записал в своем дневнике: «В моих взглядах произошли большие перемены. Теперь я понемногу собираю литературу о социализме». Но интерес к социализму возник еще раньше: в 1905 г. в письмах к друзьям он приветствовал восстание матросов на броненосце «Потемкин». В дневнике за 1908 г. он писал: «...идеалом этого движения должно быть не только освобождение бедных рабочих от капиталистов, но и освобождение всего человечества от бессмысленных жизненных мук». Социалистические тенденции в творчестве Такубоку в значительной мере объясняются влиянием на него русской революции 1905 г., а также русской литературы. «Кто посмеет меня упрекнуть, // Если я поеду в Россию, // Чтобы вместе с восставшими биться // И умереть // Сражаясь?» (Перевод В. Марковой).

Иллюстрация:

Мори Огай

Фотография 1911 г.

Такубоку всегда интересовала судьба своих идей. Не случайно он стремится в революционных боях России «проверить» новый идеал.

В сборниках пятистиший «Горсть песка» (1910), «Грустная игрушка» (1912) уже нет прежней романтической мечтательности, мистического ощущения загадочности бытия, характерных для сборника «Стремление» (1905), — в них автор обращается к повседневной жизни простых людей со всеми их радостями и горестями. Такубоку наполняет традиционные танка глубоким социальным содержанием. Он вошел в историю японской литературы как родоначальник школы «поэзии жизни».

Последняя книга стихов Такубоку «Свист и свисток», изданная в 1913 г., уже после смерти поэта, — итог его идейно-творческих исканий. В одном из стихотворений этого сборника, «Надгробная надпись», дан образ пролетария, подлинного революционера. В этом передовом рабочем жил «непреклонный, прямой и глубоко мыслящий человек», он не любил «трусливых краснобаев», и был «всегда готов на борьбу с врагом». Вот этого «здорового сына революции», в котором воплотилась бы заветная мечта поэта о «завтра», искал всю свою недолгую жизнь Такубоку.

600

Демократическая и социалистическая тенденции творчества Такубоку, отразившие рост общественного самосознания народных масс, наметили новый путь развития японской литературы. Однако историческая обстановка в Японии, сложившаяся после подавления «движения простого народа», не способствовала развитию прогрессивной литературы.

Утверждение революционного идеала стало задачей следующего этапа развития японской литературы. Традиции Такубоку продолжили японские пролетарские писатели 20—30-х гг.

600

ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ

90-е годы XIX — конец 10-х годов XX в. — этот небольшой отрезок истории китайского общества по насыщенности социальными и культурными событиями, по интенсивности общественного развития равен целой эпохе. Короткий период в социальной и духовной жизни страны отмечен важными общественными и культурными процессами.

В Китае по-прежнему правит маньчжурская династия Цин. Еще в 90-х годах молодой император Гуансюй вместе с несколькими реформаторами (Кан Ю-вэй, Лян Ци-чао) попытался осуществить некоторые социальные реформы. Однако из-за противодействия консервативного лагеря во главе с престарелой, но еще могущественной Цыси планы молодого монарха и его окружения потерпели провал. Реакция на какое-то время восторжествовала. Внутренняя и внешняя политика двора, однако, породила в стране острое недовольство, о чем свидетельствовали сильные антиманьчжурские настроения.

Первое десятилетие XX века стало последним в истории династии Цин — этого «азиатского правительства... подавляющего военной силой всякое стремление к свободе» (Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 4. С. 383). В 1911 г. произошла Синьхайская буржуазная революция, которая покончила с монархией.

Последующие годы проходили под знаком острой социальной борьбы и политических неурядиц. Для этого периода характерно также нарастание революционно-демократического движения, расширение социальных и культурных преобразований.

В то же время мощным катализатором этих сдвигов явилось революционное движение на Западе. Огромное влияние на всю общественную жизнь Китая оказала Великая Октябрьская социалистическая революция в России.

Большое значение для разных областей культуры и литературы имело развитие издательского дела, современной прессы. Если до 90-х годов в Китае выходило крайне мало газет и журналов (причем многие издавались за пределами страны), то на рубеже веков и особенно в первые два десятилетия XX в. появились многочисленные периодические издания, в том числе и издания литературно-публицистические, отражавшие мнения разных слоев общества. Так, в шанхайской газете «Шибао» («Время») в 1904—1905 гг. впервые была введена литературная рубрика. Возникли небольшие литературные приложения, ставшие прообразами литературных журналов. В 1903 г. Лян

Ци-чао начал издавать первый в Китае литературный журнал «Синь сяошо» («Новая проза»). В этом же году стал выходить двухнедельный журнал Ли Бао-цзя «Сюсян сяошо» («Иллюстрированная проза»), а в 1910 г. — очень популярный в ту пору литературный журнал «Сяошо юэбао» («Месячник прозы»).

Крупные издательства объединяли прогрессивную интеллигенцию, что способствовало формированию передовых для того времени идей и тенденций. Так, группы единомышленников сложились вокруг журнала «Сюсян сяошо» (Ли Бао-цзя, У Во-яо, Лю Э), журнала «Наньшэ» («Южное общество») — литераторы Лю Я-цзы, Су Мань-шу, Чэнь Цюй-бин и др. Известный журнал «Миньбао» («Народ»), выходивший в Японии с 1905 г. (он представлял антиманьчжурское общество «Тунмэнхуэй» — «Союзная лига»), собрал вокруг себя представителей революционной интеллигенции: Сунь Ят-сена, Чжан Бин-линя и др. В 10-х годах произошла консолидация радикально мыслящих интеллигентов вокруг журнала «Синь циннянь» («Новая молодежь»): Чэнь Ду-сю, Ли Да-чжао, Ху Ши и др.

Духовная жизнь страны в это время переживает сложный период, свойственный эпохам переломным, кризисным. Громадную роль по-прежнему играют старые формы культуры и идеологии, все также сильны феодальные традиции, догмы и стереотипы, унаследованные от прошлых эпох. Китайская культура в значительной степени сохраняет черты культуры

601

старого традиционного типа. Эта особенность присуща и литературе. В китайской литературе тех лет мы не найдем таких художественных направлений, как романтизм, реализм, натурализм и т. п. Трудно говорить и о наличии в литературе (в поэзии и прозе) индивидуальных стилей. Все это приходит несколько позднее и не без влияния западноевропейской литературы. Почти вплоть до 20-х годов китайская литература в значительной мере развивается в русле старых форм, имеющих вековую историю. Именно это побуждало радикально мыслящих интеллигентов (Чэнь Ду-сю, Ху Ши) в 10-х годах резко выступать против тогдашней культуры, называя ее «мертвой». Но изменения, конечно, происходили, и немалые, хотя и в очень специфической форме. Некоторые новые явления в китайской литературе тех лет обрели смысл, выявившийся с ходом лет.

Иллюстрация:

Типография газеты «Шэньбао» в Шанхае

Конец XIX в.

Китайская литература той поры переживает внутренние перемены. Происходит заметная трансформация системы литературных жанров. «Классические жанры» все больше вытесняются новыми литературными формами. Некоторые жанры с литературной периферии выходят на авансцену (например, проза на разговорном языке байхуа). Возникают новые области литературной деятельности — публицистика и художественный перевод, находившиеся до этого в зачаточном состоянии. Многие писатели начинают обращаться к темам, созвучным эпохе. Обостряется чувство времени, растет социальная содержательность, повышается общественное звучание произведения. Конечно, все эти и другие изменения проявляются по-разному в различных литературных жанрах.

601

ПРОЗА

Конец XIX и особенно 900-е годы XX в. отмечены необычайным оживлением повествовательных жанров, в частности прозы. Художественная

проза, которую литературные старожилы пренебрежительно называли «мелким ремеслом вырезания насекомых» (в отличие от «ваяния дракона», т. е. «высоких» жанров литературы), приобретает важнейшее значение. За этот небольшой период в Китае опубликовано свыше тысячи прозаических произведений (включая переводы).

Одна из причин расцвета прозы в это время определялась теми переменами, которые произошли на рубеже веков в самом обществе. В Китае и прежде (например, в XVII в.) крупные социальные и культурные сдвиги вызвали оживление прозаических жанров. Аналогичный процесс (хотя и в другом выражении) отмечается на рубеже XIX и XX вв. Возникает и теория художественной прозы, чего до сих пор, по существу, не было. Одной из первых работ такого типа была статья Янь Фу, и Ся Цзэн-ю, которая была опубликована в тьянцзиньской газете «Говэньбао» («Новости страны»). О специфике прозы писали известные литераторы, эссеисты и эстетики (Линь Шу, У Во-яо и др.). Авторы ставили вопрос о роли прозы в обществе и силе ее воздействия на читателя. Большую роль сыграли статьи Лян Ци-чао «Предисловие к переводам политической прозы» (1898) и «О связи прозы с народовластием» (1902), где был сформулирован важный вопрос о «революции в области прозы». Большое внимание в своих работах Лян уделял именно «политической прозе», которая, по его мнению, стимулировала (как в японской литературе) социальный прогресс. «Революция в прозе» может «улучшить народоправление», т. е. изменить общественные нравы и порядки, писал он. Лян и другие видели в прозе наиболее органичное средство распространения политических и социальных идей.

Предпринималась и попытка эстетического осмысления прозы. Ся Цзэн-ю в статье «Принципы прозы» (1903) подчеркивал роль вымысла, специфику создания художественных образов. Значительную роль сыграли работы Ван Говэя (1877—1927), в которых он стремился осмыслить прозу в рамках общей теории эстетики (автор находился под сильным влиянием Канта, Шопенгауэра, Карлейля). Знакомство с западногерманскими источниками позволило Ван Го-вэю и другим авторам поставить целый ряд новых для китайской литературы вопросов теоретического характера (например, о романтической литературе и пр.).

Проза этого периода многообразна. Как и прежде, она развивается по двум основным направлениям: проза на старом книжном языке вэньяне и на разговорном байхуа. Однако на рубеже веков соотношение этих двух видов прозы меняется. Хотя проза на вэньяне продолжает пользоваться определенным спросом у читающей публики, ее социальная и эстетическая значимость заметно падает. Наиболее интересные явления происходят в прозе на байхуа. Одной из ее важных особенностей является близость к нормам разговорной речи, подтверждающей общедоступность — «тунсу» — (термин появился еще в XVI—XVII вв.) прозы на байхуа, отличавшую ее от высоких жанров. По своей эстетике она тесно связана с предшествующей литературой. Развивая художественные традиции романа и повести на байхуа, она остается в своей основе прозой старого типа, ее поэтика строится почти в полном соответствии с давними эстетическими нормами. Однако наблюдаются серьезные изменения. Если, скажем, для прозы предшествующего периода характерны в основном традиционные темы (исторические, волшебные, любовные — например, рассказы о героях, талантливых юношах и красавицах), то в 900-х годах авторы обращаются уже к изображению нравов, возникает проза политического (обличительного) характера и т. д. Литератор Лу Шао-мин выделял в современной прозе такие тематические виды, как историческая, философская, проза идеалов, авантюрная, рыцарская, народная проза и пр. Он имел в виду прежде всего переводную литературу, однако его классификация в известной мере отражала и особенности оригинальной прозы.

Важной чертой прозы стала ее ориентация на реальную жизнь. Правда, еще не возникает произведений, отвечающих развитому реалистическому методу, но постепенно и интенсивно формируются его основы, хотя сами художественные произведения

появляются в китайской литературе несколько позднее. В ориентации прозы на действительность сказались влияние реформаторов, рассматривающих литературу (прозу) как средство выражения идей эпохи. Не случайно многие литературные журналы той поры печатали произведения, сюжеты которых были тесно связаны с современной жизнью. Так, журнал «Синь сяшо» опубликовал главы первых, своего рода «программных», произведений Лян Ци-чао («Будущее нового Китая»), У Во-яо («Удивительные события, увиденные за двадцать лет») и др. Социальная тематика возникает не без влияния современного японского политического романа, хорошо известного литераторам Китая. Во многих произведениях ставились типологически схожие проблемы общественного бытия. Особенное значение приобрела обличительная тема, к которой обращались многие авторы той поры, прежде всего такие видные литераторы, как Ли Бао-цзя, У Во-яо и др.

603

Иллюстрация:

Страница журнала «Иллюстрированная проза»

Ли Бао-цзя (1867—1906) пришел в литературу из журналистики. Еще в 90-х годах он издавал в Шанхае газеты «Чжинаньбао» («Путеводитель») и «Фаньхуабao» («Расцвет») и др., где печатались очерки и эссе писателя, а также его крупные произведения (роман «Наше чиновничество», произведение в форме струнного сказа «События годов гэнцзы» и др.). С 1903 по 1906 г. Ли был главным редактором журнала «Иллюстрированная проза». Из многочисленных прозаических произведений писателя наиболее известны его романы «Наше чиновничество», «Краткая история цивилизации», в которых социальная тема звучит особенно отчетливо. В первом показана жизнь многих слоев современного китайского общества, и прежде всего самого влиятельного — чиновного сословия. Изображение деятельности чиновников в разных административных сферах (уездные и областные ямыни, судебные управы, экзаменационные палаты), а также их быта позволило писателю создать многоплановую картину общественного строя, показать скрытые пружины государственного механизма. В описаниях автора общество чиновников выглядит весьма неприглядно. Творчеству Ли свойственна отчетливо выраженная сатирическая тенденция, критика и осмеяние общественных пороков. Эта черта проявляется и в других произведениях Ли Бао-цзя, хотя в них критическое изображение дается несколько в ином плане. Так, в «Краткой истории цивилизации» автор поднял новую для литературы тему взаимоотношений китайского чиновничества с иностранцами. В многочисленных эпизодах романа, где фигурируют персонажи-чиновники, автор показал безразличие правящей элиты к национальным интересам. Читатель видел связь этих персонажей с реальными историческими деятелями, которые наживались на народных бедствиях.

Ли Бао-цзя был одним из первых писателей этой поры, кто возродил и заострил художественные особенности нравоописательных произведений XVII—XVIII вв., в частности романа У Цзин-цзы (XVIII в.) «Неофициальная история конфуцианцев» с его критическим пафосом и сатирическим накалом. Однако в отличие от У Цзин-цзы, для стиля романов Ли (как, впрочем, и других авторов этого времени) характерна большая гиперболизация. Ли Бао-цзя нередко сгущает сатирические краски, заостряет

604

неприглядные стороны действительности, что придает своеобразие его поэтике. Лу Синь (он был одним из первых, кто дал объективную оценку романам Ли и других писателей) рассматривал его книги именно как обличительные.

Как и Ли, У Во-яо (1866—1910) также отдал немало сил издательской деятельности и публицистике. Уроженец города Фошаня в провинции Гуандун (отсюда его псевдоним — Фошанец), он некоторое время работал репортером в шанхайских редакциях, а в конце 90-

х годов издавал небольшую газету «Цайфэнбао» («Нравы»), с 900-х годов активно сотрудничал в журнале Лян Ци-чао «Синь сяошо» (в то время издававшимся в Японии), где опубликовал такие произведения, как «История страданий», «Девять жизней» и первые строки глав романа «Удивительные события, увиденные за двадцать лет». Перу У Во-яо принадлежат и такие произведения, как «Секрет обогащения», «Записки о путешествиях по Шанхаю».

Современникам У Во-яо был известен прежде всего своими книгами, живописующими общественные нравы, в особенности самой значительной из них — романом «Удивительные истории, увиденные за двадцать лет» (опубл. 1909—1910). По теме и характеру изображения он напоминает «социальную» прозу Ли Бао-цзя с ее критической направленностью и сатирическим подтекстом. Сам писатель называл свою позицию «яньши» — «отвращение к миру» (слово «яньши» восходит к философии Чжуан-цзы). Эта позиция выражала чувство негодования художника, вызываемое пороками общества, и его желание исправить человеческие нравы. Панорама действительности, созданная У Во-яо, гораздо шире той, которая возникает в произведениях Ли. Кроме сферы чиновничества, писатель изображает современных шэнь-ши (джентри), компрадоров, представителей буддийского клира, городских торгашей. Большое внимание он уделяет изображению быта людей. Поэтическая форма произведения — своеобразного романа-обозрения (мозаичность изображенных событий, обилие действующих лиц) приводит к известной схематизации образов. Однако порой У Во-яо удается создать достаточно интересные характеры (как правило, отрицательные). Это хитроумный Цзя-жэнь, карьерист Гоу Цай и другие представители чиновного мира. Положительные герои выражают социальные взгляды писателя (в романах Ли таких героев, по существу, нет), однако в художественном отношении они малоубедительны.

Центральный герой-повествователь определяет архитектуру произведений, и поэтому она менее рыхлая, нежели в других «романах-обозрениях». Такая форма рассказа не была изобретением автора — изредка подобные произведения встречались и раньше (например, небольшая «биографическая повесть» Шэнь Фу «Шесть записок из быстротечной жизни», XIX в.).

Интересно изображение общественных нравов в творчестве прозаиков Лю Э и Цзэн Пу. Лю Э, он же Лю Те-юнь (1850—1909), в литературе известен как автор сравнительно небольшого, но интересного романа «Путешествие Лао Цаня», который был полностью опубликован в 1906 г.

Лекарь Лао Цань рассказывает об увиденном им во время странствий по городам и весям провинции Шаньдун. Форма романа-путешествия дала возможность писателю показать широкую картину современных нравов, автор заостряет внимание на отдельных событиях. Критическая направленность книги сближает ее с другими произведениями социальной прозы. Эпизоды, показывающие жестокость и самодурство властей (образ правителя Юй Синя), коварство и низость администраторов (чиновник Ган Би), сцены злодеяний в ямынях — все это сливается в мрачную картину, символизирующую разложение цинской власти.

В своем первом предисловии к роману писатель сравнивает современное общество с «шахматной партией», которая близится к своему финалу, с «шахматной доской, которая развалилась». Не случайно понятия «развал», «финал» обыгрываются в имени героя Бу Цаня (буквально «восполнить развал»), который пытается повлиять как-то на ход событий. Примечательна первая глава, где образ тонущего корабля символизирует современный Китай. В последующих главах эта аллегория углубляется. Свою идею «гуманного правления» писатель раскрывает в образах Лао Цаня (и некоторых других персонажей), используя даже значащие имена героев (Дэ Хуэй-шэн — добродетель и мудрость и т. д.).

«Путешествие Лао Цаня» продолжало традиции старой прозы на байхуа, но в некоторых отношениях роман был шагом вперед. Так, изображение жизни через восприятие одного человека (героя-лекаря) способствовало выделению личного начала. Писатель пошел дальше многих своих литераторов-современников в реалистическом изображении жизни. Однако поэтика повествования в целом сохранила традиционные черты.

Особое место в китайской прозе начала XX в. занимает роман «Нехайхуа» — «Цветы в море зла», автором которого был Цзэн Пу (1871—1935), известный как прозаик, поэт, переводчик

605

(он перевел драму Гюго «Жиль Блаз» и другие произведения). Роман писался с перерывами почти двадцать лет. Окончательный вариант появился лишь в конце 20-х годов.

Автор изображает современные нравы, обличает пороки «больного общества» (первые публикации подписаны псевдонимом «Больной Восточной Азии») и ищет пути усовершенствования общества. Сюжет романа прост. В центре повествования — история жизни крупного чиновника-дипломата Цзинь Вэнь-цина и его наложницы Фу Цай-юнь, их путешествие по странам Западной Европы. Такая композиция сближает это произведение с романом Лю Э «Путешествие Лао Цаня». Хотя Цзэн Пу заканчивает свой роман уже в 20-е годы, поэтика произведения тяготеет к традиционным формам, что проявляется в композиции сюжета, в средствах художественной образности, характерных для старой прозы. Специфические черты романа проступают прежде всего в выборе объекта изображения. Писатель показал привилегированные слои общества, сделав упор на изображении жизни минши — знаменитостей, чей социальный статус близок чиновничеству и ученому сословию. Автор-повествователь, показывая их духовный мир, культурные интересы и привычки, рассуждает — сам или его герои — о культуре, политике, науках и искусствах, что придает роману особое, «интеллектуальное» звучание. У многих персонажей были реальные исторические прототипы: политики, деятели культуры. Этим обусловлена атмосфера исторической достоверности повествования, что было новым словом в китайской литературе. Писатель пытался отразить в романе тогдашние исторические события (китайские и европейские), причем изображение европейской жизни (Германии, России) придавало роману особый колорит, несвойственный другим произведениям этой эпохи. Большой интерес представляют описания демократического и революционного движения в Китае и Европе (реформаторы в Китае, народники в России и т. д.). Позитивное изображение представителей прогрессивных сил свидетельствовало о понимании автором демократических идей, волновавших современников.

Литература этого периода затрагивала довольно широкий круг проблем. Так, в некоторых произведениях получила развитие злободневная тема реформ. Кроме неоконченного романа Лян Ци-чао «Будущее нового Китая» она нашла отражение, например, в «Подготовке конституции» У Во-яо, и в других произведениях. Тема преобразования общества широко освещается в книге литератора-революционера Чэнь Тянь-хуа («Львиный рык»), где выдвинута идея национальной революции. Та же тема развивается в повести о поэтессе Цю Цзинь «Лююэшун» («Иней в июне») (псевдоним автора «Цзингуаньцзы» — «Спокойно взирающий»). Острая для того времени проблема китайцев-эмигрантов (рабочие-кули в разных странах Азии и Америки) затронута в небольшом романе анонимного автора «Злой свет» (1905). Ци Вэнь в романе «Звуки города» рассказывает о мире торгового предпринимательства. Это и некоторые другие произведения были прообразом тех реалистических романов из жизни представителей делового мира, которые появятся в литературе 20—30-х годов (Мао Дунь и др.).

Китайские прозаики пытались освещать и события, происходившие за пределами страны. Этому способствовало широкое распространение идей китайских «западников», а также переводческая практика. Иностранная тема отражена в разных произведениях. Иногда она принимала утопические очертания, как, например, в неоконченном произведении некоего Сяожань юйшэна (псевдоним означает «Страдалец») «Путешествие в Утопию» или во фрагменте «Будущий мир» Чунь-фаня (псевдоним означает «Весенний парус»). Интересны и произведения, рассказывающие о борьбе европейских народов за свободу и гражданские права, эссе о национальных героях других стран (Жанне Д'Арк, Мадзини, Софье Перовской, Желябове). Особенной популярностью пользовалась тема борьбы русских народолюбцев, которая интересно раскрыта в неоконченном романе «Героини Восточной Европы» (авторство до сего времени вызывает споры). Революционно-просветительская направленность этого произведения (воспевание идеалов свободы в духе Руссо и Монтескье, революции, как ее представляли народники) оказала воздействие на последующую прозу. Иностранная тема, по существу, была открытием для китайской литературы.

Проза начала XX в. не только осваивала новые темы, но и, затрагивая социальные проблемы, приближалась к реальной действительности. Хотя старые поэтические каноны по-прежнему играют громадную роль, нельзя не видеть новых черт в литературе: преобразование композиционной структуры (отсутствие традиционного пролога и пр.), своеобразие повествовательного стиля (совмещение черт художественного и публицистического повествования), усиление роли автора, новые средства изобразительности, жизненная достоверность и т. д. Все это говорит о накоплении в прозе новых художественных элементов, что в дальнейшем привело к серьезным качественным сдвигам.

606

Иллюстрация:

Обложка журнала «Дунфан Цзачжи»

(«Восток»)

1904 г.

Появились произведения, которые в известной мере приближаются к современному типу прозы. К числу их, например, можно отнести небольшую повесть на вэньяне Пин Юаня (псевдоним литератора Чжоу Цзо-жэня) «Сирота» (1906), повесть Су Мань-шу «Одинокий лебедь» (1912), рассказ Лу Синя «Былое» и др. Во всех этих произведениях заметен новый подход к художественному изображению, хотя они написаны на книжном языке вэньяне. Интересно произведение Су Мань-шу, отмеченное автобиографическими чертами, что само по себе обращает внимание, так как «исповеднические» тенденции не свойственны китайской прозе того времени. У писателя они появились, безусловно, под влиянием западной и японской литератур. Личность писателя была на редкость сложна и противоречива. Су Мань-шу (1884—1918) родился в Иокогаме (его мать была японкой), жил в семье приемного отца, в детстве испытал немало унижений, что впоследствии отразилось в его творчестве. В юном возрасте он стал послушником буддийского монастыря, а потом монахом (отсюда и его странное имя Мань-шу — китаизированный вариант имени буддийского бодхисаттвы Манчжушри). Многие годы он провел в странствиях по Дальнему Востоку и Юго-Восточной Азии, где изучал санскрит, философию буддизма, религиозное искусство, иностранные языки, а вернувшись в Китай, занялся литературным трудом: переводил «Отверженных» Гюго, произведения Байрона, Шелли, Бернса, писал стихи.

Повесть «Одинокий лебедь» построена как рассказ о жизни героя (Сабуро), о его скитаниях по Китаю и Японии, связанных с поисками матери. Это своеобразная исповедь героя-автора, а подробное изображение внутреннего мира человека, его дум и чувств отличает повесть от старых жизнеописаний и записок автобиографического характера.

Герой Сабуро — нетрадиционен. Он близок персонажам европейской романтической литературы, которой увлекался Су Мань-шу. Трагизм судьбы героя (это подчеркивается в повести, особенно в концовке, где говорится о печальном исходе поисков) определяет специфику образа, его отличие от героев традиционной прозы. В других образах (кормилица, японская девушка Киёко, монах Фа Жэнь), очерченных, правда, более бегло, также чувствуется стремление автора отойти от привычных схем изображения человека.

«Сирота» Пин Юаня — драматический рассказ о тяжелой судьбе юноши. Перед читателем образ одинокого человека, страдающего, ищущего, живущего ради высокой идеи и погибающего во имя ее. Повесть напоминает произведения европейских романтиков, под влиянием которых автор в то время находился. В предисловии и в комментариях он писал о своем подражании Гюго, Э. Сю, а в поздних воспоминаниях отмечал, что повесть «наполовину оригинальна, наполовину заимствована». Действие происходит «где-то на Западе», а поэтические образы, герои и многие реалии — китайские (имя героя А-фань, название деревни — «Темное безмолвие» и т. д.). Специфика этого небольшого произведения — переплетение разнородных художественных элементов.

В 1913 г. в журнале «Сяошо юэбао» («Месячник прозы») был опубликован рассказ Лу Синя «Былое» (иногда его называют отрывком из ненаписанного романа). Хотя рассказ на взъядне, как, впрочем, и другие произведения писателя до 1919 г., он тем не менее стилистически близок реалистическим произведениям на байхуа, созданным автором в 20-е годы. («Кун

607

И-ци», «Родина»). Это своеобразные воспоминания писателя о детских годах. Былое изображается сквозь призму детского восприятия, что наполняет произведение особым лиризмом. Привлекают конкретные и точные детали жизни, психологически яркие образы. Небольшой рассказ Лу Синя стал своеобразным «поворотным пунктом» в его творчестве, отразив, как и ряд схожих произведений, несмотря на некоторый схематизм, движение китайской литературы к новым формам.

Правда, произведения такого типа в начале века и в 10-е годы в общем были редки. Литература старого типа продолжала играть огромную роль. С 10-х годов наблюдается даже известное расширение сферы литературы старых форм, правда, в несколько трансформированном виде: преобладающей чертой становится развлекательность. Пропагандировали такую литературу десятки газет и журналов. Издатели в погоне за коммерческой прибылью заботились прежде всего о занимательности. Одно из рекламных объявлений популярного издания «Либайлю чжоукань» («Суббота») гласило: «Не заводите наложницу, а читайте журнал „Суббота“». Установка на развлекательность во многом определяла характер литературы этих лет и пути ее развития. Это вызывало тревогу и критику со стороны прогрессивных литераторов и деятелей культуры. В преддверии движения 4 мая 1919 г. — антиимпериалистического выступления китайского народа, ставшего важной вехой в борьбе за новую культуру, полемика, направленная против подобной беллетристики, усиливается.

607

ПОЭЗИЯ

Новые веяния коснулись не только прозы, но и поэзии и драмы. Картина их развития также достаточно сложна. В поэзии сосуществуют (но далеко не мирно) разные направления, представленные многими крупными авторами, часто не схожими ни характером поэтических установок, ни идеологическим кредо.

Большую и влиятельную группу представляли так называемые традиционалисты, в частности последователи «сунской школы» (династия Сун — X—XIII вв. н. э.), эстетические принципы которой сформировались еще в середине прошлого века. Поэтому эту группу еще называли «тун-гуань пай» (буквально «Школа тун-гуань»; в названии воспроизводятся первые иероглифы годов правления императоров XIX в.: «тунчжи» и «гуансюй»). Поэты Чэнь Сань-ли (1852—1936), Чэнь Янь (1858—1938) и другие старались возродить принципы сунских поэтов (Су Дун-по, Лу Ю и в особенности Хуан Тин-цзяня), теоретически обосновать превосходство их поэзии. Стремясь отделить поэзию от «обыденного и вульгарного», возобладавшего, по их мнению, в современной литературе, они призывали создавать стихи, рассчитанные на тонкий вкус и изощренный ум. Критики традиционалистов (Чжан Бин-линь и др.) писали об их «странном, нарочитом слоге», о том, что их стихи «невозможно читать вслух». Однако привязанность к старым поэтическим канонам не всегда свидетельствовала о закоснелом консерватизме или подражательности. Эти поэты нередко создавали глубокие по мысли и социально острые стихи, в которых можно видеть отклик на происходящие события (таковы, например, стихотворения Чэнь Сань-ли). Тем не менее стремление следовать старым поэтическим формам заводило поэтов в творческий тупик.

Группа традиционалистов была пестра и неоднородна. Наряду с сунцами значительную роль играли радетели поэтических норм эпох Хань-Вэй (Хань: III в. до н. э. — III в. н. э. Вэй — III в. н. э.). К их числу принадлежал знаменитый мастер стилей гувэнь (древняя эссеистика), и пяньвэнь (параллельная проза) Ван Кай-юнь, о котором мэтр этой же плеяды, Чэнь Янь, с похвалой писал: «Его стиль не изменился под влиянием эпохи». К числу последователей танской поэзии (династия Тан: VII в. — X в. н. э.) относили себя И Шунь-дан (1862—1920), Фань Цзэн-сян (1846—1931). В отличие от ханьцев и сунцев они старались избегать излишней вычурности и стремились подчеркнуть простоту формы. Но погоня за простотой нередко приводила к манерности. В 10-х годах они создали цикл малоглубоких, но броских стихов («Весенняя чара») и приобрели громкую, но дешевую популярность в кругах богемы.

Важное место занимала группа поэтов, писавших в жанре цы (стихи, которые писались на определенный мотив). С ней было связано много известных имен: Тан Синь (1831—1901), Ван Пэн-юнь (1848—1901). Они оказали большое влияние на более поздних поэтов. Современники находили в их стихах немало достоинств: утонченный слог, богатую образность. Однако и у них заметны следы эпитонства. Отличаясь изощренной формой, творчество многих поэтов было нередко лишено естественности и простоты. В целом поэзия традиционалистов уже не соответствовала быстро изменяющейся эпохе.

Принципиально новым в литературе было развитие так называемого нового стиля в поэзии (синь ти ши), проводниками которого стали поэты, примыкавшие к реформаторам. Новизна,

608

правда, в большей степени касалась содержания стихов (новые темы, объекты изображения), но поиски поэтов этой плеяды (Тань Сы-тун, Чэнь Цянь-цю) приводили и к изменениям в области поэтики: это касалось тональной структуры, строфики, поэтической лексики. Поэзия нового стиля была попыткой (достаточно робкой и не всегда удачной) освободиться от старых канонов и найти новые пути, однако она не привела к серьезной реформе стиха, хотя заложила ее основу. Новый стиль представлял собой переходную форму от традиционного стиха к действительно новой поэзии, возникшей в 20-е годы. Она нашла горячий отклик у радикально настроенной молодежи.

Большой вклад в поэзию нового стиля внес Тань Сы-тун (1865—1898). Как публицист и поэт он был известен с 80-х годов, но его литературный талант с особой силой раскрылся в 90-х годах, когда появились его социальные стихи, написанные в классической «регулярной» манере и в стиле народной песни — гэяо. В эти годы Тань

прославился и как активный поборник «революции стиха». Некоторые его произведения, насыщенные научной, иностранной лексикой, удивляли современников своеобразием формы.

Творчество другого знаменитого поэта, Хуан Цзунь-сяня (1847—1905), привлекало новизной поэтических тем. Будучи дипломатом, исколесив полсвета, Хуан много видел и много знал. Об увиденном в других странах он писал в стихах о Цейлоне, Аннаме, Японии, Европе. Но в его стихах отражены не просто впечатления о путешествиях, они наполнены глубокими обобщениями, раздумьями о судьбах людей. В последние годы жизни Хуан создает немало стихотворений, отмеченных гражданственным, патриотическим звучанием («Оплакиваю Вэйхайвэй», «Деревня Хэпинли»).

Поэзия нового стиля оказала влияние на творчество представителей молодого поколения: Цзоу Жун (1885—1905), Чэнь Тянь-хуа (1875—1905), поэтесса Цю Цзинь (1875—1907). Эта поэзия была созвучна мятущемуся духу поэтов-революционеров, людей яркого таланта и часто трагической судьбы (Цю Цзинь была казнена властями, Чэнь Тянь-хуа покончил с собой в знак протеста против произвола японских чиновников в отношении к китайской молодежи и т. д.). Молодежь с восторгом читала призывные стихи Цзоу Жуна, пылкие строки Цю Цзинь и других поэтов. Творчество Цю Цзинь весьма характерно для революционной поэзии первого десятилетия. Образ поэтессы был своеобразным символом всей плеяды. Именно так ее воспринимали современники, многие из которых посвятили ей свои произведения (Чжан Бин-линь, Лу Синь). Цю Цзинь была известна как общественная деятельница (одна из зачинателей феминистического движения в Китае), смелая защитница равноправия, поборница свободы. Эти высокие идеалы она воспевала в стихах. Ее поэтическое творчество невелико (всего около двухсот стихов), но очень емко по своему содержанию. Поздние стихи гражданской направленности («Горе соотечественников», «Ода о набатном колоколе»), отличающиеся своим социальным пафосом, сближают поэзию Цю Цзинь с произведениями ее предшественников.

Большую роль в расширении тематических рамок поэзии и обновлении средств поэтической образности сыграла деятельность так называемого Южного общества («Наньшэ»), которое было оформлено в 1909 г. Членами этого общества были, как правило, радикально настроенные литераторы, которых сближала борьба против цинского двора, идеи реформ и социальных преобразований. Многие из них (особенно те, кто учился в Японии) были участниками антиманьчжурских обществ типа «Гунмэнхуэй» («Союзная лига») — из семнадцати организаторов четырнадцать являлись членами «Союзной лиги», «Шэньцзяошэ» («Общества «священных уз»), сотрудниками революционных изданий (типа «Миньбао»). Учредители назвали общество «южным», так как они пытались возродить патриотические идеалы XVII в., когда юг страны был оплотом борьбы против иноземцев. «Надо возродить южные напевы, чтобы не забыть корней», — призывал Нин Тяо-юань. Инициаторами и активными деятелями общества были Чэнь Цюй-бин (1874—1933), Лю Я-цзы (1887—1958), Ма Цзюнь-у (1874—1933) и др. Для творчества многих поэтов характерен социальный пафос, политические мотивы, революционное звучание. В стихах Гао Сюя, Лю Я-цзы, и других встречаются образы героического прошлого и современности (борьба тайпинов, реформистское движение), очень сильны и обличительные мотивы (критика маньчжурского деспотизма, монархических амбиций Юань Ши-кай). Патриотическая, гражданственная направленность стихов, требовала специфической поэтической лексики; часто поэты обращаются к таким образам, как священный удел (синоним Родины), Желтый дракон (синоним нации) и т. д., используют поэтические гиперболы. Их произведения походили на своеобразные гимны и воззвания, обращенные к соотечественникам — «детям Хань» («Песнь освобождения» Гао Сюя). Эти поэты активно выступали против засилья старых канонов, за обновление литературы. Под обновлением они, однако, понимали прежде всего изменение поэтической

тематики. «Южное общество проповедовало старую литературу, хотя его участники воспевали революцию», — писал впоследствии в своих мемуарах литератор Бао Тянь-сяо, общавшийся в то время с его участниками.

Южное общество было весьма многочисленным: в годы Синьхайской революции оно насчитывало более двухсот человек, а во втором десятилетии число его участников достигло двух тысяч. «Наньшэ» выпустило более двух десятков художественных сборников (в основном поэтических), а в 1917 г. — книгу прозы. Однако из-за неоднородности состава, организационной рыхлости, неопределенности идеологических и эстетических установок поэтическое объединение постепенно угасало. Лу Синь, хорошо знавший литераторов «Наньшэ», отмечал, что у многих из них со временем пропал интерес к социальной действительности: одни «утратили ко всему интерес, забросили кисти», другие склонились перед «грозными чиновниками в высоких шляпах и с широкими поясами». Некоторые из поэтов сами стали крупными чиновниками гоминьдановской администрации (Ма Цзюнь-у и др.).

Почти вся поэзия до 1919 г. создавалась в рамках старого книжного языка, хотя некоторые поэты (Лю Я-цзы и др.) говорили, что особенно ценят поэзию тех, кто одет в «холщовые одежды». В творчестве отдельных поэтов (Хуан Цзунь-сянь, Гао Сюй) можно видеть попытки если не разрушить, то хотя бы изменить традиционную форму, приблизив язык стихов к разговорной речи. В середине 10-х годов такие попытки становятся более настойчивыми. Наиболее радикальной позиции придерживался Ху Ши, который, считая вэньянь «мертвым языком», утверждал, что литература (в том числе поэзия) должна создаваться только на байхуа. В подтверждение своего тезиса он написал «пробные» стихи (довольно незрелые в художественном отношении) вне традиционных канонов. Он сам назвал их «экспериментом-шуткой», а среди литераторов они получили название «стихов маслбоя» (да ю ши), так как стилем напоминали произведения танского поэта Чжан Да-ю (Маслбоя). Этот опыт заставил современников обратить еще раз внимание на возможность и необходимость поиска новых поэтических принципов. Плодотворность исканий поэтов в области нового стихосложения проявилась на следующем этапе литературного развития — после 1919 г.

ДРАМАТУРГИЯ

Сложный период переживали на рубеже веков китайская драматургия и все театральное искусство. Развиваясь преимущественно в русле традиционных театрально-драматических канонов, драма тем не менее, как проза и поэзия, пережила значительные изменения. Широкой популярностью в стране по-прежнему пользовались различные виды старой драмы. Громадный репертуар жанра цзинцзюй (это определение переводится как «пекинская музыкальная драма» или «пекинская опера»), насчитывающий свыше тысячи пьес, почти полностью состоял из произведений старой драматургии, эта же особенность была присуща и популярному тогда виду сценического искусства дифан си (местной драмы). В основе тогдашней драматургии лежали, как правило, традиционные формы чуаньци и цацзюй, сложившиеся много столетий назад. Правда, в начале XX в. в репертуаре стали появляться пьесы современной тематики. Большинство видных драматургов (таких, как Ван Сяо-нун, Хуан Цзи-ань и др.) писали на старые сюжеты. Например, Ван создал цикл пьес «Плач в храме предков» по мотивам эпопеи «Троецарствие». На исторические темы писал драмы Линь Шу («Жемчужина Хэфу»). Важной чертой многих исторических пьес была их патриотическая и социальная

заостренность. Героями часто были полководцы-патриоты древности Юэ Фэй, Вэнь Тяньсян и др.

Обличительным пафосом наполнены драма «Дьявольские огни», бичующая политику двора, пьеса Цзиньаня «Теплое гнездышко» (1904), где высмеивалась интимная жизнь дряхлеющей императрицы Цыси. Сильный критический пафос присущ неоконченной пьесе Лян Ци-чао «Сон о пепелище», в которой герой-резонер, выступающий от имени автора, призывает народ пробудиться и подняться на борьбу по примеру Европы. Во многих отрицательных персонажах пьес отчетливо проглядывали черты известных сановников; для характеристики этих героев авторы использовали весьма резкие выражения.

Особой темой в драматургии стала борьба за справедливость, свободу, социальные права. Так, ряд пьес был посвящен революционеру Сюй Си-линю, убитому маньчжурского губернатора и за это казненного властями. События из жизни поэтессы Цю Цзинь побудили драматурга У Мэя (1884—1939) написать пьесу «Осень в Сюаньтин» (1907). Проблема женской эмансипации смыкается с общей темой борьбы за равноправие и свободу людей, ибо «лишенные свободы люди теряют чувство ответственности». Вылечить «больных» современников, показать им путь осмысленной жизни — такова была задача авторов пьес.

Многие пьесы написаны в романтической тональности, что проявляется и в характерах

610

персонажей, в особенности поэтической речи. Так, арии-песни героев, их монологи отличаются возвышенным слогом, поэтический язык насыщен многочисленными тропами, риторическими фигурами. Чтобы подчеркнуть необыкновенные качества героев, величие их поступков, авторы прибегают к различным гиперболам, фантастическим образам и сценам (например, в одной из пьес о Цю Цзинь героиня изображалась как фея цветка фужуна — лотоса). Часто фигурировали в пьесах образы волшебной литературы прошлых столетий.

Многих авторов занимают поиски идеала, выраженные в своеобразных пьесах-утопиях: «Желтый набатный колокол» (1906), «Сон о реформах» (1903). В последней пьесе авторы (Си Цю, Люй Шэн) рисуют картины волшебной страны (некоей китайской Аркадии), где осуществлена реформаторская идея Датун — Великого Единения, а «государь и народ хозяйничают вместе». Утопические идеалы отчетливо проглядывают в неоконченной пьесе Лян Ци-чао «Новый Рим» (1904), рассказывающей о борьбе итальянских карбонариев. Пьеса Ляна — одна из многих, где развивалась «заморская» тема. Многие чужеземные образы оказались созвучными китайской действительности. Появились пьесы об освободительном движении в Греции, Польше, о Наполеоне, Жанне де ла Платьер (она же Манон Ролан — Жанна Флипон) и других героях европейской истории. Такие персонажи в пьесах китайских авторов, выполняя обычно роль аллегорической или риторической фигуры, нередко лишены художественной выразительности. Авторы часто прибегали к этому приему, чтобы подчеркнуть ту или иную идею. Они, намеренно сгущая краски, часто отходили от правдоподобия, увлекаясь риторикой или мелодраматическими эффектами. Порой они давали искаженную оценку историческим событиям (например, герои народных повстанческих движений традиционно характеризовались как «вожаки бандитских шаяк»).

Еще в 80-х годах в Китае предпринимались попытки создать драму европейского типа. В 1889 г. в шанхайском колледже Сен-Джонса была поставлена пьеса «Безобразная история на ниве чиновничества», отмеченная новым подходом к принципам драмы. Более активно обновление драматургических канонов происходило в начале 900-х годов. Инициаторами реформы театра и драмы были Ван-Сяо-нун, Ван Чжун-шэн и другие литераторы — пропагандисты так называемой цивилизованной драмы (вэньминси). Их нововведения сводились к некоторому изменению композиции пьес, амплуа героев и

порядка их появления в драме, к обновлению художественного языка (использование просторечия). Попытки видоизменить драматургию были тесно связаны с новыми процессами в китайском театре, в частности с деятельностью театрального общества «Чунь-люшэ» («Весенние ивы»), созданного в Токио, в 1906 г. (организаторами были Цзэн Сяо-гу (1873—1937), Оуян Юй-цян (1889—1962) и др.). Творческое сообщество было «пионером реформ в области искусства» — так отмечалось в либретто пьес. Сами пьесы содержали немало нового: в них не было арий, диалоги героев писались на языке байхуа, широко представлены герои иностранного происхождения и т. д. Так возникали ростки драмы нового типа, которая впоследствии получила название драмы хуацзюй (разговорной драмы). В середине 10-х годов наметились значительные изменения содержания пьес. Снизились их социальное звучание, гражданский пафос. Большое распространение получила семейная драма, в которой серьезные социальные и нравственные проблемы уступили место поверхностному воспроизведению быта. Произведения обычно строились по весьма незамысловатым моделям: пьесы со счастливым концом или, наоборот, слезливые мелодрамы. Невысокий уровень произведений «цивилизованной» драмы свидетельствовал о серьезном кризисе еще недавно успешно развивавшегося жанра. Вот почему современники иронически называли её «сы бу сян» — «ни на что не похожей». И все же 10-е годы сыграли свою роль в подготовке качественного нового искусства драмы 20-х годов.

610

ПУБЛИЦИСТИКА И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПЕРЕВОД

Особенностью китайской литературы начала XX в. была ее публицистичность, затронувшая не только прозу, но и другие виды творчества. Она находила свое выражение в злободневности тем, остроте поднимаемых в литературе вопросов, в выборе поэтических средств и поэтических приемов, в стилистике произведений, их пафосе. Обычной формой прямого обращения к социальной жизни стали разные виды прозы взнь, т. е. эссеистики. Ей отдали дань едва ли не все крупные литераторы той поры, стоявшие на самых различных позициях. Широкий резонанс в то время получили социологические статьи Янь Фу и У Жу-луня, политические эссе Лю Юн-фу. Большой интерес представляли предисловия — суй, которые по своему характеру приближались к публицистическим статьям и памфлетам. Им, в частности, отдал дань эссеист и переводчик Линь Шу.

611

Его предисловия к своим переводам произведений разных авторов отличаются не только большой эмоциональностью, но и полемичностью постановки проблем, имеющих непосредственное отношение к китайской действительности. Так, в предисловии к роману Д. Дефо он говорил о воспитании нравственных качеств человека, исходя из условий современности, в предисловиях к романам Вальтера Скотта и Хаггарда подчеркивал мотивы национального самосознания, патриотизма. Большой интерес представляли бытовые формы эссеистики: дневники, эпистолы, пейзажные и бытовые миниатюры (эссе Сюэ Фу-чэна о жизни в Англии, воспоминания Ван Кай-юня о посещении Гуанчжоу и т. д.).

Эссеистика и публицистика так называемого нового стиля связаны прежде всего с деятельностью реформаторов. Понятие «новый стиль» в равной мере относится к сфере идеологии и к художественному творчеству. Как явление мировоззренческого порядка, это сфера «новых» идей реформаторов, ориентирующихся на преобразование общества. Применительно к литературе новые идеи выразились прежде всего в заметном

расширении тематики, ее актуальности, в отходе от строгих эстетических канонов. Последователи этого направления не стремились разрушить старые эстетические нормы литературы, они пытались их несколько видоизменить и обновить. Лян писал о «наполнении старой формы новыми идеями».

Представители нового стиля обращались к общественно-политической, научно-художественной публицистике и эссеистике. Много интересных образцов этих жанров оставили Кан Ю-вэй, Тань Сы-тун, однако самый заметный вклад внес Лян Ци-чао, произведения которого отличались не только глубиной содержания, но и художественностью. Стремясь сделать свои сочинения максимально доступными для читателей, он прибегал к ярким образам, риторическим фигурам. Эмоциональный стиль его эссе оставил глубокий след в литературе того времени. Особое место в публицистике тех лет занимали глубокие и содержательные статьи Сунь Ят-сена, в которых затрагивались важные проблемы политики, социологии, культуры. Как публицисты прославились Чжан Бин-линь (1869—1936), Цзоу Жун (1885—1905) и др. Так, огромную популярность получила публицистическая поэма-воззвание «Революционная армия» (1908) Цзоу Жуня, которой было предпослано эмоциональное предисловие Чжана, чей полемический талант раскрылся в многочисленных эссе, памфлетах, статьях («Манифест с осуждением маньчжур», «Слово о революционной морали»).

Большой интерес представляют ранние публицистические статьи молодого Лу Синя и его эссе по вопросам науки, культуры, эстетики, которые относятся к 1903—1905 гг. («Краткий очерк геологии Китая», «Дух Спарты»). Несколько позднее, в 1908 г., появилась его значительная работа по эстетике «Сила сатанинской поэзии», насыщенная фактами из мировой культуры и науки.

В развитии публицистики 10-х годов большую роль сыграл прогрессивный журнал «Синь циннянь» («Новая молодежь»), издававшийся в Шанхае с 1915 г. Печатая разные по характеру произведения (публицистические, художественные, научные — эссе, статьи, памфлеты, переводы, стихи), журнал отдавал предпочтение именно публицистике, которая подчеркивала социальную направленность издания, его пропагандистский и просветительский пафос. Эти особенности журнала хорошо чувствовали современники, и они воспринимали его как символ новой литературы. Материалы часто носили полемический характер, в них заострялось внимание на животрепещущих вопросах жизни китайского общества. Так, в первом номере, после выступления Чэнь Ду-сю открылась дискуссия о задачах молодого поколения Китая. Эта тема была продолжена в статьях Гао И-ханя и др. Широкий резонанс имели статьи Чэнь Ду-сю (1880—1942), Ли Да-чжао (1889—1927) о путях развития культуры и о культурном наследии; Ху Ши (1891—1962), Лю Бань-нуна (1891—1934) о национальном языке, о литературе и т. д. Статьи Ху Ши, Чэнь Ду-сю о реформе в области литературы вызвали острую дискуссию о литературе и литературном языке, шире — о судьбах китайской культуры. Она предварила острую идеологическую борьбу в литературе и эстетике в 20-х годах.

Литературный процесс конца XIX — первых десятилетий XX в. невозможно представить без переводческой деятельности, которая в это время приобрела необыкновенный размах. Переводческое дело стало неотъемлемой частью литературы. Многие талантливые литераторы активно занимались переводами, а некоторые из них приобщились к литературе именно через переводческую практику. Этому в большой мере способствовала общественно-просветительская деятельность реформаторов, которые считали, что перевод иностранных книг несет «новые знания», необходимые для пробуждения народа. Лян Ци-чао писал: «Если страна хочет стать сильной, надо больше переводить западных книг». Он отмечал особую важность переводов политической литературы, которая, по его мнению, способствует пробуждению людей. В периодических изданиях реформаторов

появилась особая рубрика — «переводы из иностранных газет», где печатались произведения западной и японской публицистики, художественной литературы. Лян сделал вольный перевод из Жюль Верна («80 дней вокруг света»), стихов Байрона и пр. В журнале «Синь сяшо», который издавался в Токио, печатались переводы других литераторов (У Во-яо и др.).

Расцвет переводческой деятельности в начале XX в. обычно связывается с именами Ван Тао (1828—1897), Янь Фу (1853—1921), Линь Шу (1852—1924) и др. Янь Фу, прославившийся прежде всего как переводчик научной литературы, создал свою теорию перевода, используя постулаты высокой прозы (классический стиль его переводов не раз удостоивался похвал мэтров гувэня). Огромной популярностью в начале XX в. пользовались переводы Линь Шу. Не зная иностранных языков и прибегая к помощи посредников, он перевел более ста пятидесяти крупных литературных произведений с разных языков. Первый перевод, принесший ему славу, появился еще в середине 90-х годов («Дама с камелиями»). В 1901 г. вышла «Хижина дяди Тома» (в переводе Линя — «Черный раб взывает к небу»). Линь Шу делал свободные переводы-пересказы на вэньяне, весьма яркие и эмоциональные, оставившие след в китайской литературе той поры. Немалый вклад в знакомство Китая с иностранной литературой внес У Тао, который, в частности, одним из первых познакомил китайского читателя с образцами русской прозы (которую он переводил с японского): отрывки из «Героя нашего времени», «Черный монах», рассказы М. Горького.

Для раннего этапа переводческой деятельности в Китае характерны свои художественные принципы и приемы: старый книжный язык, свободный пересказ содержания, приспособление иностранных реалий к китайской действительности и т. п. Такая «китаизация» переводов отчетливо видна, например, в названиях переводимых книг, почти никогда не совпадающих с оригиналом («Путешествия Гулливера» Свифта названы Линь Шу «Записками о павильонах и каналах за морем»; «Дон Кихот» Сервантеса — «Жизнеописанием рыцаря-сатаны» и т. д.), а также в трансформации имен, реалий. Стиль перевода, однако, заметно изменился в 10-е годы, когда литераторы приобрели достаточный опыт, а читатели — навык восприятия иностранной литературы. Одним из интересных образцов перевода нового типа стала книга «Зарубежная проза» («Юйвай сяшо»), составленная Лу Синем и его братом Чжоу Цзо-жэнем в 1909 г. В нее, по словам Лу Синя, включены «новые и главные течения в западной литературе». Впервые китайские читатели познакомились с романтическими и реалистическими произведениями финских, польских писателей, с литературами Балканских стран. В истории художественного перевода эти книги оставили свой след, ибо составители-переводчики одними из первых провозгласили принципы реалистического перевода.

В центре переводческой деятельности находилась, как правило, проза. Но Линь Шу, например, перевел несколько драм Шекспира (прозаический перевод), а Чэнь Цзин-хань, Ма Цзюнь-у переводили драмы Гюго, Шиллера. В конце 10-х годов Ху Ши перевел «Кукольный дом» Ибсена (и написал одно из своих программных эссе о литературе — «Ибсенизм»). В области поэтического перевода прославились Су Мань-шу, У Тао, Ма Цзюнь-у. Основой переводов, прозаического и поэтического, был, как правило, вэньянь (в переводе поэзии господствовал пяти- и семисложный стих). Однако переводчики все чаще прибегали к языку байхуа (например, переводы Ху Ши из А. Додэ), к свободной поэтической строке (Ма Цзюнь-у), что отразило те перемены, которые претерпевала сама китайская литература. Художественный перевод, сформировавшийся в этот период как важный вид творческой деятельности, сыграл огромную роль в освоении новых художественных идей, что сказалось на всем характере развития литературы.

В конце XIX — начале XX в. китайская литература прошла сложный путь развития. В конце второго десятилетия в ней переплелись самым причудливым образом старые и новые художественные явления. В конце 10-х годов в китайском обществе усилилась

критика старых форм культуры. Прогрессивная интеллигенция все настойчивее ратовала за реформу литературного языка, реформу литературы, стремясь создать литературу на общедоступном языке байхуа, литературу, основанную на новых художественных принципах, обусловленных требованиями эпохи. В творческой атмосфере тех лет зародилась идея литературной революции, правда носившая пока еще умозрительный характер. Тем не менее все эти годы происходил процесс накопления новых художественных фактов, осмысления новых явлений, что привело к изменению всей литературной жизни. Но это произошло уже в 20-х годах.

613

КОРЕЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

В 1876 г. Япония принудила Корею заключить с ней соглашение, вошедшее в историю под названием Канхваский договор, или «Корейско-японский договор о дружбе». Это был первый неравноправный договор, навязанный Корее. Вслед за Японией подобные договоры заключали с Кореей США (1882), Англия (1883), Франция (1886) и другие страны.

Таким образом, менее чем за десять лет под натиском внешних сил Корея вынуждена была покончить с былой изоляцией и вышла на мировую арену как полуфеодальное, полуколониальное государство.

Сложное международное положение Кореи, угроза потери национальной самостоятельности из-за пагубной политики правящей верхушки вынудили прогрессивную корейскую интеллигенцию произвести переоценку национальных ценностей.

Среди традиций, которые составляли подлинное национальное достояние, наиболее существенными оказались идеи сирхакистов, а также почерпнутые из опыта Японии идеи революции Мэйдзи и мысли европейских просветителей XVIII в.

На такой идейной почве зародились движения за национальное самоутверждение: во второй половине XIX в. — реформаторское («Кэхва ундон»), а в конце XIX — начале XX в. — культурно-просветительское («Кемонги ундон»). Эти движения имели большой социальный резонанс, способствовали сплочению патриотических сил страны.

Представители корейского просветительства конца XIX — начала XX в. выступали против отжившей конфуцианской системы образования, ратовали за распространение передовой европейской науки и культуры. Они считали, что создание сильного независимого государства возможно лишь при условии, что будет внедрено новое образование. Поэтому корейские просветители выдвинули лозунг: «совершенствоваться внутренне, учиться внешнему» («нэсу-вехак»). Это означало, что для преобразования общества необходимо овладеть достоянием национальной культуры и освоить достижения передовой культуры Европы.

Наиболее активный этап корейского просветительства относится к началу XX в., а точнее — к периоду после русско-японской войны 1904—1905 гг., которая всколыхнула Корею. Появляются многочисленные просветительские организации: Общество самоуправления (Чаганхве, 1906) во главе с Чан Джиёном, Общество друзей западного учения (Соухакве, 1906) во главе с Ли Гапом, Общество содействия развитию науки (Хынхакве, 1907) во главе с Ли Джуном и т. п.

Создается широкая сеть частных школ (сарип хаккё). Бывшие сельские конфуцианские школы (ханмун содан), в которых преподавалась китайская грамота, реорганизуются в школы современного типа. Все большее значение приобретает национальный язык и

письменность: за их широкое распространение ратует такой крупный ученый, как Чу Сиген (1876—1914).

Появляется много иностранных школ, основанных для подготовки переводчиков: английская (1883), японская (1891), немецкая (1882), русская (1896), французская (1896).

С августа 1898 г. в Корее начинают выходить многочисленные периодические издания: газеты («Имперская газета», «Столичная газета», «Корейская ежедневная газета», «Корейская народная газета») и журналы («Ежемесячник Чаганхве», «Западный друг», «Молодая Корея», «Ночной гром»).

Каждое из этих периодических изданий имело свою ориентацию, в основном либо прояпонскую, либо проевропейскую.

Получают распространение в Корее книги о европейских странах («История становления Швейцарии», 1907; «Повесть о патриотке Жанне д'Арк», 1907; «История борьбы за независимость Италии», 1908; «История борьбы за независимость США», 1909, и др.). Эти книги переводились не дословно, а в адаптированном виде; излагались прежде всего те факты и события, которые могли получить наибольший отклик в Корее того времени.

Тогда же в Корею проникают некоторые концепции европейских мыслителей. Это главным образом эволюционное учение Дарвина, теории французских просветителей и доктрины позитивистов. Наибольшей популярностью пользовались переводы работ Руссо «Об общественном договоре», Смита «Исследования о природе и причинах богатства народов». Имели успех также «Основные начала» Спенсера и книги японского просветителя Фукудзава Юкити «Описание Запада», «Краткое изложение теории просвещения и культуры».

Первым европейским писателем, с которым познакомились корейцы, был англичанин Джон Беньян. Его роман «Путь паломника» вышел

614

в корейском переводе в 1895 г. А в 1898 г. один из основателей «новой прозы» («синсо-соль») Ли Хэджо (1869—1927) познакомил соотечественников с романом Ж. Верна «Пятьсот миллионов Бегумы», переведенным под заглавием «Железный мир». Затем началось знакомство с Шекспиром, Мильтоном, Свифтом, Байроном, Гюго, Гёте, Сервантесом, Бальзаком, Крыловым, Достоевским, Тургеневым, Герценом, Толстым и т. д.

Возрастающий интерес к культурному наследию Запада объяснялся прежде всего стремлением корейцев создать качественно новую национальную культуру. Это была эпоха, когда стало очень распространенным слово «син» («новое»): «новое образование», «новые обычаи», «новые стихи», «новый театр», «новая проза».

Период культурно-просветительского движения конца XIX — начала XX в. был непродолжительным, но очень содержательным и значительным для последующей эпохи.

Особенно это относится к литературе. Если в XVII—XVIII вв. идеи просветительского характера отразились преимущественно в нравоописательных очерках и назидательных новеллах, где обличались нравы феодальной Кореи, то в конце XIX — начале XX в. художественная литература становится одним из ведущих средств выражения просветительских принципов свободы, равенства и братства. Эта беллетристика, вобравшая в себя черты литературы переходного периода от «старой» к «новой» литературе, на первых порах резко противопоставлялась как по форме, так и по содержанию всей предшествующей словесности. В ее возникновении большую роль сыграли новые общественные условия и новые веяния в духовной жизни страны, а также зарубежный опыт. «Новая проза» Кореи свидетельствовала о знакомстве ее создателей с Гюго, с Достоевским, Л. Толстым, Золя, Мопассаном.

К началу XX в., на которое приходится период наиболее активного развития просветительского движения, в корейской литературе были представлены почти все жанры. Высоким гражданским пафосом выделялась публицистика этих лет. В ней затрагивались самые актуальные политические вопросы, предлагались реформы, призванные улучшить жизнь народа и упрочить государственную независимость. С точки зрения передовых людей Кореи начала XX в., прогрессу общества мешало отсутствие высокого патриотизма, засилье консервативной конфуцианской схоластики. Давалась также отповедь клеветническим выступлениям заморских колонизаторов, разглагольствовавших об извечном убожестве корейцев. Чхве Икхён в «Письмах японскому правительству» открыто бросил вызов иноземным угнетателям, предрекая, что настанет час отмщения за их злодеяния.

Публицистическое начало ярко проявилось и в поэзии, где ведущее место тогда занимали песни с характерными интонациями призыва. Острое политическое звучание приобрело стихотворение неизвестного автора «Три года собачьей жизни» (1909), где с едкой иронией говорится о жизни соотечественников под японским протекторатом (1905). Поэт Ли Джунмин клеймит позором предателей, отдавших родину на разграбление японским колонизаторам («Горжества в поднебесной», 1909).

В этот период вновь получает развитие историко-биографический жанр, представленный главным образом жизнеописаниями легендарных героев прошлого («Сказание о Ли Сунсине», «Сказание об Ыльчи Мундоке», «Сказание о Чхве Тотхоне», «Сказание о Кан Гамчхоне» и др.). Образы национальных героев должны были способствовать воспитанию патриотизма и укреплять антиимпериалистические настроения масс. Нескрываемо социальную направленность приобретают аллегорические произведения, которыми была столь богата корейская классика. Их создатели критиковали существующие порядки и проповедовали патриотические идеи («Собрание наземных и подводных животных», 1908; «Разговор между лисой и кошкой», 1908, Ан Гуксона).

Корейские писатели начала XX в. пропагандировали те же идеи, что и просветительское движение в целом. О равенстве, свободе, братстве говорится в таких произведениях, как «Колокол свободы» (1910), «Цветок в тюремной камере» (1911) Ли Хэджо, а также в произведениях Чхве Чхансика (1881—1951) «Осенняя луна» (1912), «Крик дикого гуся» (1912).

Рассказ «Колокол свободы», занимающий центральное место в творчестве Ли Хэджо, художественно своеобразен. Это произведение бессюжетное, в котором, однако, нет ни лирических отступлений, ни описаний природы. Рассказ построен в форме диалога четырех женщин, ни одна из которых не выделена в качестве основного персонажа. Автор, кроме имен, ничего не сообщает.

Образы носят условный характер, отмечены рационалистической схематичностью. Читатель догадывается, что перед ним представительницы наиболее образованной, прогрессивной части корейского общества того времени; героини хорошо осведомлены об истории и культурной жизни своей страны, Китая и даже Европы.

Рассказ Ли Хэджо, наполненный размышлениями автора над актуальными проблемами общества, больше напоминает публицистический

615

трактат, чем художественное произведение. «Колокол свободы» — социально-политический рассказ. И хотя высокие идеи не находят в нем адекватного пластического выражения, невозможно его исключить из сферы художественной литературы. В подобных произведениях правдивость характеров и обстоятельств неизбежно обедняется эстетической нормативностью. Впрочем, «новая проза» была представлена и произведениями, где авторы (как, например, Ку Ёнхак в повести «Слива в снегу») больше внимания уделяли любовным похождениям героя, нежели его деяниям во имя общего

блага. Входили в круг этой прозы и произведения, главным образом рассчитанные на занимательность.

Среди писателей этого периода одно из центральных мест занимает Ли Инджик (1862—1916), печатавший свои произведения под псевдонимом Кукчхо. Он принадлежал к высшему сословию корейского общества, жизнь его была тесно связана с деятельностью японских и прояпонских учреждений. После установления в стране японского протектората (1905 г.) Ли Инджик становится личным секретарем премьер-министра сформированного в 1906 г. марионеточного правительства Ли Ванёна, позднее назначается главным редактором «Тэхэн синмун» — официального органа корейского правительства.

Однако вскоре Ли Инджик приобретает известность не только как политический деятель, но и как литератор, зачинатель «син сосоль» — «новой прозы». В 1906 г. он публикует свое первое крупное произведение — повесть «Кровавые слезы». В повести показывается атмосфера, сложившаяся в стране накануне окончания японско-китайской войны 1894 г., которая принесла корейскому народу неисчислимые страдания и имела тяжелые последствия для страны. Действие развивается по принципу «счастливых случайностей», что придает занимательность рассказу. Такой способ изображения событий отнюдь не является новым для корейской литературы. Ли Инджик использовал элементы старой поэтики, но наполнил их новым содержанием.

Если в средневековой литературе «творцами» подобных ситуаций, как правило, выступали неземные силы, то в повести «Кровавые слезы» это реальные люди.

При новизне содержания повесть «Кровавые слезы» по форме больше тяготеет к старой литературе, чем к новой. Тем не менее именно она заставила говорить о «син сосоль». Так впервые появился этот термин, затем закрепившийся за всей прозаической литературой просветительского периода.

Литературная деятельность Ли Инджика была весьма активной. За короткий срок он опубликовал еще несколько крупных произведений — «Фазанья гора» (1907), «Голос дьявола» (1907), «Серебряный мир» (1909).

В центре «Фазаньей горы» — жизнь феодальной семьи. Писатель правдиво рисует процесс разложения старой морали. Аналогичные проблемы затронуты и в повести «Голос дьявола», где показываются отношения людей разных социальных слоев.

В повестях Ли Инджика, как и во всей литературе первого десятилетия XX в., еще много традиционного, черты реалистической прозы сочетаются здесь с канонами, восходящими к народнопоэтическому творчеству.

Ли Инджик принадлежал к правящей верхушке Кореи, и этим определялось направление его творчества. Он признает, что современное общество неблагополучно, призывает перестроить жизнь, но в рамках существующего строя. Особо отчетливо эти настроения проявились в его романе «Серебряный мир» (1909).

Основная идея романа выражена устами главного героя, юноши, получившего образование в Америке. Автор констатирует: современный мир плох, в нем процветают жестокость, корыстолюбие, эгоизм, из-за чего страдает народ. Единственный путь избавления от нищеты — улучшение общества путем реформ. Здесь обнаруживается близость Ли Инджика к Ким Оккюну — лидеру «партии реформистов», возникшей под влиянием идей Мейдзи. Роман «Серебряный мир» импонировал определенным кругам, искавшим пути обретения национальной независимости. Он лег в основу одноименной пьесы, которая была поставлена «новым театром» («сингык»), пришедшим на смену «старому театру» («купха»).

Спустя немногим более месяца после смерти Ли Инджика вышел в свет роман «Бездушие» (1917) Ли Гвансу (1892—195?) — одного из идеологов буржуазного национализма в Корее. «Серебряный мир» Ли Инджика и «Бездушие» Ли Гвансу представляют собой наиболее крупные явления корейской литературы начала XX в. Эти

произведения посвящены одной и той же теме, но принадлежат писателям разных поколений. «Серебряный мир» создан в годы подъема просветительского движения, «Бездушие» — ближе к его финалу.

Близость романов обнаруживается в позиции авторов относительно перспектив социального развития. Оба ратуют за построение могущественного и справедливого общества, но предлагают разные пути. Ли Инджик считает наиболее приемлемым путь реформы, а Ли Гвансу — самоусовершенствование личности. Впрочем, и

616

то и другое мыслится возможным осуществить в условиях колониального строя.

Писатели далеки от мысли идеализировать современную жизнь. Они обличают язвы общества, человеческие пороки, но обходят стороной такие острые вопросы, как потеря страной национальной независимости, социальные противоречия. А нищета масс рассматривается лишь как результат деятельности плохого правителя или как следствие невежества и неразвитости народа.

При сходстве идейных позиций авторов эти произведения, однако, во многом отличаются друг от друга. По стилю, языку, композиции и другим художественным особенностям роман Ли Инджика более архаичен, чем произведение Ли Гвансу. Роман «Бездушие», в отличие от «Серебряного мира», может быть еще условно назван интеллектуальным, ибо Ли Гвансу повествует, говоря словами Эдмона Гонкура, «не о том, что делали герои романа, а о том, что они думали».

Несомненно известное типологическое сходство романа «Бездушие» с некоторыми произведениями французской литературы конца XIX в. (например, с книгами Мопассана). Действие в романе Ли Гвансу не охватывает всей жизни героев, а сосредоточивается на начальном этапе их нелегкого пути. Стремление передать подлинные переживания потребовало новых средств художественного выражения, таких, как самоанализ героя, внутренний монолог или диалог, с помощью которых писатель раскрывает движение характеров. Но в целом «Бездушие» остается социальным романом, так как в большей или меньшей степени раскрывает социальную обусловленность характера.

Для характеристики антигуманных поступков людей Ли Гвансу довольно часто употребляет слово «мучжон» — «бездушие», как бы постоянно напоминая читателям о том, до чего несправедливо устроен этот мир. Роман заканчивается фразой: «Веселым смехом и возгласом „ура!“ завершим „бездушие“, символизирующее ушедший мир». Оказывается, все то мрачное, о чем говорилось в романе, — это прошлое, а настоящее излучает яркий свет. Такой концовкой Ли Гвансу фактически снимает реальные противоречия, которые породил социальный строй, насильственно навязанный корейскому народу японскими узурпаторами. Ли Инджик в своих произведениях также обошел молчанием факт оккупации страны Японией и последствий такого положения для народа.

«Бездушие» Ли Гвансу является очень характерным произведением эпохи, свидетельствуя о новых чертах, которые в эту пору приобретает литература Кореи. С социально-психологическим романом Ли Гвансу связаны наиболее значительные достижения корейской прозы до 20-х годов в этом жанре.

Творческая деятельность писателей начала XX в. явилась важным этапом в развитии корейской литературы — переходным от литературы средневекового типа к литературе современной.

616

Развитие монгольской литературы в конце XIX — начале XX в. непосредственно связано с нарастающим сопротивлением маньчжурским властям, крепнущим национально-освободительным движением. Активизируется рост духовного самосознания, что способствует выдвиганию авторов, чьи произведения оказывают плодотворное воздействие на дальнейшее развитие национальной культуры. С возрастающим динамизмом продолжается процесс становления индивидуально-авторского начала.

Рядом с развитой религиозной словесностью набирает силы оригинальная светская литература, в которой заметно обозначается процесс демократизации. Раздвигаются границы традиционных жанров, допускается появление «низких» мирских сюжетов, многие из которых построены на осмыслении категорий добра и зла. Углубляется осмысление связей человека с окружающей действительностью, в лирике появляются антивоенные мотивы, возникает критическая направленность; распространенной темой монгольской поэзии и повествовательной литературы становится фарисейство отдельных лам. Впрочем, осмеянию подвергаются лишь некоторые служители монастырей, но не сама вера.

Буддизм, утвердившийся в Монголии в своей северной, тибетской разновидности («желто-шапочный» ламаизм), принес в монгольские кочевья свою культуру. Кроме тибетской литературы (и через ее посредство) в Монголию проникала также литературная традиция древней Индии. Начиная с XVII в. тибетский язык стал неотъемлемым элементом монастырского

617

образования, языком богослужения и ученой литературы.

В рассматриваемый период наиболее ярким (и, по всей вероятности, последним) представителем тибетоязычной литературы в Монголии был Ш. Дамдин (1867—1937), автор трудов по истории народов Центральной Азии, буддизма и буддийской церкви, а также небольших стихотворений на тибетском языке. Основным сочинением Дамдина является «Золотая книга» («Великая шастра по истории Великой Монгольской державы на севере Дзамбулина, называемая Удивительной Золотой книгой, вызывающей восхищение мудрецов», 1919—1931), которая представляет собой подробное толкование стихотворного исторического трактата того же автора «Благозвучие раковины-дун» («Повествование об истории драгоценного учения в северной монгольской стране, называемое Благозвучие раковины-дун, приносящей счастье», 10-е годы). В рамках старой монгольской историографии Дамдин, с его интересом к светской истории (особенно в приложении к «Золотой книге», называемом «Заметки по истории Великой Монголии») и попытками использовать данные современной ему русской и европейской науки, был несомненным новатором.

Задача популяризации религиозно-философских идей привела к тому, что под индотибетским влиянием в Монголии получил распространение целый пласт литературы, включающей соединенные в сборники или циклы малые повествовательные жанры (джатаки и обрамленная проза, комментарии к различным трактатам). Эти традиции продолжали сохраняться вплоть до 20-х годов XX в., причем происходила постепенная эволюция литературы от религиозно-догматической к светской. Примером такого рода эволюции могут служить авторски обработанные светские рассказы и комментарии Лубсан Цэрина (1926) к религиозному сочинению Дзонхавы «Степени пути», заключающему в себе вероучение для мирян и монахов. В этом комментарии содержится более трехсот рассказов не только письменного, но и устного происхождения. Среди образцов фольклора, использованных автором, есть рассказ, в котором объектом осмеяния становятся и лама, и его ученик, а заодно и миряне с их наивной верой.

На фольклор (прежде всего на сказку о животных) опирался и халха-монгольский литератор Дордж-мэйрэн (1878—1943), автор широко известной в Монголии прозаической «Сказки о зайце, ягненке и волке», продолжающей традиции сочинений в

жанре «уг» («слова»). В ней есть некоторые элементы социальной сатиры, а персонажи (глупый и жадный волк, хитрый заяц, для спасения своего друга ягненка сыгравший роль могущественного посланника небесной канцелярии) имеют аллегорический характер. Но особенно яркое воплощение сатирическая направленность монгольской литературы получила в творчестве Шагдара (1869—1929). В 1902 г. он покинул монастырь, куда был отдан ребенком, и стал странствующим монахом (бадарчином), сочинителем небольших историй в прозе и стихах. Объединенные его именем и весьма сходные с рассказами о Ходже Насреддине или Уленшпигеле, эти произведения (общим числом около двухсот), дошедшие до нас в устном бытовании, развивают традиции монгольской сатирической сказки и коротких «бадарчинских сказов», наполняясь актуальным содержанием в соответствии с проблемами своего времени. Сатира Шагдара, имеющая демократический характер, направлена против ленивых монахов, безжалостно разоряющих народ князей и жадных китайских торговцев.

Свержение маньчжурского владычества (1911) открыло возможности не только для демократизации монгольской литературы, но и для усиления в ней просветительской направленности. Был положен конец монополии монастырского образования: в Урге, столице дореволюционной Монголии, открывается первая светская школа (1913). Две типографии европейского типа расширяют книжное дело в стране, где долгое время бытовали лишь рукописные традиции и ксилография; учреждаются газеты, начинает выходить журнал «Шинэ толь» («Новое зеркало») — первое общественно-литературно-научное издание. Тибетский литературный язык, долгое время теснивший монгольский, уступает свои позиции, и монгольский сразу становится средством распространения знаний: на нем публикуются образцы народной словесности, печатаются популярные рукописные произведения. Национальная литература получает возможность своего дальнейшего развития.

В соответствии с просветительскими задачами происходит и развитие жанров традиционной дидактической поэзии, прежде всего сургаала («поучения»). В конце XIX в. (или в начале XX в.) распространяется «Золотое поучение святейшего из монастыря Гунгийн дзу». Этим «святейшим» (гэгээном), т. е. лицом высокого сана, был Н. Дандзанванджил (Ишданд-занванджил, 1854—1907). Его поэтический талант проявился еще в юные годы, во время обучения в монастыре, куда он был взят семилетним мальчиком: на него, выходца из простой семьи, пал выбор продолжить жизнь и деяния

618

святейшего из монастыря Гунгийн дзу, стать его хубилганом (перерождением). Обучение тибетской грамоте в детские годы на родине в Ордосе сменилось штудированием трактатов по буддийской религии и философии в монастыре Гумбум в Амдо. Настоящая образованность включала литературную, философскую мысль, знание древнеиндийской поэтики.

Просветительские идеи отразились в ряде сочинений Дандзанванджила, однако подлинную славу принесло ему именно «Золотое поучение», широко бытовавшее в рукописной форме. Освященное высоким саном автора, оно было притягательно прежде всего как свод правил жизни и поведения человека, основанный на богатых житейских наблюдениях, сделанных во время странствий по монгольской земле. Написанное аллитерированными стихами, произведение состоит из пяти частей: каждая часть заключает в себе определенную этико-дидактическую тему (чередование периодов человеческой жизни, поучения, касающиеся создания семьи, семейных отношений, воспитания детей, почитания старших, особого почтения к наставнику). Сургаал обращен ко всем слоям тогдашнего монгольского общества, раскрывая мораль феодального общества. В произведениях Дандзанванджила нашло отражение народное мирозерцание, что было обусловлено влиянием фольклора на письменную поэзию.

Стихия народного песенного творчества стала первой художественной школой ордоского поэта, переводчика и историка Р. Хишигбата (1849—1916), земляка Н. Дандзанванджила, с которым не раз он встречался на поэтических турнирах. Наделенный острым умом, Хишигбат чутко улавливал социальные противоречия в монгольском обществе. Личным участием откликнулся он на освободительное антиманьчжурское движение монгольских аратов. Социальные мотивы звучат в его хараалах — проклятиях, адресованных монгольским феодалам. У Хишигбата традиционные жанры поэзии представлены сургаалами и славословиями-магтаалами. Любовная лирика поэта имеет в монгольской литературе новаторский характер как по своей тематике (критика монашеского аскетизма), так и по построению (диалогическая структура стихотворений).

Перу Хишигбата принадлежит историческое сочинение «Драгоценный изборник». Хишигбат не остался в стороне и от просветительской деятельности, создав оригинальное сочинение «Зерцало». В нем содержатся сведения по разным отраслям знаний, в том числе о растительном мире, мире животных, монгольском летосчислении и т. п. Это стихотворное произведение, написанное как назидание, может быть поставлено рядом в известными многим народам мира сочинениями азбучного жанра, в которых дается определенная картина мироздания. Наконец, Хишигбат сделал поэтическое переложение на монгольский язык китайского романа У Чэнь-эня «Путешествие на Запад», а также написал историческую поэму по мотивам романа Ло Гуаньчжуна «Троецарствие».

Интенсивно развивающиеся в рассматриваемый период литературно-фольклорные жанры традиционной лирики, прежде всего магтаал (хвала, славословие) и ероол (благопожелание), представлены в творчестве халхаских поэтов Шагдара (Джава, 1846—1926), Лувсандондова (Ло-джанджуна, 1854—1909), Гэлэгбалсана (1846—1923), а также удзумчинского (Восточная Монголия) поэта Гамала (1871—1932). Широко известно было написанное при освящении нового храма произведение ероолчи (т. е. автора и исполнителя благожеланий) Шагдара «Хвала горе Отхон-тэнгри» (1916), воспроизводящее форму молитвы священной горе и одновременно проникнутое пафосом воспевания родины.

Обширное литературное наследие Лувсандондова содержит развернутый в большую поэму магтаал горе «Хан Хухэй», ероолы, песни, а также дневниковые записи, которые автор вел с 1900 по 1905 г. Лувсандондова называют автором и поныне известной протяжной народной песни «Белогрудый гнедой иноходец». Данный факт свидетельствует о роли народно-песенной традиции в формировании литературной поэзии. Согласно легенде, иноходец стал на скачках победителем, и по обычаю его должны были преподнести святейшему — Богдо — главе монгольского духовенства, но конь вырвался и убежал. Поэт отправился на поиски и нашел его целым и невредимым в старом табуне. Песня воспекает вольнолюбие.

Взаимодействие с национальным фольклором определило и творчество Гэлэгбалсана; за ним, как и за Шагдаром (Джавом), утвердилось звание ероолчи. Без ероола не обходится ни одно важное событие в жизни монгола. Гэлэгбалсан сочинил множество ероолов — по случаю освящения храмов, к дням религиозных, общественных и семейных праздников и обрядов. До нас дошло лишь десять ероолов Гэлэгбалсана (среди них — и довольно большие по объему), записанных самим автором тибетскими буквами. Особую известность получило сочинение Гэлэгбалсана «Вымаливание у неба дождя» (1905), в котором автор отходит от тематики, стиля и тональности ероола, приближаясь к жанру уг, весьма часто заключающему в себе жалобу. Здесь в словах, обращенных к

619

небу, — тяжелая и правдивая картина засухи, обрекающей на несчастье и страдания все живое. Близость к реальной жизни, образное воплощение народной мечты о счастливой

жизни, искусность поэтического языка — все это привлекало в народе симпатии к сочинениям Гэлэгбалсана.

В рамках традиционной лирики, близкой к народной поэзии, оставалось и творчество Гамала — выходца из среды бедных скотоводов. В 10-е годы XX в. он был весьма известен как поэт не только в родных местах, но и за их пределами. Сохранилось около двадцати его произведений, среди которых особенно выделяется стихотворение «Праздничные борцы», подробно и красочно описывающее традиционные спортивные состязания.

Процессы, обозначившиеся в монгольской литературе конца XIX — начала XX в., подготовили почву для зарождения и становления новой монгольской литературы, сложившейся после Народной революции 1921 г.

620

ВВЕДЕНИЕ

В конце XIX — начале XX в. политическая карта Южной и Юго-Восточной Азии обретает тот вид, который в общем и целом она сохраняет до начала второй мировой войны. В 1913 г. здесь завершается последняя «классическая» колониальная война — Нидерланды торжествуют победу над северосуматранским султанатом Ачех, около сорока лет отстаивавшим свою независимость. Умиротворив с помощью кнута и пряника своих давних противников — местную аристократию и духовенство, колониальная администрация сталкивается, однако, с новым противником — все более многочисленной радикальной интеллигенцией, вкусившей от плодов западного образования. Именно она поначалу возглавляет первую в мире антиколониальную революцию — филиппинскую революцию 1896—1898 гг., которая обернулась для Филиппин сменой испанского владычества на американское. Она же в лице активистов Индийского национального конгресса возглавляет наиболее массовое в регионе «мирное» общественное движение, стремившееся к промышленному самообеспечению (свадеши) и самоуправлению (сварадж) Индии.

Возникновение туземной интеллигенции явилось главным условием модернизации местной литературы, становящейся, в свою очередь, одним из факторов формирования нового образованного сословия в странах региона. Литература эта — где в большей, где в меньшей степени — имела просветительский характер. При этом если в Индии наиболее крупные литературы — бенгальская, маратхская, гуджаратская и др. — уже миновали в основном этап просветительства, то во Вьетнаме или Сиаме просветительство только набирало темпы, а в Нидерландской Ост-Индии дело ограничивалось лишь отдельными его очажками. Важную роль в просветительском движении продолжают играть газеты и журналы, в отдельных случаях позволяющие себе довольно резкую критику колониальной администрации («Медан приаи» под редакцией яванского журналиста и общественного деятеля Тиртоадисурьо).

Носители классической культуры, создатели и читатели литературных произведений, написанных по заветам прошлого, оказываются не ко двору в мире, вовлекающемся в систему мирового империализма. Исчезают стимулы к созданию новых произведений в классическом роде, уменьшается число любителей традиционной литературы, и она оттесняется на периферию культурной жизни. Классическая литература сохраняет главенствующие позиции лишь в наименее развитых частях региона; в тех из них, которые до поры до времени не были лишены остатков суверенитета (Непал, Лаос, Кампучия), литературная модернизация могла отсрочиваться; в тех же, которые уже влились в состав развивающихся по законам капитализма колониальных империй,

традиционным литературам, твердо противостоявшим модернизации, угрожала опасность засохнуть на корню (в нидерландской Ост-Индии этой участи избежали только яванская и сунданская литературы). Неотвратимость наступающих перемен видна на примере сиамской литературы конца XIX — начала XX в., усиленно ограждавшейся правительством страны от произвольного западного влияния. И тем не менее история показывает, как постепенно убывает значение высоко развитой и изысканной сиамской придворной поэзии и исподволь трансформируются ее форма и содержание; на первый план выходят такие новые прозаические жанры, как эссе, очерк, серия писем-очерков, а с пьесами для традиционных видов сиамского театра начинает конкурировать ориентирующаяся на европейские образцы драматургия для «говорящего театра».

Противоположным, на первый взгляд, путем развивается испаноязычная литература Филиппин: 90-е годы XIX в. — первое десятилетие XX в. — свидетели буйного расцвета патриотической лирики и публицистики на испанском языке. Однако и в этих жанрах, и в опубликованном в 1891 г. романе Хосе Рисаля «Флибустьерство», дают о себе знать романтическая экзальтация, мелодраматизм, дидактика, в равной мере присущие поэзии и прозе на тагальском языке (а в большей или меньшей степени и литературам на других языках Филиппин). Отражая в своем творчестве проблемы национально-освободительного и социального движения конца XIX — начала XX в., филиппинские

621

авторы прибегают к письму, типологически близкому тому, которое было характерно для испанских литераторов конца XVIII — середины XIX в., а отчасти у них и заимствованному. Лишь в конце 10-х годов XX в. с распространением образования на английском языке и началом «периода подражательства» американской литературе появляются первые опыты филиппинской англоязычной новеллы, причем и здесь в ранг непревзойденного образца оказываются возведены новеллы Вашингтона Ирвинга.

Вообще опыт литератур Южной и Юго-Восточной Азии убеждает в том, что процесс литературной эволюции в немалой степени определяется конкретной литературой-посредницей, которая приобщает ту или иную местную литературу к художественным достижениям Запада. Так, трудно переоценить значение передовой английской литературы для Индии или испанской — для Филиппин. В то же время кратковременное влияние французской литературы на литературы стран Индокитайского союза не было столь значительным — не случайно во Вьетнаме начала XX в. в литературе продолжали господствовать традиционные литературные жанры. Весьма неохотно распространяла образование в своих колониях голландская администрация, в связи с чем в Нидерландской Ост-Индии наиболее доступным для местной демократической интеллигенции чтением на голландском языке оказывается так называемая колониальная проза. Авторам неприятных порой колониальных романов и повестей, публикующихся в виде фельетонов в местных голландских газетах, и подражают по преимуществу туземные писатели. При этом близкий к разговорному, упрощенный «низкий малайский», наиболее распространенный в масштабах всей нидерландской Ост-Индии местный язык, со значительно большей легкостью имитирует европейский повествовательный стиль, нежели отягощенные грузом средневековых традиций яванский и сунданский языки, что в немалой степени объясняет обращение к «низкому малайскому» радикальных яванских авторов уже в 10-х годах XX в.

Суммируя литературные достижения стран Юго-Восточной Азии, можно сказать, что в конце XIX — начале XX в. в наиболее развитых ее литературных центрах — Бангкоке, Маниле, Батавии, Рангуне — идет интенсивная разработка прозаического языка; переводятся и перерабатываются произведения западноевропейских писателей (первый бирманский роман «Маун Йин Майн и Ма Ме Ма» Джеймса Хла Джо отталкивается от «Графа Монте-Кристо» А. Дюма-отца), осваиваются новые прозаические жанры и в первую очередь роман; все более смело обращается к новой тематике, новым сценическим приемам, новому языку местный театр; происходят первые сдвиги в области поэзии.

Сходные задачи решают в это время и многие из литератур Южной Азии — Рабиндранат Тагор, как и сиамский писатель Рама VI Вачиравита, занят разработкой языка прозы, а достижения сингальской романистики сопоставимы, скажем, с успехами романистики на тагальском языке, тем более что первые сингальские романисты, подобно их филиппинским собратьям, были христианами. И тем не менее ни одна из модернизирующихся литератур Юго-Восточной Азии не достигает в рассматриваемый период тех вершин, которые берет новая литература на бенгальском, маратхском и гуджаратском языках, а также на урду, говоря только о наиболее ярких литературах индийского субконтинента. В творчестве Рабиндраната Тагора, романистике Говардханрама Трипатхи, в прозе и стихах Хари Нарайана Апте и Кешавсута, в поэзии Мухаммада Икбала находят выражение литературные принципы как Востока, так и Запада. Обращаясь к присущим этим писателям воззрениям на литературное творчество, их взгляду на мир и человеческое общество, историю и природу, мы обнаруживаем то более, то менее органическое сочетание достижений местной классической и западной философско-эстетической мысли. Эстетика и поэтика европейского романтизма, опыт реалистического искусства с его широкими миметическими возможностями, провиденциализм и символика модернизма — ничто не оставляется втуне индийскими литераторами, порождая в их творчестве многочисленные своеобразные отголоски.

Художественные достижения крупнейших писателей индийского субконтинента оказались возможны в связи с целым комплексом причин, к которым можно отнести и наличие местного, индоевропейского культурного слоя, облегчавшего усвоение глубинных идей западной художественной мысли, и многовековые литературные традиции, включавшие в себя традицию творческого осмысления и преобразования чужеродного культурного материала, и длившееся для бенгальских, гуджаратских, маратхских и урдуязычных литераторов более ста лет взаимодействие с передовой английской культурой и литературой того времени, и обусловленный местными социально-экономическими предпосылками и все теми же культурно-историческими обстоятельствами подъем общественной жизни. Первыми вступившие на путь художественного сплава западных и восточных традиций, наиболее выдающиеся индийские литераторы

622

того времени указывали тем самым путь и другим писателям региона, как это не раз случалось и в прошлом. Не случайно яванец Ното Сурото обращается в 10-х годах XX в. к поэтическому творчеству на голландском языке под впечатлением поэтических сборников Рабиндраната Тагора. Знаменем времени оказалось, однако, то, что Тагор писал эти стихи по-английски, а его яванский последователь познакомился с ними в голландском переводе, сделанном с английского оригинала.

622

ЛИТЕРАТУРЫ ИНДИИ

Данный период в истории Индии отмечен небывалой активизацией общественной и художественной мысли. С конца XIX в. Индия вступает в новый этап, характеризующийся обострением противоречий между колонизаторами и коренным населением, усилением национально-освободительного движения, вовлечением в эту борьбу огромной части трудового народа, выходом на историческую арену индийского пролетариата.

Патриотическое движение, которое возглавлял Индийский национальный конгресс (ИНК), проходило под лозунгами свадеши (свое производство) и сварадж (свое правление), которые реализовались в новых формах коллективной борьбы («пассивное

сопротивление», бойкот иностранных товаров, стачки, забастовки, террористические акты и т. д.).

Широкий размах антиколониальной борьбы, свидетельствующий об обострении национального самосознания индийцев, особенно резко высветил проблему «Восток — Запад», придав этой проблеме не только политический, но общий культуростроительный, философский смысл.

Как отмечал Карл Маркс еще в середине XIX в., Англия, подорвав основу индийского общества, прерывала «связь Индостана... со всеми его древними традициями, со всей его прошлой историей» (Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 9. С. 134). Индийцы, борясь против колониального засилья одновременно отстаивали свою самобытную культурную традицию, ценности национального исторического наследия.

Попытки на почве религии пробудить историческую память народа в целях активизации широких масс и вовлечения их в политическую борьбу неминуемо сопровождаются усилением реставраторских тенденций. В своем стремлении политически и духовно противостоять колониализму общественные деятели и художники нередко противопоставляют Индию всему западному миру, подчеркивая древность и уникальность ее культуры. Усиливаются и мессианские настроения.

По мере нарастания патриотического движения резко проявляются противоречия среди участников этого движения в самом ИНК. Определелись два лагеря: «экстремисты», требовавшие предоставления Индии независимости, и «умеренные», выступавшие за конституционные меры, за проведение социальных реформ в самом индийском обществе, прежде чем добиваться отделения от Британской империи. Эти идейные расхождения наложили свой отпечаток на все сферы общественной жизни эпохи и непосредственно отразились в литературе.

Два важных события приходятся на этот период: сенсационные выступления Свами Вивекананды на Первом Всемирном конгрессе религии в Чикаго, его триумфальные поездки по городам Америки и Европы в конце XIX в. и присуждение Нобелевской премии Рабиндранату Тагору в 1913 г. Эти события были не просто вехами биографии Вивекананды и Р. Тагора, они имели огромное значение и для их соотечественников, питая чувства национальной гордости.

Несмотря на явное усиление ревивалистских тенденций и установку на «возрождение национальных ценностей», общественная и художественная мысль этого периода особенно активно осваивает ценности западной культуры. Индийские мыслители и художники воспринимают не поверхностные, а сущностные ее элементы. Поиски гармонического сочетания достоинств «своего» и «чужого» придают поистине драматическую напряженность культурному творчеству индийцев этого времени. Многие из того, что к концу XX в. стало традиционными чертами культуры и искусства Индии, на деле являлось результатом творчества индийских мыслителей и художников рубежа веков, в пору рождения новых, необычных традиций.

Расширившийся духовный горизонт индийцев, прежде имевших дело большей частью с культурой метрополии, отныне включал достижения других народов Европы, а также Америки. Они узнают художественную культуру России, эхо революции 1905 г. доходит и сюда.

623

Устанавливаются тесные духовные контакты с деятелями культур остального Востока.

В свою очередь произведения индийских художников слова (Р. Тагора, М. Икбала и др.) становятся известными за пределами страны. Методологически неверны установки ученых, возводящих творчество индийских художников всецело и впрямую к Ведам, Упанишадам, Корану, Хадисам и т. д. без учета плодотворного воздействия на них художественно-эстетического опыта неиндийского мира, в частности стран Запада. Творцы художественной культуры Индии нового времени не были рабами традиции, как и

не были бездумными эпигонами иных культур. Творчески осваивая достижения как своей национальной, так и инонациональной традиций, они создавали новую культуру, отвечавшую духу исторической действительности. Иными словами, в пределах рассматриваемого времени мы имеем дело с разрастающимся процессом формирования культурного синтеза. Если раньше (до XIX в.) для прочтения памятника художественной литературы достаточно было знать категории индийской культуры, то теперь, чтобы адекватно трактовать произведение искусства, необходимо было учитывать контекст мировой культуры. Иное дело, что, активно усваивая художественные ценности других народов, художники той поры сохранили национальную самобытность, так что идеи, почерпнутые из опыта западной культуры, облекались в привычные индийские формы и символы.

Расширившийся культурный горизонт индийцев давал большой простор для развития реалистических форм искусства. Значительный пласт литературы этого времени представлен произведениями, отражающими современную жизнь. Огромное значение для индийцев приобретал опыт европейской реалистической литературы. Но инерция традиционного религиозно-идеалистического мышления сказывалась живучестью такого типа мировидения, который не допускал отождествления действительности с эмпирической, феноменальной реальностью.

Декаданс, усиливающийся в европейском искусстве, в Индии не находил для себя почвы. Иррационально-мистические прозрения и условно-символические формы, свойственные творчеству ряда индийских писателей (и живописи так называемого бенгальского Возрождения), приобретали иное, чем в Европе, идеологическое, духовное наполнение. Они не были выражением настроения тупика, пессимизма, фатальной непреодолимости земного зла или поисками некоего элитарного приюта для отчужденного эстетического сознания. Напротив в индийских условиях они знаменовали поиск духовной опоры, попытку преодоления трагизма исторической действительности, тем более что отвечали традиционным для индийцев формам самочувствия и самовыражения. Такие настроения могли воплотиться в мистическом провиденциализме, в религиозно-мифологических символах и категориях индуизма, буддизма, суфизма.

Иллюстрация:

К. Н. Моджумдар. «Облако-вестник»

1900-е годы

Немалую услугу индийским художникам оказывала эстетика и поэтика европейского романтизма, а также символизма (наиболее близких традиционному индийскому художественному мышлению). Они привлекали индийцев многообразием выразительных и изобразительных приемов и средств воссоздания многомерности жизни и воплощения возвышенного, вдохновляющего идеала. Рост ревивалистских тенденций и связанное с этим внимание к национальной самобытности, господство религиозно-идеалистического мировоззрения и тесная

624

связь литературы с национально-освободительным движением — все эти разнородные факторы обусловили приверженность индийских писателей к экспрессивным, эмоциональным средствам выразительности.

Одной из важнейших особенностей литератур данного периода является возросшее значение исторической темы.

Историческая тема привлекла внимание художников тем, что в славном прошлом страны виделось высокое проявление национального духа, идеал героических свершений народа. Прошлое выступало образцом для подражания и источником вдохновения для современников. Исторический роман порой становился полем испытания этико-философских концепций, вневременных нравственно-этических категорий. Далекие эпохи

нередко выступали антиподом современной бездуховности жизни, история приобретала черты мифа, становилась своего рода мифологизированной действительностью, призванной продемонстрировать героические черты национального архетипа.

Потребности национально-духовного самопознания побуждали обращаться не только к героике исторического прошлого, к культурному наследию, запечатленному «в высокой традиции», но и к фольклорным, низовым пластам традиции, ранее периферийным сферам культуры. Вхождение в сферу официальной культуры народных форм искусства, жанров, сюжетов, как и проникновение живой речи в литературный язык, свидетельствовало о значительном расширении культурного горизонта индийских художников, возросшем уровне их национального самосознания.

В силу несхожести социокультурных условий процессы литературного развития в разных районах Индии отмечены существенными отличиями как по степени интенсивности, так и по характеру проблематики, преобладающей в каждой из литератур. Перед исследователем предстает картина «разностадиальности» историко-литературного процесса. Вместе с тем некоторые ранее отстававшие в своем развитии литературы в рассматриваемый период значительно обогащаются. В рамках всеиндийской культурно-исторической общности в связи с ростом национального самосознания народов мы наблюдаем процесс формирования новых национальных литератур, каждая из которых отмечена художественно-эстетическим своеобразием, идейно-тематическими и жанрово-стилистическими предпочтениями. Так, уже в начале XX столетия высокого уровня достигают такие национальные литературы, как тамильская, ассамская, малаяльская, орисская. Характерно, что складывание национальной литературной общности, как правило, фиксируется в самосознании каждой из литератур в таком значимом факте, как возведение своего истока к творчеству того или иного художника слова. Если, например, бенгальская современная литература возводит свое начало к Дотто и Бонкимчондро, то другие национальные литературы исходной точкой считают творчество Апте и Кешавсута (маратхская), Асана (малаяльская), Баради (тамильская) и т. д.

Когда говорят о бенгальской литературе этого периода, прежде всего подразумевается Рабиндранат Тагор (1861—1941). Почти нет такой области словесного творчества, где бы Тагор не оставил свой глубокий след. Он был поэтом, творившим во всех лирических жанрах, драматургом, романистом, новеллистом, философом, публицистом, был актером, музыкантом, художником, педагогом, принимал участие во многих важнейших событиях общественной жизни страны. Р. Тагор родился в Калькутте, в одной из самых родовитых и богатых семей. Род Тагоров славился своими выдающимися предками: дед Дварканатх был сподвижником Раммохана Райя, отец, Дебенронатх, — руководителем знаменитого «Брахмо самадж», многочисленные братья и сестры Рабиндраната стали видными деятелями общественной, научной и культурной жизни Бенгалии. В пределах данного периода в деятельности Тагора есть ясно обозначенный рубеж — это 1905—1906 гг. До 1906 г. Тагор принимает активное участие во всех событиях общественной и культурной жизни страны, затем резко отходит от революционного движения, принявшего мощный размах по всей Индии и сопровождавшегося порой вспышками террора. Изменившийся взгляд на политические события в стране существенно сказался и на художественном творчестве Тагора.

«Поэзия — бескрайняя вселенная» — это определение Анандавардханы как нельзя лучше подходит к его поэтическому миру. Но в «бескрайней вселенной» поэзии Тагора есть свои прочные ценностные ориентиры, нравственно-этические полюса. В центре этого универсума поставлен человек. Именно человек, несмотря на то, что Тагор так часто говорит о Боге и богах, обильно используя язык религии и мифа. Он творил в традиции, в которой еще оставалась живой норма религиозно-мифологического мышления, сакрального мифа и мистики. У Тагора привычные сакральные категории и понятия подвергаются глубокому переосмыслению. Человек — это бог, и все его природное

окружение пронизано божественным началом; осознав свое единство со всем сущим, человек становится богом. Эта мысль является для творчества

625

Тагора центральной. У Тагора нет разъединенности религии, философии и эстетики, ибо истина, добро и красота (сатьям-шивам-сундарам) — для него неразнимаемое единство бытия. «Мы радуемся, постигая Истину. Если же радости нет, это означает, что мы только знакомы с Истиной, но не сумели постичь ее... восприятие Прекрасного и восприятие Истины — одно и то же... От пыли, которую мы топчем, до небесных звезд — все есть Истина и все прекрасно» — эти идеи Тагор развивает в серии своих статей «Прекрасное», «Прекрасное и литература», «Проблемы образования» (1906—1907).

Мистический идеал низведен у Тагора на землю и тем самым существенно секуляризован. Красота (прекрасное, истина, добро) таится в любой частности зримого мира, нет нужды отправляться на поиски ее к отрогам Гималаев, к священным берегам Ганга, она — в пыльных улочках заброшенной деревушки, в струении маленькой речушки («Копайи»); нет смысла искать ее в дворцах, она — в труде пахаря, идущего за сохой, в движении каменщика, дробящего камни. Имя этой истины — красоты — «божество жизни» («дживана девта»). Концепцию Тагора можно было назвать философией имманентизма, определяемой в категориях «божество жизни», «религия любви», «религия человека». Но его «философия» — это, по сути, живое «божество жизни», которое может явиться в любом облике в зависимости от внутреннего состояния, духовного зрения взыскующего этой истины: то в образе богини утренней зари Урваши, то юной незнакомки, то возлюбленной, пусть и давно ушедшей из жизни, доброго друга, журчащего ручья, сурового, но праведного бога и т. д.

В ранней пьесе «Возмездие природы» (1885), которую Тагор рассматривал как «введение ко всей дальнейшей деятельности», герой-саньясин (аскет) уходит из мира, преодолев боль и страдание, любовь и ненависть; он уверен, что нашел последнюю истину, т. е. бога. Но под воздействием чистой души «неприкасаемой» девочки рушится с трудом возведенный им мир: человеческие чувства любви и сострадания, от которых он хотел избавиться, вновь овладевают им. Иллюзией оказался не мир людей, а бездушная пустота жизнеотвергающей аскезы. Он идет к людям, к пахарям, убирающим рис, «с песней выходящим на поля». И это не поражение, а торжество истины и человеческого духа, ибо истина — в «жизни с ее радостями и печалью, счастьем и любовью», великое — в малом, бесконечное — в конечном, свобода — в любви.



Рабиндранат Тагор

Фотография 1930-х годов

Хвала обычным человеческим делам и чувствам, радостное переживание земного бытия переданы в стихотворении «Прощание с небом». Человек за добрые дела на земле был вознагражден пребыванием в небесном раю, но вот срок окончен, и человек (вернее, его дух) возвращается на землю и не испытывает разочарования — ему милее юдоль земная, чем холодный и стерильный рай небесный. В стихотворении «Жизнь» Тагор писал: «В этом солнечном мире не хочу умирать, // Вечно жить бы хотел я в мире людей».

Он говорит о себе: «Я поэт земли, предназначение которого — нести людям волшебную музыку вселенной», «молчащему скорбному рту дать слова, а иссохшей душе — мечту и надежду». Поэт чувствует внутреннее родство со всем предметно-физическим миром, поэтому неуловимое движение, тончайшая пульсация жизни отзываются в нем мелодией вселенской музыки. Живые ферменты религиозно-мифологического мышления питали его веру в то, что тот же самый поток, который день и ночь струится в нем самом,

«течет по вселенной и танцует размеренный танец». «Мне иногда кажется, — писал поэт в «Васудхаре», — что я помню тот миг, когда земля, вода, дух листьев, трав и деревьев

626

и голубизна неба проникли в меня, став моими плотью и духом. Именно поэтому он был открыт «всем лучам, всем ветрам, грому, зовам дорог» и мог сказать: «Мир — мой храм» («Храм»).

Иллюстрация:

Гогенендранатх Тагор. «Кумар».

Иллюстрация к книге Р. Тагора «Бичитрита»

Было бы странным и противоестественным, если бы такая чуткая муза («Я словно живое пианино») не отзывалась на боли и печали, несправедливость и насилие, которые узнали люди земли и его многострадальная Индия. С болью в сердце говорил поэт о том, что на фоне переливающегося красками гармоничного, бесконечно обновляющегося космоса его бедная родина застыла в оцепенении, и в ней «не слышно песен, нет движения, нет деятельности» («Танец мира»). Он обращается с мольбой к Матери-родине вдохнуть жизнь в души своих сыновей, которых она родила бенгальцами, но забыла сделать людьми («Мать Бенгалия»).

Р. Тагор неизменно остро отзывался на любое проявление несправедливости, гнета, но никогда не разделял мнение, что на насилие надо отвечать насилием, и был решительным противником революционных мер. Его принцип: «Надо бояться не столько самого зла, сколько тиранических попыток творить добро». Отстранившись от революционных событий, вспыхнувших по всей стране в начале XX в., Тагор публично выражал неприятие тех форм, в которые выливались выступления революционных масс, открыто осуждая тактику экстремистских идеологов, приводившую, как он считал, к актам насилия, «к взрыву темных и слепых страстей». «Мы должны пробудить их (англичан. — В. Ламшуков) гуманность нашей гуманностью, другого пути нет», — писал он. Искренне преданный своей родине, гордившийся ее великим прошлым, Тагор предостерегал от националистического идолопоклонства. «Я приветствую возрождение нашего чувства национального достоинства... но я отвергаю национальную самовлюбленность, которая приковывает нас к нашему прошлому, словно жертвенного козла к алтарю». Вера в абсолютную ценность человеческой личности, оформившаяся в концепцию «религии человека», не допускала никаких форм насилия над человеком, даже если это насилие совершалось под знаком национального долга, патриотизма. Тагор не мог допустить, чтобы идея почиталась истиной только потому, что она разделяется всеми или большинством людей. Подлинное развитие личности, осуществление ее «божественной» сути возможны лишь на пути преодоления социальных, общинно-религиозных, расовых, национальных барьеров. В сборнике «Гитанджали», за который в 1913 г. он получил Нобелевскую премию, Тагор молит бога, чтобы возрожденная родина стала райским краем свободы, где бы мир не знал обособленных фрагментов опыта, а мысль не знала страха и человек шагал с гордо поднятой головой.

«Все величайшие достижения человечества принадлежат мне... попытка отделить наш дух от духа Запада является попыткой самоубийства», — писал Тагор. Этими идеями, связанными с проблемой «бесконечной личности» или «религии человека», проникнуты произведения, написанные Тагором в начале XX в. Они же пронизывают два его романа — «Гора» (1910), и «Дом и мир» (1916). В «Горе» дана широкая картина общественной и культурной жизни Бенгалии, городской, а частично и деревенской среды. Судьба главного героя — благородного юноши Горы, искренне преданного идее служения родине, — центральная и связующая линию сюжета, концептуальный стержень романа. Горячий приверженец индуизма, Гора не может понять, что его благородная мечта — сплотить индийцев для борьбы с рабством — обречена на провал, ибо ценности, которыми он

руководствуется, устарели и бесплодны. Прозрение приходит, когда ему становится известно, что он, собственно, не

627

брахман и даже не индуист, а европеец, воспитанный в брахманской семье, усыновившей его в младенчестве. И только когда спадает с его глаз пелена индуистского фанатизма, он обретает полноту видения, становится личностью в тагоровском смысле. «Именно теперь я стал подлинным индийцем», — говорит он. — Во мне больше не враждуют индус, мусульманин и христианин. Они принадлежат мне, и я принадлежу им всем». Только избавившись от кастовых, сословных, общинных, расовых предрассудков, можно вершить свое подлинное бытие и бытие Индии.



Н. Бошу. Чайтанья с учениками

1900-е годы

Развенчанию «идолопоклоннического патриотизма», общинного и любого иного фанатизма, в жертву которому приносится человеческая личность, посвящен и второй роман — «Дом и мир». Сама идея «Дома и мира» разрабатывалась довольно последовательно в публичных выступлениях, статьях и книгах Тагора. Нельзя решить сколько-нибудь успешно проблемы «дома» (Индии) вне связи с внешним «миром». Индия смогла выстоять тысячелетия только потому, что усваивала, впитывала в себя достижения других народов, если даже они приходили как завоеватели, — вот мысль, которую часто высказывал Тагор. «Дом и мир» как и «Гора», — многоплановое и многосюжетное произведение, где повествование ведется от лица нескольких героев. Тематическое ядро — движение свадеши, движение несотрудничества, бойкота английских товаров. В этом романе со всей остротой поставлена проблема личности, «религии человека» и противостоят два этических полюса: мир Шондипа, активного проводника идеи свадеши, и мир Никхилеша, мудрого и уравновешенного человека созерцательного склада ума. Есть в романе и третий значительный образ — Бимола, которая как бы мечется между этими двумя полюсами. Шондип — агрессивный и циничный политикан, который для достижения своих целей не брезгает никакими средствами. Он поборник идеи «сильной личности», своеобразный индийский вариант ницшеанского героя. Своими страстными речами он увлекает Бимолу, жену Никхилеша, и она, загипнотизированная видимым «героизмом» Шондипа, слепо подчиняется его воле.

Тагор, который не любил резких, контрастных красок, здесь до предела обнажил силы добра и зла, его роман — это поединок двух

628

резко противостоящих идей. Для Никхилеша истина выше категорий родины. Он носитель абсолютных ценностей, воплощенная гуманность. Шондип — это царство неусмирённых страстей, экзальтированный и шумный патриотизм, возбуждающий самые темные силы и цинично играющий на них, носитель идей тоталитарного общества. Ему противопоставлен Никхилеш — выразитель индийской мудрости, для которого «совершить насилие во имя родины — значит совершить насилие над родиной». Никхилеш последовательно воплощает авторскую идею всеобщей и вечной любви и утверждает истины, «которые имели бы значение во все времена». Он не делает никаких попыток удержать Бимолу, ибо это означало бы насилие над нею.

Иллюстрация:

Шарада Чарах Укил.

Шиваджи,

получающий благословенье от матери

1900-е годы

Людей должно связывать глубокое чувство взаимной привязанности и любви, подкрепленное подлинным уважением друг к другу, умением чутко отзываться на движения души каждого. Это протест против традиционной морали и одновременно своеобразная тагоровская реплика ибсеновскому «Кукольному дому», где муж Норы так и не смог разглядеть в своей жене личность и остался глух к ее душевному миру.

Преодоление узких, эгоцентристских границ своего «я», которое достигается только целительной и очищающей силой внутреннего прозрения и любви, — таков был идеал Тагора-гуманиста. Оба его романа обращены к конкретной действительности, в них запечатлены реальные социальные и политические события современной Тагору жизни и в этом смысле являются социальными или социально-политическими романами. Но для искусства Тагора в высшей степени характерно тяготение к символической обобщенности и конфликтов, и персонажей. Тагор создает «символическую», «спрессованную» действительность с иерархией уровней, где каждый образ имеет расширяющиеся смыслы. Герой «Горы» важен не только как социальный конкретно-исторический тип, но и как личность вообще, на примере которой показан процесс становления «бесконечной личности». В «Доме и мире» символично уже само заглавие: дом и мир — это Индия и человечество, Шондип — символ агрессивного индивидуализма «ницшеанской» личности и «материалистической культуры Запада», Никхилеш, как и Пореш в «Горе», — идеальный тип индийской личности, символ мягкой мудрости, терпимости. Бимола — сама Индия, мечущаяся между разными мирами, она в конечном счете через страдания и самоочищение приходит к осознанию подлинных ценностей.

Еще глубже насыщена символикой драматургия Тагора. Его пьесы, особенно такие, как «Раджа» (1909), «Незыблемый» (1911—1912), «Почта» (1912), исходно предполагают множественность интерпретаций. Оптимизм и гуманизм Тагора с особой рельефностью выступают в пьесах «Незыблемый» и «Почта». Крепость-монастырь в «Незыблемом» — это символ консерватизма, рутины, устаревших догм, которые сдерживают и гасят высокие порывы души и ростки нового. Носителями светлых созидательных сил в пьесе выступают не монахи, а люди труда. В «Незыблемом» осуждаются не конкретно какая-то религия (индуизм, буддизм и т. д.), а всякая догматическая система косных и жестких законов, «где все известно, все заучено... на все вопросы есть ответы, где все можно узнать из шастр, поэтому не надо выходить из монастыря». Монастырь, отгороженный от мира, — это сама Индия, застывшая в

629

своем развитии, поклоняющаяся давно отжившим законам и идолам. Протестом против духовного террора «незыблемого» и «мертвой мудрости» ортодоксальной догматики пронизана пьеса «Почта». Главный герой, молодой Омол, запертый в тесных стенах комнаты, мечтает выбраться из нее и бродить по светлой, залитой солнцем земле. Но его хотят сделать вместилищем мертвой мудрости. Лекарь, ссылаясь на авторитет ученых трактатов, убеждает Омола: «Осеннее солнце и воздух ядовиты». Тагор писал о смысле «Почты»: «Душа Омола — это душа Индии в оковах; в час, когда вострепнется сердце народа, ничто не сможет удержать ее в стенах темницы».

В период написания романов «Гора» и «Дом и мир», пьес «Раджа», «Незыблемый», «Почта» Тагор создает цикл стихов, составивших сборники «Жертвенные песни», «Гирлянды песен», «Песни» (1914); в 1916 г. появляется один из его лучших поэтических сборников «Полет журавля». Тагор отвечал на вопрос, какую религию он исповедует, так: «Моя религия — это религия поэта».

В каком бы жанре ни творил Тагор, у него выдерживается единая поэтическая стилистика. Эта поэтичность, тончайший лиризм проявились еще и в новеллах Тагора. Можно сказать, что он — подлинный родоначальник этого жанра в бенгальской литературе. К новелле Тагор обратился еще в 90-е годы, когда он жил в своем родовом имении среди крестьян. Наблюдения над их жизнью послужили материалом многих его

произведений; но герои его рассказов — не только деревенские люди, ими могут быть и помещик, и принцесса, и уличный торговец. Для Тагора-гуманиста социальная, как и религиозная или любая иная, градация людей — искусственная и несущественная характеристика. Главное — жизнь души, мир чувств, и благородные, высокие чувства могут рождаться в душах людей неграмотных, забытых: в угрюмом и нелюдимом афганце, привязавшемся к маленькой индуске («Кабулиец», в тихой деревенской девочке-вдове Кушум («О чем рассказал берег Ганга») и т. д. Художественная задача Тагора — показать, что жизнь души не может быть ограждена социальными и иными искусственными установлениями, поэтому так легко «развеществляется» предметно-социальная среда и действие переносится в пространство идеальной, духовной действительности. Это не препятствует у Тагора острой критике законов реального социального уклада («Искупление», «Письмо жены», «Наследство»). Рассказы Тагора в значительной мере способствовали становлению бенгальской прозы.

К литературам, достигшим высокого уровня, несомненно, принадлежит гуджаратская. Здесь в равной мере развиты поэзия, проза и драма. Часто крупные писатели выступали во всех трех родах литературы. К таким художникам принадлежал Наналал (Наналал Далпатрам Кави, 1877—1946). Творческий диапазон Наналала в жанровом и тематическом плане поистине широк. Наналал смело экспериментировал в области формы. Он создал своеобразный жанр «прозопоэзии» (ападья-гадья). В лирике он использовал приемы народной песенной культуры, придав им филигранность и утонченность, но в то же время не утрачивая непосредственной эмоциональности. Его перу принадлежат пасторальные, буколические и детские стихи-песни, где в звуковой и ритмической инструментровке уловлены голоса пастушеской свирели, деревенского тамбурина, хоровода девочек. Сложно переплетающиеся европейские и национальные веяния сказались во всех его произведениях, включая и драмы «Инду Кумар» и «Джайя и Джайянт» (1914). Обе пьесы посвящены злободневной теме семейных взаимоотношений, роли женщины в семье и обществе. Так, сюжет «Джайи и Джайянта» — история влюбленных, которые долгое время не могут соединиться в силу сословных преград. Произведение отличается авантюрно-приключенческим сюжетом.

Значительный вклад в литературу на гуджарати внес Раманбхаи Махипатрам Нилкантх (1868—1928), который был поэтом-лириком, романистом и драматургом. В сатирическом романе «Бхадрам Бхадра» он высмеял приверженцев ортодоксального индуизма с его отживающими нравственными нормами и обычаями.

Крупный ученый-лингвист, критик и публицист Нарасимхорао Бхолнатх Диватия (1859—1937) известен и как автор социальных романов, переложений пуран, литературных портретов современников. Но наибольшую популярность он приобрел как поэт-лирик, автор стихов, посвященных природе (сб. «Цветочная гирлянда», «Лютня сердца»).

Чистым и нежным лиризмом проникнута поэзия и проза рано скончавшегося Калапи (1874—1900). Интимная лирика поэта представлена в сборнике «Гимны Любви», а его пейзажная лирика — не только в поэтических произведениях, но и в прозе — «Путешествии в Кашмир, или Видении Рая», где отражены впечатления автора от поездки в Кашмир; в повести «Мала и Мудрика». Романтическая поэма «Хамарджи Гохел» построена как семейная хроника, изображающая трагическую судьбу предков Калапи во времена опустошительных нашествий Газневи. Характерной особенностью гуджаратской

630

литературы, отличающей ее от всех индусских литератур, является пристальное внимание к художественной культуре на фарси и урду. Особой популярностью пользовались жанр газели, суфийские поэтические мотивы и приемы. Существует обширная антология «Газалистан», куда вошли произведения более шестидесяти гуджаратских поэтов в жанре газели.

В гуджаратской среде творили представители социально мобильной и активной общины парсов. Многие парсы внесли весомый вклад в художественную культуру Гуджарата, ибо писали на гуджаратском языке. Благодаря их усилиям и предприимчивости быстрыми темпами развивалось театральное искусство западной Индии. Парсы не знали многих религиозных, социально-этических ограничений, которыми были скованы представители индусской культуры, поэтому путевые очерки, жанр путешествий, разрабатывается именно представителями общины парсов. Если индусы, как правило, были паломниками, то парсы — светскими путешественниками, и книги путешествий оказались разными по установкам: у индусов — сакрально-ритуальным, у парсов — познавательным-эстетическим.

Высшим достижением гуджаратской литературы этого периода справедливо считают роман-эпопею Говардханрама Трипатхи (1855—1907) «Сарасватичандра», начатый в 80-х годах XIX в. и законченный в 1901 г. «Сарасватичандра» — первый в Индии образец жанра романа-эпопеи. В романе дается панорама индийской действительности в ее многообразных проявлениях и формах; это своеобразная «энциклопедия индийской жизни». Здесь представлены все слои индийского общества, все сферы семейной, социальной, политической, административно-хозяйственной жизни. Кажется, нет уголка многоликой действительности, куда бы не проникал взор автора. Подвижность точки обзора мотивируется судьбой главного героя Сарасватичандры, который вынужден в силу семейных неурядиц покинуть родной дом. Получив современное образование, как и подобало выходцу из богатой купеческой семьи, Сарасватичандра посвящает свои помыслы делу возрождения родины. Он принимает обет безбрачия и в долгих скитаниях познает истинное положение дел в родной стране. Став обладателем несметного наследства, Сарасватичандра отдает все свои богатства на создание благотворительных обществ, учебных заведений, библиотек, домов приюта, новых фабрик и заводов и т. д. В «мозаике жизни», автор, по его словам, хотел показать не только удручающее положение современного общества, но «привычным языком мифов и легенд, традиций и поверий» выразить мысли и чаяния лучших людей Индии своего времени. Роман проникнут духом оптимизма, жаждой творчества во имя лучшей жизни. Необычайно популярными стали перебивающие повествование стихи в форме газели. «Сарасватичандра» явился образцом романного жанра для многих писателей Гуджарата. К числу таких принадлежал Мотилал Трибховандас Саттавала, автор романа «Двадцатый век эры Викрама» (1901), где жизнь шумного и разноплеменного Бомбея описывается реалистически, со вкусом к неброской, но точной детали, тонким и трезвым юмором.

К данному периоду относится зарождение жанра новеллы, представленного творчеством Бхогиндра Ротанлала Диватия, находившегося под влиянием идей Л. Н. Толстого. Диватия первым в индийской литературе затронул пролетарскую тему.

Почетное место в гуджаратской литературе принадлежит Балвантраю Кальяндаю Тхакору (1869—1952), который утвердил жанр сонета. Он выступил в защиту строгой и точной по языку и смыслу поэзии и ввел в практику так называемую ненапевную поэзию (агея пады). Лучший сборник его стихов — «Эхо» (1911), куда вошли сонеты, образцы любовной и пейзажной лирики.

Пожалуй, ни одна из индийских литератур не знала такого расцвета во всех сферах словесного творчества, как маратхская. Подъем художественного творчества на маратхи невозможно объяснить вне тесной связи с той бурной общественной, идеологической атмосферой, которая установилась в Махараштре в конце XIX — начале XX в. Именно здесь разворачивалась деятельность вождя национально-освободительного движения, лидера экстремизма Локманьи Тилака и вождей либерализма М. Г. Ранаде и Г. К. Гокхале (которым многим был обязан Махатма Ганди). На творческую интеллигенцию Махараштры глубокое воздействие оказал и Г. Г. Агаркар. Два имени занимают особое место в современной маратхской литературе — это Хари Нараян Апте (1864—1919) и

Кешавсут (Кришна Кешав Дамле, 1866—1905). Они — основоположники новой прозаической и поэтической традиций. Х. Н. Апте в своих социальных и исторических романах сочетал дух либерально-социального реформизма и патриотические устремления своего времени. Апте находился в гуще общественной жизни, был видным публицистом и литературным критиком, многие его произведения печатались в основанном им журнале «Карамнук» («Развлечение»). Цикл его романов, объединенных

631

общим названием «Современные истории», воссоздает быт и нравы, уклад жизни определенного слоя общества, так называемого среднего сословия. В социальном романе «Но кому до этого дело?» (1893) Апте показывает разрушающее действие старых религиозных законов и предрассудков на примере трагической судьбы главной героини Ямуны, которая погибает в результате нравственного и физического насилия, учиненного родственниками ее умершего мужа. Романы «Я» и «Яшвантрао Кхаре» (оба — 1895) отражают процесс формирования людей нового типа, посвятивших жизнь борьбе против социального и политического гнета. В них показано, как под влиянием различных сил герои, вышедшие из одинаковой социальной среды, выбирают разные пути: один становится патриотом либерального, другой — агрессивно-экстремистского толка. Наибольшую известность Апте принесли исторические романы, оказавшие немалое воздействие на становление этого жанра в других индийских литературах. Материалом для Апте послужили не только героические события истории маратхов, но прошлое других индийских народов. Наивысшего мастерства Апте достиг в таких романах, как «Заря» — о подвигах легендарного вождя маратхов Шиваджи — и «Катастрофа» (1915) — об истории крушения империи Виджайянагара. В позднем творчестве Апте преобладает традиционная этика самообуздания и нравственного самосовершенствования. В «Заре» и «Катастрофе» писатель отстаивает мысль, что исторические события и обстоятельства — не результат неких безличных сил, поскольку они складываются из деяний, поступков конкретных людей; не бог и не боги, а сам человек создает и разрушает, все в мире вершится человеком. Долг людей — разумно направлять свои мысли, чувства, дела. Ничто не проходит бесследно: действует непреложный закон возмездия, воздаяния. Апте, отказываясь от плоского бытописания, добивается такой метафорической насыщенности, что историческая проза напоминает поэтику мифологии, хотя это и не ослабляет ее реализма.

В отличие от Апте, Кешавсут держался в стороне от бурных событий своего времени, но переворот, произведенный им в маратхской поэтической традиции, имел далеко идущие последствия, оказавшись и разрушением и созиданием. В программных произведениях Кешавсута «Новый боец», «Боевой горн», «Гимн знамени» выражена жажда перемен, активный бунтарский порыв. Поэт близко к сердцу принял идеи свободы, равенства, братства, он с болью и гневом говорил о нелепых предрассудках и неправых законах. Поэзия Кешавсута знает и тонкие движения души, тоску по недостижимой красоте, печаль по утраченным грезам и горечь несбывшихся надежд. В ней — тоска по совершенству и трагическое сознание невозможности установления гармонии и согласия в мире людей.

Кешавсут мечтал о гармоническом согласии человека, общества и мира природы, подчиненных единому универсальному ритму. Новое понимание мира, смысла человеческой жизни, новая художественно-эстетическая программа Кешавсута заставляли его преодолевать инерцию традиционного мышления, художественных канонов и клише, и в первую очередь — сопротивление языка. Он заново создавал поэтические идиомы, символы и образы. Как выразить внезапное озарение, восторг всеединства, всеслиянности, состояние блаженства, в котором не ощущаются уже обычные радость и боль, добро и зло? В традиции это состояние недвойственности (нир-двандва) называется самадхи, но поэт отвергает это слово, ибо оно отягощено религиозно-мистическим смыслом, от него веет холодом внемирской аскезы. Для своего духовного опыта поэт использует название

вихревого танца — хоровода девочек: дзхатурдза (звукоподражательное слово, состоящее из слившихся трех слов — дза-пори-дза, примерно: «кружите — девочки — кружите»). Так претворена идея всеслиянности, всеединства.

У Кешавсута было много последователей. Заложенную им традицию продолжали Нараян Ваман Тилак (1862—1919), Винаяк (Винаяк Джанардан Карандикар, 1872—1909), Говиндаградж (поэтический псевдоним Рама Ганеша Гадкари, 1885—1910), Экнатх Пандуранг Рендалькар (1887—1920), Балкави (Трьямбака Бапуджи Тхомре, 1890—1918), Би (Нараян Мурлидхар Гупте, 1872—1947) и др. Все они, преодолевая сопротивление литературных ретроградов, обогатили художественный язык новыми выразительными и изобразительными средствами. Отказ новых поэтов от традиционных тем и сюжетов, старых поэтических форм встречался в штыки. «Раньше смысл поэзии поэты видели в воспевании бога, — писал один из их противников в 1904 г., — и это возвышает их над нынешними поэтами, которые посвящают свои стихи животным и птицам, деревьям и травам... Нынешние поэты льют слезы по поводу смерти жены, чего бы не позволил себе поэт в старину».

К концу XIX в. выдвигается ряд крупных маратхских драматургов: Говинд Баллал Девал (1854—1916), Шрипад Кришна Кольхаткар (1872—1948) и Рам Ганеш Гадкари. В драматургии можно выделить три направления: мифологическое,

632

социально-бытовое и историческое. Однако деление это в известной мере условно, ибо маратхские драматурги мифологические и исторические сюжеты переосмыслили для выражения насущных общественно-политических проблем.

Крупнейшим событием в истории маратхского театра явилась драма Девала «Шарада» (1899), положившая начало реалистической социальной драме. «Она заставила оценить драматургическое искусство с точки зрения его общественной значимости, показала великую силу театра как средства просвещения и прогресса» (К. Дешпанде). Кольхаткар своими пьесами, полными бурлескного юмора, также пытался откликнуться на темы дня.

Выдающаяся роль в маратхской драматургии принадлежит Кхадилькару. Он был журналистом, сторонником и сподвижником Тилака. В театр он принес невиданный до него накал страстей, каждая постановка его драм становилась событием не только театральной, но и общественной жизни. Кхадилькар превратил театр в действенное средство политической борьбы и гражданского воспитания соотечественников. Его пьесы построены, как правило, на историческом и мифологическом материале, но каждая из них соотнесена с реальными событиями бурной эпохи. Так, в пьесе на эпический сюжет «Убийство Кичака» (1907) автор отозвался на реальные события тех дней — раздел Бенгалии. В жестоком злодее Кичаке легко угадывался лорд Керзон, в оскорбленном Драупади — униженная и порабощенная Индия, а в богатыре Бхиме современники узнавали Локманью Тилака. Английские власти запретили представление пьесы и конфисковали ее отпечатанные экземпляры. Такая же участь постигла и драму «Вражда братьев» (1909), построенную уже на материале национальной истории и явившуюся реакцией на раскол в национально-освободительном движении после съезда ИНК в 1907 г.

С большим успехом на маратхской сцене шли и социально-бытовые драмы Гадкари, который был видным поэтом и новеллистом. Основное внимание в его пьесах уделено этическим проблемам, поэтому в них возрастала роль психологических мотивировок. Гадкари был известен и своими юмористическими новеллами.

Факирмохана Сенапати (1847—1918), Радханатха Ройя (1848—1908) и Мадхусудана Рао (1853—1912) называют «великим триумвиратом» в ориссской литературе; пик творческой активности «орисского триумвирата» приходится на 90-е годы и первые десятилетия XX в.

Факирмохан был рабочим, писарем, солдатом, администратором, издателем, главным министром (деваном) нескольких больших и малых княжеств, просветителем, поэтом, романистом, новеллистом. Выходец из народных глубин, он стал подлинным подвижником культурного строительства, создателем литературы, обращенной к народным массам. Основной вклад в литературу ория он внес своими рассказами и романами. В сборнике «Несколько рассказов» («Галпа-свалпа») героями выступают жители деревень и городов, крестьяне, ремесленники, бродяги, клерки, отшельники и т. д. Факирмохан явился родоначальником жанров социального и исторического романа в литературе ория. Среди его социальных романов наиболее известны «Шесть бигхов и восемь пядей» (1902), «Искупление», «Дядюшка». Первый из них посвящен трагической судьбе крестьянской четы, которая становится жертвой деревенского ростовщика. В нем показано драматическое столкновение традиционных патриархальных и новых, хищнических форм экономической жизни. Существенно, что Факирмохан, обращаясь и к исторической теме, остается верен своему социальному пафосу: так, события исторического романа «Лочхама» (о губительных последствиях борьбы между афганскими и маратхскими войсками на территориях Бенгалии и Ориссы) показаны в преломлении трагической судьбы простой деревенской женщины.

Если центральной темой произведений Факирмохана был человек в его социальном, бытовом, нравственном бытии, то для двух его современников и друзей ведущими темами являлись природа (для Радханатха) и религиозное чувство (для Мадхусудана). Радханатха Ройя называют национальным поэтом Ориссы. Его излюбленный, прославивший его жанр — эпическая поэма, использующая легендарные и фантастические сюжеты, где запечатлены конкретные, локальные черты природного окружения. Это редкое и новое качество для литератур Индии, где тогда, как правило, преобладал обобщенный образ природы. Наиболее известные поэмы Радханатха «Чилика» и «Чандрабхага». Поэт не был чужд и современной ему социальной проблематике, о чем свидетельствует сатирическая поэма «Дарбар» («Имперский прием»), где высмеиваются правители так называемых независимых княжеств, раболепствующие перед англичанами.

Лучшие произведения Мадхусудана Рао — эти стихи, вошедшие в сборник «Гирлянда баллад» (составленный совместно с Радханатхом), и поэма «Праздник рассвета в Гималаях». Стихи Мадхусудана отмечены печатью вдумчивой

633

созерцательности и глубокого религиозного переживания, близкого к мистицизму.

Быстро развивается в этот период ассамская литература. Новые веяния, проникшие в нее под влиянием европейской и бенгальской литератур, отразились в поэзии, прежде всего в творчестве Камалканта Бхаттачария (1852—1937), Лакшминатха Безбаруа (1868—1938), Чандракумара Агарваллы (1867—1938), Хитешвара Барбаруа (1876—1938).

Ведущая тема ассамской литературы, в частности поэзии — это тема патриотизма. Она находит свое выражение в прославлении ахомского периода национальной истории, воспевании величественной природы и памятников культуры. Эти темы отразились в яркой поэзии Бхаттачарии (сб. «Жгучие мысли» и «Волны мыслей»).

Разносторонним было творчество Л. Безбаруа — поэта, прозаика, драматурга, публициста. Его стихотворение «Моя родина», исполненное возвышенной любви к родине, ее людям, родной природе, стало национальным гимном ассамцев. Безбаруа черпал вдохновение не только из современной жизни, но из богатейшей хроникально-исторической литературы — буранджи. Он собирал предания, народные песни, а в собственных произведениях творчески использовал фольклорные жанры. Безбаруа писал на обиходном языке, полном простодушного незатейливого юмора. Широко известны серии его эссе о лукавом простачке Барбаруа: «Сверток бумаг Барбаруа», «Спутанные мысли Барбаруа», «Пузыри мыслей Барбаруа».

Х. Барбаруа известен главным образом романтическими поэмами на сюжеты ахомской хроники. Их три: «Разрушение Каматапура» (1912), состоящая из пятнадцати глав, «Самопожертвование женщины» и «Ахомская героиня на поле битвы». Все эти поэмы прославляют человека, вступающего на путь борьбы за родину и не страшась смерти. Х. Барбаруа ввел в ассамскую поэзию элегию, сонет, белый стих.

Дарование Раджаниканта Бардолая особенно ярко проявилось в повествовательной прозе и главным образом в жанре исторического романа. Правда, его ранний роман не связан с исторической темой. «Девушка из племени мири» (1895) — первый пример обращения к жизни «диких» аборигенных племен в индийских литературах. На этот же период приходится два исторических романа: «Маномати» (1900) и «Восстание» (1909). В первом из них повествуется о периоде опустошительного нашествия бирманских войск, о возвышенной любви Маномати и Лакшминотха, образы которых выписаны рельефно и убедительно. Темой «Восстания» стал также исторический факт из истории Ассама, когда жители Камарупы восстали против ахомского наместника-тирана.

К жанру романа проявил интерес и Падманатх Гохайян Баруа. Однако наибольший успех Баруа сопутствовал в жанре драмы. Ему принадлежат исторические драмы «Джаймати» (1900), «Гададхар» (1907), «Садхани» (1911) и «Лачит Пхукан» (1915). Лучшей из них считается «Джаймати» — «трагедия чести и долга».

П. Г. Баруа проявил себя и комедиографом, мастером изображения деревенской жизни в пьесах-фарсах «Сельский староста» (1890), «Тетон Тамули» (1908). В первой из них показана деятельность английской администрации, губительно сказывающаяся на жизненном укладе и хозяйстве индийских крестьян. Пьеса вызывает в памяти знаменитое «Зеркало индиго» бенгальца Д. Митро. Комедийно-сатирический дар драматурга помог ему создать атмосферу «смеха сквозь слезы». Отличное знакомство со всеми сторонами сельской жизни и крестьянской психологии автор обнаружил в «Тетон Тамули», бурлескно-остроумной пьесе, где показаны проделки плута Тетона.

К концу XIX в. в ходе национально-освободительного движения народов Индии обостряется проблема единого общеиндийского языка, и на эту роль все чаще выдвигается язык хинди. Окончательное становление хинди (кхари-боли) как литературного языка происходит именно в этот период, который известен в истории литературы хинди как «эпоха Дживеди» — по имени Махавирпрасада Дживеди — общественного деятеля и литератора (1861—1938).

Находясь на посту редактора журнала «Сарасвати», издававшегося в Аллахабаде (1903—1918), Дживеди объединил многих ведущих писателей, увлекая их своей программой создания высокоидейной литературы, теснейшим образом связанной с насущными национальными задачами. Собственные эстетические позиции Дживеди изложил в статье «Друг поэта» (1901). Провозглашенные в ней идеи стали основополагающими принципами реалистического искусства писателей хинди данного периода. Велика заслуга Дживеди и в том, что все ведущие писатели перешли на новый язык (кхари-боли).

Крупнейшим поэтом хинди этого периода был Майтхилишаран Гупта (1886—1964), который прославился поэмой «Голос Индии» («Бхарат-бхарати», 1912). Характер эпохи и эстетические принципы, обоснованные Дживеди, наложили свой отпечаток на поэму, которую современные индийские литературоведы называют «памфлетом в стихах», «политическим трактатом в стихах»

634

и т. д. Для литературы хинди она «явилась сильнейшим стимулом движения за освобождение от иностранной зависимости» (Х. Дживеди). Поэма «вошла в каждый дом», став «истинно народной книгой» (Р. Варма). М. Гупта утвердил в литературе хинди жанр эпической поэмы. Хотя автор использовал некоторые традиционные мотивы, свою задачу

он видел в том, чтобы с публицистической прямотой выразить свои общественные идеалы.

Другая тенденция, связанная со стремлением выразить в мифологических сюжетах и образах современные идеи, обозначилась в творчестве поэта Айодхьясинха Упадхьяйя (1865—1947), известного под псевдонимом Хариаудх. Хариаудх под воздействием идей Дживеди обратился к современной проблематике, отразившейся в повествовательной поэме (махакавье) «Разлука с любимым» («Прияправас», 1913). Произведение написано с учетом традиционных поэтических канонов, санскритскими метрами, нерифмованным стихом. Существенным моментом в поэме Хариаудха было переосмысление мифологического сюжета о Кришне в свете новых этико-социальных идей.

«Голос Индии» М. Гупты и «Разлука с любимым» Хариаудха — высшее достижение литературы хинди «эпохи Дживеди». В них отражен характер общественного сознания эпохи, и в то же время они свидетельствуют о возросшей общественной функции литературы в хиндиязычной среде. Несмотря на достаточно быстрый прогресс литературы хинди, она все еще не достигла уровня таких индийских литератур, как урду, маратхи или бенгали, оставаясь в известной мере провинциальной литературой. Слабость литературы хинди обнаруживается и в отсталости прозаических форм, драматургии. Правда, писатели хинди достаточно интенсивно осваивают романский жанр, где господствуют приключенческие и авантюрно-фантастические формы, псевдоисторический и легендарный материал.

Литература хинди особенно на начальных этапах своего развития испытывала комплекс родства и отталкивания по отношению к литературе урду, возможно, в силу того, что, в сущности, обе они опирались на один язык — кхарибали. Но урду не одно столетие оставался поэтическим языком исламской общины Индии, а поэзия урду переняла многие ценности высокой традиции, которая обозначена именами Мир Таки Мира, Назира Акбарабади, Мирзы Галиба. В рассматриваемый период все еще чувствуются следствия неутомимой просветительской деятельности Сайида Ахмад Хана. Продолжает трудиться Алтаф Хусейн Хали, чье фундаментальное «Введение в поэтику» (1893) провозгласило новые эстетические идеалы, подвергнув кардинальной переоценке классическое наследие. Влияние идей, эстетических принципов, поэтического творчества Хали литература урду испытывала на всем протяжении своей истории. Среди современников и соратников Хали были поэт и литературовед Мухаммад Шибли Ноумани (1857—1914), поэт-сатирик Саид Акбар Хусейн-Ризви (1846—1921), писавший под псевдонимом Акбар, и выдающийся поэт и мыслитель Мухаммад Икбал (1877—1938). Наследие М. Икбала принадлежит не одной Индии, оно также достояние Пакистана и, возможно, всех ираноязычных народов, ибо он создавал свои произведения не только на урду, но и на фарси.

В творчестве Икбала нашли отражение самые существенные проблемы эпохи с ее драматическими антитезами «старого» и «нового», «своего» и «чужого», «восточного» и «западного». Как мыслитель и поэт нового типа Икбал многим был обязан своим ближайшим предшественникам и старшим современникам — Сайиду Ахмад Хану и Хали. Но в борьбе с охранительными силами традиции Икбал опирается не только на ближайшие авторитеты, он обращается ко всей исламской — арабоязычной и персоязычной — традиции, выявляя в ней забытые или подавляемые веяния, которые связаны с постижением меняющейся действительности. Это прежде всего рационалистические традиции, идущие от мутазилитов с их культом разума, протестом против фатализма предопределения (такдир), оправданием свободы воли. Это также антиаскетические и гуманистические тенденции, проявившиеся в творчестве Руми, Бедия, Галиба. В новых условиях подобные тенденции органично синтезировались с антропоцентрическими идеями европейской культурной традиции.

Огромное воздействие поэзии Икбала на современников и последующие поколения индийцев и пакистанцев объясняется тем, что в ней ставились не только сугубо художественно-эстетические, но важнейшие философские и социальные проблемы. На раннем этапе одной из ведущих тем поэзии Икбала была тема любви к родине. Гражданская лирика, зародившаяся только в новое время, нашла воплощение во многих стихах Икбала («Гималаи», «Народная песнь индийских детей», «Картина страданий», «Поэт», «Крик боли»). Существенной чертой поэтического мышления Икбала была приверженность традиционным поэтическим образам. Поэт использует обычные мотивы и образы суфийской поэтики; однако они наполняются совершенно новыми смыслами. Так, звук колокольчика, отправляющего караван в путь,

635

отождествляется с голосом поэта, поднимающего народ на борьбу, и т. п.

Духовные искания Икбала запечатлелись в ряде произведений, прежде всего в «Жалобе» (1911), «Ответе на жалобу», в маснави на фарси «Таинства личности» (1915). Здесь возникают основополагающие философские тезисы: идея «незавершенного бытия», новое толкование категории личности (худи). Суфийскому этическому идеалу самоотрешенности, экстазу самосозерцания и самоустранения Икбал противопоставляет динамизм мироприемлющего и миростроительного творчества. Икбал развивает заложенную в традиции концепцию «совершенного человека», который посвящает себя житнетворчеству во имя людей. Неудивительно, что своим духовным руководителем он избирает знаменитого Руми, который развивал идею непрерывного и становящегося бытия, предпочитал сну и покою усилие и деяние.

Идеи «незавершенного бытия» и «совершенной личности», несомненно, питались также и мыслями Гёте о «становящейся, действенной, движущейся природе», о «духовной энтелехии», побуждающей человека к совершенству. Два эти положения, принципиально важные для Икбала, способствовали пересмотру концепции человека, предстающего деятелем, который преобразует весь мир, вырастая до размеров беспредельных, божественных. В газели «Март 1907 г.» поэт писал: «Влюбленные в бога тысячами умирают в пустыне. Я сочту себя рабом того, кто полюбит рабов божьих». Аскетически мироотвергающие тенденции, утвердившиеся в исламе с распространением суфийского мистицизма, осуждаются Икбалом категорически резко. Многие мотивы поэзии Икбала явно навеяны нищезанством. Человек, творящий свою судьбу и судьбу мира, равновеликий богу, у Икбала способен наслаждаться великолепием материального бытия, любить все земное, ощущать полноту жизни. И природа для такого человека — «бесконечная река красоты». Она отныне не метафора инобытующей истины, а сама истина, которая и есть красота.

Недавно возникшая проза на урду представлена творчеством Абдула Халима Шарара (1860—1926), и Мирзы Мухаммада Хади Русвы (1858—1931), утвердивших жанры исторического и социального романа. Шарар, как правило, обращался к далекому прошлому исламских народов, которое изображается идеализированно — как время расцвета воинского и творческого духа, как «золотой век» (романы «Хасан и Анджелика», 1889; «Мансур и Мохана», 1890; «Рай на земле», 1899; «Падение Багдада», 1912).

Жанр социального романа успешно развивал Русва. Его перу принадлежат стихи, поэмы («Надежды и тревоги» 1896), драма в стихах «Лейла и Маджнун» (1898) и пять романов, лучшим из которых является «Умрао-джан Ада» (в русском переводе «Танцовщица»). В романах Русвы преодолевается идущая от дастанной традиции атмосфера фантастики, неправдоподобных страстей и обстоятельств, которая еще в значительной мере сохранялась у Шарара. В романе «Умрао-джан Ада» устами таваиф (куртизанки), наделенной острым умом, автор развенчивает нравственные и социальные установления современного ему общества, где уродливо сочетаются феодально-средневековые нравы и обычаи и законы нарождающегося буржуазного миропорядка с

его культом предпринимательства. Два других романа Русвы — «Благородный» и «Юноша из уважаемой семьи» — как бы составляют вместе с «Умрао-джан Ада» трилогию. Если в «Умрао-джан Ада» и «Благородном» преобладает критическое, разоблачительное начало, то в «Юноше из благородной семьи» Русва наряду с критикой негативных сторон традиционного уклада жизни воплощает положительный идеал. В судьбе героя автор демонстрирует рождение новых форм жизни, нового типа людей, которые пробивают себе дорогу честным неустанным трудом.

Среди южноиндийских литератур в этот период особый интерес вызывают тамильская, малаяльская и телугу. Наиболее активно развивалась в этих литературах поэзия, хотя тогда и была создана ставшая значительным событием в литературной жизни Андхры пьеса «Продажа невесты» (1885), принадлежавшая перу Гуразада Аппарао (1861—1915), который выступал сторонником и активным проводником идей социального реформаторства, «адвокатом женщин и низших каст», поборником просвещения масс. Аппарао вместе со своими приверженцами утвердил живой язык в качестве литературного; все свои произведения — в прозе и стихах — он писал на разговорном, а не «книжном» языке, на котором создавалась предшествующая литература телугу. «Продажа невесты» основана на сюжете, весьма популярном и в остальных литературах Индии, — девочку выдают за старца в погоне за большим выкупом. Как и многие индийские пьесы того времени, «Продажа невесты» громоздка по форме (восемь актов, множество сцен). Тем не менее ее значение для драматургии телугу трудно переоценить. В ней клеймятся социальная косность, глупость, ханжество, жадность, жестокость, чаще всего персонифицированные в представителях сословных верхов — жречества, чиновничества. Социальные симпатии Аппарао, отразившиеся

636

со всей очевидностью в этой пьесе, ясно проявлялись и в его поэзии. Г. Аппарао использовал народно-песенные ритмы, метрические возможности разговорного языка. Эти возможности со всей полнотой проявились в «Пурнамме», ставшем народной песней стихотворении, где проникновенно говорится о гордой девушке, которая предпочла смерть браку с нелюбимым. Поэтический сборник «Жемчужное ожерелье» закрепил за Аппарао славу родоначальника современной поэтической традиции Андхры. Его стихотворение «Любовь к родине» (1910) стало национальным гимном Андхры, в нем звучит призыв к единению всех индийцев, к «изгнанию демонов раздора».

Крупной фигурой в истории современной индийской поэзии является Кумаран Асан (1873—1924), совершивший подлинную революцию в малаяльской поэтической традиции. Асан не был одинок, рядом с ним творили Парамешвар Айяр Уллур (1877—1949) и Нарайян Менон Валлатхол. Но именно Асан считается признанным преобразователем поэзии на малаялам, а появление его поэмы «Увядший цветок» (1908) оказалось вехой в ее развитии. Поэма была необычна не только по форме и стиху, но по самому художественному сознанию, запечатленному в ней, по метафоричности, достигающей глубокого символического уровня. Асан трагически осмысляет основы исторического бытия. Поэт разделял многие положения индуизма и буддизма, в частности концепции кармы, сансары и т. д. Побуждая людей проникнуться сознанием конечности земной жизни, краткости мига индивидуального бытия, он призывал использовать этот миг со всей духовно-нравственной полнотой. Темы духовного величия человека, возвышенной любви и скромного мужества перед сокрушающими силами Времени и Смерти — основное содержание поэзии Асана, являющейся одним из выдающихся явлений культуры того времени.

Наибольшей известности среди южноиндийских художников достиг тамилец Субраманья Баради (1882—1921), удостоенный почетного звания Махакави («великий поэт»). Баради — поэт высоких страстей, революционного порыва, и его многогранное творчество насыщено эмоциональностью, броской и яркой образностью, экспрессивными

ритмами. Он был певцом всеобщего братства, а одновременно проповедником любви к родине — «деса-бхакти» («религии патриотизма»). Баради вдохновлялся не только идеями политической свободы, его лира отзывалась на нужды всех униженных и угнетенных слоев: «Если хоть одному не достанет пищи, мы должны разрушить этот мир». Горячо отзывался он на революционные события во всех странах, в том числе и в России (стихотворение «Новая Россия»).

Баради чтит духовное наследие как Тамилнада, так и всей Индии, обильно использовал религиозно-мифологические образы, «высокие» и «низовые» сюжеты дравидийского художественного мышления. Жизнь для него — «радостная игра»: «Радостен этот мир. Радостно все: и огонь, и земля, и вода». Оптимистическое жизнепонимание Баради наиболее ярко проявилось в его «прозопоэзии» («Все видимое», «Шакти», «Ветер», «Море» и др.). Концепция единства (адвайта) позволяет обосновывать единство, духовное родство всех каст, всех индусов, всех индийцев, всех людей в мире, больше того — единство живой и неживой природы. Особенно заметно сказалось подобное восприятие мира в любовной лирике Баради, представлявшей собой вызов аскетизму.

Поэт решительно отверг слепое преклонение перед стариной, слезливую ностальгию по поводу «славного прошлого». В стихотворении «Умершее прошлое» он писал, что глупо сокрушаться и рыдать по поводу безвозвратно ушедших дней. «Пусть прошлое канет в вечность... живите полной и прекрасной жизнью. А прошлое со всем его злом и нежизнью пусть провалится в ад небытия!» Жизнь для Баради священна, ибо она проявление божественной силы, воплощаемой поэтом в разных традиционных образах. Особенное значение поэт придает образу богини Шакти в ее разных ипостасях — Кали, Дурги, Парашакти, Шивашакти и т. д. Это творческая сила, она и создает и разрушает мир, пребывающий в вечном безостановочном движении, изменении и обновлении.

Хтонически-разрушительное начало, заключенное в Шакти, приобретает в новое время огромное значение в произведениях поэтов; выражаясь в категориях разрушения и обновления, эта тема обретает статус метафизического символа, стихийно диалектического принципа жизнотворчества. Кроме того, символ смерти и разрушения признан был рождать в людях не страх и оцепенение, а волю к действию, к революционным преобразованиям, экстаз жизнотворчества («Пляска светопредставления»). Баради верил в пророческую миссию поэта, в сакральную силу слова. Его ритмика экстаична, стихи отмечены обилием звукоподражаний, повторов, они как бы подражают магическим заклинаниям — мантрам, произносимым в тантрическом ритуале, чтобы пробудить великую творящую энергию Шакти. Но заботы Баради сугубо земные, и в центре его художественного мира — человек, который несет в себе великую божественную силу — Шакти. Всем своим

637

«шаманским» поэтическим действием он стремится пробудить спящую творческую энергию, запуганное и рабски смиренное сознание, чтобы вывести человека на просторы исторического творчества.

В одном из своих лучших образцов «прозопоэзии» («Раса — основная категория индийской культуры») Баради писал, что все мироздание — результат проявления божественной Шакти, которая творит мир, играя (лила). «Но что же есть ты?» — спрашивал поэт и сам же отвечал: «Ты есть сердцевина этой великой игры, этой безбрежной вселенной». Человек наделен божественной природой, но он не знает своей сути. «В этой драме жизни, — писал он, — каждый из нас делает свой выбор, и от нас зависит, кем нам быть. Давайте будем богами!»

Помимо рассмотренных нами литератур были и такие, которые едва только выходили из затянувшейся средневековой стадии и делали свои первые шаги, чтобы войти в современный литературный процесс. К ним относятся в первую очередь литературы на

панджаби, каннада и кашмири. Причины замедленного развития каждой из них были различны. Если языку панджаби в значительной мере мешал обрести статус литературного язык урду, функционировавший в этом регионе в качестве официального языка, и дискриминационные меры властей, то причиной отставания литературы каннада была крайняя раздробленность носителей этого языка, места обитания которых входили в разные административные районы, где господствующее положение занимали языки других этносов: либо телугу, либо тамили, либо маратхи. Кашмирскую же литературу не затронули современные веяния в силу ее естественных условий географической и культурно-исторической изоляции.

Но тем не менее литературы на каннада и на панджаби начинают в этот период претерпевать заметные структурные изменения. Так, основатели первого просветительского общества в Карнатаке (Общество по распространению знаний в Карнатаке, 1880) занимались переводами на каннада произведений санскритской классики и произведений европейских художников слова.

В это время на языке панджаби появляются первые прозаические произведения Вир Синха, стихи Пуран Синха и Дхани Рам Чатрика. Однако, поскольку пора творческой зрелости этих панджабских художников приходится на 20—30-е годы, то рассматриваться они будут позднее. Так же как и творчество других писателей современной Индии — Премчанда и Шоротчондро Чоттопадайя, которые начали свой литературный путь в начале XX в. слабыми в художественном отношении произведениями, но обрели впоследствии поистине общеиндийскую славу.

637

НЕПАЛЬСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

На рубеже XIX—XX вв. жизнь непальского общества все еще подчинялась средневековым нормам. Политика правителей из рода Рана способствовала стагнации феодальных отношений. Рана ревностно следили за тем, чтобы в страну не проникли никакие реформаторские веяния. До самого конца XIX в. в Непале сохранялась исключительно религиозная система образования. Однако некоторые состоятельные непальцы получали образование в Индии, переживавшей подъем антиколониального движения. Они, как и непальские солдаты, служившие в английской колониальной армии, возвращались на родину с вольнолюбивыми идеями, особенно критически воспринимая вопиющую экономическую и социально-культурную отсталость своей страны. Своей задачей они считали просветительскую миссию.

Первым просветителем стал окончивший английский колледж в Бенаресе и приобщившийся к европейской культуре Мотирам Бхатта (1866—1897). Вся его многогранная творческая деятельность (он был педагогом, литератором, фольклористом, основателем печатного дела) имела просветительское назначение. Для Мотирама не существовало абсолютного приоритета трансцендентного познания «истинной реальности» перед практическим знанием, являющимся следствием эмпирического опыта. Правда, это еще было знание самого начального уровня; речь шла прежде всего об элементарной грамотности, практически недоступной, пока господствовала и поощрялась письменность на санскрите — языке, понятном только избранным. Поэтому первой задачей, которую поставил Мотирам, было утверждение непальского языка в качестве литературной нормы.

Наделенный незаурядным поэтическим талантом, он не только сам научился сочинять на непали, но и образовал два литературных

638

кружка для своих соотечественников. В этих кружках зарождалась поэзия на непали и усваивались демократические идеи. Не без влияния индийского просветителя Бхаратенду Хариш-чандры, в частности идей, выраженных в его сатирической одноактной пьесе «Насилие религии да не будет насилием», Мотирам создавал стихи, разоблачающие лицемерие и корыстолюбие брахманов (сб. «Юморески», «Болтун»).

Существенное значение имела небольшая поэма Мотирама «Пикдут» (кукушка-вестник), представлявшая собою отклик на произведение классика санскритской литературы Калидасы «Мегхадута» («Облако-вестник»). Героиня «Пикдут» олицетворяет женщину, подвергающуюся угнетению в семье. Образный строй поэмы близок непальской народной песне.

Благополучная концовка поэмы соответствовала идейно-эстетическим нормам индийской просветительской литературы. И все же читатель чувствовал в этом произведении социальный протест. Мотирам первым ввел в поэзию прочно утвердившийся в непальском народном творчестве мотив жестокой судьбы непальских солдат-лахоре, вынужденных покидать невест и сражаться за глубоко чуждые им интересы.

Мотирам понимал, что для решения просветительских задач необходимо было развивать прозу, поскольку она была наиболее способна содействовать целям светского образования. Свое основное прозаическое сочинение «Жизнеописание Бханубхакты» Мотирам написал, как бы продолжая традицию династийных генеалогических хроник — ваншавали. Однако это было жизнеописание не бога, не особы царского происхождения, а впервые биография умершего в глубокой бедности, дотоле неизвестного поэта, который написал «Рамаяну» и другие стихи на языке непали, сознательно избегая санскритизмов.

Рассказ о подвижническом пути Бханубхакты Мотирам вел в очень непринужденной манере. Прозаический текст, освобожденный от панегирических формул традиционных жизнеописаний, изобилует вкраплениями прямой речи, диалогов, фольклорной образностью. «Жизнеописание Бханубхакты» положило начало новому жанру своеобразных очерков-эссе о людях, завоевавших право на признание, каково бы ни было их происхождение.

Наследие Мотирама многообразно: оно включает афоризмы (сб. «Панчак прапанчак»), толкования снов (сб. «Свапна пракашан»), пьесы «Шакунтала», «Падмавати», «Приядаршика» («Встреча с возлюбленной»). Наиболее значительными для развития непальской словесности были, несомненно, произведения, посвященные «первому поэту» — творцу «Рамаяны».

Для тех, кто противился просветительской деятельности Мотирама, сделанная им реконструкция «Рамаяны» (с добавлением утраченных фрагментов, которые поэт реконструирует, сохраняя стилистику Бханубхакты) стала поводом для обвинений в фальсификации. Истинные же патриоты Непала и последующие поколения непальских писателей считали труд Мотирама примером бескорыстной преданности литературе. Произведения Бханубхакты привлекли Мотирама прежде всего возможностью использовать их для приобщения непальцев к сокровищам родного языка.

Не менее существенным было и то, что Бханубхакта связывал представление о праведном жизненном пути, ведущем к нирване, с понятием «блага народа». Для Мотирама эта черта творчества «первого поэта» непали была чрезвычайно важна. В «Жизнеописании Бханубхакты» тема служения «первого поэта», понимаемого как служение людям, а не богу, объединяет весь материал. Сознательно усилив эту тему, Мотирам придал идее просветительский смысл. Оно мыслилось теперь не как средство духовного спасения индивида, а как средство достижения «блага народного» в земном существовании.

Закончив реконструкцию «Рамаяны» и биографию «первого поэта», Мотирам долго искал возможность публикации своих сочинений. Вскоре ему удалось открыть в Бенаресе

непальскую типографию. В 1888 г. Мотирам начал издание первой непальской газеты «Горкха бхарат дживан» («Жизнь гуркхов в Индии»). Его усилиями в столице Непала были созданы первая публичная библиотека и литературное общество, участники которого учились писать стихи и прозу на непали. В 1894 г. в Катманду открылась первая светская школа.

Просветительская деятельность Мотирама открывает новую эпоху в развитии литературы Непала. В этот период пробуждается активный интерес к народному творчеству: записываются и обрабатываются сказки и легенды; появляется первая непальская трагедия «Атальбахадур» — пьеса, написанная в 1906 г. Пахалмансинхом Сванром.

Служа в колониальной армии, Сванр прекрасно овладел английским языком и, несомненно, был хорошо знаком с английской литературой. «Атальбахадур» интересна прежде всего тем, что построена по образцу западных, в частности шекспировских, трагедий. Данью традиционной непальской драме — натаке — были только немногочисленные песни, вкрапленные в сценический диалог. По сюжету «Атальбахадур» несколько напоминает «Гамлета», однако непальская пьеса была не переводом, а лишь.

639

очень вольной обработкой шекспировского шедевра. Описывая события, якобы происходившие в одном из отдаленных непальских княжеств, Сванр использует сюжетный ход, связанный с изменой и коварством королевы-матери. Но в дальнейшем фабула строится таким образом, чтобы показать борьбу за власть во дворце, чинимые правителями беззаконие и произвол. Ассоциации с непальской ситуацией того времени были вполне недвусмысленными. Простота и доходчивость языка Мотирама и его единомышленников, стремившихся донести свои идеи в максимально доступной форме, у последующих писателей, которые предпочитали не обострять отношений с всемогущими Рана, сменились обилием санскритизмов, а также смысловых и звуковых украшений — аланкар. Произведения писались исключительно в соответствии с канонами древних поэтических санскритских трактатов и только в стиле эротической поэзии — шрингар-раса.

Литература на непали, предназначавшаяся для очень ограниченного читательского круга, утратила и свою народность, и гражданственность. Уроки Мотирама были в полной мере усвоены его соотечественниками только в 20-е годы, когда подъем национально-освободительного движения в Индии вызвал стремительное развитие общественной мысли и в далеком гималайском королевстве.

639

СИНГАЛЬСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Главной чертой литературного процесса на Ланке в это время было становление беллетристики — в формах, главным образом заимствованных из европейской литературы. Специфика буддийского учения обусловила своеобразие этических и эстетических концепций, на которых в течение многих веков основывалось художественное творчество сингалов. Буддийская мысль признавала за литературным произведением лишь дидактическую ценность. Человеческие чувства рассматривались в буддизме как нечто весьма относительное, иллюзорное, по сути лишенное самоценности в свете высших духовных идеалов. С чувствами предписывалось скорее бороться, чем считаться. Ведь стремиться следовало к антиподу чувства — абсолютному бесстрастию (на фоне абсолютного же милосердия).

Соотношение буддийских норм с традиционной народной культурой всегда было достаточно сложным. Однако в литературе сингалов эти нормы обладали влиянием, и светские жанры были развиты мало. Оттого знакомство с европейской художественной прозой произвело такое сильное впечатление на ланкийского читателя.

Создание собственной литературы новых форм начинается у сингалов с романа. Первые подобные произведения создаются во второй половине XIX в. («Две семьи» Л. И. де Сильвы, печатавшиеся с 1866 по 1883 г.; «Деревенская история» Х. Каннангара, 1876). Авторами выступали местные христиане, их целью была апология христианской веры и морали. Едва появившись, новая литература сразу стала ареной острых дискуссий на общественные темы. Эта особенность сохранилась за ней и в дальнейшем.

В поисках форм светской литературы сингалы обращались не только к европейскому, но и к индийскому опыту. Огромное влияние на будущих сингальских романистов оказало знакомство с «Рамаяной», переведенной с тамильского в 1866 г. С. Доном Бастианом. Не прошли незамеченными переводы пуран, «Хитопадеш», сказок «Панчатантры».

Еще одним стимулом развития новой литературы стали сказки «Тысячи и одной ночи» в сингальском переводе, полностью опубликованном в 1894 г. Влияние их прослеживается у Альберта де Сильвы («Вимала», 1892; «Любовное письмо», 1894; «Добрая жена», 1894), у М. С. Ф. Переры («Путь любви», 1906), в ранних произведениях П. Сирилены. Острая интрига, обилие приключений — вот что прежде всего привлекало сингальских авторов. Их произведения, созданные в том же духе, были популярны среди читателей на протяжении десятков лет.

На раннем этапе для становления романа важным оказалось влияние некоторых драматургических форм, относительно новых для сингальской среды: это театр «надагам» (его можно назвать народной оперой) южноиндийского происхождения и североиндийская музыкальная драма. По содержанию гораздо более разнообразные, чем традиционная крестьянская драма сингалов, остававшаяся преимущественно ритуальной, они вносили свежий беллетристический материал, новые темы и сюжеты. Свойственные им приемы организации действия, построения диалога также были использованы

640

ранними сингальскими романистами.

Знакомство с инородными литературными источниками усилило у сингалов интерес к тем произведениям традиционной собственной литературы, которые по своему характеру сближались с беллетристикой, прежде всего к джатакам. Ценность джатак для создателей новой литературы была в том, что их сюжеты строились вокруг житейских коллизий.

Первым сингальским романом в полном значении слова считается роман «Мина» А. Саймона де Сильвы (1905). В романе изображалась женщина героическая и благородная — это противоречило буддийской традиции видеть в женщине главный источник искушения и соблазнов, но согласовывалось с народной сингальской традицией, отводившей женщине высокое положение в обществе. В основе сюжета — романтическая любовь. Появляется мотив свободы женщины в выборе своей судьбы, важный для последующей сингальской прозы.

Автору романа «Мина» удалась психологическая мотивировка характеров, не всегда присутствующая и в более поздних произведениях сингальских романистов, в частности самого А. Саймона де Сильвы. Роман «Мина» был с интересом встречен современниками, но гораздо больший общественный отклик получил вышедший год спустя роман Пиядасы Сирилены (1875—1946) «Джаятисса и Розалина, или Счастливый брак». Интерес к этому роману объяснялся главным образом его идейной направленностью. В противовес произведениям, которые идеализировали все христианское, П. Сирилена выступает поборником буддийских идеалов и ценностей, с которыми связывает идеи национального возрождения сингалов.

На страницах романа непосредственно отзывались те страстные дискуссии, которые были характерной деталью социальной жизни сингалов в конце XIX — начале XX в. Здесь их вели литературные герои, и сам сюжет — драматическая любовная история, завершающаяся браком, — служил лишь канвой для диалогов, затрагивавших острые общественно-политические вопросы. П. Сирисена был скорее общественным деятелем, чем художником. Тем не менее его роман оказал сильное влияние на других сингальских авторов. Оно проявилось уже в «Терезе» (1907) А. Саймона де Сильвы — книге, подчеркнута антизападной по своей главной тенденции. Этот роман, несмотря на частные художественные удачи, отличается унылой нравоучительностью и излишней прямолинейностью. Еще один роман А. Саймона де Сильвы, «Наша религия» (1910), в рамках рассказа о влюбленных заключал почти неприкрытую буддийскую проповедь.

Впрочем, общественное значение прозы П. Сирисены, роль ее в пробуждении национального самосознания сингалов были заметны.

Совсем иная тенденция обнаруживается в произведениях его младшего современника В. А. Сильвы (1892—1957). Этому автора увлекает сама повествовательная природа романа, перипетии любовной интриги, хитросплетения фабулы. Критики упрекали В. А. Сильву за излишнюю мелодраматичность, однако в целом ему присуще известное правдоподобие ситуаций и характеров. Позднее, в конце 30-х годов, В. А. Сильва стал признанным мастером исторического романа. Велики его заслуги и в появлении сингальского рассказа.

В 1914 г. дебютирует Мартин Викрамасинха (1891—1977), сыгравший особую роль в создании литературы совершенно нового типа. Первый его роман «Ли́ла» явно перекликается с «Джаятиссой и Розалиной», однако перед нами не столько подражание, сколько завуалированная полемика. М. Викрамасинха выступает как рациональный, трезвый мыслитель, осуждая традиционные предрассудки, суеверия, фанатизм, условности и невежество в той же мере, как и слепое преклонение перед западной культурой. У М. Викрамасинхи мы встречаем ту же любовную интригу и публицистические диалоги героев. Но его герои жизненны, стилистика более приближена к нормам повседневного языка. Автору присуще чувство художественной меры, он тяготеет к реалистичности.

В этот период кроме любовного возникает и приобретает популярность детективный роман, начинает развиваться и роман исторический. Делает свои первые шаги литературная драматургия, начало которой положил С. Дон Бастиан, написавший в 1884 г. пьесу на сюжет «Ромео и Джульетты» Шекспира. В дальнейшем он использовал для своих пьес сюжеты арабских сказок, джатаки, легенды, придавая им оригинальную форму — литературную и музыкальную, поскольку он писал свои пьесы в стиле надагам. Последователи С. Дона Бастиана чаще использовали для своих пьес факты ланкийской истории, а в постановках больше ориентировались на североиндийскую музыкальную драму.

Сдвиги в литературе соответствовали большим переменам в общественном сознании и социальных устремлениях ланкийцев на заре нового века.

БИРМАНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

1885 год, когда страна была окончательно захвачена англичанами в результате третьей англо-бирманской войны, — рубеж, разделяющий литературу старой и новой Бирмы. В результате коренных социально-экономических изменений, обусловленных кризисом феодальных и развитием капиталистических отношений, начинается пробуждение

национального самосознания бирманцев, формирование национальной идеологии, просветительских тенденций. Исчезают средневековые жанры (так называемая дворцовая драма и т. п.), нарождается просветительская литература.

В конце XIX в. бирманцы стали выезжать в Европу, Америку. Открывались светские школы, появились типографии и частные библиотеки, увеличивалось количество периодических изданий на английском и бирманском языках, языках народов Индии. В 1910 г. было основано Научно-исследовательское общество, сыгравшее важную роль в истории культурной жизни страны.

Рассматриваемый период — переходный в истории поэтического искусства. С 1903 по 1920 г. появились всего три поэмы в традиционном жанре пью; публиковавшиеся в периодике стихи, хотя и написанные в традиционных жанрах, уже заметно преодолевают канонические жанровые рамки. Постепенно расширяется и тематика произведений, содержащих в себе завуалированный протест против колониального владычества. Этот протест звучал прежде всего в стихах, выражавших ностальгию по живущему в изгнании властителю Верхней Бирмы Тибо (1878—1885).

Особенность культурной жизни этого периода — преобладание драматического искусства. Театр стал играть особую роль в духовной жизни страны. Труппа известного актера У По Сейна, например, исполняла «Трилогию о бирманских королях», завершающуюся сценой завоевания столицы Верхней Бирмы Мандалая британскими войсками (1885). Актеры изображали англичан, руководивших захватом бирманской столицы. Песня-ария «Золотая великая страна» вошла в фонд национальной классики.

Театр в колониальный период становится важной идеологической трибуной. В 1902—1911 гг. публикуются многочисленные драматические произведения на самые различные темы: деяния королей, удивительные превращения божественных существ, путешествия и т. п. Большинство литераторов продолжало писать на сюжеты джатак. Вместе с тем изменившиеся общественные условия рождали новые темы, значительно возрос интерес к современной жизни. Но фольклорные элементы по-прежнему входят неотъемлемой частью в любую пьесу. В произведениях ряда авторов наряду с королями, принцами и принцессами, добрыми и злыми духами выступают бедные юноши и девушки, лодочники, разбойники, торговцы.

Демократизация тем, сюжетов, персонажей — важная черта тогдашней драматургии, стремившейся максимально приблизить театр к жизни.

Примечательна пьеса Маун Со Хлайна о генерале Бандуле, руководившем войсками бирманцев в годы первой англо-бирманской войны (1824—1825). Произведения Такин Кодо Хмайна «Тилат и По У», «Упака и Соба» и другие приобрели широкую известность: обращаясь к прошлому страны, к периоду ее расцвета и былого могущества, автор старается пробудить патриотические чувства зрителей.

Немалую роль в возникновении «апыо за» («пьеса, в которой говорят» в отличие от музыкальной либо танцевальной) сыграла европейская литература. В 1911 г. У Швей Чу дал прозаическое изложение «Как вам это понравится», затем «Венецианского купца» Шекспира. Позднее подобный прозаический пересказ нескольких пьес великого драматурга был осуществлен Швей Удауном.

В начале XX в. проза постепенно оттесняет на второй план поэзию. За исторически короткий срок происходит становление новых для литературы Бирмы жанров — романа, повести, рассказа. Зачинатели новой бирманской прозы опирались в своих поисках как на древнюю национальную литературу, так и на народное творчество, а также на развитые восточные и европейские литературы. Обращение бирманских писателей нового времени к своему культурному наследию, к традиционным сюжетам и образам, переосмысливаемым в новых условиях, обогащает их творчество, создает в нем национальный колорит.

Главная роль в становлении современной литературы Бирмы принадлежит роману. Он был подготовлен многовековым развитием художественной прозы, а кроме того, впитал в

себя отдельные элементы смежных родов литературы — поэзии и особенно драмы. Создавая

642

первые романы, писатели обратились к опыту драматургии. Типы диалога, принципы организации сюжета, широкое введение народных и классических песен, наконец, отдельные текстуальные заимствования перешли в романы непосредственно из драмы.

В 1904 году увидело свет произведение, названное автором Джеймсом Хла Джо по именам главных героев «Маун Йин Маун и Ма Ме Ма». По фабуле это произведение напоминает роман «Граф Монте-Кристо» А. Дюма-отца, однако основным источником повествования послужили бирманскому автору фольклорные традиции родной литературы. Даже заимствованный сюжет приобретает черты волшебных народных сказок, а поступки героев осмысливаются в духе буддийского фатализма. Книга Джеймса Хла Джо вошла в историю национальной литературы как первый бирманский роман — именно так и назвал его автор при публикации. Тогда же появился роман У Чжи «Маун Хмайн — торговец розеллой»; здесь описывались похождения ловкого продавца зелени, обольстителя женских сердец. Иногда это произведение называют первым национальным романом.

Книги пробудили большой интерес к новому жанру. Периодические издания публиковали прозу и рецензии на эти произведения. После появления романов Джеймса Хла Джо и У Чжи в печати развернулась бурная полемика по поводу правомерности существования нового жанра и того, что его именовали термином «вутху» («ватху») — так называли истории из жизни Будды. Анонимные критики усмотрели в этом угрозу бирманскому обществу и буддийской религии.

Тем не менее, в 1904—1917 гг. к жанру романа обратились многие литераторы, среди которых следует назвать прежде всего У Лата (Ла) и Такин Кодо Хмайна. У Лат считается автором четырех произведений, наиболее известными из которых стали «Властитель Золотой страны» (1914) и «Жасминовый куст» (1910 год). Наиболее сильной и интересной частью первого романа является та, где автор описывает жизнь Бирмы последней четверти XIX в. Любовно-авантюрный сюжет второго романа сочетается с рассуждениями и наставлениями в духе буддийской этики.

Установка на любовно-бытовой сюжет помогла Такин Кодо Хмайну, автору произведения «Хмадобоун» (условный пер. — «Пример вежливого наставления», 1915), охватить такие стороны бирманской реальности, которые прежде оставались вне пределов литературы. «Хмадобоун», продолжая дело, начатое романистами первого десятилетия, содействовал закреплению этого жанра в Бирме. Однако в романе Такин Кодо Хмайна нет критического элемента, который придал социальную остроту книгам У Лата.

Основой и критерием всего сущего бирманские писатели начала века по-прежнему считали этику и философию буддизма. Вместе с тем обращение к людям «среднего состояния», изображение быта, отражение противоречий действительности, тяготение к опыту европейской литературы, сама разработка новых, неизвестных доселе жанров (роман, рассказ и др.), внимание к проблемам литературного языка позволяют говорить о развитии просветительских тенденций в бирманской литературе данного периода.

642

СИАМСКАЯ (ТАИЛАНДСКАЯ) ЛИТЕРАТУРА

Начало XX в. для королевства Сиам (так до 1939 г. и в 1948—1949 гг. официально именовался Таиланд) было временем активной экономической, социальной, административной, культурной перестройки промышленности, торговли и духовной

культуры. В сиамской литературе рубежа веков находят явственное отражение просветительские тенденции, активно развивавшиеся во второй половине XIX в. Стараниями Рама VI Вачиравута и его приверженцев, поддерживавших принципы «монархического национализма», просветительство ведется в духе националистических идей. Художественные произведения откровенно служат пропагандистским политическим задачам — факт новый для сиамской культуры.

Идейное и жанрово-стилистическое обновление коренным образом изменило общую картину сиамской словесности. Ведущую роль постепенно приобретает проза. Наряду со стихотворными пьесами для традиционного театра лакхон теперь сочиняются и разговорные драмы в прозе, причем нередко на заимствованные из иностранных источников сюжеты. Интерес к западной литературе стимулирует переводческую деятельность, появляется немало вольных переложений книг английских, французских, американских авторов. В литературу

643

проникают непривычные для Сиама темы, сюжеты, формы. Интенсивно развивается пресса, в начале XX в. выходило уже около 50 периодических изданий, причем не только на тайском, но также на английском и китайском языках. Как и прежде, к области литературы кроме собственно беллетристики относят сочинения по проблемам гуманитарных наук, но теперь и эпистолярные произведения, тексты публичных выступлений (речей, проповедей и т. п.), газетные статьи и заметки политического характера, переводы с западных языков.

Культурные традиции феодального Сиама остаются консервативными, законодателем в области литературы неизменно выступает аристократия. Правда, по сравнению с предшествующими периодами растет уровень образования, расширяется читательская аудитория. Но демократизация культуры происходит медленно. Подавляющее большинство литераторов, как и встарь, принадлежит к королевской семье, к знати, высшему чиновничеству. В этом смысле официальная словесность Сиама и в начале XX в. остается «придворной».

Продолжается творческая деятельность писателей, являвшихся в разные годы членами Комитета Национальной библиотеки и редакции «Вачираяна», — это король Рама V Тьюлалонгкон (правил до 1910 года), принцы Соммот (1860—1915), Вачираян Варорот (1859—1921), Нарит (1863—?), министры Патсакаравонг (1849—1920), Типакаравонг (1857—1915), Питтаялап (1862—1913), а в дальнейшем король Рама VI Вачиравут (правил в 1910—1925), принцы Кавипот (1871—1927), Нара (1861—1933), Дамронг (1862—1943) и ряд других.

Обладая обширной эрудицией, литературным даром и жадной реформаторства, Вачиравут немало сделал для развития сиамской словесности — и как идеолог, и как автор, чье литературное наследство составило свыше ста томов. Культурно-просветительская деятельность Вачиравута преследовала пропаганду идей «монархического национализма» и включала стремление познакомить широкие слои сиамского общества с национальной классикой.

В 1914—1920 гг. публикуется большая антология (около 40 томов) сиамской словесности, куда вошли лучшие стихотворные, драматические и прозаические сочинения прошлого. Знание героической истории собственной страны было, по мнению Вачиравута, благоприятной почвой для воспитания национальных чувств.

Поэзия в рассматриваемый период переживала кризис. Классические каноны, господствовавшие на протяжении столетий, затрудняли формирование новой поэзии. Классика почиталась, копировалась, но лишь эпизодически появлялись стихотворения, в которых звучали гражданские, политические мотивы. Былое господство поэзии в литературе подорвано. В поэзии начала XX в. преобладают традиционные архаические формы и размеры, эпигонские темы и настроения.

Рама VI оставил поэтические сочинения в традиционных формах: большой цикл песен гребцов (хе-рыа), развернутый нират «Малететай». Оба произведения — дань обычаю, как бы знак преклонения перед классикой: поэма о Малететайе написана по мотивам известной джатаки о Самутгакоте и заставляет вспомнить одноименный нират Кхун Суван; песни гребцов созданы в подражание поэту XVIII в. Тамматибету, и Вачиравут позволяет себе лишь минимальные вольности.

Попытка возродить архаический стих чан сделана Кавипотом. Принц крови, приемный сын Тьюлалонгкона, получивший образование в первом государственном колледже «Суан кулап», Кавипот прославился как издатель, редактор, комментатор произведений сиамской классической литературы. Его собственные опыты представляют собой традиционные наставления в стихах, напоминая тексты для рецитации в буддийских монастырях. Таковы поэмы «Махачат» (на сюжет джатаки о Вессантаре) и «Алиначит» (по мотивам одноименной джатаки из канонического собрания).

Любопытно, что популярный в XIX в. жанр нирата (в творчестве разных поэтов напоминал по характеру то элегию, то эклогу, то оду) почти не используется поэтами рассматриваемого времени. Кроме упомянутой поэмы «Малететай» получил известность лишь нират Таммапимона (1858—1928) о паломничестве к храму Руак: написанное стихом кхлонг, характерным для ниратов Сунтхона Пху, произведение Таммапимона можно отнести к пейзажно-созерцательной лирике. Строго традиционная композиция с чередованием картин природы, любовных медитаций и религиозных настроений паломника заставляет вспомнить придворную поэзию XVIII — начала XIX в. В подражание поэту XVII в. Симахосоту создано и другое сочинение Таммапимона — цикл клон-чанг («утишительных песен слону»). Тонкий знаток классической поэзии и активный соратник Вачиравута в области народного образования и просвещения, Таммапимон стремился своим творчеством приобщать молодое поколение к сокровищам национальной классики. В этом плане характерна его большая поэма в стихах клон «Самкок» («Троецарствие») по мотивам сочинения Пхра Кхланга (1750—1805), являвшегося, в свою очередь, свободным переводом средневекового китайского романа «Ло Гуаньчжуна».

644

Поэтические произведения начала XX в., ориентированные на классика, знакомили с нею неискушенного читателя. Сравнительно простой стиль, более современный язык, комментарии, сопутствующие печатному изданию, делают эти сочинения ценными для освоения поэзии средневековья. Подобная тенденция согласуется с политикой Вачиравута, популяризовавшего достижения национальной культуры.

Иногда встречаются и произведения, где слышится отголосок современных событий, прямо или косвенно упоминается о том, что волновало сиамское общество периода «шестой» монархии. Чит Буратат (1892—1942), автор большой поэмы «Самакки пет» («Распавшийся союз», 1914), создает стихотворную притчу, в которой за враждою вымышленных соперников угадывается противоборство реальных политических группировок в Сиаме. Сюжетная канва по традиции заимствована из канонического собрания буддистов «Сутта-нипата»: Будда предсказывает гибель страны Вессали из-за раздоров ее правителей. Внимание читателя приковано к зловещей фигуре княжеского министра Ватсакана, чье имя скоро стало нарицательным (так именовали иностранных политиков, пытавшихся ссорить Сиам с соседними странами). И сюжетные коллизии, и речи персонажей воспринимались современниками как предостережение: только внутреннее единство и мирная политика могут спасти Сиам от колониального раздела. Патриотическая направленность поэмы Ч. Буратата была созвучна стихам принца Нары, Кру Тепа, а также драматургии Вачиравута.

Творчество Нары (Наратипа, 1861—1933), сына короля Рамы IV Монгкута, началось в конце XIX в. Сочувствуя идеологической концепции Вачиравута, Нара исповедует

ультрамонархизм. Мысль о необходимости и незыблемости абсолютной монархии в Сиаме, чья история будто бы свидетельствует о том, что деспотия близка национальному духу тайцев, нашла отражение в поэзии Нары. Нара скорбит об утрате былого раболепия перед особой государя, перед силою государевой власти. Автор негодует по поводу действий политических группировок и даже членов правительства, способствовавших ослаблению королевского авторитета. Стремясь завуалировать свои изобличения, Нара сознательно усложняет язык поэмы, вводит иноязычную (пали-санскритскую, кхмерскую, английскую) лексику и идиоматику. Возможно, что именно по причине стилистической усложненности его стихи не произвели должного эффекта, а истинный смысл их оказался нераскрытым. В поэме Нары — «Серипап» — четко выражено авторское кредо: если для народов Запада идеалы выражаются в демократии и республиканском строе, то для народов Востока, в частности для сиамцев, высшее благо и высшая свобода — подчиняться воле государя. Реакционность взглядов в поэзии Нары отпугивала даже короля и его ближайшее окружение.

Иным содержанием наполнена гражданская и политическая поэзия Кру Тепа (1877—1943). Он вошел в историю сиамской поэзии как автор многочисленных стихотворений на совершенно новые для словесности темы из области политики, экономики, общественной жизни. Небольшие композиции в стихах клон или кхлонг посвящены то международным событиям, то обличению золотого тельца, то истории культуры, то проблемам войны и мира. Некоторые идеи Кру Тепа были в дальнейшем осуществлены с приходом к власти «младотаев» (1932).

В драматургии начала XX в. наметился определенный поворот, ознаменованный интересом к опыту европейского искусства. Заслуга создания в Сиаме жанра лакхонпхут (буквально «разговорный театр», пьеса, построенная на основе диалогов при минимальном введении танцев, пения, пантомимы) принадлежит королю Вачиравуту. Сохраняя традиционные формы национального сценического искусства — театр масок кхон, танцевальное представление лакхонрам, вокально-драматическое действие лакхонронг, Вачиравут попытался внедрить в театральный обиход новые формы и принципы исполнения, с этой целью сочинял пьесы, отличавшиеся от привычных ботлакхонов и по стилю, и по содержанию. Иногда пьеса создавалась сразу в двух вариантах — для традиционного исполнения одним чтецом с группой мимов (лакхонрам) и для разыгрывания в лицах (лакхонпхут); так было, например, с популярной его драмой «Пхра Руанг». Впервые в истории сиамской драматургии Вачиравут сочиняет комедии, пишет театральные тексты в прозе, использует сюжеты западной классики.

Основу репертуара придворного театра теперь составляют, наряду с классическими стихотворными текстами для спектаклей кхона и лакхона, пьесы самого Рамы VI и его последователей. Видя в театре средство пропаганды своих идей, король стремится со сцены говорить о национальной гордости сиамцев, единомыслии и верном служении монарху, высмеивая стремление к власти людей низкого происхождения.

Тема сплочения подданных вокруг правителя проходит через все крупные драматические сочинения Вачиравута. Историческая драма «Пхра Руанг» была создана на сюжет из старинной

645

тайской летописи и рассказывает о событиях до образования первого государства Сукхотхай. Главным героем автор делает полупоупендарного вождя тайских племен Пхра Руанга, будто бы боровшегося против кхмеров и добившегося самостоятельности для подвластного ему города Сукхотхай. В четырех актах драмы Вачиравута изображаются столкновения Пхра Руанга с кхмерскими дворянами, завершающиеся военным конфликтом и воцарением тайского вождя в свободном Сукхотхае. Вариант, написанный в форме ланкхонпхут, еще близок традиционному театральному тексту ботлакхон: при

наличии ремарок, разделения на акты и роли пьеса в основном представляет собой все-таки монолог центрального персонажа, имеющий характер откровенного назидания.

Стремясь к большей доступности драматических сочинений, Рама VI использует в «разговорных» пьесах фольклорный размер клон, а позже переходит к прозе. Так написаны агитационные произведения типа «Махатамы» или «Сердца воина», где автор призывает молодежь вступать в полки военизированной организации «дикие тигры». Рисуя нападение на Сиам вымышленного противника, не жалея красок при изображении зверств врага и страданий тайцев, Вачиравут прославляет доблести нового войска «тигров», способных отбить любое нападение. В прозе сочинены и две первые сиамские комедии — «Захват власти» и «Встреча короля». Пьеса «Захват власти» носит характер политической сатиры. Вачиравут едко высмеивает парламентскую систему, борьбу двух соперничающих партий, «республиканские свободы» европейского образца. События второй комедии разворачиваются в маленьком провинциальном городке Сиама: ложный слух о приезде монарха и вызванный этим слухом переполох приводит к целому ряду забавных положений и веселых неурядиц. Любопытно, что здесь впервые появляется фигура местного сноба, побывавшего в Европе и с презрением вззирающего на все сиамское.

Пробуя силы в разных жанрах, Вачиравут пишет пьесы для традиционного театра, переделывает в лакхонпхут тексты из сиамского классического репертуара, обращается к произведениям мировой классики. Известны его стихотворные адаптации «Венецианского купца» и «Отелло» Шекспира, «Лекаря поневоле» Мольера, «Сакунталы» Калидасы. Эти сочинения по форме и содержанию в той или иной мере приближены к культурной почве и национальной атмосфере Сиама.

Драматургическое наследие Вачиравута обширно — более 60 произведений; при всей неравноценности их роднит стремление автора к поискам нового, к эксперименту. Это сказывается даже на текстах для старинного театра кхон, актеры которого обычно играли лишь эпизоды из «Рамакиана». Для труппы кхона Рама VI написал две пьесы — «Похищение Ситы» и «Сожжение Ланки», основываясь на тексте «Рамаяны» Вальмики в английском переводе. Появившись в Сиаме как прямое подражание западноевропейскому сценическому искусству, новый театр плодотворно сотрудничал с классическим, национальным. Синтез этих двух начал, однако, и по сей день не завершился.

Проза в начале XX в. постепенно занимает доминирующее положение в сиамской литературе. В прозаической литературе получают распространение жанры очерка и статьи. Пока еще слабо развивается новелла или эссе, нет произведений в жанре повести или романа. Традиции оказываются устойчивыми: в мире «прекрасного» — интимных чувств, фантазии, романтического вымысла — проза отвоевывает свои права крайне медленно. Тем не менее прозаическое наследие литераторов из окружения Рамы VI обширно и разнообразно. Разновидность эпистолярного стиля клайбан впервые появляется в творчестве Тьюлалонгкона. «Письма домой» оказываются удобной формой для выражения не только внутренних переживаний (здесь прозаическая эпистола приходит как бы на смену стихотворному нирату), но также и гражданского пафоса, для гневных обличений, для популяризации новых взглядов, идей. Известными авторами дидактических писем-наказов в буддийском духе были, например, принцы Патсакаравонг (1849—1920) или Соммот (1860—1915). Проблемам морального воспитания юношества посвящал свои «послания» Кру Теп. Нередко письма составляли некое связное повествование: так случилось, например, с циклом клайбанов Вачиравута — по мере написания автор печатал каждое письмо в газете, постепенно была найдена «сквозная» сюжетная канва, и серия клайбанов стала напоминать эпистолярный роман. Вернувшийся из Европы сиамский студент с разочарованием воспринимает убогую действительность на родине, в письмах другу он изливает тоску по Западу и презрение к окружающему; от меланхолии несчастного корреспондента излечивает любовь к сиамской девушке, также получившей европейское воспитание. Вновь в творчестве Вачиравута появляется образ

соотечественника, отвергающего жизненный уклад своей страны, однако автор воздерживается от прямого осуждения, изыскивая некий компромиссный выход. Вместе с тем в письмах порицается

646

то косное и отжившее, что мешает развитию страны.

Еще более цельное художественное впечатление производит сборник Питтаялонгкараны «Письма тьянгванга Рама». Здесь иные акценты и настроения: важный чиновник двора (тьянгванг) пишет своему сыну-студенту в Англию; отец уже давно разучился понимать, что происходит с сыном за границей. Высмеивая глупость и косность хулящего Запад невежды, автор вместе с тем не скрывает и беспокойства по поводу явного разлада меж родителями и детьми в сиамских семьях.

Временами жанр клайбан приближается к лирическому эссе или взволнованному назиданию, а иногда это новеллистическая миниатюра. По стилю сродни эпистолам и короткие рассказы от первого лица на бытовые или фантастические темы, именуемые обычно нитхан (сказка, устная история). Сборник таких рассказов в народном духе оставил Вачиравут: в основе каждого из них какой-либо анекдотический случай — злключения хозяина, взявшегося исправить слугу-мошенника, промахи простодушного невежды, мытарства фантазера и т. п. Подчас юмор уступает место издевке над глупостью неких «демократов» (излюбленный объект политических нападок Рамы VI) или шовинистическим выпадам по адресу китайских жителей Бангкока.

Все более серьезную роль в литературной прозе начинает играть очерк (обычно передается словом «рыанг» — «дело», «событие»). Первоначально это либо короткое сообщение о происшествии, почти лишенное авторских комментариев, своеобразный репортаж, либо рассказ от лица как бы очевидца или участника события.

Со временем, например в творчестве Дамронга, очерк усложняется и вырастает в объеме. Сочинения этого жанра у Дамронга становятся большими повествовательными полотнами с действующими лицами, экскурсами в область истории, этнографии, культуры. Таковы его циклы «Беседы с разбойниками», где автор в форме диалога стражника и конокрада рассказывает об организации, занимающейся угоном скота, или «Беседы с нищим», где рисуется картина городского дна. В столь же популярной и живой форме пишет Дамронг о старинных обычаях, народных праздниках, деревенском быте.

Форма развернутого очерка и эпистолярные циклы приближают рождение нового для сиамской литературы художественного жанра — романа в прозе.

646

КАМПУЧИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

К концу XIX в. Кампучия представляла собой полузависимую страну, которая постоянно становилась объектом колониальных притязаний сильных соседей. Постепенно определилась особая роль французского присутствия. К 1887 г. Франция объединила Кампучию с другими своими владениями в Индокитае через политическую систему Индокитайского Союза. Вскоре власть кхмерского монарха стала номинальной, движение против колониализма, принимавшее массовые формы, носило большей частью промонархический характер.

Навязываемая французами европеизация Кампучии в области культуры привела к тому, что в начале XX в. появились светские школы, где преподавание велось на французском языке по программам, приближенным к начальным школам метрополии. Даже в школах при буддийских монастырях преподавался французский язык. Колониальные власти осуществляли строгий контроль за деятельностью всех учебных

заведений. Для получения высшего образования кхмеры, как правило, отправлялись в Париж. Так рождалась новая интеллигенция, ориентирующаяся на Европу и готовая поддержать буржуазные преобразования в стране. Однако она была слишком малочисленна. Большинство молодых людей получало традиционное образование при монастырях и скептически относилось ко всем нововведениям.

Устоявшаяся веками культурная традиция оставалась достаточно прочной, сказываясь на всем характере литературного развития. Как писал в начале XX в. один из первых французских миссионеров и исследователей литературы Кампучии О. Пави, «туманные представления о магическом прошлом остаются в сердцах людей, питают литературу, театр, живопись и музыку».

Литература Кампучии развивалась в русле традиций. Особое значение имели канонические и неканонические джатаки — рассказы о прошлых рождениях Будды, написанные прозой с вкраплением стихотворных отрывков, где подводится итог и делается вывод. Джатаки утверждали ценности буддизма тхеравады, воплощенные

647

в идеальном образе бодхисаттвы. «Панньяса джатака» — «50 джатак» — учили людей «правильному» отношению к собственному богатству, власти, к себе самому, они требовали соблюдения всех моральных заповедей, обещая за это достижение нирваны. Канонические произведения утверждали ценности и идеалы, которые поддерживали правители и сангха — буддийская монашеская община.

Популярностью пользовались чбапы — «законы», «правила», «кодексы морального поведения», написанные стихами. Насчитывалось около 30 собраний чбапов, в каждом произведении было от двадцати до пятисот строф. Их переписывали, декламировали, пели, запоминали, передавали из поколения в поколение. Чбапы играли большую роль в жизни народа, поскольку давали четкие установки как морального, так и практического характера.

Достигает расцвета жанр поэм, написанных на основе джатак или национальных сказок, а также на оригинальные сюжеты. По сравнению с чбапами поэмы дальше отстояли от религиозного канона, поскольку дидактика религиозных наставлений сочеталась в них с жизненными коллизиями, проникнутыми драматизмом, с изображением реальных человеческих переживаний. Вместе с тем только в религиозной отрешенности и вмешательстве чудесных сил видят авторы поэм выход из любых жизненных потрясений.

На рубеже веков в Кампучии получают распространение жанры исторического романа, философской сказки и городской новеллы. Правда, они занимали место на периферии системы литературных жанров, не колебля ее традиционных принципов.

Исторический роман большей частью основывался на переосмыслении народных легенд и поэм героического содержания. Он не ввел новой тематики и героев, неизбежными оставались и ценностные ориентации. Авторы, отталкиваясь от легенды, вносили в нее новые акценты, но не меняли идейной сути: героями по-прежнему были король и люди высшего сословия, а правитель всегда оказывался честен, благороден, мудр и бескорыстен.

В авторской сказке-притче доминирует дидактическое начало, отсутствует занимательный сюжет, героями выступают животные, используется этиологическая концовка. Но по сравнению с фольклорными произведениями авторы сказок сделали шаг вперед, показывая, что и боги не гарантированы от заблуждений.

В новом веке появляется жанр городской новеллы. В отличие от фольклорных произведений, городская новелла строится на игровой ситуации и не преследует нравоучительных целей. Таков цикл рассказов о похождениях Тмень Чая, который позволяет себе смелые шутки с королем и знатью, веселит простой народ.

Амбивалентность его поступков и поведения говорит о народном происхождении героя, который стал весьма популярным в Кампучии.

По-прежнему активно обогащался в Кампучии и фольклор, который самыми тесными узами связан со всеми литературными жанрами, дополняя литературу многообразными сюжетами и мотивами. Фольклор был частью повседневной жизни простых людей, бытуя только в устной передаче. Только в самые поздние годы XIX в. французские ученые начали публикацию произведений устного народного творчества кхмеров.

Среди многочисленных поэм полурелигиозного-полусветского характера своими художественными достоинствами выделяется «История Саббасидха» Прэхдей Аксор Танга, написанная в 1899 г. Главным героем ее, как обычно, выступает будхисаттва. В поэме говорится о том, что в одном из своих рождений Будда был воробьем. Однажды он полетел за едой для детей. В это время в лесу начался пожар, и птенцы погибли. Воробья прокляла жена за опоздание и бросилась в бушующее пламя, обещав, что в новом своем рождении она ни с одним мужчиной не обмолвится ни единым словом. Воробей последовал за женой и возродился простым юношей, а воробья — прекрасной принцессой. Принцесса не разговаривала ни с одним мужчиной, и король обещал отдать ее в жены тому, кто сумеет заговорить с красавицей. Герою удается с помощью магических средств решить эту задачу. Следует счастливое соединение супругов.

В произведении дается подробное объяснение закона кармы, большую роль играет магия, волшебство. Рассчитанная не только на высокообразованного читателя, но и на простого слушателя, эта поэма призвана была воспитывать людей в духе буддийской морали.

В том же году Иох Нгин написал поэму «Чоу Сратоп Чек» — «Человек, украшенный листьями баньяна». В этом произведении впервые героями стали не короли и принцы, а люди более низкого происхождения, что говорит о некоторой демократизации жанра поэмы. Произведение изобилует приключениями, чудесными перевоплощениями. Не отходя от традиционного построения поэм, автор сосредоточивает внимание на эмоциональном состоянии героев, дает некоторую психологическую оценку поведения персонажей. Вместе с тем, попав в драматическую ситуацию, лишившись родителей, став бедняком, не получив в жены любимую девушку, герой способен найти выход, только обратившись

648

к религии. Изучая буддийскую доктрину, он обретает себя, а благодаря вмешательству божества снова становится богатым и знатным.

Начало XX в. ознаменовано появлением трех поэтов: Ботум Тхерак Сома (1852—1932), Ну Коназ (1874—1947) и Сеттхи (1881—1963). У всех них тесно переплетены трагическое и романтическое начало. Красота нищеты, возвышенность смерти — таковы лейтмотивы их творчества. Жизнь — это драма, потому что в ней противостоят две силы: идеальное и реальное. Богатое воображение и обостренная чувствительность, четкое композиционное построение, почти полный отказ от преувеличений и гиперболизации, экспрессивность — отличительные особенности их произведений.

Поэма «Тум Тиеу» Ботум Тхерак Сома, опубликованная в 1915 г., и сейчас является одним из популярнейших произведений. Автор описывает трагическую историю любви юноши и девушки, напоминающую «Ромео и Джульетту». Ему удается передать возвышенное чувство, перед которым жизненные неурядицы кажутся ничтожными.

К первому десятилетию XX в. относится также расцвет творчества поэта Крам Нгоя (1865—1936), писавшего в основном дидактические поэмы. Нгой дает конкретные образцы морального поведения, говоря о нормах, которые необходимо соблюдать, чтобы выстоять под ударами судьбы. По мнению Нгоя, соблюдая такие нормы, общество достигнет счастья и гармонии. Французская администрация преследовала поэта. Она опасалась его популярности в народных массах, боялась сарказма и иронии, которыми

были пропитаны дидактические поэмы, исполняемые Нгоем под аккомпанемент чапея — народного струнного инструмента.

В начале XX в. плодотворно работал и Сотан Преачеа Ин (1859—1924), создавший большое количество философских сказок. Сказка «Орел Шивы» содержала иносказательный призыв отбросить рабскую покорность.

В первое и второе десятилетия XX в. появляется много переводных романов, особенно французских. Но такая литература находила отклик только среди по-европейски образованных кампучийцев. Основная масса населения оставалась равнодушной к этим произведениям. Кампучийская литература оставалась литературой средневекового типа. Она только накапливала, вбирала в себя новое. Изменения произошли немного позднее, в 30-е годы, когда литературу Кампучии ждали радикальные перемены.

648

ВЬЕТНАМСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

В 1887 г. Вьетнам, попавший в колониальную зависимость от Франции и расчлененный на три части (Тонкин, Аннам и Кохинхина), имевшие различный политический статус, был включен в Индокитайский Союз, созданный для удобства управления новой колонией и ее эффективной эксплуатации. Колониальное закабаление страны, расхищение ее богатств, жестокий гнет колонизаторов, унижение национального достоинства вьетнамцев, их культуры — все это вызвало антиколониальные выступления и решительный протест в различных социальных слоях.

На рубеже XIX и XX вв. во Вьетнаме наиболее прозорливые представители старого образованного сословия — ученые-конфуцианцы — усваивали и активно распространяли просветительские идеи. Одна из наиболее своеобразных черт этого движения в колониальной стране состояла в том, что на первый план выдвигались политические цели, борьба за национальное освобождение. Усиление национального самосознания «в передовых, патриотически настроенных кругах вьетнамского общества хронологически совпало с эпохой пробуждения Азии, эпохой, наиболее характерной чертой которой было втягивание в процесс освободительного движения многомиллионных масс колониальных и полуколониальных стран Востока» (С. А. Мхитарян). В области культуры освободительные веяния проявились, в частности, в стремлении как можно шире распространить грамотность, чему способствовала вьетнамская латиница.

Вьетнамские просветители были склонны к историческому оптимизму, продиктованному верой в социальный прогресс. Они полагали, что с помощью знаний можно сделать страну могучей и сбросить колониальное иго. Они выражали общенациональные интересы.

Вьетнамское просветительство, достигшее своего развития сравнительно поздно и активно опиравшееся на опыт предшественников, имело сложные идеологические основы. На рубеже веков во Вьетнаме с большим интересом изучались труды западноевропейских просветителей — Вольтера, Руссо. Одновременно

649

сюда стали проникать идеи революции Мэйдзи, которая вывела Японию на новый, капиталистический путь развития, а также идеи китайских реформаторов Кан Ювэя и Лян Цичао.

Рушились некогда священные конфуцианские догмы. Прежний идеал «просвещенного правления», гарантирующего благоденствие народу, находил все меньше сторонников. Патриоты уже не считали, что любовь к родине неотделима от верноподданничества.

Энтузиазм, вызванный у передовых людей «новым учением», то есть европейской наукой и культурой, был исключительно велик и порою принимал курьезные формы. «Некий чиновный господин тиенши (старшая ученая степень в старом Вьетнаме. — *Н. Н.*), — писал вьетнамский литературовед Данг Тхай Май, — продал землю и приобрел оборудование для опытов по химии и электричеству, а часовню с алтарем предков превратил в физико-химическую лабораторию». Впрочем, знакомство с «новым учением» поначалу не являлось ни систематическим, ни глубоким и шло во многом через посредство Японии и Китая.

Получила развитие периодическая печать. Просветители предлагали учредить газеты, противопоставляя их чтению начетническому усвоению конфуцианского канона: «Чем зазубривать старые книги, куда лучше читать новые газеты, на страницах которых разум». Начали выходить журналы «Донг-зыонг тапти» («Журнал Индокитая», изд. с 1913 г.), а позже «Нам фаунг» («Южный ветер», изд. с 1917 г.). Кроме публицистических выступлений, выдержанных в тонах раболепия перед французскими хозяевами и метрополией, эти издания публиковали переводы западной (главным образом французской) классики. Началось хотя и выборочное, ограниченное, но все же более или менее систематическое знакомство с западной литературой.

Симптоматично, что деятели просветительского движения той поры осознавали свою преемственную связь с передовыми вьетнамскими мыслителями XVIII — середины XIX в. В «Рассуждении о цивилизации и новом учении» (1904), которое тремя годами позже стало манифестом и программой движения «Тонкинской общественно-просветительской школы», есть знаменательное высказывание по этому поводу. Перечислив как важное достояние национальной культуры энциклопедические труды Ле Куй Дона и Фан Хюи Тю, а также другие исторические и географические сочинения авторов XVIII и XIX вв., автор «Рассуждения о цивилизации и новом учении» подчеркивал, что эти книги «доставляют нам сведения о родных горах и реках, обычаях, культуре, установлениях родной страны, а также являют для последующих поколений пример, достойный подражания».

Просветительские тенденции, движимая чувством патриотизма борьба со старой системой образования и средневековой схоластикой, с феодальным мировоззрением, со всем отжившим дали жизнь движению «Тонкинской общественно-просветительской школы» (март — ноябрь 1907 г.), объединившей прогрессивные силы. Колонизаторы впоследствии жестоко расправились с ее наиболее радикально настроенными участниками.

Как и прежде, в литературе продолжала господствовать поэзия, а патриотизм оставался важнейшей ее темой. Многие смелые стихи распространялись нелегально, нередко изустно, а их авторы по вполне понятной причине скрывали свои имена. Поэты чаще всего обращались к перу в целях политической агитации. Боевой политической накал, злободневная публицистичность характеризует их произведения.

Человек интересовал поэтов прежде всего в его общественной функции. Их взоры обращались к образам тех государственных деятелей Европы, а также Японии, которые прославились преобразованиями и реформаторской деятельностью. С уважением упоминались Руссо («Бросил он клич народовластия»), Вашингтон, Гарибальди, Жанна д'Арк. Пользовалась вниманием фигура «великого императора Бидака», т. е. Петра Первого. Анонимный автор большого стихотворения «Разговор о пяти континентах», написанного вскоре после русско-японской войны, изображает Петра прежде всего как просветителя.

Поехал в страну Англию, в страну Голландию,
Научился корабельному делу,
Вернулся, своих людей обучил.
Юные все узнали,
Герои всем овладели,

Стихотворение неизвестного автора «Песнь Азии», появившееся в 1905—1906 гг., дает широкую панораму закабаленного европейскими державами континента и подробно рассказывает о достижениях японцев: «Повсюду дома проволочной связи поставили, торговые суда плывут по всему океану. Там — железная дорога, здесь — банк». О японцах говорится как о «желтокожих родственниках», явивших поучительный пример. Просветительские тенденции произведения наиболее очевидны в сетованиях автора по поводу того, что колонизаторы не обучают вьетнамцев «телеграфному, корабельному, пушечному делу», а уготовили для

650

них лишь «чин слуги-боя да титул кули». Поэт воспекает передовой для того времени идеал европейски образованного человека, радеющего о благе страны. Этот новый идеал воплощается и в образе торговца, успешно конкурирующего с европейцами. Прежние высокомерные слова конфуцианцев о торговле забыты.

В стихах того времени осмеиваются защитники обветшалых идей, феодальной идеологии, ученые-конфуцианцы, противящиеся передовым веяниям времени. В первые годы XX в., высмеивая конфуцианского книжника, неизвестный поэт писал:

Земля кругла, и движется она,
А он твердит: «Квадратная она, и вон
стоит всегда на месте».

Французские колониальные власти в то время предприняли попытку законсервировать изжившую себя традиционную систему образования: средневековая экзаменационная система в несколько реформированном виде сохранялась долго и была отменена окончательно лишь в 1918 г. Официальным языком все это время оставался мертвый письменный язык ханван — вьетнамизированный вариант вэньяня. Политика колонизаторов была тормозом как для экономического, так и для культурного развития страны.

Характерным явлением для вьетнамской литературы начала века было творчество Фан Бой Тяу (1867—1940), выдающегося деятеля национально-освободительного движения. Он, используя традиционные жанровые формы, вкладывал в свои произведения просветительское и патриотическое содержание. Почти не выходя за рамки классических жанров, Фан Бой Тяу преобразовывал их «изнутри». Писал он на ханване, адресуясь к читателю с традиционным образованием и обращаясь к жанрам жизнеописания, послания в стихах.

К началу XX в. иссякает жанр повествовательной поэмы и начинается бурное развитие современных прозаических повествовательных жанров. Поэма по-своему отзывается на новые идеи и веяния, не порывая с установившимися формами, но пытаясь приспособиться к переменам, что выражается прежде всего в «осовременивании» содержания, публицистичности стиля, прямой общественной направленности пафоса произведений.

Одна из последних повествовательных поэм была написана во Франции в 1911—1925 гг. Фан Тю Чинем (1872—1926) по мотивам японского романа «Удивительные встречи красавицы» (1885), принадлежащего Токай Санси, видному деятелю революции Мэйдзи. В поэме «Чудесная встреча с красавицей» действие происходит в Америке, Ирландии, Египте, национально-освободительное движение осознается как широкое явление.

Современная проза во Вьетнаме в тот период все еще находилась на этапе становления. Но необходимость в ней ощущалась достаточно остро, о чем свидетельствует предпринятая в 1906 г. сайгонской газетой «Нонг ко мин дам»

(«Рассуждения за чаем о земледелии и торговле») попытка организовать конкурс романистов и дать толчок развитию новой вьетнамской прозы. Главным редактором газеты Жильбером Тьеу было дано первое во Вьетнаме определение понятия «современный роман»: «Французы именуют это roman, т. е. повествование о вымышленном, но повествование в согласии с тем, каковы в данной стране люди и обычаи, будто повествуется о подлинном». Ж. Тьеу подчеркивал роль художественного вымысла в романе (по контрасту с историческими и тому подобными сочинениями в традиционной литературе) и вместе с тем утверждал, хотя и несколько наивно, реалистический принцип правдивости. Он предостерег от увлечения сказочно-фантастическими элементами, что было бы характерно для предшествующей литературы, и подчеркнул в духе просветительских идей: «Не следует прибегать к суевериям; чтобы оживить того или иного из персонажей, надо воспользоваться эффективным лекарством или искусным врачом, а не говорить о разной чертовщине; чтобы наказать какой-либо персонаж, надо описать, как его сразила болезнь или молния, пушка, гильотина и т. п.» Обновление традиционных приемов, к которому призывает Ж. Тьеу, было знаком времени.

Смелый по замыслу конкурс, однако, не принес желанного результата: было прислано лишь одно произведение — «Повествование о Лыонге и Хоа», напечатанное в газете в 1907 г. Несмотря на злободневный сюжет (действие происходит в годы завоевания Вьетнама французами), инерция традиции преобладала в этом романе.

Заимствование сюжета из произведений французских писателей как форма приобщения к опыту европейской литературы было частью процесса становления нового вьетнамского романа. В первый период своего творчества (10—30-е годы) особенно много занимался подобными переложениями французских романов Хо Биеу Тянь (1885—1958), впоследствии известный беллетрист. В 1912 г. он издал обработку («Кто свершит?») романа «Андрю Корнелис» Поля Бурже, изобразив девушку Бать Туйет (Белый Снежок) из феодальной семьи, стремящуюся отомстить за свою мать, отравленную младшей

651

женой отца. Камерность действия характеризует произведение Хо Биеу Тяня, изображающее тяжелую атмосферу, которая царит в феодальной семье. Для становления современной новеллы важной была публикация сборников народных анекдотов и забавных историй, сочиненных самими авторами, — «Рассказы о нынешней жизни» (1910) Данг Ле Нги, «Веселые истории» (1913) Чан Фонг Шака.

Начало XX в. — переходный этап в истории вьетнамской литературы, когда в ней наблюдается смешение старого и нового, происходит решительная борьба просветителей с обветшалой феодальной идеологией. На литературу этого времени общественная, научная и философская мысль Запада влияла сильнее, чем европейское искусство, знакомство с которым только начиналось.

651

ЛИТЕРАТУРЫ ИНДОНЕЗИЙСКОГО АРХИПЕЛАГА И МАЛАККСКОГО ПОЛУОСТРОВА

Отказ Голландии в последней четверти XIX в. от феодально-крепостнических методов эксплуатации населения и природных ресурсов «заморских территорий» в пользу свободного предпринимательства и перерастание мирового капитализма в империалистическую стадию привели к важным переменам социальной ситуации в Индонезии, именовавшейся тогда Нидерландской Индией. Не успев еще полностью справиться с последней волной движения под лозунгами феодального национализма,

колониальные власти обрели нового, куда более опасного противника. В 1913 г. В. И. Ленин в статье «Пробуждение Азии» отмечал: «исконный деспотизм и произвол голландского правительства встречают теперь отпор и протесты среди масс туземного населения. Намечается обычное явление предреволюционного периода: возникают с поразительной быстротой союзы и партии. Правительство запрещает их, создает тем самым еще большее озлобление и новый революционный дух» (*Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 23. С. 146*).

Вслед за профсоюзом железнодорожников Явы, оформившимся в 1905 г., создаются влиятельная просветительская организация Буди Утомо («Высокая цель», 1908), массовая политическая — Сарекат Ислам (Союз мусульман, т. е. туземцев, 1912) и небольшая радикальная Индийская партия (1912), потребовавшая немедленной независимости для Нидерландской Индии. В 1914 г. по инициативе голландских левых социал-демократов, работавших на индонезийских предприятиях, возникло Индийское социал-демократическое объединение, а шесть лет спустя родилась первая в Юго-Восточной Азии коммунистическая партия.

Названные организации с самого начала выступали от имени всех народностей архипелага отражая тем самым преобладающую тенденцию формирования в многоязыковой полиэтнической Индонезии единой нации. Их рабочим языком, как правило, был голландский, знание которого было обязательным для всех представителей новой интеллигенции. Когда же деятельность этих организаций обретала агитационно-массовый характер, ее вели на «низком» (вульгарном) малайском языке, который издавна служил основным средством общения народностей Индонезии, хотя ему в известной степени противостоял яванский язык (поскольку его носители составляли ядро формирующейся индонезийской нации).

Впервые идеи национального пробуждения выразились в эпистолярном наследии и очерках на голландском языке дочери просвещенного яванского аристократа Раден Адженг Картины (1879—1904). «Движение яванцев только зарождается, — писала она в 1900 г., имея в виду, в сущности, всех индонезийцев. — В будущем борьба развернется во всю ширь, и тем, кто окажется в рядах борцов, придется сражаться не только с конкретным противником, но и с мягкотелостью своих же соплеменников. Целью этой борьбы станут интересы нации». Средство исцеления общества от феодальной косности Картины видела в распространении научных знаний, в образовании по европейским образцам. Об этом она страстно говорила в записке «Дайте яванцу образование!», составленной по запросу одного из чиновников Министерства колоний. Опасения некоторых своих корреспондентов, что отход от традиций ослабит национальный дух, Картины считала несостоятельными: «Мы ни в коей мере не стремимся превратить наших учеников в полуевропейцев или явано-голландцев. Посредством свободного воспитания мы прежде всего желаем сделать яванцев настоящими яванцами, преклоняющимися перед своей родиной и народом, жаждущими их величия...»

652

Избранные письма Картины (многие из них являются, в сущности, стихотворениями в прозе) были опубликованы в 1911 г. в сборнике «Сквозь мрак к свету». Он был составлен одним из корреспондентов просветительницы, ревностным поборником нового официального этического курса колониальной политики, предусматривавшего наряду с прочим создание европейски образованной элиты из местной аристократии, с которой голландцы были готовы частично поделиться властью. На деле же, как и предсказывала Картины, многие представители новой интеллигенции решительно выступили против колониального гнета. Особенно выделялись статьи и политические эссе яванца Суварди Сурьядининграта (Ки Хаджар Деванторо). Руководство Индийской партии поручило ему в 1913 г. дать отповедь колониальной администрации, намеревавшейся пышно отметить в Индонезии столетие со дня освобождения Голландии от французской оккупации. Его гневный памфлет «Если бы я был голландцем» заканчивался словами: «Прежде нужно

предоставить свободу угнетенному народу, а затем уже праздновать день своей независимости».

Несколько романов на голландском языке принадлежат перу соратника Суварди Сурьядининграта по Индийской партии Эрнеста Франсуа Эжена Дауэса Деккера (Сетиабуди, 1888—1950). В «Симане-яванце» (1908), имевшем подзаголовок «Роман о рисе, дивидендах и человеколюбии», он, следуя по стопам своего двоюродного деда Мультагули, остро критикует колониальное господство, а в написанном в романтическом ключе романе «Королева Дваравати» (1905) воспекает великое прошлое Явы. Талантливым поэтом был выходец из суракартского княжеского дома Ното Сурото (1888—1951), получивший высшее образование в Голландии. Его сборники стихотворений в прозе «Бутоны жасмина» (1915), «Аромат волос матери» (1916) и «Шепот вечернего ветра» (1917) созданы не без влияния поэзии Рабиндраната Тагора.

Индонезийские голландскоязычные писатели опирались по преимуществу на опыт возникшей в XIX в. так называемой колониальной голландской литературы, отображавшей быт европейцев в Индонезии и отчасти конфликты в туземной среде. Провести четкую границу между индонезийской голландскоязычной литературой и собственно голландской не всегда представляется возможным. К таким «пограничным» произведениям относится, в частности, роман «Из рабов в князя» довольно плодотворной писательницы Мелати ван Ява (псевдоним Марии Слоот, 1853—1927) о руководителе антиколониального восстания в XVII в. Сурапати. В 1892 г. роман был переведен журналистом и литератором Ф. Виггерсом на «низкий» малайский язык и стал неотъемлемой частью индонезийской городской литературы.

Ее зачинателями выступали в последней четверти XIX в. по преимуществу лица от смешанных браков голландцев с местными женщинами (так называемые индоевропейцы), а также китайские метисы и туземцы-христиане, выпускники миссионерских школ. Среди последних был выходец из народности минахаса (о-в Сулавеси) Ф. Пангемананн (1870—1910?), автор повестей о кознях знаменитых разбойников — «Сказ о Си Чонате» (1900) и «Сказ о Россине» (1903). Обе повести изобилуют описаниями кровавых преступлений и завершаются освобождением красавицы из рук злодея благородным героем (юношей голландцем в первой и китайцем — во второй). Более реалистичны повести о ньяи (неофициальных туземных женах голландцев), создававшиеся как на голландском, так и «низком» малайском языке и напоминающие по духу и стилю новеллы Возрождения.

Самая популярная среди них — «История о ньяи Дасиме, жертве улещивания, являющая собой весьма занимательное изложение событий, не столь давно имевших место в Батавии, которые послужат в назидание всем женщинам, доверяющим сладким речам мужчин» (1896). Достоинство этой повести в умелом воссоздании бытовой обстановки и безыскусно проникновенной манере повествования. Антимусульманский, а значит, антитуземный настрой «Истории о ньяи Дасиме», приписываемой журналисту и книгоиздателю Г. Франсису (1860—1915?), уже тогда вызвал отпор в одной из трех новелл вышедшего в 1897 г. анонимно сборника «История о ньяи Тассим». Здесь голландец, решив обзавестись законной женой, сам отсылает ньяи в деревню, откуда мать во время голода привела ее девочкой в город, чтобы отдать в наложницы; героиня же (ее маленькая дочь решением суда осталась с отцом) от горя сходит с ума. Бесправное положение неимущих крестьян, которые становятся жертвами богачей (будь то европеец, китаец-ростовщик или яванский аристократ), — основная тема и двух других новелл. Характерная для этих новелл публицистичность свидетельствует о влиянии Мультагули. Можно предположить, что автором сборника был Х. Коммер, чья повесть «Ньяи Паина» (1900) (о том, как героиня специально заразилась оспой, чтобы извести насильно взявшего ее в наложницы сахарозаводчика) также содержит обличительные мотивы.

Иначе обрисована социальная среда в «Повествовании о Сити Мариях» (1910—1912) некоего Хаджи Мукти (скорее всего, индоевропейца-мусульманина), где положительные персонажи — всегда индоевропейцы, а отрицательные — голландские чиновники и многие туземцы. Этот уникальный социально-бытовой роман с захватывающим авантюрным сюжетом свидетельствует о тенденции формирования в Индонезии метисской нации латиноамериканского толка, хотя подобный процесс и не получил завершения.

Романы стали выдвигаться в качестве ведущего жанра городской литературы с начала XX в., причем первоначально в творчестве писателей из местной китайской общины. Отличаясь значительным объемом и сюжетной многоплановостью, такие романы зачастую распадались на отдельные повести или новеллы со сквозными персонажами. Преобладали криминальные сюжеты и реже — социально-бытовые. Попытка Тхио Чинбуна в «Уй Си» (1903) объединить их успеха не достигла. В первой части книги рассказывается о нечестном обогащении мелочного китайского торговца. Во второй, фактически самостоятельной, дочь заглавного героя вопреки его воле выходит замуж за яванского аристократа, принимает ислам и содействует переходу в эту религию своих соплеменников, т. е. их ассимиляции с коренным населением.

В идейном плане роман «Уй Си» малотипичен для произведений авторов-китайцев, чаще настаивавших на необходимости реставрации обычаев предков и общинной солидарности, поскольку просветительское и политическое движение в среде хуацяо развивалось обособленно от процесса национального пробуждения в Индонезии. С резким неприятием подобной «особой позиции хуацяо», и прежде всего засилья китайских торговцев и мелких предпринимателей, выступал один из идеологов буржуазии Тиртоадисурьо (1880—1918), основавший в 1907 г. первую национальную газету (без участия китайского и голландского капитала) «Медан Прияти». В ней печатались его две полуавтобиографические повести «Бусоно» (1910) и «Ньяи Пермана» (1912). По словам современного индонезийского писателя Прамудьи Ананты Тура, «в повестях реалистически изображался быт и нравы духовно раздвоенной прослойки индонезийского общества, вкусившей плоды западной цивилизации и оторвавшейся от традиций, но не сумевшей еще обрести новых моральных ценностей». Во многом та же характеристика применима к художественно более удачному роману «Бешеный» (1914) Марко Картодикромо (1878—1932), который в 20-е годы выступит основоположником индонезийской пролетарской литературы.

И Тиртоадисурьо, и Марко Картодикромо — яванцы, выходцы один из состоятельной, другой из обедневшей аристократических семей. Оба выросли в атмосфере яванской традиционной культуры, однако в той демократической среде, с которой они связали свои судьбы, предпочтение отдавалось «низкому» малайскому языку.

Что же касается яванской литературы, где тон задавали придворные поэты из центрально-яванских княжеств, она цепко держалась за сложившиеся поэтические каноны и мифологическую тематику. Развитию прозы и известной демократизации яванской литературы немало способствовал просветитель и педагог Ки Падмосусастро (1840—1926). Отказавшись от карьеры придворного поэта — пуджонго, он называл себя «свободным человеком, строителем языка». Падмосусастро принадлежит несколько притчевых повестей, в которых он высмеивал и невежество и высокомерие аристократа, доказывая, что знания и находчивость важнее знатного происхождения. К притчам близки и назидательные повести других яванских авторов.

Отказаться от притчевой условности решился в тот период лишь сунданский писатель Д. К. Ардивината, автор реалистического романа «Отрава для молодых» (1914). В нем рассказывается о молодом добропорядочном крестьянине, чью жену переманил богатый аристократ. Герой пристрастился к опиуму и азартным играм и, совершив кражу, попал в

тюрьму. Нелегко сложилась и жизнь его бывшей жены, третируемой знатной родней нового мужа.

Тенденции к обновлению сунданской литературы (в которой, как и в яванской, оставалось сильным традиционное начало) проявились в поэтическом творчестве Хаджи Мустапы (1852—1930). В своей философской лирике и дидактических максимах он смело использовал образность и метрику народной сунданской поэзии низких жанров.

Книги на яванском, мадурском, сунданском и других языках народностей Индонезии, печатавшиеся в частных типографиях, остаются по преимуществу недоступными литературоведам, которые вынуждены ориентироваться только на произведения, опубликованные созданной властями в 1908 г. Комиссией по туземной школе и народному чтению. Эта Комиссия стремилась направить развитие литературы народностей архипелага в умеренное просветительское русло. К 1917 г. до 45% публикаций Комиссии составляли книги на яванском языке, около 35% — на сунданском и менее 5% —

654

на мадурском. Из оставшихся 15% большая часть приходилась на «высокий» малайский язык (просветительные брошюры, классические хикаяты и шаиры), который использовался в школьном обучении в основном за пределами Явы и, по мнению деятелей индонезийского национального движения тех лет, «не играл революционизирующей роли» (в отличие от «низкого» малайского) в общественной жизни страны.

На фоне политических и культурных сдвигов, происходивших в Индонезии, подконтрольный англичанам Малаккский полуостров выглядел сонной провинцией. Малазийские критики не без основания говорят о своего рода вакууме в малайской литературе на рубеже XIX—XX вв., заполненном переводами религиозных трактатов и традиционной художественной словесности с арабского и персидского языков. В отличие от Индонезии, книги и газеты выходили здесь на арабской графике, а их язык был много ближе к литературным («высоким») нормам. Публикуемые в прессе материалы также ориентировались преимущественно на арабские источники, что стало особенно заметно после основания в Сингапуре в 1906 г. журнала «Аль-Иман», следовавшего по стопам «Аль-Мунира» — ведущего органа египетских реформаторов ислама из группы Мухаммада Абдо, пропагандировавшего «очищение ислама от суеверий и нововведений», т. е. рационалистический пересмотр мусульманских догматов и их приспособление к нормам буржуазного общества.

Чуть позже художественные особенности ораторской речи и журнальной прозы будут восприняты новым малайским романом, родоначальником которого станет один из активных сотрудников «Аль-Имана» Съед Шейх бин Амад аль-Хади.

654

ФИЛИППИНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

В 1896—1898 гг. происходит Филиппинская национально-освободительная революция. На первом, «разночинском», этапе ее возглавлял «великий плебей» Андрес Бонифасио, революционер и поэт. В революции и последовавшей за ней Филиппино-американской войне против новых колонизаторов принимали участие многие деятели культуры и литературы — Педро А. Патерно, Лопе К. Сантос, Фелипе Кальдерон, Хосе Пальма, Фернандо Мария Герреро, Сесилио Апостол и др. Эту войну В. И. Ленин назвал завершением империалистического передела мира, осудив предательство и жестокость американских правителей, захвативших Филиппинские острова под предлогом их

«освобождения» от испанских колонизаторов. Против этого преступного акта в России выступили видные представители культуры, в том числе Лев Толстой.

Революция и сопротивление новым колонизаторам сопровождалась рождением новой, прогрессивной прессы и периодики на испанском, тагальском и других языках, распространенных на Филиппинах, стимулировали активный рост боевой злободневной драматургии для народного театра и особенно гражданской, патриотической поэзии, Идеи политической независимости, филиппинской культурно-литературной самобытности пропагандировались органами революционных организаций: «Катипунан» («Союз»), «Калайаан» («Свобода») и др. Демократизировались отдельные предреволюционные издания («Ревиста католика», «Эль-Комерсио» и др.).

Филиппинская литература в этот период находилась в процессе перехода от романтизма к реализму. Испаноязычная филиппинская поэзия и публицистика испытали в это время настоящий расцвет. В поэзии выделяется фигура главного идеолога «Катипунана» Эмилио Хасинто (1875—1899), погибшего в бою с американскими интервентами. Хосе Пальма-и-Веласкес (1876—1903) в своих произведениях, написанных в основном в бурные революционные годы, эволюционировал от религиозной к гражданской поэзии. Вершина его поэзии — стихотворение «Филиппины», или «Обожаемая земля» (1899), ставшее гимном первой Филиппинской республики.

Типичным представителем революционно-романтического направления был Фернандо Мария Герреро (1873—1929) — поэт и очеркист, воспевавший родину — «мать людей», «богиню», «мадонну»; широко известен его сборник «Личинки» (1914). Сесилио Апостол (1877—1938) прославился циклом, посвященным национальным героям — Рисалю, Хасинто, Мабини и др.

Филиппинская испаноязычная проза послерисалевского периода представлена в основном

655

газетными жанрами, прежде всего гражданской антиимпериалистической публицистикой. Перу Аполинарио Мабини (1864—1903) принадлежат воспоминания о филиппинской революции, «Моральный кодекс филиппинца». Теодоро М. Калау, редактор «Эль Ренасимьенто Филипино», помещал статьи о возрождении национальной культуры, антиамериканские материалы, например знаменитую передовую «Хищные птицы» (1908), написанную Фиделем А. Рейесом, в которой в сатирической форме обличался «иноземный хищник в образе и подобию человека», под видом изучения грабивший святыни племени игоротов в горах Бенгета.

Со второй половины 90-х годов XIX в. стала интенсивно пополняться филиппинская «Рисалиана» — обширный цикл художественных, литературно-критических, научно-популярных произведений о жизни и творчестве крупнейшего филиппинского писателя и мыслителя, национального героя страны Хосе Рисаля.

В филиппинской литературе на тагальском языке шел процесс возрождения, обновления поэзии и драмы, освоения жанров современной прозы. Тагальская литература также была пронизана свободолобием революционных лет, восприняла патриотические настроения Рисаля и его последователей, продолжила традицию тагальской поэзии, заложенную в первой половине XIX в. Балагтасом.

Одним из первых тагальских поэтов нового времени стал выдающийся филиппинский революционер, основатель «Катипунана» Андрес Бонифасио (1863—1897), посвятивший себя гражданской лирике. Стихотворной в своей основной части была и тагальская драматургия первых десятилетий XX столетия, в которой преобладают модернизированные моро-моро и сарсуэлы — формы прошлого века. Американская колониальная администрация объявляла многие пьесы «мятежными» и жестоко расправлялась с их авторами и постановщиками.

Одновременно против пьес, утверждавших колониальную идеологию, выступил Северино Рейес (1861—1942), «отец тагальской сарсуэлы», адресовавший свои произведения широкой публике. Наибольший успех ему принесла вызвавшая немало подражаний сарсуэла «Не ранен» (1902), в которой на фоне революционной борьбы с колонизаторами рассказывалась романтическая история любви. Рейес обличал жестокость и мздоимство монахов, воспевая героизм революционных бойцов. Он создал десятки пьес и сарсуэл, фарсов, комедий нравов.

Выдающимся современником и коллегой Северино Рейеса был Эрмохенес Илаган (1873—1942), автор романтических и сентиментальных мелодрам и сарсуэл, а также сатирических антиколониальных пьес. Аурелио Толентино (1868—1915) создавал драмы, сарсуэлы и романы на тагальском и пампанганском языках. Сын сапожника, с большим трудом получивший образование и одним из первых в стране увлекшийся марксизмом, он после революции работал в патриотической печати. Его произведениям был присущ гражданский пафос, социально-критический настрой, порой резкое антиколониальное, антиамериканское звучание. Вершиной драматургического творчества Толентино считается трехактная сарсуэла на тагальском «Вчера, сегодня и завтра» (1902), посвященная «Катипунану» и полная гордости за славное революционное прошлое филиппинского народа. В ней действуют аллегорические фигуры — Родная страна (Филиппины), Слепец с широко открытыми глазами (Испания), Новоявленный (Америка), Инсургент, Пресмыкающийся филиппинец, Монах и др. В «мятежной пьесе» Толентино власти усмотрели стремление автора «возродить дух революции».

Значительное развитие в этот период получает тагалоязычная проза, по преимуществу роман. Зарождается новеллистика и публицистика. Поначалу преобладает сентиментально-дидактическая проза (так называемые «сахаринные романы»), социальное направление пробивает себе дорогу медленно.

Валериано Эрнандес-Пенья (1858—1922) стойко придерживался в своих романах семейно-бытовой и морально-этической тематики. В его творчестве заметно выделяется ставший классическим сентиментальный роман об идеальной дружбе — «Нена и Нененг» (1903).

Лопе К. Сантосу (1879—1963) принадлежит лучший тагальский роман того времени «Рассвет и лучи солнца» (1904). Видный государственный и общественный деятель, известный ученый-обществовед, он положил в основу романа конфликт труда и капитала и впервые в филиппинской литературе сделал решительный поворот к критическому реализму. В предисловии к этой книге известный филиппинский литератор Макарио Адриатиго (1869—1919) писал, что «с ним на Филиппинских островах прошло время „Тысячи и одной ночи“ и Дюма, наступила эпоха Золя, Толстого, Маркса, Реклю, Бакунина, Кропоткина». Основные персонажи романа выражали новые идеи, овладевавшие филиппинским обществом. Первый из них — Дельфин, газетный репортер из бедной семьи, носитель умеренно радикальных взглядов. Второй — Фелипе, радикал, порвавший со своим отцом-богачом. Сантос отчасти

656

следует Рисалю, роман не чужд и романтических черт.

Типографский рабочий Габриэль Беато Франсиско (1850—1935) создал трилогию о последних десятилетиях испанского колониального господства и зарождении рабочего движения в стране в духе движения пропагандистов 80-х годов прошлого века. Особое место занимает Фаустино Агиляр (1882—1955), чьи романы содержат прямое обвинение современной ему социально-политической системы. Романы Агиляра «Пропавший без вести» (1907) и «Раб судьбы» (1909) посвящены рабочему движению на архипелаге, проблемам классовой борьбы. В них много внимания уделяется различным формам эксплуатации, пережиткам феодальной системы брака и семьи, религиозного фанатизма.

В начале XX в. происходит становление и развитие тагальского рассказа, который возник на основе испанской и начавшей проникать в страну английской прозы, тагальского романа и фольклора. В первые годы XX в. возник переходный жанр прозаических миниатюр — дагли (по-тагальски букв. «короткая пьеса, скетч»), который предшествовал собственно рассказу. Основной темой первых тагальских рассказов почти исключительно была любовь.

С первых десятилетий XX в. более интенсивно развиваются литературы на других языках. Провинциальные писатели были, как правило, многоязычны, владея как литературными помимо родного еще и испанским и тагальским языками. В илоканской литературе этого времени особенно популярной была сарсуэла. Вклад в развитие илоканской поэзии внесли Игнасио Вильямор (1863—1933), Викторино Бальбин (1875—1944), переводчик на родной язык «Божественной комедии» Данте. Среди прозаиков выделялся Факундо Мадриага, автор романа «Всем преградам назло» (1911).

Литературы народов Бисайского архипелага, расположенного в центре Филиппинских островов, в силу исторических причин первыми ощутили испанское колониально-культурное влияние, но «американизация» страны дошла сюда позже, и потому тут дольше сохранялись традиционные устои и старинные формы и жанры.

В себуанской (сугбуанонской) литературе островов Себу и Негрос, как и в других бисайских литературах этого периода, преобладали старинные виды традиционной народной драматургии для импровизированных стихотворных представлений, которые сохраняются на Бисаях и поныне: любовно-комические пьесы балитау с состязаниями в острословии, нередко критиковавшие местные неурядицы, а порой выражавшие и антиколониальные настроения бисайцев, дупло — стихотворные пикировки наподобие русских частушек, памалайе — стихотворные тексты для обряда помолвки.

Бисайская авторская драматургия поначалу во многом зависела от этих народных представлений. Первым из себуанских писателей обратился к реалистической драматургии один из зачинателей местной журналистики Висенте Сотто, написавший антиколониалистскую и антиклерикальную пьесу «Любовь отечества» (1901); он стал и зачинателем современной себуанской прозы.

Во многом аналогично шло развитие и панаянской (хилигайнонской) литературы острова Панай, опиравшейся на местные обычаи и традиции и отражавшей «местный колорит». В эти годы зарождаются драматургия и поэзия «отца панаянской литературы» Эриберто Гумбана, еще до революции 1896 г. вступившего на путь просветительства. Его сарсуэлы носили подчеркнуто антиамериканский характер — «Чистая жемчужина» (1904), «Вчерашняя жизнь» (1910), «Живой труп» (1913).

Постепенно появляется панаянская проза: автобиографические и исторические романы Анхеля Магахума и публицистика патриотического содержания. Вступает в литературу одна из наиболее значительных панаянских писательниц XX в. Магдалена Г. Халандони (1891—1978), в чьем поэтическом творчестве, как и в романах, преобладают просветительские и феминистские мотивы.

Весьма значительны свершения пампанганской литературы. Родоначальником пампанганской сарсуэлы выступил Мариано П. Пабалан (1862—1904), чья «Митротворица» (1900, опубл. посмертно 1909) была образцом семейной комедийной сарсуэлы. Патриотический характер носила сарсуэла «4 июля», посвященная победе в ходе освободительной войны. Феликс Галура-Напао (1866—1919) в 1915 г. написал стихотворную пародию на традиционные развлекательные комедии — поэму «Неудача», проповедующую обращение литературы к насущным проблемам жизни родного народа. С возникновением местной прессы зародилась и пампанганская проза. На данный период приходится расцвет многообразного литературного творчества крупнейшего пампанганского писателя Хуана Крисостомо Сото (1867—1918). Начав с переводов из европейской классики (пьесы Шекспира, Гёте), он на всю жизнь связал себя с

драматургией и театром. Сото был среди основателей «Катипунана», активно участвовал в революции 1896—1898 гг. и антиамериканской войне. Будучи репрессирован

657

американской колониальной администрацией, Сото в тюрьме написал одну из лучших своих пьес «Бунт». Его обширное наследие в основном составляют сарсуэлы, комедии, патриотические пьесы.

Современник Сото Аурелио Толентино (1867—1915) писал на испанском, пампанганском и осуществлял автоперевод с пампанго на тагальский. Он также принимал участие в революции, воевал с американцами, был одним из тех, кто 12 июня 1898 г. в Кавите поставил свою подпись под Актом о провозглашении независимости Филиппин. Своим творчеством он боролся против невежества и обскурантизма, стремился воспитывать в соотечественниках чувство национального достоинства. Как и Сото, Толентино по преимуществу был драматургом и поэтом.

Пангасинанская литература только начинает зарождаться на переломе веков. С развитием англоязычного образования и периодики на английском языке начинает стремительно развиваться филиппинская англоязычная литература.

Этому тогда во многом способствовали предоставляемые американским правительством стипендии для обучения филиппинцев в вузах США, а также основание в 1908 г. первого в стране государственного Университета Филиппин, где преподавание велось на английском языке. В этот период англоязычная литература еще не стала самостоятельной составной частью филиппинского литературного процесса. Вопреки ожиданиям и надеждам колонизаторов филиппинцы и в англоязычной поэзии остались верны гражданской, патриотической лирике. Таково стихотворение Солидума, посвященное «Великому плебею» — Андресу Бонифасио.

Тонкой лирикой и гражданственностью пронизаны также стихотворения на английском языке Луиса Серрано (р. ок. 1890), Марсело де Грасия Концепсьона (1895—1954), Луиса Г. Дато (р. 1896). Происходит становление филиппинской англоязычной публицистики, литературной критики, в 10-е годы появляются первые англоязычные рассказы филиппинских авторов.

Настоящий период был ознаменован созданием первых филиппинских писательских объединений: «Национальная библиотека» (1900—1916), «Свет и перо» (1916—1935) и др., выступавших за сохранение и упрочение родной литературы на различных языках.

658

ВВЕДЕНИЕ

Важнейшая отличительная особенность всего историко-культурного процесса на Ближнем и Среднем Востоке — органическая связь с традицией. Но в новое и новейшее время поступательному движению литератур присуща своя диалектика: известная преемственная связь с традицией и отрыв от нее, и как обязательный элемент развития — взаимодействие с другими, более развитыми литературами. В конце XIX — начале XX в. в условиях консервации доиндустриальных структур, сфер традиционных укладов сохраняются и традиционные формы культуры.

Поступательное движение литератур Ближнего и Среднего Востока от средневековья к новому времени идет сложно, трудно, противоречиво. Исходная точка — историко-культурная общность, единая арабо-мусульманская традиция с ее жесткими канонами, строгим литературным этикетом, с единой религиозно-философской основой. Движение

литератур имеет общую направленность — приобщение к мировому историко-культурному процессу, его закономерностям.

Литературы Ближнего и Среднего Востока не могли повторить тот классический путь, все те «ступени», через которые прошли в течение столетий европейские литературы. Им были «предназначены» свои, особые, «смешанные» варианты. Когда турецкий просветитель Намык Кемаль говорит, например, об учителях новой турецкой литературы, он называет имена В. Скотта, Диккенса, Гюго, Дюма и даже Шекспира. «Смешанные» варианты ускоренного литературного развития не могли не содержать в себе «сокращений и недостатков, вызванных необходимостью преодолеть расстояние в два века» (Г. Дино).

«Сокращения» и «недостатки» проявились в одновременном освоении различных методов и направлений европейских литератур. И потому одной из характерных особенностей эстетической системы новых литератур Ближнего и Среднего Востока становится взаимодействие разнородных элементов: просветительский реализм и сентиментализм, сентиментализм и романтизм, реализм с элементами романтизма и сентиментализма (в египетской литературе, например, роман Хайкаля «Зейнаб», 1914). Именно так реализуются в творчестве писателей, в отдельных произведениях «смешанные», ускоренные варианты литературного развития.

Становление новых литератур Востока — особый тип литературного процесса, ускоренное литературное развитие. Вовлечение стран Востока в мировую историю, усиление экономических, политических, культурных связей с Западом требуют определенного сближения уровней культурного развития стран Востока и Запада. В новое и новейшее время оно становится закономерностью для формирующихся национальных литератур стран Азии и Африки. Но у каждого народа своя особая социальная история, и она вносит существенные коррективы в типологию литературного развития стран Ближнего и Среднего Востока. В Османской империи, например, в 90-е годы в атмосфере подлинной политической вакханалии («зулюм») происходит идейная смена поколений, смена литературных эпох. Новая литературная эпоха («Сервети фюнун»), новое поколение писателей — это уже отъединение от прогрессивной традиции просветительской литературы, ее художественных открытий, высоких общественных идеалов. На рубеже веков литературная жизнь в стране замирает. Оживление наступает после революции 1908 г. Ужесточение деспотического режима в Османской империи отразилось и на судьбах писателей арабских стран, входивших в состав империи. В 90-е годы большая группа писателей эмигрирует из Сирии и Ливана в Америку. Массовая эмиграция деятелей культуры из Сирии создает своеобразную историко-культурную ситуацию: формирование новой литературы Сирии и Ливана идет в сложных условиях эмиграции писателей и как бы по двум каналам — деятельность сирийских писателей в Египте и в Америке (сиро-американская школа).

Одна из главных линий ускоренного литературного развития — взаимодействие с более развитой литературой, опора на ее опыт. На этапе становления новые литературы Ближнего и Среднего Востока взаимодействуют главным образом с французской и английской литературами. Но для литературы Ирана,

659

например, большое значение имели культурные связи с Азербайджаном и Россией.

Взаимодействие литератур Востока и Запада в новое время требовало определенных предпосылок, готовности литературы, писателей к восприятию и усвоению чужих ценностей. Эта готовность подразумевала также созревание прогрессивных сил, которые могли бы противостоять консервативным элементам, традиционализму. Такие предпосылки сложились прежде всего в литературах Турции и Сирии. Они были предопределены историко-культурным опытом народов, их постоянными контактами с европейскими государствами, более высоким, по сравнению с другими странами региона, уровнем их развития и соответственно — уровнем общественного и художественного

сознания. К этому следует добавить «открытость» их культурной структуры, накапливание в ней светских тенденций.

Очень важным историко-культурным фактором было отношение писателей к своему культурному наследию, к арабо-персидской литературной традиции. Среди наиболее развитых литератур региона выявляются две основные позиции. Чрезмерная приверженность своему богатому культурному наследию, стремление реставрировать на новом этапе классическую традицию — такова позиция писателей Египта и Ирана. Эта позиция явилась причиной того, что до 90-х годов египетская и персидская литературы продолжали развиваться в традиционном русле и были почти непроницаемы для новых идейных и эстетических веяний.

В последующие годы развитие этих литератур идет уже по пути усиления взаимодействия своей традиции с «чужим», европейским литературным опытом, но по-прежнему опора делается на свое культурное наследие. Другая позиция — известный отход от арабо-персидских литературных канонов у сирийских писателей. Более жестко эту позицию выразили радикально настроенные турецкие просветители: разрыв со средневековой литературной традицией, отречение от своего культурного наследия, противопоставление классической поэзии прозе. Это было равносильно литературной революции.

В наиболее отсталых странах Ближнего и Среднего Востока картина обновления литератур выглядит несколько иначе. Эти традиционные литературы были, конечно, не готовы к прямым контактам с западными литературами. Но вместе с тем они не оказались вне процесса ускоренного литературного развития, этого веления времени. Развитие литератур Ирака, Афганистана, курдской литературы пошло по особому, более замедленному руслу, через культурные связи с Турцией, Ираном, арабскими странами, но с традиционалистскими тенденциями, с ориентированностью на свое культурное наследие. Такое вдвойне опосредованное взаимодействие литератур Востока с литературами Запада утвердилось как особая разновидность универсальной категории взаимодействия литератур в новое и новейшее время.

Одним из первых и очень значительных фактов культурного взаимодействия Востока и Запада в новое время стал феномен, именуемый восточным просветительством. На рубеже веков просветительские идеи владели умами, можно сказать, всей прогрессивной интеллигенции на Ближнем и Среднем Востоке. Исключение составляет Турция, где просветительство потерпело крах еще в 80-е годы XIX в. Художественные методы и направления, к которым приобщались новые литературы, в той или иной мере взаимодействовали с просветительской идеологией. Отбор и переработка на своей национальной почве идей, заимствованных у европейского Просвещения, их «тиражирование» стало творческим актом национального общественного сознания. Но именно распространение просветительских идей в более отсталых странах через посредника — это одна из иллюстраций своеобразия вековых взаимодействий восточных и западных традиций.

Обратимся к примерам. У курдов не было своей письменности. Жившие разобщенно, курды тяготели к культурным ценностям завоевателей. Их поэты писали стихи на курдском, персидском, турецком, арабском языках, опираясь на арабо-персидскую литературную традицию. Это взаимодействие с наиболее развитыми литературами региона усилилось, когда в конце века в персидской и арабских литературах появились антифеодальные мотивы, протест против деспотизма и угнетения. Именно тогда началось знакомство курдов с просветительской идеологией. Целая плеяда молодых поэтов подхватила просветительские идеи. В их стихах зазвучал протест против социального неравенства, призывы к просвещению, знанию, к объединению народов в борьбе за национальное освобождение.

Что касается афганской литературы, то в условиях экономического и культурного застоя, полуколониального режима и почти полной изоляции от внешнего мира она сохраняла в конце века все черты средневековой придворной литературы. Новое в афганскую литературу вносит знакомство с сочинениями просветителей Ближнего и Среднего Востока. Ибо замкнутая литература Афганистана могла воспринять и усвоить просветительские идеи

660

только через посредство других, более развитых мусульманских стран. Странами-посредниками для афганской культуры стали Турция, Иран, арабские страны. Распространение в Афганистане просветительских идей относится уже к началу XX в. Характеризуя в самых общих чертах просветительство на Ближнем и Среднем Востоке, можно отметить следующее: во всех литературах Ближнего и Среднего Востока писатели-просветители стали основоположниками новых литератур; разносторонняя деятельность просветителей, включая их личное участие в освободительной борьбе, во многом способствовала становлению антифеодальных, антиколониальных движений; запоздалое распространение просветительской идеологии в странах Ближнего и Среднего Востока, конкретно-историческая ситуация в этих странах, где хозяйничали колонизаторы, повлекли за собой известное смещение идеологий — взаимодействие просветительской идеологии с идеологией национально-освободительных движений. Отдельные просветительские идеи были восприняты национально-освободительными движениями и получили здесь новую интерпретацию; следует отметить религиозную окраску просветительства на Ближнем и Среднем Востоке. Распространение, пропаганда просветительских идей шла в основном через ислам. Это относится прежде всего к деятельности просветителей в Египте, родине мусульманской реформации.

В новых литературах Ближнего и Среднего Востока обращает на себя внимание своеобразное соотношение поэзии и прозы. Но устанавливается это соотношение лишь после утверждения в литературах новой художественной прозы как явления эстетически более сложного. Средневековая проза была мало разработана (исключение составляет египетская литература), хотя в каждой литературе существовали свои нестихотворные формы. Для средневекового художественного сознания литература — это поэзия. Отношение к поэзии в странах Ближнего и Среднего Востока общеизвестно. О классической поэзии и ее системе стихосложения — арузе — уже говорилось. Еще во второй половине XIX в. классическая поэзия воспринимается как неотъемлемая часть всего жизненного уклада народа, сама его история, славное прошлое. И потому напряженная эстетическая борьба вокруг классического наследия и путей дальнейшего развития литератур нередко выступает как псевдоним борьбы политической. И представление «литература — поэзия» в большинстве литератур Ближнего и Среднего Востока сохраняет свое содержание и в первые десятилетия XX в. Характерный пример. Хайкаль, автор первого в египетской литературе произведения о жизни крестьян романа «Зейнаб», скрыл при первом его издании (1914) имя за псевдонимом «Египтянин-феллах», потому что сочинение прозы и в XX в. не считалось в Египте занятием достойным. Но уже в конце 90-х годов XIX в. в наиболее развитых литературах Ближнего и Среднего Востока стала ощущаться настоятельная потребность в новой прозе. Сложная историческая обстановка, распространение просветительской идеологии, нарастание антифеодальных, антиколониальных настроений — все это требовало выхода. Нужна была пресса, публицистика. В Египте и Иране, где при становлении новых литератур поэзия сохраняет свою ведущую роль, развитие новой прозы задерживается, тормозится. Но в этих странах интенсивно развивается публицистика. Именно публицистике надлежит преодолеть средневековую литературную традицию, отказаться от старого литературного языка, вычурного, искусственного. Через публицистику идет распространение просветительских идей. В публицистике происходит накопление художественного начала, и все ее жанровые формы приближают литературу к жизни. Таким образом,

интенсивное развитие публицистики в Египте и в Иране (эта тенденция просматривается и в менее развитых литературах) есть начальный этап становления прозы в этих странах. И первые образцы художественной прозы в египетской и персидской литературах — переходные формы от публицистики к художественной литературе. В египетской литературе это «Рассказ Мусы ибн-Исама» И. аль-Мувайлихи (1899) и «Рассказ Исы ибн-Хишама» (1898—1902) М. аль-Мувайлихи, «Ночи Сатиха» (1906) Хафиза Ибрахима. В персидской литературе — это «Дневник путешествий Ибрагим-бека, или Несчастья, терзавшие его» (1888—1909) Зейналь-Абедина Марагаи, «Вопросы жизни» (1906) Талибова. Во всех этих произведениях сюжет либо отсутствует, либо только намечается. Герой — это персонаж, но еще не образ. Само повествование идет в форме беседы, переписки и т. д. Но между ранней египетской и персидской прозой есть одно существенное различие: новая египетская художественная проза опирается на свою классическую традицию, на средневековый жанр макамы, на рифмованную прозу. Первые образцы персидской художественной прозы — это попытка следовать европейским мастерам. Но соотношение между поэзией и прозой остается в этих литературах одинаковым — главенствует поэзия. Она определяет литературный процесс. Ведущее место в египетской и персидской литературах

661

проза «отвоевывает» лишь в 20—30-е годы XX в.

Иная ситуация складывается в сирийской и турецкой литературах. Здесь проза выдвигается на передний план литературного процесса как синоним новой литературы еще в конце XIX в. Поэзия утрачивает ведущую роль. Своеобразное соотношение между поэзией и прозой, их неравномерное развитие, сохраняется и в 10-е годы XX в. В турецкой литературе, например, это не столько неравномерное, сколько разнонаправленное развитие двух автономных литературных пластов. Проза все более вбирает в себя реальности мира, сближается с жизнью. Поэзия — асоциальна. Она идет по пути углубления в оторванный от действительности мирок болезненных переживаний отдельной личности, исповедует принципы «чистого искусства».

В менее развитых литературах Ближнего и Среднего Востока становление новой прозы происходит на несколько десятилетий позже. Сказывается и сила традиции, и менее развитое художественное сознание, и сложные пути «обучения» у более развитых литератур. Но важно другое: формирование новой прозы в данных литературах — это ускоренное литературное развитие. Художественная проза этих стран также минует этапы, пройденные западными литературами в течение веков. И когда мы говорим о становлении новых литератур Ближнего и Среднего Востока как об ускоренном литературном развитии, мы имеем в виду прежде всего ускоренное развитие прозы.

Первые образцы художественной прозы в литературах Ближнего и Среднего Востока — это просветительская литература. В соответствии с ускоренным литературным развитием просветительская литература соотносится с различными художественными методами. В этой связи значительный интерес представляют произведения, созданные наиболее развитыми литературами Ближнего и Среднего Востока, где просветительские идеи взаимодействуют с поэтикой романтизма. Подобное слияние стадияльно различных форм художественного сознания расширяет представление о границах функционирования просветительской идеологии, обнаруживает скрытые идейные и эстетические потенции романтического искусства и тем самым вписывает новую яркую страницу в его историю.

Первые романтические произведения в странах Ближнего и Среднего Востока появляются в 70-е годы XIX в. в турецкой литературе. В эти годы Э. Золя в своих «Письмах из Парижа» пишет об агонизирующем романтизме. Романтизм переживает свой третий этап, свой закат. Романтика Гюго убили романы Бальзака, резюмирует Золя. Но именно третий этап в развитии европейского романтизма стал этапом зарождения романтического художественного сознания на Востоке. Наиболее полно характерные

черты романтизма в странах Ближнего и Среднего Востока вобрал в себя именно турецкий национальный вариант романтизма. Романтизм танзиматцев с его тираноборческим духом — это романтическая драма — «романтизм в театре», который, по определению Золя, был «мятежным», «революцией в искусстве». И этот «мятеж» турецких просветителей и «голубая мечта» «придавленных черной тучей» писателей эпохи «Сервети фюнун» как бы воплотили в себе разные лики романтического искусства. Развитие романтизма в других литературах Ближнего и Среднего Востока имело свои предпосылки и связано с разными литературными воздействиями. Одно было общим — печать времени. Так, в начале века романтическое сознание писателей сиро-американской школы сформировалось под влиянием английского и американского романтизма (в частности, У. Уитмена). Его питало неприятие буржуазной, американской действительности, протест против деспотического колониального гнета в отсталых странах Востока, а в дальнейшем — настроения пессимизма и трагизма.

В исторических романах, созданных в Египте «пришельцами» из Сирии во главе с Д. Зейданом (первый роман — «Беглый мамлюк», 1891), глубокий интерес к истории арабов, истории ислама был своеобразным ответом с просветительских позиций на империалистическую политику англичан, поиски путей исторического прогресса. Романтизм Зейдана явно тяготел к историческим романам Вальтера Скотта. В произведениях египетских романтиков заметно проступали следы обучения у Шатобриана, Дюма-сына, Ростана. Их привлекал внутренний мир человека. Но можно сказать, что романтические произведения, созданные литераторами Ближнего и Среднего Востока, имели один общий стимул. Это первый стимул романтизма (его сформулировал в свое время художник Эжен Делакруа) — осознание социальной несправедливости и стремление с ней бороться.

Накапливание реалистических тенденций в литературах Ближнего и Среднего Востока соответствует уже новому этапу литературного развития. Для наиболее развитых литератур — это 10-е годы XX в. Литературная эпоха 10-х годов опирается на новый подъем национально-освободительного движения в странах Ближнего и Среднего Востока. Большую роль в пробуждении народов этих стран сыграла революция

662

1905 г. в России. Это влияние распространилось не только на общественную, политическую, но и духовную жизнь народов.

В 10-е годы заметные сдвиги происходят в египетской, сирийской, персидской литературах. Они охватывают и публицистику, и поэзию, и прозу. В Египте, например, литература отказывается от языка рифмованной прозы, а в Сирии и Ливане в начале XX в. возникает романтическая школа поэтов, которые отходят от традиционных жанров. Появляются первые реалистические произведения, созданные под воздействием русской классики (М. Нуайме, А. Хаддад). В Иране эпоха 10-х годов получила наименование «Эпохи пробуждения». А глашатаями революции выступили поэты-традиционалисты. Среди них особое место занял Малек-ош-Шоара Бахар. Новые тенденции обнаруживаются также в курдской литературе, литературах Ирака и Афганистана.

В 10-е годы в сложных, противоречивых литературных процессах все более четко обозначаются национальные черты. Ибо становление новых литератур Ближнего и Среднего Востока идет как становление литератур национальных.

662

ТУРЕЦКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Конец XIX — первые десятилетия XX в. — это сложный, динамичный, полный противоречий отрезок турецкой истории. Танзимат — политика реформ — несколько ослабил переживаемый империей экономический и политический кризис, но не смог его разрешить. Османская империя превращается в арену борьбы великих держав за мировое господство. И пресловутый «восточный вопрос», вопрос о разделе наследства «больного человека», как именовали в XIX в. на Западе Османскую империю, принимает все более конкретные очертания. Драматическое разрешение «восточного вопроса» произойдет после поражения Турции в первой мировой войне. Но уже к концу XIX в. некогда могущественная империя низведена до уровня полуколонии и занимает свое место среди стран, «политически, формально самостоятельных, на деле же опутанных сетями финансовой и дипломатической зависимости» (Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 27. С. 383). Страна начинает жить как бы в двух измерениях: старое и новое. Это деление проходит через все жизненные сферы турецкого общества. Заметно оно и в сфере духовной. Но традиционное господствует. Так будет продолжаться до победы национально-освободительного движения (1922) и провозглашения в стране республики (1923).

Согласно национальной периодизации истории Турции, последние десятилетия XIX — начало XX столетия — это так называемая эпоха «зулюма», которая длилась тридцать лет. Точкой отсчета общественной драмы стал конец 70-х годов: разгон султаном первого турецкого парламента, крах первой конституции и последующие репрессии против прогрессивно мыслящих политических деятелей, писателей, журналистов. С этого времени в историю страны вошло понятие «абдулхамидовский режим» как синоним тирании, жесточайшей политической реакции («зулюм»).

В 90-е годы насилие, гнет, политическая вакханалия достигают своей кульминации. С введением в качестве регламентирующего начала всей общественной и частной жизни так называемых запретных списков (списков запрещенной и подлежащей изъятию литературы) в стране полностью воцаряется дух средневекового мракобесия. В эти списки включены произведения художественной литературы европейских и турецких авторов, научная литература, в частности труды по истории Турции, написанные Ламартином, Хаммером, Ахмедом Вефиком пашой. Под запретом оказались Монтескье, Вольтер, Руссо, Корнель, Расин, Байрон, Гюго, Шиллер, Золя, Л. Толстой и др. Из турецких авторов первыми в запретных списках были названы имена турецких просветителей и общественных деятелей: Намыка Кемаля, Зии паши, Али Суави. И наконец, по высочайшему повелению был введен запрет на слова. Среди запрещенных слов оказались: «забастовка», «революция», «свобода», «тирания», «равенство», «республика», «герой», «интернационализм» и другие подобные им. Особую группу составили слова типа: «покушение», «отравление», «убийство» и т. д.

Политика запретов не обошла и театр. Жалкое существование влачила в этих условиях турецкая печать («пресса-евнух», «газеты с кляпом во рту»). Писатель-современник Халид Зия в своих мемуарах «Сорок лет» оставил впечатляющую зарисовку придавленной «зулюмом» столицы, Стамбула: «Темные улицы словно оцепенели от страха. И нужно большое мужество,

663

чтобы попасть из одного конца города в другой. Шпионы, шпионы... Все боялись друг друга: отцы — детей, мужья — жен... Никто — ни бедный, ни богатый, ни благородный, ни человек незначительный — ни на одно мгновение не мог быть спокоен за свою жизнь, честь, имущество».

Поколение писателей 90-х годов начинает творить уже в условиях жесточайшей политической реакции. Новая турецкая литература (это относится прежде всего к прозе) обнаруживает очевидную «восприимчивость» к быстрой смене эпох — эпоха просветительства и эпоха реакции («зулюм») и в дальнейшем — первая буржуазная революция (1908) и эпоха младотурецкого правления и т. д. Поэтому динамику

литературного развития Турции нельзя представить в виде ступенчатого развития. Это зигзаги, за которыми стоят частые и резкие колебания социально-политической атмосферы в стране и соответствующая им смена историко-культурных ситуаций.

90-е годы в истории турецкой литературы — это новая литературная эпоха. Но рассматривать ее следует в связи с предшествующим литературным развитием, в связи с литературой эпохи танзимата. Основная тенденция в развитии этой литературы — сближение с жизнью. Условно ее можно обозначить как движение литературы от романтизма к реализму, потому что именно романтизм составил эстетическую доминанту просветительской литературы Турции. Это имело под собой реальную социальную основу — антифеодальную оппозицию, тираноборческие настроения. И именно литература танзимата выполнила функцию предреализма, эстетической и идейной подготовки реализма и дала первые образцы реалистической прозы: роман Реджаишаде Экрема «Страсть к фаэтонам» (1887), повесть Набизаде Назыма «Кара Бирик» (1890), сборник рассказов Самипашазаде Сезаи «Мелочи» (1890). И если литература танзимата — это сдвиг, скачок в литературном развитии, то литературная эпоха 90-х, известная как эпоха «Сервети фюнун», начинается с движения вспять. Литературное развитие как бы прерывается, литература словно бы делает шаг назад. Ей чужды вольнолюбивые, тираноборческие мотивы танзиматцев. Она тяготеет к идеальным, «неземным» героям, идеальной любви. Однако ускоренному литературному развитию присущи, видимо, большие внутренние импульсы. После движения вспять литература «Сервети фюнун» уже снова «спешит» к реалистическому освоению мира и снова повторяет путь от романтизма к реализму.

1890 год явился своеобразным динамическим рубежом, кульминацией предшествующего развития, за которой начинается спад. В этом году выходит в свет сочинение Набизаде Назыма «Кара Бирик». Автор называет свое произведение романом, но это скорее повесть или большой рассказ. Писатель создает свое произведение на рубеже двух литературных эпох и сохраняет тесные связи с эпохой танзимата. Это прежде всего активная жизненная позиция художника, интерес к общественным проблемам, смелое вторжение в неисследованную сферу, крестьянский быт. Но «Кара Бирик» не дал начала крестьянскому роману или новелле из крестьянской жизни. Эпоха тирании вносит свои коррективы в литературное развитие страны. И сам Набизаде в своем следующем крупном произведении — романе «Зехра» (1893) — отойдет от больших социальных проблем.

Первые признаки появления новой тенденции обнаруживаются в прозе уже в конце 80-х годов, когда на фоне общего движения к реализму в литературе наблюдается отказ от изображения социальных конфликтов, поворот к «малой» теме. Эти новые тенденции подметил и отразил в своем творчестве Самипашазаде Сезаи в сборнике рассказов «Мелочи» (1890). Сезаи (1858—1936) был известен до этого как автор романа «Сергюзешт» («Злоключения»), который являл собой образец турецкого романтизма и был отмечен влиянием Руссо. Но в своих рассказах, первых реалистических рассказах в турецкой литературе, Сезаи предстает уже в ином свете — как певец обыденной, повседневной жизни. Автор как бы подводит итог той переоценке ценностей, которая происходит в общественной мысли после краха турецкого просветительства и ужесточения деспотического режима. «Рука действительности разбивает фантазии» — таков вывод писателя. Но социальное бытие еще предстает перед нами как непредсказуемый процесс борьбы сил добра и зла.

Поколение писателей 90-х годов называет свою литературу «эдебияты джэдиде» — «новая литература». Это понятие неоднозначно. Есть в нем противопоставление старой средневековой литературе «диван эдебияты». Но есть здесь и другое: отъединение от литературы эпохи танзимата с ее просветительскими идеалами, демократическим мятежным духом, активным вмешательством в политическую жизнь. Эпоха «зулюма» перечеркивает выдвинутую танзиматцами концепцию мира и человека, которая давала

новое понимание отношений между человеком и небом, человеком и верховной властью, человеком и обществом (роман Намыка Кемаля «Джезми», пьеса «Гюльнихаль»). Мечта о новом человеке сохраняется и у поколения

664

90-х годов. Но если у танзиматцев идеалом была активная личность, человек-тираноборец, то в эпоху «зулюма» идеалом писателей «Сервети фюнун» становится человек нравственно совершенный, но оторванный от реальной действительности, от жизни своего народа.

В 90-е годы литературная жизнь в стране теплится вокруг журнала «Сервети фюнун» («Сокровищница знаний»). Его первый номер вышел в марте 1891 г. В 1896 г. в журнал приходит поэт Тевфик Фикрет и вскоре становится его главным редактором. С этого времени научно-популярный журнал «Сервети фюнун» изменяет свое направление и начинает играть важную роль в становлении новой литературы. Журнал собирает вокруг себя талантливую литературную молодежь. Это прозаики Халид Зия, Мехмед Рауф, поэты Дженаб Шахабеддин, Али Экрем, Фаик Али, Сулейман Назыф и др. Лицо журнала определяет проза. Выдвижение в литературном процессе на передний план прозы связано с национально-историческими особенностями становления новой литературы в Турции. Потому что прозе, в значительной мере свободной от литературных канонов, средневекового литературного этикета, оказалось под силу оторваться «вдруг» от старых литературных традиций, совершить литературную революцию и войти в убыстренный темп литературного развития нового времени.

В приобщении литературы к новым художественным системам важную роль играет взаимодействие с западной, особенно французской, литературой. (Это наглядно проиллюстрировало творчество писателей-танзиматцев.) Запоздалое, а потому ускоренное литературное развитие нуждается в новых творческих импульсах извне, в литературном опыте. В 90-е годы интерес к западной литературе все возрастает. В условиях деспотического режима турецкая художественная интеллигенция устремляет свои взгляды на Запад. У западных писателей, философов, ученых ищут ответа на волнующие вопросы об историческом прогрессе, смысле жизни. Подобные умонастроения турецкой интеллигенции вызывают у Порты и у самого султана большое беспокойство. Но тяга к западной литературе кажется неодолимой.

В обстановке «зулюма» впечатления, почерпнутые из произведений западных авторов — Золя, Доде, Гонкуров, Флобера, Мопассана, Стендаля и др., словно заслоняют перед писателями реальный мир, страшную абдулхамидовскую действительность. Книжные впечатления вместо постижения реальности, книжные впечатления как источник творчества — это становится для турецких литераторов своего рода недугом. Появляются как бы два равнозначных понятия: реальная действительность и жизнь воображаемая («Страна роз и страна шипов» Ахмеда Хикмета, «Жизнь воображаемая» и «Сцены из реальной жизни» Хусейна Джахида, «Голубое и черное» Халида Зии). Новое обращение литературы к романтизму Халид Зия определяет как поиски писателями скрытой формы самоизоляции, обособленности от мира, как поиски средства обретения своего «я». Вместе с тем в этом движении писателей к романтизму был заключен и протест против тирании, противопоставление ей своего глубоко затаенного идеала. Это была романтическая реакция на деспотический режим, который исключал какие-либо формы проявления недовольства, общественной активности, вольнодумства.

В каждой национальной литературе есть имена, которые олицетворяют собой целые эпохи. Для эпохи «Сервети фюнун» такими именами были: прозаик Халид Зия (1869—1945) и поэт Тевфик Фикрет (1867—1915). Первый роман Халида Зии «Отверженная», написанный им в семнадцатилетнем возрасте, цензура отвергла по причине «несоответствия религиозной морали». Юный автор осмелился заглянуть в «социальные низы» турецкого общества. Героиня романа была «падшей». В своих последующих

романах Халид Зия предпочитает уже писать о людях, принадлежащих к «высшему» обществу. Но его «голубая мечта» живет в «голубом небе». В предисловии к роману «Немиде» (1889) Халид Зия говорит о своей идеальной романтической героине, что она родилась в «ином мире и для жизни иной».

Роман Халида Зии «Запретная любовь» — это уже явление реализма «Сервети фюнун». Реализм «Сервети фюнун» — понятие исторически конкретное и исторически ограниченное. Это этап в становлении турецкого реализма, реализм эпохи «зулюма». В своем новом романе Халид Зия почти совсем отрешился от книжных впечатлений как источника творчества и от эстетики романтизма. Но характерное для романтизма неприятие действительности, тоску по идеалу читатель ощущает и здесь. Халид Зия обращается к нравам «высшего света», к теме адюльтера, замыкая своих героев в любовном треугольнике. Все, что художник отрицает, нарисовано им в реалистической манере. Уродливая действительность несовместима с представлением Халида Зии о нравственном совершенстве, и нравственный идеал писателя, как и прежде, остается «голубой мечтой». «Черное» и «голубое» — эта символика проходит через все творчество Халида Зии

665

эпохи реакции. «Голубое и черное» — так назовет писатель один из своих романов 90-х годов, написанных после «Запретной любви». «Черное» — общество, которое враждебно отдельной личности, это атмосфера эпохи «зулюма». «Голубое» — «романтическая греза», стремление к идеалу. «Черное» подавляет «голубое», общество губит мечту талантливого поэта Ахмеда Джемаля и губит его самого как личность.

Ко времени написания романа «Запретная любовь» у Халида Зии уже складывается своя жизненная философия. И в ней нельзя не увидеть влияния «физиологической» теории Золя с ее позитивистской философской основой. Писателя волнует проблема «человек и среда». Личность и мир враждебны друг другу. Человек находится во власти наследственности и инстинктов. Они неодолимы, и человеку остается одно — покориться им. В атмосфере деспотизма и полуколониального режима подобная философия находила для себя благоприятную почву. Но нужно иметь в виду и другое: и для писателя и для читателя, которые воспитывались на религиозной, коранической концепции мира и человека, учение о влиянии на человека среды и наследственности было откровением. Оно подрывало основы традиционного мышления, разрушало религиозную концепцию человека с ее божественным предопределением. Поэтому сама постановка вопроса о причинных связях между средой и человеком у писателей «Сервети фюнун» явилась значительным достижением турецкой литературы, общественной мысли.

Концепция человека у Халида Зии останется неполной, если не коснуться влияния на нее — и соответственно на мировоззрение и творческий метод писателя — декадентской литературы. В романе «Запретная любовь» это влияние сфокусировано в образе юной Нихаль. Это ее необыкновенная утонченность, настроения обреченности, трагизма, страха перед жизнью.

Но Халид Зия — реалист. Его реализм — синоним реализма «Сервети фюнун». Его определяющая черта — эстетический эклектизм. Это своеобразная эстетическая структура, в которой реализм зримо взаимодействует с другими методами и направлениями.

В турецкой литературе конца века процесс становления реализма был еще в начальной стадии, имела место «боязнь» социальной проблематики. В то же время в литературе «Сервети фюнун» пробивается и другая тенденция. Ее главные приметы: активное отношение к действительности, интерес к национальному быту и его социальным аспектам. В эпоху «Сервети фюнун» эта тенденция связана с именем Хусейна Рахми (1864—1943). Хусейн Рахми не был сотрудником журнала «Сервети фюнун», не принадлежал к литературной группе под этим названием. Но он по-своему представляет

литературную эпоху. И есть в творческом облике писателя черты, которые резко выделяют его среди современников. Это его связь с просветительской традицией. Она ощущается и в проблематике произведений, и во взгляде на искусство, а главное — в стремлении писателя ориентироваться на реальную действительность и на народ (романы «Шик», 1888; «Гувернантка», 1897). В своих произведениях Хусейн Рахми показывает столкновение новых форм жизни со старым патриархальным укладом (семейный деспотизм, принудительные браки, униженное положение женщины в семье и обществе и т. д.).

Две тенденции в литературе «Сервети фюнун» — ростки двух направлений в дальнейшем развитии турецкого реализма. За Халидом Зией стоят Махмед Рауф, Халиде Эдиб, Якуб Кадри. За Хусейном Рахми — Омер Сейфеддин, Садри Эртем, Сабахаттин Али и др. Представители первого направления будут больше тяготеть к изображению внутреннего мира героя, к психологизму. Последователи второго проявят интерес к социальной теме. В их творчестве возобладает критическое начало.

С литературой транзимата заканчивается заполнивший все Средневековье «век поэзии». Отныне поступательное движение новой турецкой литературы со всеми его «зигзагами», «приливами» и «отливами» фиксирует проза. Однако и турецкая поэзия также не останавливается в своем развитии, претерпевая определенную эволюцию. Обогащается лексика, поэтические интонации, рифмы, меняется образная система, вводятся новые жанры — баллада, романс, элегия (Абдулхак Хамид, Тевфик Фикрет, Дженаб Шахабеддин). Вместе с тем связи турецкой поэзии со старой арабо-персидской литературной традицией остаются еще достаточно прочными. Наиболее устойчивой оказалась старая классическая система стихосложения — аруз. Аруз сохраняется в турецкой поэзии вплоть до 20-х годов XX столетия. Но поэтов-арузистов уже нельзя считать собственно традиционалистами, ибо и они также идут «на обучение» к западным мэтрам, обращаясь главным образом к парнасцам и символистам.

Основоположником турецкого символизма следует считать Дженаба Шахабеддина (1870—1934), одного из первых последователей французских символистов в турецкой поэзии. Именно искусство символизма, казалось ему, было способно передать мироощущение человека,

666

раздавленного эпохой реакции. А принцип самоценности искусства, «искусство для искусства», он отождествляет с представлением о подлинной независимости, свободе художника. Подобное понимание теории и практики «чистого искусства» как автономности искусства, суверенности таланта, его свободы от жесткой нормативной эстетики во многом объясняет, почему поэзия Запада последних десятилетий XIX в. нашла для себя в Турции благодатную почву.

Большую известность принесли Дженабу Шахабеддину его стихи «Ночи бодрствования». Это уже подлинный образец турецкого символизма. Здесь есть и художественный образ-символ, и идущие от Шопенгауэра представления о музыке как о высшей форме искусства, как о «таинственном сочетании звуков», которое имеет над человеком непонятную, неодолимую власть. «Ночи бодрствования» написаны под влиянием одного из ранних верленовских стихотворений «Осенняя песня». Верлен в своей песне говорит о «рыдающих скрипках осени». В стихотворении «Ночи бодрствования» поэт передает свои впечатления от доносящихся откуда-то звуков музыки, игры на рояле. Играет, как кажется поэту, женщина. Это она заставляет рояль «рыдать осенней мелодией». Сама мелодия — изменчива и прихотлива, вся соткана из мимолетных настроений, мгновенных бурных выражений чувств и страстей (очевидное тяготение к импрессионизму обнаружится затем в творчестве Ахмеда Хашима). И игра на рояле вырастает у Дженаба Шахабеддина в символ мятущейся человеческой души. Поэт много работал над техникой стиха, его стихи пластичны, музыкальны. В 1901 г. Дженаб

Шахабеддин также попал в списки запрещенных авторов — переусердствовавшему цензору почудилась «крамола» и в стихах поэта-символиста.

Особое место в литературе «Сервети фюнун» принадлежит поэту Тевфику Фикрету. В эпоху Абдул Хамида на протяжении почти двух десятилетий он один возвышается на турецком парнасе как олицетворение протеста, ненависти к деспотизму и надежды на светлое будущее. Он один противостоит нарождающейся турецкой декадентской поэзии с ее призывом «жить вдали от прозы жизни». Он наследует гражданственность танзиматцев, их гуманизм и демократизм и идет дальше к идеям революционной демократии. Тевфик Фикрет испытал на себе также влияние азербайджанского просветителя М. Ф. Ахундова и русских революционных демократов.

В своих ранних стихах Тевфик Фикрет, как и другие поэты эпохи, поклоняется красоте, воспевает любовь, тщательно выписывает проникновенные, похожие на акварели пейзажи. Он томится грустью, впадает в отчаяние («Горести жизни», «Печальная весна», «Скорбные стоны» и др.). Но «рука действительности разбивает» лютню поэта, возвращая его на землю. Именно так — «Разбитая лютня» — называет Тевфик Фикрет свой первый сборник стихов (1898). Стихи эти разные по настроению. Но некоторые из них уже свидетельствуют о прозрении поэта. Он словно впервые видит свой обездоленный народ и потрясен увиденным («Рыбаки», «Рамазанская милостыня», «Больной ребенок»). Одно из своих стихотворений Тевфик Фикрет называет «Помогите несчастным».

Постепенно в поэте совершается перелом, и к нему приходит осознание подлинной миссии художника. Понять до конца свое призвание поэта-борца ему помогает знакомство с идеями французских социалистов-утопистов. Особенно плодотворным было воздействие на него П. Леру. Из учения Леру Тевфик Фикрет берет самое для него важное — идею о художнике-борце, выразителе чаяний народа в минуту безвременья.

Конечно, в период тяжелой политической реакции Тевфик Фикрет не мог не отобразить также настроений пессимизма, растерянности. Но именно он первым уловил в атмосфере абдулхамидовской вакханалии зреющий в народном сознании протест и запечатлел его в своих стихах. «Литературные беседы» Тевфика Фикрета на страницах журнала «Сервети фюнун», его редакторская деятельность и, главное, его поэзия во многом определили лицо новой литературной эпохи. В 1901 г. на журнал «Сервети фюнун» был наложен запрет. Произведения Тевфика Фикрета, как и других сотрудников журнала, попали в запретные списки. Но муза Тевфика Фикрета не могла молчать. И его лирический герой-свободолюбец открыто выражает свой протест против тирании и мракобесия, свою веру в грядущую свободу. Оружием поэта становится сатира. И в эти годы Тевфик Фикрет создает свои лучшие стихи, которые ходят по рукам в списках. Одно из таких произведений — стихотворение «Туман» (1901) — страстный протест против душашающей атмосферы «зулюма»:

О, страх, растлевающий совесть, калечащий слабые души.
Как щупальца тянутся к людям тупых соглядатаев уши.
О, рты — на замке из боязни запретное высказать вслух...

(Перевод В. Потаповой)

667

Первая строка стихотворения: «Столица во власти тумана, упорствуя, ширится мгла». «Туман» — это гневное обличение столицы, которая стала для поэта олицетворением деспотизма и произвола. Стихотворение было воспринято реакцией как неслыханная дерзость. На протяжении веков поэты славил столицу. Их стихи были как бы одной бесконечной одой ее красоте. Но Тевфик Фикрет увидел другое лицо Стамбула — «юдоль преступления и горя». Стихи Тевфика Фикрета последующих лет — новое восхождение поэта, идейное и эстетическое. Тевфик Фикрет испытал на себе в полной мере вдохновляющее воздействие русской революции 1905 г.

В 1905 г. Тевфик Фикрет создает одно из своих лучших произведений — поэму «Древняя история». Написанная в традиционном жанре месневи, который восходит еще к поэзии Джеляльеддина Руми (XIII в.), она явилась подлинным образцом высокой гражданской лирики. Поэт лишает историю османов романтического ореола, срывает маски героев с султанов-завоевателей. Он жаждет радикальных перемен: «Скорее рухни, обветшалый трон!.. Пади, корона, и рассыпья в прах!» Потрясенный им самим нарисованной картиной, Тевфик Фикрет обращается к всевышнему, и в этом обращении — пафос сомнения, отрицания. Но поэт исполнен надежд: «исчезнут угнетенный и сатрап...»

Поэма «Древняя история» всколыхнула реакционеров всех мастей. Начались доносы, травля. Один из современников поэта, Рашид Васфи Севи́г, вспоминал в конце 50-х годов на страницах газеты «Хюррийет»: «Я был потрясен тем, что с Тевфиком Фикретом хотели сделать то же самое, что триста лет тому назад сделали с Галилеем». Не будет преувеличением сказать: поэма «Древняя история» была гражданским подвигом поэта, как в свое время «Маскарад анархии» Шелли или «Возмездие» Гюго.

Тевфик Фикрет все более уверенно проявляет себя как реформатор стиха. Он идет по пути Абдулхака Хаи́да, Реджаи́заде Экрема, Дженаба Шаха́беддина. Поэт отказывается от канонизированных поэтических форм, отказывается от рифмовки четверостишия одним и тем же словом — от рифмы «для глаз». Изменения претерпевает и строфика стиха. Следуя демократической традиции танзиматцев, он хочет обратить свою поэзию к народу, но еще не может сделать ее по-настоящему доступной непросвещенному читателю. Поэт раскрывает потенциальные возможности аруза, высвобождает его из-под власти средневекового канона, приспособивая к новому поэтическому содержанию, к особенностям турецкого языка. (Первые попытки в этом направлении были сделаны Дженабом Шаха́бедди́ном). Опираясь на европейский верлибр и на турецкий стих (мюстезат), Тевфик Фикрет закладывает также основы современного турецкого свободного стиха.



Тевфик Фикрет

Литография. 1900-е годы

Дальнейшая демократизация поэзии пойдет во многом через ее сближение с народным творчеством, с народным силлабическим стихом «хедже везни». Однако наиболее крупные поэты 10-х годов — Ахмед Хашим, Яхья Кемаль, Фаик Али — поведут турецкую поэзию по пути синтеза традиционного арабо-персидского стихосложения с принципами символизма, с философскими теориями «чистого искусства». (О поэзии Тевфика Фикрета 10-х годов см. [ниже](#)).

После закрытия в 1901 г. журнала «Сервети фюнун» для турецкой литературы наступает время вынужденного молчания. Однако литературная эпоха «Сервети фюнун» продолжается вплоть до революции 1908 г. А после отмены запрета журнал «Сервети фюнун» утрачивает свое былое значение.

В начале века ряды турецкой художественной интеллигенции заметно редуют — ссылки, казни... Усиливается поток эмигрантов. Писатели, журналисты создают в европейских столицах вольную турецкую прессу, которая начинает играть важную роль в формировании

668

общественного мнения, в пробуждении оппозиционных настроений. И можно сказать, что уже в первые годы XX столетия вольная турецкая пресса, политическая публицистика, становится как бы инобытием обреченной на молчание художественной литературы.

Заметный подъем политической публицистики положительно скажется в послереволюционные годы на развитии художественной литературы.

У кризисных эпох есть свои закономерности. И одна из главных — двойственность общественного сознания. С одной стороны, полная придавленность абдулхамидовским гнетом, настроения глубокого скепсиса, обреченности, трагизма. С другой — зреющий в недрах народного сознания протест, стихийные выступления народных масс.

В 1889 г. студенты военно-медицинского училища — албанец Ибрагим Немо, турок Абдулла Джевет, курд Исхак Сюкуб, черкес Мехмед Решид — организуют первый тайный политический кружок. Так было положено начало подпольной политической организации «Единение и прогресс» («Иттихад ве теракки»). В дальнейшем эта организация возьмет на себя подготовку и руководство первой буржуазной революцией в Турции. В начале XX в. уже довольно разветвленная сеть хорошо законспирированных кружков и отдельных групп приобретает характер оппозиционного, так называемого младотурецкого, движения. Идеология младотурецкого движения вобрала в себя идейные течения, наметившиеся еще в предшествующую эпоху: османизм, исламизм, туркизм. Османизм как концепция единой «османской» нации в эпоху «зулюма» отходит на задний план. Султан Абдул Хамид опирается на панисламистские идеи, видя спасение империи в создании османского халифата, в объединении всех мусульман под эгидой турок-османов. Однако в официальных документах младотурецкого движения османизм снова выходит на авансцену в виде формулы: «Равенство всех подданных перед законом». Идейный разброд в рядах турецкой интеллигенции в начале века имел серьезные последствия — отсутствие единомыслия среди лидеров движения. Но в одном они были едины — в своей приверженности идее «мирного» решения всех проблем империи, заимствованной из социологических теорий Огюста Конта. (Эта идея как бы находила свое подтверждение и в учении мусульманских реформаторов).

И именно влияние на общественную мысль Турции позитивизма предопределило стратегию и тактику младотурецкого движения. Увлеченность позитивистскими учениями восходит к эпохе Танзимата, к началу поисков ключа к «тайне» европейского «могущества». И именно ранний, так называемый первый, позитивизм Конта с его воспринятой у Просвещения опорой на науку, знание открывал, как казалось, эту «тайну» — господство знания. В то время как на рубеже XIX—XX вв. позитивизм в Европе переживает кризис, турецкая интеллигенция живет еще в атмосфере воздействия раннего позитивизма.

Младотурецкое движение следует рассматривать не только в связи с особенностями общественно-политического развития Турции, но и в контексте европейской, мировой истории, в частности в связи с первой русской революцией.

Распространение известий о событиях в России берет на себя вольная турецкая пресса. И уже первые отклики эмигрантской печати всколыхнули силы прогресса и силы реакции. Они перевернули все прежние представления о России. Общественное мнение находилось в состоянии потрясения. В стране начинается брожение, массовые выступления в армии, на флоте. В Россию посылают письма, приветствия. Но, наверно, самым впечатляющим документом тех дней остается письмо группы турецких офицеров разных национальностей сестре и сыну героя революции лейтенанта Шмидта: «...клянемся и мы великому гражданину Шмидту, клянемся дорогим для нас именем вместе с русским народом, что будем бороться до последней капли крови за святую гражданскую свободу... Клянемся еще и в том, что будем всеми силами и мерами стараться знакомить турецкий народ с событиями в России, чтобы общими усилиями завоевать право жить по-человечески...»

Первая буржуазная революция в Турции совершилась в 1908 г. Вынужденный шаг Порты — опубликование по высочайшему повелению 23 июля 1908 г. указа о восстановлении конституции 1876 г. — младотурки расценили как свою решающую

победу и затормозили дальнейшее развитие революции. В действительности это была лишь «полупобеда», как ее характеризовал В. И. Ленин, или «меньшая часть полупобеды» (Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 17. С. 177).

Вообще младотурецкая революция была революцией верхушечной, а потому ограниченной, буржуазной. Но она проходила под лозунгом «Свобода, равенство и братство», и это вызывало всеобщий энтузиазм и ликование. «Сегодня все равны, сегодня все братья», — писал поэт Мехмед Эмин. Люди возвращались из ссылок, эмиграции. Открылись двери тюрем, из них вышло около ста тысяч узников. Были отменены цензурные запреты, аннулированы

669

запретные списки. Эпоха «зулюма» кончилась. Захваченная общим водоворотом, в движение приходит и литературная жизнь. Но большая литература заговорила не сразу. Писатели были ослаблены долгим пребыванием в духовной тюрьме. Затем снова, как в эпоху просветительства, на передний план выходит, правда ненадолго, драматургия, развитие получает новеллистика. Среди литераторов разных поколений идут жаркие, нескончаемые споры. Начинается новая литературная эпоха.

Небывалый подъем демократического и революционного движения в России, а затем и революционные события в самой Турции заставляют турецких писателей переосмыслить весь строй жизни турецкого общества, прикоснуться к неизвестным еще жизненным сферам. Реалисты 10-х годов высвобождают своего героя из-под фатальной власти среды и наследственности и делают первые попытки показать человека в фокусе реальных социальных отношений. И это уже новый этап в решении проблемы «человек и общество». Первой такой попыткой художественной литературы явилась новелла Рафика Халида (1888—1965) «Плата за молчание» из его сборника «Рассказы о стране» (1909). Действие новеллы разворачивается на шелкоткацкой фабрике, где работает наиболее отсталая часть турецкого пролетариата — женщины. Либерально настроенный писатель не верит в возможность коренных изменений условий труда на примитивных турецких предприятиях. Не верит он и в возможность организованного рабочего движения. И хотя в условиях отсталой полуколониальной Турции тема промышленного труда казалась малоперспективной, Рефик Халид сумел привлечь внимание к положению рабочего человека в стране, к ужасающим условиям его труда. И не без влияния этой новеллы возрастает интерес к рабочему вопросу, к социалистическим идеям, и в 1909 г. начинает выходить журнал «Иштирак» («Солидаризация»).

Другая новелла Рафика Халида «Против силы», эпизод из жизни полуколониальной Турции, также вызвала интерес у читающей публики и не только своей антиимпериалистической направленностью, но и совершенством новеллистической формы. Важно и другое. Писатель как бы зафиксировал новый сдвиг в понимании проблемы «Восток — Запад». Запад больше не идеализируют. На него взирают глазами угнетенной нации. И это прозрение — свидетельство идейного возмужания турецкой литературы 10-х годов.

В идейной атмосфере страны еще ощущался революционный дух, но уже весной 1909 г. вспыхнул мятеж, спровоцированный внутренней и внешней реакцией. Мятеж был подавлен. Однако это событие как бы подвело черту под революционностью младотурок. Отныне охранительный характер идеологии младотурецкой партии стал очевидным. И «вольный поэт» Тевфик Фикрет, который воспринял революцию 1908 г. с восторгом и надеждой, понимает отныне свою миссию как миссию обличителя младотурецкого режима. В 1911 г. после разгона младотурками парламента Тевфик Фикрет пишет свое знаменитое стихотворение «Возврат к девяносто пятому». Это было напоминание о разгоне парламента Абдул Хамидом в 1876 г. (по мусульманскому летосчислению — 1295). Несбывшиеся мечты народа поэт переживает как большое личное горе. «Эпоха лживых фраз, отброшены все клятвы. // Растоптаны, увы, высокие мечты...» В 1912 г. во

время второй балканской войны появляются строки Тевфика Фикрета, непосредственно обращенные к младотурецкой клике, — «Пир грабителей». Это была вершина его гражданской лирики.

В сложной, противоречивой литературной ситуации 10-х годов есть один важный аспект: соотношение поэзии и прозы. Поэзия и проза выступают в эти годы, можно сказать, как два почти автономных литературных пласта. Их развитие идет на разных уровнях, разными темпами. Новая проза по-прежнему определяет литературный процесс. Поэзия уходит от реальностей мира в лоно «чистого» искусства. Начальную стадию этого двуединого процесса своеобразно воплотил в своей творческой судьбе Реджаидаде Экрем (1847—1913). Есть как бы два Реджаидаде Экрема: Экрем-поэт и Экрем-прозаик. Экрем близок к турецким просветителям, и его называют мостом от просветительской литературы к литературе «Сервети фюнун». Но «зулом» наложил свою печать на мировоззрение и творчество Экрема-поэта. И если Экрем-поэт тяготеет к принципам «чистого искусства», то Экрем-прозаик следует по иному пути. Он обращается к общественным темам.

В условиях разнонаправленного литературного развития полемика по вопросам эстетики становится одной из важных примет литературной жизни 10-х годов. В этой связи внимание привлекает деятельность литературной группы «Феджри ати» («Грядущая заря»). В 1910 г. «Феджри ати» публикует свою декларацию, первый в истории турецкой литературы манифест. Тон манифеста — агрессивный. Молодые поэты выступают как ниспровергатели литературных авторитетов, художественных завоеваний «Сервети фюнун». Кумиры этой эстетствующей молодежи — западные мэтры: поэты

670

Бодлер, Малларме и Верлен, философы Шопенгауэр, Ницше, Бергсон.

В конце XIX и особенно в начале XX в. литература Турции, как и все литературы Востока, все активнее втягивается в мировой литературный процесс, в систему его закономерностей. Эпоха империализма и деспотический режим накладывают свою печать на диалектику ускоренного литературного развития. Влияние французской литературы на турецкую вступает в новую фазу. Если в период своего зарождения новая литература Турции воспринимает у западных литератур главным образом их прошлый опыт (литература Просвещения, романтизм, реализм), то с конца XIX в. взаимодействие литератур во многом развивается уже в плоскости современности, как взаимодействие современных литератур. Этот сдвиг обусловлен тенденцией выравнивания уровней литературного развития Запада и Востока в XX в. Одновременно на формировании новых литератур Востока сказывается усиление воздействия нереалистических литературных течений Запада и стоящих за ними философских, эстетических теорий.

Так, например, Яхья Кемаль (1884—1960), член группы «Феджри ати», а впоследствии признанный классик турецкой поэзии, делает попытку привить турецкой литературе идеи француза Мореаса и создать на основе его концепции неоклассицизма новую турецкую поэзию. По мысли Яхья Кемалья, новая поэзия должна опираться на классическую систему стихосложения, аруз, а темы и сюжеты черпать из средневековой истории Османов. Однако турецкий неоклассицизм не имел будущего.

В 10-е годы взаимодействие литератур проявляется главным образом на уровне поэзии. Это совпадает с формированием турецкого символизма. Основу его типологии составляет синтез отдельных элементов двух эстетических систем: классической турецкой поэзии и европейского символизма. Наглядной иллюстрацией может служить поэзия Ахмеда Хашима (1885—1933). Первый цикл своих стихов, которые печатались в течение 1908—1909 гг. в журнале «Ресимли китап» («Иллюстрированная книга»), поэт назвал «Лунными стихами». Они имели еще и другое название — «Воспоминание о матери и о реке Тигр» (Ахмед Хашим родился в Багдаде). Только ночь, лунный свет, думается Ахмеду Хашиму, могут приукрасить действительность, скрывая ее несовершенства и

уродства, сообщая ей ложный блеск. В стихах Ахмеда Хашима много зарисовок рек, озер, бассейнов — «водной глади воображения», в которой поэт-символист «созерцает реальность». В 1911 г. в журнале «Сервети фюнун» печатался цикл стихов Ахмеда Хашима, получивших название «Часы, проведенные на озере». В 1921 г. эти стихи вышли отдельной книгой. Это был первый сборник стихотворений поэта.

Многое сближает турецкого символиста Ахмеда Хашима с французскими символистами. Ахмед Хашим томится в разлуке с «городом синих теней» и ощущает себя вечным изгнанником («Тот город»). Свое понимание символизма Ахмед Хашим, которого можно назвать теоретиком турецких символистов, заимствует у Малларме. И у него можно встретить характерное для Шопенгауэра и воспринятое Малларме и другими символистами тяготение к эстетическому мистицизму, к чудесному, загадочному, к образам расплывчатым и неожиданным. В основе эстетики символистов лежит, как известно, понятие художественного образа как символа, который допускает различное истолкование. Ахмед Хашим также воспринимает данный принцип, придав ему восточное обличье: «Стихи, подобно Корану, должны заключать в себе возможность различных толкований».

В поэзии Ахмеда Хашима обращает на себя внимание тщательная отделка стиха, его мелодичность, музыкальность. Стихи должны быть «песнями без слов», повторяет он вслед за Верленом. Для него творчество — таинство, одно из «таинств» ночи. Ахмед Хашим прошел мимо бедствий своей родины. Он не откликнулся ни на революцию 1908 г., ни на первую мировую войну. «Не заметил» он и национально-освободительной борьбы турецкого народа. «Он пришел в литературу как гость», — писал об Ахмеде Хашиме в 1947 г. журнал «Гюн» («День»).

Картина литературной жизни Турции 10-х годов сложна, противоречива, запутанна. Причем в значительной мере это относится к поэзии. Проза более однородна. В турецкой поэзии послереволюционных лет царит полный разброд: различные группы и группировки, разнообразные поиски, неустоявшиеся идеи, образы, представления.

Одной из примет идеологической жизни 10-х годов становится утверждение исламизма, туркизма, а также османизма в качестве официальных доктрин младотурецкого режима. Именно в этих противоречащих друг другу идеологиях младотурки находят обоснование своим завоевательным, авантюристическим планам создания мировой империи, которые приведут их затем к полному краху, а Османскую империю к гибели. Все возрастающее распространение панисламистской и пантуркистской идеологий вызывает у отдельных представителей

671

художественной интеллигенции повышенный интерес к истории ислама и к средневековой истории Османской империи. И этот интерес, нередко носивший апологетический характер, идет в русле поисков в прошлом социального и нравственного идеала, поисков основы для создания национальной литературы. В этих условиях на передний план эстетической борьбы 10-х годов выдвигается новый аспект: резкое противопоставление западным культурным ценностям ценностей общеисламских и национальных.

В 10-е годы в качестве одного из наиболее активных пропагандистов идей панисламизма выступает поэт Мехмед Акыф (1873—1936). Свою активную пропагандистскую деятельность он ведет и как проповедник в мечетях Стамбула, и как поэт, и как издатель журнала «Правильный образ жизни». Мехмед Акыф — автор семи сборников стихов под общим названием «Сафахат» («Вехи»).

Первый сборник Мехмеда Акыфа, который назывался «Сафахат» (1911) и дал название всему собранию, привлек к себе внимание народническим духом, гуманистическим звучанием («Больной», «Кофейня в квартале», «Самовластие» и др.). Но с каждой новой книгой в стихах поэта возрастает религиозное начало.

В годы первой мировой войны Мехмед Акыф — проповедник полностью берет верх над Мехмедом Акыфом поэтом. Пропагандистская направленность заметно снижает художественную ценность его стихов. Время выявило несостоятельность панисламистского идеала поэта. После победы в стране национально-освободительного движения, установления республики, ликвидации султаната и халифата, этих последних оплотов традиционализма, Мехмед Акыф окончательно сломлен. В 1926 г. он покидает Турцию. На родину поэт возвращается лишь перед своей смертью в 1936 г.

Драматические события 10-х годов — Триполитанская (1911—1912), Балканские войны (1912—1913) и первая мировая война, а также шовинистическая и агрессивная политика Стамбула по отношению к угнетенным национальностям, их истребление — все это сопровождалось развитием националистической идеологии. Примечательно, что разработка концепции национализма шла в основном на уровне культуры, средствами искусства, литературы.

Значительную роль в этом смысле играют многочисленные литературные объединения и общества, клубы, которые в 10-е годы приобретают откровенно националистический характер (общества «Турецкое собрание», «Турецкий очаг», клуб «Турецкая родина» и др.), а также многочисленные журналы, и в частности журнал «Генч калемлер» («Молодые перья»). Среди сотрудников журнала Омер Сейфеддин, Али Джаниб. Особое место в журнале занимает Зия Гёк Алп (1875—1924). Это одна из характерных фигур эпохи: философ и социолог, видный деятель младотурецкой партии, ее идеолог и, наконец, «отец турецкого национализма». Зия Гёк Алп — поэт и прозаик. В своем стремлении выделить турок-османов среди других мусульманских народов Зия Гёк Алп вводит понятие османской религиозной системы, османской цивилизации. И конечно, он прежде всего социолог, политик, а потом уже литератор. Литература, поэзия — это для Зия Гёк Алпа средство разработки и пропаганды на доступном народу материале националистических, пантюркистских идей. Сам он говорит об этом так: «Я не поэт. Я пишу стихи для того, чтобы сделать понятными мои мысли о нации».

Одним из первых глашатаев турецкого национализма становится Мехмед Эмин (1869—1944). «Я — турок, велика моя вера, и род мой велик!» — возвестил он уже в одном из ранних своих стихотворений. В 30-е годы поэт примет фамилию «Юрдакул» — «краб родины». Его дебют в литературе состоялся в 1898 г. Мехмед Эмин бросил вызов салонной поэзии «Сервети фюнун». Свой сборник он назвал «Турецкие стихи» (буквально: «Стихи по-турецки»). Он отказался от аруза и обратился к народному силлабическому размеру — хедже. Из его стихов в турецкую поэзию вошли со своими бедами и нуждами обездоленные анатолийские крестьяне. Мехмед Эмин подарил турецкой литературе образ матери-родины, символ Анатолии. Но с точки зрения мастерства его стихи нельзя отнести к лучшим образцам турецкой поэзии: их отличают тяжеловесность рифмы и бедность внутренних ритмов, слабое разнообразие выразительных средств и неприкрытая националистическая тенденциозность. Эта тенденциозность становится особенно заметной в годы первой мировой войны («Турецкий сад», 1914; «Эй, турок, проснись!», 1914; и др.).

Своеобразной закономерностью развития новой прозы становится смена ведущих жанров при частой смене историко-культурных и литературных эпох. В эпоху «Сервети фюнун» ведущим жанром был роман. А литературная эпоха 10-х годов — это становление жанра социальной новеллы и выдвигание новеллы на передний план литературной жизни. В последующие годы турецкий реализм как бы убыстряет свой шаг. Этого требует изменение исторической ситуации в Турции и сложная,

672

быстро меняющаяся картина мира. В решении подобной задачи особенно продуктивным оказывается мобильный жанр новеллы. Наиболее полно новеллистику 10-х годов

представляет творчество писателей-реалистов Омера Сейфеддина, Рефика Халида, Хусейна Рахми.

Как творческая личность Омер Сейфеддин (1884—1920) формируется в 10-е годы, когда пышным цветом расцветает идеология туркизма и «властителем дум» значительной части турецкой молодежи становится Зия Гёк Алп. Влияние Зия Гёк Алпа сказывается и на мировоззрении, и на творчестве писателя-реалиста. И это создает иногда коллизию, можно сказать, парадоксальную. С одной стороны, творчество реалиста Омера Сейфеддина помогает становлению национального самосознания турок, становлению национальной литературы и национального языка. С другой — в произведениях с националистической направленностью, где проявляется предвзятое, враждебное отношение националиста Омера Сейфеддина к нетурецким народам, писатель-реалист игнорирует, а то и фальсифицирует исторические реальности и изменяет принципам реализма («Бесмысленная жестокость», «Реакционные шаги», «Бомба», «Белый тюльпан» и др.). Творчество писателя сложно и противоречиво, потому что сложно и противоречиво его мировоззрение, сложно и противоречиво его время. Омер Сейфеддин — сын века, буржуазной младотурецкой революции, но он отрекается от нее: «Я вспомнил: сегодня вторая годовщина нашей фальшивой революции, этой бескровной, жалкой, выдуманной турецкой революции...» («Дневник армянского юноши»). Омер Сейфеддин — выразитель идей турецкой национальной буржуазии. Именно с этих позиций он воспринимает и национально-освободительные движения нетурецких народов, и империалистические вождения европейских держав. Но вера писателя в буржуазные идеалы терпит крах, а политика младотурецкой буржуазной партии становится объектом его сатиры. Идеальная эволюция Омера Сейфеддина идет трудным путем: от критики османизма к проповеди национализма, пантуркизма. И вершина этой эволюции — отход от националистической идеологии и критика пантуркизма. После первых военных неудач турок в первой мировой войне Омер Сейфеддин, еще вчера мечтавший о завоеваниях, военных походах в чужие страны («Государство будущего — Туран», 1914), словно прозревает. Герой Омера Сейфеддина клеймит «кучку людоедов, сделавших своей религией философию: „грабь, убивай, наживайся“» («Что это было?»). Отныне война для него — это «безумие», «чудовищное варварство», «свидетельство человеческой дикости».

Центральное место в творчестве Омера Сейфеддина занимает социальная новелла. Обращение писателя к социальной теме предопределило ракурс его художественного видения — критическое отношение к окружающему. В его творчестве реализм обретает новое качество — тенденциозность. Критическая направленность реализма 10-х годов составила важное завоевание новой турецкой прозы. Если средневековая литература создавала образы идеальных правителей, идеальных влюбленных, а литература «Сервети фюнун» отдавала предпочтение представителям «высшего света», то реалистическая проза 10-х годов поднимается до уровня изображения обычного, маленького человека, он становится ее героем.

Критическое начало у Омера Сейфеддина — это всегда стихия комического, сатира и юмор. В юмористическом, сатирическом ключе создают свои произведения и другие реалисты — Рефик Халид, Хусейн Рахми. Современная сатира и юмор — это приобретение литературы 10-х годов.

Из первой мировой войны Османская империя выходит разбитой и обескровленной. Население нищенствует, голодает. Повсюду полный развал и запустение. Империя агонизирует. Турецкой интеллигенцией владеет ощущение крушения, конца мира. В 1918 г. начинается оккупация страны войсками Антанты. Но в том же 1918 г. в Анатолии начинают собираться силы национального освобождения. Оккупанты режут страну на части. В этих сугубо драматических условиях проблема личности в литературе отходит на задний план, личность обесценена. Эстетизм изживает себя, декадентское искусство теряет свой ореол, перестает быть модой. Правда, есть еще немало поэтов, которые

продолжают писать в прежней манере, воспевая ночь, луну, любовные томления. Но все чаще в поэзии начинает пробиваться гражданская струя (Риза Тевфик, Ака Гюндюз, Дженаб Шахабеддин и др.). Поэты продолжают свои поиски путей создания новой поэзии. Большую роль в этих поисках сыграла группа «Пять поэтов хеджистов» — Халид Фахри, Юсуф Зия, Энис Бехич, Орхон Сейфи, Фарук Нафыз. Хеджисты ввели в поэзию силлабический стих, обратившись не к западным образцам, а к турецкой народной поэзии, к ее фольклорным формам — мани, тюркю. Их муза заговорила на чистом турецком языке. С творчеством этих поэтов турецкая поэзия как бы прощается с арузом, старой системой стихосложения. Однако содержание стихов хеджистов остается прежним. «Прощанием с арузом» становится

673

деятельность и другой литературной ассоциации — «Собрания поэтов», которая организовалась в 1917 г. Ее представляют Омер Сейфеддин, Орхон Сейфи, Хакки Тахсин и др. Год создания этой организации явился как бы рубежом в развитии турецкой поэзии. Отныне права гражданства получает народная поэтическая метрика «хедже везни». Переход на новую систему стихосложения некоторые турецкие литературоведы определяют как событие первостепенной важности: «смерть старой османской поэзии» и «рождение новой турецкой поэзии».

Однако, для того чтобы турецкая поэзия получила подлинно национальное направление, повернулась лицом к живой жизни и стала вровень с прозой, нужна была подлинная литературная революция. И эту революцию совершил в 20-е годы поэт-революционер Назым Хикмет.

673

ЕГИПЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

В конце XIX — начале XX в. продолжается процесс постепенной кристаллизации национального своеобразия отдельных арабских литератур, стимулируемый и в то же время осложняемый политической ситуацией на Арабском Востоке. Исторические судьбы Египта, Сирии, Ирака в этот период складываются по-разному. В течение всего XIX в. Египет входил в состав Османской империи, но фактически был почти независим от нее. С начала 80-х годов Египет оккупировала Англия, которая впоследствии объявила над ним свой протекторат. В этот период египетское национально-освободительное движение было направлено в первую очередь против англичан. Среди интеллигенции большой популярностью пользовалась идея всемусульманского единства перед лицом европейской колониальной экспансии; отражением этих настроений в литературе явилось стремление к ориентации на национальные традиции при максимальном приближении к актуальным задачам современности. Все это замедляло, но уже не могло остановить процесс европеизации культурной жизни Египта.

На литературное развитие арабских стран в этот период наложила свой отпечаток эмиграция интеллигенции, в первую очередь сирийской, находившейся в особо трудных условиях османского гнета. Многие ее представители на рубеже XIX—XX вв. переезжали в Египет и принимали активное участие в культурной жизни страны. Эмиграция не только давала возможность сирийским писателям более свободно выражать свои взгляды, но и оказала благотворное влияние на культурное развитие самого Египта. По словам египетского писателя аль-Манфалути, эти сирийцы «вырастили в бесплодных пустынях Египта побеги усердия и труда, смелости и отваги, энергии и независимости. Они научили сынов Египта сочинять и переводить, издавать газеты и журналы, превращая это благородное занятие в профессию».

Произведения эмигрантов, затрагивавшие проблемы, животрепещущие для всего Арабского Востока, широко читались и в Египте, и на родине. Условно мы будем рассматривать их в данной главе, хотя в действительности их следует считать достоянием и той, и другой литературы.

В арабской общественной мысли начала века преобладают просветительские настроения. Протест против закабаления Арабского Востока сочетается с требованием широкого просвещения масс и усвоением достижений европейской культуры; стремление к восстановлению былого могущества арабов и возрождению классического наследия — с борьбой против феодальной отсталости. Воспринятые арабскими просветителями руссоистские идеи оказывают воздействие на формирование нового взгляда на общество, утверждают идеи внесловной ценности человека, понимание зависимости личности от обстоятельств.

В Египте в последнее десятилетие XIX и в начале XX в. бурно развивается публицистика, начинают выходить многочисленные газеты и журналы. Большой популярностью пользовались просветительские журналы сирийских эмигрантов — «аль-Муктатаф» Якуба Сарруфа, «аль-Хиляль» Джирджи Зейдана, «аль-Джамиа» («Содружество») Фараха Антуна и др., печатавшие статьи на социальные, научно-популярные и воспитательно-нравственные темы. Материал в них излагался популярно, доступным, простым языком, а печатавшиеся в приложениях романы с продолжением привлекали своей занимательностью.

Важную роль играет политическая пресса. Появляются газеты, систематически выступающие против британской оккупации и поддерживающие панисламские тенденции. Однако в мусульманской среде уже зарождается и

674

разочарование в панисламских идеях. Так, Вали ад-Дин Йекун — турок, навсегда связавший свою жизнь с Египтом, резко критикует в своих статьях и эссе результаты младотурецкой революции, принесшей мало облегчения арабским странам. Ахмад Лутфи ас-Сайид, редактор газеты «аль Джарида» («Газета»), выдвигает идею египетского патриотизма вне религиозных рамок, подчеркивая связь современных египтян с их древними предками. Впоследствии эта идея нашла широкое распространение среди египетских националистов.

В прессе затрагиваются также вопросы внутренней жизни арабских стран, выдвигаются требования конституции, демократических свобод, женской эмансипации. Появляются первые женские журналы, выходят на шумевшие книги египтянина Касима Амина (1865—1908) — «Освобождение женщины» и «Новая женщина». Автор подробно излагает в них программу эмансипации мусульманской женщины на основе современного толкования Корана.

Из сирийских публицистов-мусульман, работавших в Египте, особенно выделяется шейх Абдаррахман аль-Кавакиби (1849—1902), старавшийся в своих известных трудах «Мать городов» и «Природа деспотизма» дать теоретическое обоснование (с точки зрения мусульманского реформизма) борьбе против тирании и деспотизма за свободу, равенство и просвещение. Он был одним из первых мусульманских идеологов арабского национализма.

Дальнейшее развитие просветительских тенденций характерно и для литературного движения; особое значение придается воспитательной роли литературы, в ней сочетаются художественное и публицистическое начала, часто с дидактическим уклоном. Эти тенденции находят воплощение в поэзии просветительского классицизма, возрождающей старые традиции, приспособляя их к современности, в патриотической публицистике и просветительском романе. Притом уже достаточно отчетливо просматриваются различные пути, по которым идет развитие прозаических и поэтических жанров в творчестве египетских и сирийских писателей, несмотря на их тесные контакты.

Для поэзии этого периода, начало которому положил аль-Баруди, по-прежнему характерна приверженность к средневековым законам стихосложения, правилу законченности бейта, традиционной образности. Однако в ней теперь наблюдается интерес к социально-политическим проблемам, изображению общественно важных событий, воспевание достижений цивилизации.

Среди последователей аль-Баруди особенно выделяется «эмир поэтов» Ахмед Шауки (1868—1932), которого арабы считают величайшим поэтом нового времени. На первом этапе своего творчества (до мировой войны) Шауки — придворный поэт хедива Аббаса II, умелый панегирист, откликающийся в газетах на все важные государственные события, и в то же время изящный куртуазный лирик. Под влиянием идей национального и мусульманского возрождения он, по примеру аль-Баруди, создает панегирики в честь пророка Мухаммада, воспевая былую славу Египта. Особенно знаменита его так называемая фараонская касыда, в которой восставший из гроба Тутанхамон скорбит о современном положении Египта. За гневные стихи, направленные против британского протектората, английские власти в 1915 г. высылают поэта из страны.

Современник Шауки, «поэт Нила» Мухаммад Хафиз Ибрахим (1870—1932), претерпевший в жизни много трудностей и лишений, с самого начала своего творчества был близок к кругу передовых общественных деятелей (Мухаммад Абдо, Мустафа Камиль и др.). Наряду с лирикой, традиционными элегиями и патриотическими касыдами о величии Древнего Египта он печатает в газетах свои стихи — яркие политические речи: возмущается англо-французским договором о разделе сфер влияния на Арабском Востоке, обличает британский произвол, призывает молодежь к борьбе за свободу Египта, требует социальных реформ. Его произведения отличаются большой искренностью, музыкальностью и простотой.

В рамках классицизма можно рассматривать и полный стихотворный перевод «Илиады» Гомера, выполненный сирийцем Сулейманом аль-Бустани (1904), с комментарием и с обширным исследованием, в котором автор сопоставляет гомеровскую древность с арабской, «Илиаду» с древней арабской поэзией. Этот труд и по широте замысла, и по глубине подхода к оригиналу, и по качеству исполнения — явление исключительное во всей арабской переводческой практике просветительской эпохи.

Первые попытки выйти за пределы рамок классицизма связаны с именем сирийского эмигранта Халиля Мутрана (1872—1949), современника Шауки и Хафиза Ибрахима. В его поэзии, насыщенной свободолобивыми мотивами, особенно чувствуются бунтарский дух и гуманистическая направленность: даже пирамиды, воспетые аль-Баруди и Шауки как свидетельство могущества Египта, для Мутрана лишь символ бесчеловечной тирании фараонов. Его касыды на исторические темы, напоминающие европейские романтические баллады («Нерон», «Смерть Бузурджмихра»,

675

«Черногорская девушка» и др.), звучат как предостережение современным тиранам.

Мутрана обычно называют первым арабским поэтом-романтиком или преромантиком. В его лирике слышны живые, нетрадиционные интонации, он стремится передать тончайшие душевные настроения. Особую роль в его стихах играет впервые вошедший в арабскую поэзию лирически окрашенный пейзаж. Мутран еще не пытается сломать традиционную форму стиха: он сохраняет ритмы аруда, придерживается монорима, но нередко обращается и к андалусской строфической форме (мувашшаху). В то же время он старался отойти от застывших стилистических канонов и большое внимание уделял композиции стихотворения, стремясь к тому, чтобы оно представляло собой органическое целое, а не распадалось на законченные самостоятельные строки, как у средневековых поэтов и их современных последователей.

Мутран известен и как переводчик произведений Шекспира — «Отелло», «Гамлета», «Венецианского купца» и др.

В прозе ведущую роль играет просветительский роман: здесь формируются два направления, которые условно можно назвать египетским и сирийским. Первое, ориентированное на национальные традиции, создает роман в форме цикла макама на современные темы; второе культивирует роман европейского типа — исторический, семейно-бытовой, назидательно-философский.

Писатели египетской школы, связанные с вождями мусульманского реформизма, большую роль в деле просвещения народа отводят возрождению арабского литературного и научного наследия, нередко высказывая скептическое отношение к европейскому культурному влиянию, хотя сами его вольно или невольно испытывают.

Эти писатели пытаются использовать традиции классической прозы, в частности — возродить жанр макамы, вложив в него современное содержание. Самый знаменитый из таких «романов-макам» — «Рассказ Исы ибн Хишама» (ч. I — 1898—1900; ч. II — 1902) Мухаммада аль-Мувайлихи (1868—1930) — сатирическая картина, рисующая египетскую жизнь периода оккупации. В нем изображены злоключения некоего паши, который чудесным образом восстал из гроба и в сопровождении рассказчика совершает путешествие по Каиру, наблюдая жизнь различных социальных слоев Египта, а во второй части отправляется на Всемирную выставку в Париж. Паша приходит к выводу, что Египет, если он хочет сохранить свое существование, должен пойти по пути реформ, направленных на восстановление всего лучшего из старой цивилизации. «Рассказ Исы ибн Хишама», в большинстве глав сохраняющий традиционную для макамы рифмованную прозу и языковые украшения, считается классикой новоарабской литературы.

Аль-Мувайлихи и его последователи несколько модернизируют традиционный жанр макамы, сохраняя один из основных художественных принципов макамы — условность сюжета и способа изображения. Но и в таком виде жанр макамы был непродуктивен для дальнейшего развития арабской прозы по пути к реализму. Поэтому египетские писатели рано или поздно должны были обратиться к формам свободного повествования и использовать опыт литературы Запада, освоенный в хорошо знакомых египтянам произведениях романистов сирийской школы.

Идея возрождения славного арабского прошлого стимулировала расцвет исторического романа. Крупнейшим представителем этого жанра был Джирджи Зейдан (1861—1914), который создал серию романов, посвященных самым острым моментам в истории арабов от начала распространения ислама до младотурецкой революции 1908 г. («Египтянка Арманосса», «Абу Муслим из Хорасана», «Аббаса, сестра ар-Рашида», «Беглый мамлюк» и др.). Подобно Селиму аль-Бустани, Зейдан стремится соединить в своих романах познавательный элемент с развлекательным. Он вводит в исторический сюжет вымышленных героев и любовную интригу, увлекательно строит фабулу, переплетая события личной жизни героев с событиями историческими. Его романы содержат много исторических сведений, причем автор стремится быть предельно точным и беспристрастным.

У Д. Зейдана ярко выраженная назидательная направленность служит целям нравственного воспитания. В его романах постоянно происходит борьба добра и зла: силы добра олицетворяют высокую нравственность, гуманизм, высокие общественные идеалы, разум и просвещенность; силы зла — аморальность, деспотизм, корыстолюбие, узость духовных интересов, суеверие. Герои романа Зейдана — не столько живые люди, сколько иллюстрация тех или иных нравственных принципов.

Произведения писателя пользовались большой популярностью не только на Арабском Востоке, они переводились на хинди, персидский и азербайджанский языки. Такой популярности способствовали простой язык, занимательные сюжеты и актуальность содержания, ибо исторические коллизии в его романах в свете воззрений арабского просветительства всегда затрагивали и современность.

Вслед за Зейданом к жанру исторического романа обратились его младшие современники, тоже ливанские эмигранты в Египте: Фарах Антун, Якуб Сарруф и др.; они также тесно связывали историю с просветительскими идеями.

Фарах Антун (1874—1922), у которого просветительские взгляды эклектически смешивались с идеями, заимствованными у Ренана, Л. Толстого и Маркса, считал наиболее полезной для современного ему общества литературу социально-философскую, способствующую формированию «прогрессирующих личностей», которые, по его мнению, характеризуют степень развития нации.

Некоторые свои повести он строит в испытанной форме путешествий, однако цель при этом не описание конкретных мест, фактов, обычаев, как было у предшественников, а столкновение философских и политических идей, важных для современности. Так, герой повести «Религия, наука и капитал» (1903) совершает путешествие по трем городам — городу религии, городу науки и городу капитала, жители которых обсуждают основные противоречия, возникающие между рабочими и капиталистами. В повести «Зверь! Зверь! Зверь!, или Путешествие к ливанским кедром» (1904) герои становятся свидетелями мелодраматической истории, что дает им возможность порассуждать на темы гуманности, добра и зла, награды и воздаяния.

Действие самого крупного произведения Фараха Антуна — исторического романа «Новый Иерусалим» (1904) — происходит в VII в., во время арабского завоевания. Главный герой романа, сириец-христианин Илья, живет в утопическом фаланстере где-то в окрестностях Иерусалима. Рассказывая о перипетиях его любви к красавице еврейке и о событиях, связанных с приходом арабов, автор вновь обращается к социальным и нравственным проблемам. Решает он их здесь в свете ренановской концепции христианства. В романе автор делает попытку исследовать психологию героев, индивидуализировать их характеры, придавая им в то же время сентиментальную окраску.

Фарах Антун известен и как драматург. Его пьесы ставились лучшей египетской труппой под руководством Джорджа Абийада. Из них особенно известны историческая драма «Салах аддин» (1914), посвященная борьбе против крестоносцев, а также «Египет новый и Египет старый» (1913), затрагивающая современные проблемы. В ней автор изображает «героя нового Египта», энергичного, волевого, активного человека — ту силу, которая противостоит старому, разлагающемуся, пассивному Египту, который подчинился влиянию Запада, игнорируя подлинные культурные ценности.

Появление в арабской литературе прозы европейского типа способствовало развитию переводческой деятельности и восприятию переводных произведений; в свою очередь эти переводы помогали глубже понять новые явления, возникавшие в самой арабской литературе. На рубеже веков к переводам из английских и французских писателей добавились переводы из русской литературы, которые осуществляли выпускники школ Палестинского общества. По-прежнему сохранялась тенденция к вольному переводу, адаптации оригинала в духе времени.

Сам выбор произведений для перевода также отражал интересы и вкусы эпохи. Как и ранее, популярны были европейские исторические романы (в том числе и «Князь Серебряный» А. К. Толстого), а также произведения назидательного характера, в частности философские произведения Л. Толстого («Крейцера соната», «Воскресение», «Народные рассказы» и др.).

Чрезвычайную популярность начинают приобретать и сентиментально-романтические повести и романы, особенно те, в которых при переводе сентиментальное начало легко можно было усилить, а к нему добавить какое-либо поучение. Это связано с формированием в литературе Египта нового направления — сентиментализма. Широкое распространение европеизированного сирийского романа и непосредственное знакомство с европейской литературой ускоряли этот процесс. Европейское влияние стало сказываться на творчестве даже таких авторов, которые, казалось бы, должны были быть

от него далеки, в частности Мустафы Лутфи аль-Манфалути (1876—1924), одного из популярнейших арабских писателей начала XX в.

Мусульманин-азхариот, ученик Мухаммада Абдо и ревнитель арабской культуры, он порицает и консерваторов, и западников. Однако, несмотря на отрицательное отношение к европейской культуре, аль-Манфалути в своих рассказах и эссе постоянно повторяет идеи французского Просвещения, почерпнутые им у сирийских писателей, и даже переделывает на арабский лад некоторых из известных ему в переводе французских писателей (Бернардена де Сен Пьера, Ростана, Дюма-сына и др.).

Манфалути вводит в арабскую литературу нового героя — простого человека, ставя в центр внимания мир его переживаний. В его творчестве традиционная чувствительность наполняется искренним чувством, гуманистическим

677

смыслом, превращается в сопереживание, в способность «уязвляться» страданиями обездоленных. В произведениях легко найти мотивы и черты, свойственные литературе европейского сентиментализма. Идеалы героев всегда противоречат бездушной морали общества. Этот конфликт приводит их к гибели: они становятся или жертвами враждебных сил, или умирают от любви, разрушенной социальным неравенством. При этом автор обязательно апеллирует к нравственному чувству читателя. В его рассказах повествование часто ведется от лица рассказчика, который оплакивает судьбы униженных и оскорбленных героев, жаждущих поделиться с ним своими переживаниями. Аль-Манфалути — один из первых арабских прозаиков, в чьем творчестве появляется лирически окрашенный пейзаж.

Соответственно содержанию меняется и стиль, он становится эмоционально насыщенным, отбрасывается традиционная образность. Сам аль-Манфалути считал, что секрет хорошего стиля заключается в правдивом и точном отражении идей автора. Ему удалось возродить классический стиль так, что он удовлетворял всем требованиям современности, не теряя своей красоты и силы.

К сентименталистскому направлению следует отнести и первый написанный египтянином роман европейского типа Мухаммеда Хусейна Хайкаля (1888—1956) «Зейнаб» (1914), впервые в арабской литературе доказавший давно известную в Европе истину — «и крестьяне любить умеют».

Трогательная история крестьянской девушки Зейнаб, полюбившей безземельного батрака, но выданной замуж за другого и гибнущей с горя от чахотки, развивается на фоне жизни египетской деревни. Автор восхищается тружениками-феллахами, не тронутыми пороками буржуазной цивилизации. Его пленяет чистота, искренность, цельность «естественного человека», умиляет терпение и выносливость феллахов, унаследованные от предков — строителей пирамид. Именно эти качества «дарят крестьянину крупницы счастья, помогают ему при его ужасающей бедности выносить все муки».

Понятия «свобода», «справедливость», «счастье» сливаются у Хайкаля с понятием «природа». Согласно законам природы, цель жизни, как говорит один из его героев, состоит в том, чтобы одни люди делали счастливыми других. Типично сентименталистское представление о людской солидарности, основанной на чувстве, требует от автора изображения переживаний героев, развернутых лирических пейзажей, созвучных этим переживаниям. В то же время идейная основа романа, социальная принадлежность героев, сюжет, диалоги на разговорном языке — все это уже отвечает сформулированным позже требованиям «египтизации» литературы, выдвинутым реалистической школой.

Таким образом, с «Зейнаб» можно начинать историю национальной египетской литературы, теперь уже осознанно выделяющейся из общеарабской.

СИРИЙСКАЯ И ЛИВАНСКАЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Сирия и Ливан испытывали тяжкий гнет турецкого владычества. Особенно страдало религиозное меньшинство — христиане, из числа которых под эгидой французских и американских религиозных миссий формировались основные культурные силы страны. Это влекло за собой в основном антиосманскую направленность национально-освободительной борьбы, распространение идеи общеарабского, а не исламского патриотизма и более ощутимую ориентацию литературной жизни на Запад.

На рубеже XIX и XX веков литературная жизнь Сирии проходит почти исключительно в эмиграции. На родине остаются лишь немногие поэты и журналисты; все крупнейшие сирийские литераторы живут в Египте или в США.

Развивается и патриотическая печать Сирии, также связанная с освободительным движением. В Египте выходят антиосманские газеты сирийцев-эмигрантов «Лисан аль араб» («Арабский язык») Наджиба аль-Хаддада и «аль-Мушир» («Советчик») Селима Саркиса; за резкие нападки на турецкого султана эти издания были включены в список запрещенных. Такие настроения были характерны и для ряда эмигрантских газет, засылаемых в Сирию из Нью-Йорка, Лондона, Парижа. В самой Сирии издавались нелегальные газеты, печатавшиеся на гектографе. После младотурецкой революции 1908 г. появляется несколько просветительских журналов и газет, среди которых выделяется «ан-Нима» («Благоденствие») поэта и филолога Исы Малуфа.

В Египте в это время жили и работали, например, известный сирийский публицист Абдаррахман

678

аль-Кавакиби, Халиль Мутран, прозванный «поэтом двух стран» (т. е. Сирии и Египта), ученый историк и филолог, автор множества исторических романов Джирджи Зейдан, философ-вольномудец Фарах Антун и многие другие. Их творчество было рассмотрено в предыдущей главе.

Другое направление эмиграции — Северная и Южная Америка, куда начиная с 70-х годов потянулись многие сирийцы в поисках заработка.

С 90-х годов здесь издаются на арабском языке газеты, журналы и книги, организуются литературные и научные общества и кружки, действующие в совершенно иных условиях, чем на родине. В Америке, особенно в США, несравненно лучше полиграфическая база, отсутствует жестокая османская цензура, двери открыты для самых разнообразных влияний, однако здесь острее, чем на родине, ощущается противоречие между Востоком и Западом. В США — центре эмиграции — складывается так называемая сиро-американская литературная школа, своеобразная, несколько обособленная, но оказавшая немалое воздействие на дальнейшее развитие литературы на Арабском Востоке.

С самого начала сиро-американская школа формируется как школа романтическая: ее представители, тесно соприкоснувшиеся с реальной жизнью современного Запада, но не утратившие связи с родиной, не приемлют ни нового, буржуазного мира, ни традиционного полуфеодалного Востока и особенно остро ощущают разлад между высокими идеалами и действительностью. Хорошо знакомые с литературой Европы и Америки, они легко воспринимают соответствующие их мироощущению романтические влияния.

Самобытную романтическую литературную школу в США создало второе поколение эмигрантской интеллигенции — те, кто попал в Америку еще детьми и чье мировоззрение и литературные вкусы формировались под воздействием трех культур: американской, европейской и арабской, причем к родной культуре они порой приходили не сразу, а

трудными, извилистыми путями. Слова одного из них, Амина ар-Рейхани: «В Ливане — моя душа, в Париже — сердце, а в Нью-Йорке теперь тело» — могли бы повторить за ним многие сиро-американцы. Некоторые из них и писали на двух языках — арабском и английском.

Для этих писателей характерно, особенно на первых порах, стремление полностью порвать с традициями классической арабской литературы. Идеи мусульманского реформизма, игравшие такую важную роль на Востоке, здесь совершенно оттеснены на задний план (тем более что почти все писатели-эмигранты исповедовали христианство), и проблемы родины, ее освобождения рассматриваются вне связи с религией. Протест против западной цивилизации носит также иной характер: это не проявление религиозного консерватизма и не обличение пороков, вредящих общественной нравственности, а глубокое разочарование людей, познакомившихся с этой цивилизацией на собственном опыте и познавших ее обманчивый характер. Неприятие и закоснелого в своей отсталости Востока, и антигуманного Запада вносит в творчество эмигрантов ноты растерянности и пессимизма, порождает романтический бунт против окружающего мира. Романтики сиро-американской школы создали новый для арабской литературы жанр — аш-шир аль-мансур, что переводится обычно как «стихотворение в прозе», в некоторых случаях явно тяготеющее к верлибру.

Первым из сиро-американских писателей приобрел известность Амин ар-Рейхани (1876—1940) — «философ долины аль-Фурейки», по отзыву передовой арабской прессы, или «подкидыш гнилого Запада», по характеристике реакционных клерикальных кругов. Попав в Нью-Йорк двенадцатилетним мальчиком, ар-Рейхани не раз возвращался в Ливан, а после мировой войны переселился туда окончательно. С 1900 г. он печатает свои стихотворения в прозе, эссе и афоризмы в эмигрантской и бейрутской прессе; впоследствии они были собраны в четыре сборника «ар-Рейханийят» (I, II — 1910; III, IV — 1923).

Ар-Рейхани — противник буржуазного мира, в котором равенство и свобода оборачиваются ложью. Глубокие и трудные жизненные противоречия встречают его и на родине. Он видит путь прогресса мира в личном самоусовершенствовании и просвещении, «в верном воспитании и истинном образовании», но реальная жизнь на каждом шагу рушит его теории. Последним прибежищем для него остается родная природа, к которой он испытывает благоговейное пантеистическое чувство, посвящая ей многие стихотворения.

Произведения ар-Рейхани следует отнести скорее к свободному стиху, чем к прозе. Они ритмически организованы с помощью звуковых, лексических и синтаксических повторов, параллелизмов, синонимов и антонимов, анафор и эпифор, рифмуются, имеют рефрены; их стихотворная природа отражается даже в расположении строк. Однако в начале века, когда поэтическое творчество не мыслилось еще вне размеров классической метрики, подобное новаторство

679

могло быть воспринято только в рамках прозы. Тем более что, хотя ар-Рейхани считал себя в области верлибра продолжателем Уитмена, он, несомненно, опирался и на традиции арабской рифмованной прозы, распространенной в средние века. Во многих его стихах («Революция», «Самум», «Пепел и звезды» и др.) явно слышны реминисценции Корана. И. Ю. Крачковский образно писал: «Рейхани кажется, что он одет в смокинг, и вдруг зритель, к своему изумлению, убеждается, что смокинг сшит из красочного дамасского шелка».

В ряде очерков ар-Рейхани со скорбью описывает беды арабов в годы войны. Раздумья о происходящем в мире приводят его к сомнению в божественной справедливости. В его творчестве звучит иногда тема революции — «Страшного суда для тиранов», однако революционные представления поэта крайне расплывчаты. Таков характер его творчества

на первом этапе — до 20-х годов, т. е. до первого большого путешествия по Арабскому Востоку.

К раннему периоду творчества относится и романтическая повесть ар-Рейхани «Вне стен гарема» (1917). Действие ее происходит в Стамбуле в дни первой мировой войны. Ар-Рейхани сталкивает между собой две «сильные личности», два начала — гуманное, в лице Джихан, передовой эмансипированной турчанки, и ницшеанское, представленное немецким генералом фон Валленштейном, который в этом столкновении терпит полное моральное поражение и в конце концов гибнет от руки Джихан.

Лидером сиро-американской школы считался Халиль Джебран (1883—1931), один из самых ярких представителей арабского романтизма, известный также как художник-график и живописец.

Корнями своими он с самого начала был связан с Востоком не менее, чем с Западом. Джебран не приемлет буржуазного мира и в то же время очень остро ощущает жестокую противоречивость жизни на родине. В начальный период его больше всего занимает тема положения женщины на Арабском Востоке и разоблачение ханжества христианского духовенства. Эти темы можно найти и в его ранних стихотворениях в прозе, составивших книгу «Слеза и улыбка» (1914), в сборниках рассказов «Обрученные с лугами» и «Мятежные души», опубликованных в начале XX в., в повести «Сломанные крылья» (1912). Повесть сходна по сюжету с «Зейнаб» Хайкаля: в центре ее — судьба несчастной девушки, выданной замуж за нелюбимого. Героиня умирает в тоске, отказавшись последовать за любимым, чтобы он «остался безупречен в глазах людей и огражден от их предательства и насилия». Как и у Хайкаля, в повести много примет сентиментализма: изображение любви как возвышенного, святого чувства, родства душ, стремление к утонченной психологической разработке эмоциональной стороны характеров, чувствительность персонажей и т. п. Однако в «Сломанных крыльях» краски сгущены, чувства героев возвышенны, реальные обстоятельства жизни отодвигаются на задний план. Иными словами, произведение насыщается романтическими нотами.

Иллюстрация:

Амин ар-Рейхани.

Портрет работы

Джебрана Халиля Джебрана

1912 г.

Такое сочетание мы встретим в рассказах и стихотворениях в прозе писателя: наряду с жертвами порочного мироустройства часто появляются герои-мятежники, восставшие против законов буржуазного мира и религиозных оков, герои-одиночки, «исключительные личности».

Постепенно бунт разрастается, исчезают сентиментальные ноты: Джебран обличает уже не

680

отдельные пороки общества, а рабство, царящее в мире повсюду и во все времена — от древнего Вавилона до современного Нью-Йорка. Он ненавидит обывательскую философию современного буржуа, весь окружающий мир представляется ему «лесом ужасов», населенным отвратительными зверями. Он же, поэт, несущий людям золотые плоды своей души, оказывается непонятым, отринутым, одиноким.

Противоречиво его отношение к далекой родине: он то твердит о своей ненависти к закопавшимся в традициях, привыкшим к неволе соотечественникам, то глубоко скорбит об их печальной участи и о том, что в трудное для родины время он оказался вдали от нее.

Как ар-Рейхани искал для себя спасения в родной природе, так и Джебран создает в своем воображении идеальное царство любви, красоты и всеобщей гармонии, воплощение которых он также находит в природе. Любовь и красота кажутся ему единственной

истиной, он поклоняется им, как божеству, и, когда говорит о любви, начинают звучать библейские интонации. Мечту о царстве вечной гармонии Джебран пронесит через всю свою жизнь, она найдет свое отражение и в поздних его произведениях на английском языке.

Во втором десятилетии XX в. в литературе арабских эмигрантов можно проследить появление и реалистических тенденций. Пионером в этой области был друг Джебрана Михаил Нуайме (1889—1988), получивший образование в учительской семинарии Палестинского общества и в духовной семинарии в Полтаве.

Впоследствии в автобиографии М. Нуайме говорит о решающем значении русской литературы (в частности, «литературных идеалов Белинского») для своего творчества. Нуайме одним из первых попытался сформулировать принципы реалистического отражения жизни, современные задачи арабской художественной литературы и критики. Суровая оценка произведений поэтов-традиционалистов сближала его с романтиками, чье творчество он приветствовал и оценивал высоко, видя в нем правдивое отражение подлинных чувств и мыслей поэта.

Влияние русских классиков особенно ощущается в ранних произведениях Нуайме: новеллах 1911—1918 гг., объединенных в сборник «Было ли, не было...» (1937), и драме «Отцы и дети» (1917), изображающей столкновение носителей старых, косных традиций с молодежью, захваченной новыми демократическими идеями. Большая часть ранних рассказов Нуайме посвящена жизни ливанских крестьян на родине и в эмиграции.

Повествование Нуайме отличается искренностью, мягкой лиричностью и юмором. Язык прост и выразителен, лишен стремления к традиционному украшательству. В драму он пытается ввести разговорную речь, обосновывая свою попытку требованиями реализма.

На рубеже столетий в сирийской и ливанской литературах подготавливаются пути формирования реалистических направлений, которые решительно заявят о себе в 20-е годы XX в.

ИРАКСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

В конце XIX в. Ирак оставался провинцией Османской империи. В Турции, превращенной в полуколонию европейских капиталистических держав, и ее арабских владениях налицо были лишь зачатки капитализма. Переход от феодализма к капитализму здесь хотя и начался, но происходил медленными темпами и в крайне противоречивой обстановке. Османская империя в период правления Абдул Хамида II (1876—1909) превратилась в арену обскурантистской деятельности целой армии дервишей, приверженцев суфийских толков и постояльцев тысяч приютов, богаделен и монашеских братств. Продолжала, несмотря на все громогласные опровержения османских властей, процветать работорговля. В этих условиях идейная и литературная жизнь государства получила мощный импульс в результате контактов с Западом.

Европейская художественная литература в переводах на турецкий и реже на арабский языки, турецкие книги и периодика, египетская и сирийская пресса стали широко распространяться в Ираке. Связи иракских литераторов с творческой интеллигенцией Турции и арабских стран становились постоянными и прочными, просветительские идеи турецких и арабских публицистов и писателей, находившихся под воздействием европейской культуры, обсуждались образованными иракцами, у которых начинало складываться новое представление о мире. Познакомившись с открытиями в различных областях естественных наук, можно было переходить от восприятия метафизической,

статике мира, выраженной в религиозной схоластике, к осознанию идей нового времени. Общественное сознание меняло свою ориентацию. Внимание общества концентрировалось уже не в сфере борьбы основных религиозных идеологий — суннитов-османов и шиитской, представлявших интересы эксплуататоров и эксплуатируемых, а обращалось к критике социальной несправедливости и классового угнетения.

Три поэта иракской, так называемой классической, школы того периода — Джамиль Сыдки аз-Захави (1863—1936), Абд аль-Мухсин аль-Кязыми (1865—1935) и Мааруф ар-Русафи (1875—1946) — считаются крупнейшими мастерами стиха всего Арабского Востока. В их творчестве заметнее, чем в стихах других иракских поэтов, преломлялись общественные проблемы.

Эти ведущие поэты Ирака сами осознавали недостатки своего традиционного образования и считали необходимым восполнить его в путешествиях уже не только в «священные города ислама», а прежде всего в Каир и Стамбул, где концентрировались научные и культурные силы империи. Эти поэты провозглашали себя защитниками и поборниками некоей высшей «правды», которая смутно и абстрактно выражалась в их стихах в понятиях, навеянных учением французских просветителей XVIII в.

Такая переориентация общественного сознания, отражаясь на тематике произведений поэтов классической школы, привела на рубеже двух столетий к появлению нового поэтического жанра — так называемых стихотворных рассказов. «Стихотворные рассказы» ар-Русафи и аз-Захави стали первыми произведениями иракской литературы, в которых четко выражена сюжетная линия (до той поры в иракской литературе не существовало такого понятия, как сюжет). Сочиняя длинные стихотворения, которые стали реальной предпосылкой для создания в скором будущем первых иракских рассказов и повестей, эти поэты поднимались до высот социальной критики, изображая бесчеловечность богачей и власть имущих. Несмотря на некоторую наивность мировосприятия их авторов, такие стихи вызывали у читательской аудитории сочувствие к обездоленным. Поэт уже не связывал свою судьбу с губернатором или меценатствующей семьей, которых он совсем еще недавно восхвалял, развлекал, поздравлял и оплакивал. Теперь поэт не заботится всецело о личной выгоде в своих отношениях с государственными властями, не испытывает прежнего страха перед деспотизмом султана и его чиновников. Он берет на себя роль наставника, чьи поучения и проповеди призваны повлиять на ход общественного развития. Устремления к социальной справедливости становились важным компонентом в крепнувшей просветительской идеологии. С этим связана дидактическая наставительность поэзии того времени. Ар-Русафи давал советы багдадскому городскому голове относительно планировки улиц, социального обеспечения престарелых; переехавший в 1900 г. в Египет аль-Кязыми поучал египтян, каким образом следует изгнать английских колонизаторов из Египта; аз-Захави даже осмелился давать советы самому султану, одновременно сатирически осмеивая его, что, хотя и прогневило владыку, не имело трагических последствий для поэта. Памфлет-обращение аз-Захави к султану Абдул Хамиду II «Доколе ты останешься беспечным?» (1898) в рукописях разошелся по арабским провинциям империи. В стихотворении поэт обвинял султана в деспотизме и распутстве, в тяжких преступлениях против подданных империи. Аз-Захави пренебрег обычной орнаментальностью, здесь нет ни амбивалентных форм, ни архаизмов, а нарочитая громоздкость синтаксических конструкций остроумно подчеркивает тяжеловесность военно-бюрократического режима, неразбериху в государственном управлении империей.

Аз-Захави был наиболее образованным иракским литератором того периода. В его творчестве органично слились черты старого и нового. Он выступает как бы связующим звеном в непрерывной, но уже готовой распасться цепи времен. Универсальность знаний дала возможность поэту так далеко заглянуть в будущее, как это мало кому удалось из его современников. В молодые годы аз-Захави испытывает влияние эгалитарно-

пацифистского учения секты бехаистов, которое распространилось по Ираку, и под его воздействием поэт стремится к разрешению социальных и нравственных проблем современного общества. Основатель секты иранец Бехаулла («Божественное сияние», 1817—1892) намеревался создать мировую космополитическую религию, чему должен был способствовать международный язык, роль которого стал играть эсперанто. В 1896 г. аз-Захави повел кампанию в египетской периодике по распространению изобретенной им универсальной для всех народов письменности, которая должна была бы послужить основой для создания в будущем всемирного языка, призванного сцементировать человечество. Активное общественное служение нередко требовало от аз-Захави личного мужества. Так, после публикации в 1910 г. в египетской газете его статьи, в которой содержался призыв к эмансипации

682

мусульманок, возникла реальная угроза для его жизни со стороны разъяренных фанатиков. К статье примыкает цикл стихотворений аз-Захави, пропагандирующих эмансипацию женщины. Подобно другим деятелям арабского Просвещения, поэт обратил внимание на права женщины в связи с вызванной требованиями времени переоценкой роли личности в обществе.

В стихах аз-Захави, равно как и других иракских поэтов того периода, можно найти множество взаимоисключающих оценок политических явлений, чему причиной было его неумение правильно сориентироваться в политической обстановке. Комплекс гуманитарных знаний, почерпнутых поэтами из средневековых источников, оказывался явно непригодным при оценке расстановки современных политических и классовых сил. Занимающие высокие должности в империи — вплоть до депутатских кресел в османском парламенте — аз-Захави и ар-Русафи публиковали множество верноподданнических стихов и панегириков Абдул Хамиду. Одновременно поэты широко распространяли среди арабоязычных читателей империи стихи, изобличавшие пороки деспотической власти, даже переводили их на турецкий. Говоря о славном прошлом, поэты вселяли в соотечественников уверенность в своих силах. Поэты искали и находили в истории арабской нации те научные и культурные ценности, которые в свое время обогатили человечество. Аль-Кязыми называли «поэтом арабов», ибо в большинстве стихов его дивана, состоящего из двух толстых томов, воспевается героическое прошлое арабов. Аз-Захави использовал в ряде своих стихотворений традиционный зачин классической касыды: поэт, видя покинутое становище, проливает слезы. Правда, аз-Захави оплакивает теперь не покинутое становище, а развалины на месте учебных центров старинного Багдада, напоминая о великой просветительной миссии средневековой арабской цивилизации.

В стихах молодого Мухаммеда Риды аш-Шабиби (1889—1965) много экскурсов в историю, упоминаний арабских племен, халифов, королей, военачальников, описаний знаменитых в исламской истории сражений. Ар-Русафи в большой главе своего дивана, названной им «Исторические стихи», изобразил ряд драматических моментов из средневековой истории Ирака.

С приходом в иракскую поэзию новых идей поэты приступили к поискам иных возможностей для выражения своих мыслей и чувств. Начались дискуссии об изменении формы касыды. В 1912 г. аз-Захави выступил с теоретическим обоснованием отказа не только от монорима, но и от рифмы вообще. В качестве первой меры для замены традиционной моноримической касыды белыми стихами он предложил использовать разнообразные рифмы в границах одного стихотворения и проиллюстрировал новшество рядом своих стихов. Тогда же аз-Захави высказал пожелание о создании новых поэтических размеров. Последнему его призыву до поры до времени никто из поэтов не внял, однако ар-Русафи использовал разнообразие рифмовки в поэтической практике, временами отказываясь от монорима. В своей пропаганде белого стиха аз-Захави одобрительно отзывался о тех поэтах, кто, подражая арабо-испанской поэзии

средневековья, при сочинении муваш-шахов и заджалей использовал разнообразные рифмы. Непревзойденным в Ираке мастером этих форм был сейид Мухаммед Саид аль-Хаббуби (1849—1916). Большую часть его дивана составляют мувашшахи. Хотя часть своей молодости он провел среди бедуинов Неджда, идеализированная в его стихах природа — не суровые пейзажи Аравийской пустыни, а Арабская Андалусия с зеленью ее садов и виноградников, негой ее красавиц. Аль-Хаббуби проявил себя лишь как старательный эпигон андалусских поэтов, однако его мувашшахи способствовали усилению тенденции к пересмотру кодифицированной к VIII в. системы аруза и арабской звукописи в такой мере, что андалусский мувашшах стал к концу 40-х годов XX в. отправной точкой в музыкальном обновлении арабского стиха.

В лирике иракских поэтов образность подменялась готовыми клише и любование природой уступало место холодной рассудочности. Теперь поэт относился к творчеству как к воплощению своего «зеркального» видения, но его сознание несло еще в себе черты предшествовавших эпох и сохраняло между воспринимаемой и созерцаемой действительностью промежуточное звено — сложную систему символических представлений. С постепенным приближением поэзии к вещному миру она все дальше отходила от средневековых эстетических представлений, по которым конкретное изображение должно быть лишь символическим выражением сверхчувственного. В свои стихи аз-Захави и ар-Русафи старались включить то, что им становилось известно о природных явлениях из прочитанных ими книг по естествознанию, астрономии, географии, общественным наукам. Изнутри самой образной системы возникали предпосылки для появления в скором времени художественной прозы. Заимствованные из средневековых источников идиомы и поговорки превращались в штампы,

683

не допускали исправлений и могли быть только повторенными без изменений: они становились будничным языком, входившим в обиходную речь. Описания строились на логических и рационалистических связях. Вторгавшиеся в область поэзии рассуждения автора из естественных, социальных и других наук могли стать прообразом отступлений и сентенций новеллистов и романистов, их размышлений о мире и человеке.

Другим фактором, приближавшим появление художественной прозы, была иракская публицистика. После младотурецкой революции 1908 г., вызвавшей общественный подъем в Османской империи, только в Багдаде с его ста пятьюдесятью тысячами жителей стало издаваться шестьдесят девять газет и двадцать журналов немалыми по тому времени тиражами. В иракской периодике появились первые рассказы фельетонного характера. Авторы некоторых из них использовали художественные ходы и приемы волшебных восточных сказок, в частности сказок «Тысячи и одной ночи». Зачастую их герои совершали в сновидениях фантастические путешествия со многими приключениями. «Погружение» героя в сон стало особенно распространенным тогда в иракской литературе благодаря переводу на арабский язык ар-Русафи романа турецкого просветителя Намыка Кемаля (1840—1888) «Сновидения», сочиненного в подражание старому турецкому жанру сновидений. При помощи такого аллегорического приема авторы рассказов-фельетонов высмеивали нравы, изобличали в нерадении и преступлениях младотурецкие власти, в мрачных тонах обрисовывали социальную действительность.

События, связанные с революцией 1908 г., произвели большое впечатление среди прочих на суфийского поэта Мухаммеда Хасана аль-Меккани, прозванного Абу-ль-Махасин (р. 1876), сына известного поэта шейха Хаммади. Ранее чуждавшийся общественной деятельности, Абу-ль-Махасин принялся за чтение периодики и новых книг. Религиозно-суфийская тематика уступала в его стихах место политической, в них поэт воспевал энтузиазм народов империи в связи с восстановлением конституции 1876 г., поддерживал парламентский строй. Фанатичная приверженность Абу-ль-Махасина панисламизму и паносманизму побуждала его воспевать тех турецких деятелей, которые

приняли на вооружение доктрину панисламизма в ее турецкой редакции и проводили политику насильственного отуречивания нетурецких народностей.

В таком же духе было сочинено множество стихотворений, посвященных событиям, связанным с Триполитанской (1911—1912), Балканскими (1912—1913) и первой мировой войнами. Ар-Русафи, аль-Кязыми, Хайри аль-Хиндави (1883—1957), Абд ар-Рахман аль-Банна (1879—1955) были слепыми приверженцами «мусульманского государства». В их стихах «агрессивный Запад» противопоставлялся «миролюбивому Востоку»; поражения «Востока» на военных фронтах были, по их мнению, следствием отсталости и инертности мусульман. Поэты настаивали на том, чтобы каждый житель Востока, желающий блага своей родине, отдавал все силы на укрепление Османской империи. К арабскому национально-освободительному движению они относились враждебно, считали его деятелей «бунтовщиками» и «наивно обольщенными», подвергавшими свою родину опасности оккупации со стороны западных стран. Исполненные полемического пафоса стихи иракских поэтов, придерживавшихся подобных взглядов, становились орудием агитации Османского государства и укрепляли боеспособность его войск.

К немногим иракским поэтам, которые способствовали тогда росту арабского национального самосознания, принадлежал аз-Захави. Более того, поверив пропагандистским заявлениям английских официальных лиц о том, что Великобритания якобы намерена предоставить независимость арабским странам, аз-Захави призывал соотечественников к активной поддержке наступающих английских войск. В марте 1917 г. пал Багдад. По этому поводу аз-Захави сочинил несколько стихотворений, прославлявших власть англичан в Ираке. Аль-Кязыми также игнорировал призыв улемов к иракцам повести против англичан «священную войну». Даже религиозный, литературный и нравственный авторитет сейида аль-Хаббуби был не принят им во внимание, и аль-Кязыми в свою очередь воздал в стихах хвалу англичанам. В стихотворении «На взятие Иерусалима» (1917) аль-Кязыми выражал радость по поводу того, что англичане, союзники хиджазского шерифа аль-Хусейна, которому он всегда оказывал поддержку своим творчеством, победили османов. Однако его радость омрачилась тем, что в Иерусалиме — средоточии мусульманских святынь — потерпели поражение мусульмане.

В иракской литературе отражались все противоречия арабской политической мысли. Большинство арабских националистов объединяло стремление к национальному освобождению, прогрессивному развитию, желание переделать общественную жизнь по образу европейских капиталистических государств. Одни из них верили в возможность добиться своих целей

684

с помощью самих турок при сохранении целостности Османской империи как оплота против европейской экспансии. Другие считали возможным использовать в борьбе с турецким деспотизмом помощь европейских держав, они питали иллюзии в отношении цивилизаторской миссии буржуазной Европы.

Основная заслуга иракских поэтов и публицистов начала XX в. состоит в расширении тематики родной литературы, в сближении ее с жизнью. В поэзию интенсивно проникали публицистические мотивы, поэты объясняли причины и следствия политических событий. Политико-социальная тематика стала главенствующей в иракской литературе, что предопределяло возникновение новых жанров и придавало ей способность непосредственного воздействия на общественное сознание.

684

КУРДСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Развитие курдской литературы в конце XIX — начале XX в. было обусловлено политической и социально-экономической ситуацией в стране, поделенной между османской Турцией и шахским Ираном. Литература в это время создавалась на трех основных диалектах курдского языка: сорани, горани и курманджи. Однако наибольшее развитие она получила на диалекте сорани в Иракском Курдистане (Южный Курдистан).

Курдская литература конца века развивалась во взаимодействии с литературами сопредельных стран: арабской и персидской. Курдские поэты выступали с критикой той социальной несправедливости и классового угнетения, которые царили в разобщенном и разоренном Курдистане. Особое внимание уделялось и вопросам возрождения национальной культуры и языка.

Поэзия, разнообразная по жанровым формам и художественным приемам, занимала главное место в литературе и северного, и южного Курдистана. Освоив квантитативную систему стиха, аруз, курдская поэзия воспринимала также и другие формы восточной поэзии: фард (самостоятельное двустихие с парной рифмой); дубейты (четверостишие), газель (краткое моноримическое стихотворение любовно-лирического характера); касыду (монорифмическое стихотворение, состоящее из более чем тринадцати бейтов). Кроме того, курдской поэзии были присущи такие жанровые формы, как строфические стихотворения (чуархыштаки, пенджхыштаки), тарджибанд, мостазад и др. В поисках выразительных художественных средств поэты часто обращались к народной речи, притчам и анекдотам. Творчество писателей еще не выходит за рамки традиционной тематики: мунаджат (восхваление бога), наа'д (восхваление пророка), васф (описание возлюбленной или природы), марсие (траурные элегии). Но наряду с тенденцией сохранения традиционной для классической поэзии тематики, подражая славным предшественникам — мастерам газели, поэты-традиционалисты стремятся придать своим стихам гражданское звучание.

Адам (Адаб Мисобах ад-Диван, 1862—1912) — один из виднейших писателей, побывал в России и Польше. Почетный титул Мисбах ад-Диван (Светоч собрания) был присвоен ему наследником каджарской династии принцем Мухаммедом Али. Адаб — поэт-лирик — воспевал красоту, любовь, природу. Отказавшись от традиционной мистической символики, он приблизил поэзию к действительности. Природа у Адаба реальна, возлюбленная — не традиционный божественный символ, а живая, реально существующая женщина.

В условиях, когда стали расшатываться основы Османской империи и шахского Ирана, идеи освобождения народа и просвещения начинают преобладать в курдской литературе. Ее носителем и пропагандистом стала передовая курдская интеллигенция в Стамбуле и Курдистане. Тема социального неравенства постепенно становилась главенствующей в литературе. Среди прогрессивной курдской интеллигенции получила распространение просветительская идеология. Огромное значение для дальнейшего роста литературы имело развитие периодической печати (газеты «Курдистан», 1898—1899; «Банги курд» — «Голос курдов», 1913—1919; журнал «Рожи курд» — «Солнце курдов», 1911—1913).

Просветительский пафос в курдской поэзии конца XIX — начала XX столетия был обусловлен ростом национально-освободительного движения. В ней резко обозначилась тема протеста против существующего положения, разоблачалась и переосмысливалась роль религии и доминирующей власти мулл и шейхов. Все громче звучал голос поэтов, протестовавших против социального неравенства: бедность народных низов противопоставлялась роскоши, в которой жила феодальная верхушка курдского

685

общества, тесно связанная с правящими кругами Османской империи и шахского Ирана. Для разоблачения курдского духовенства и выражения народного гнева традиционные

формы поэзии казались уже недостаточными. Поэты искали новые изобразительные средства и формы для своей гражданской поэзии.

Среди поэтов-новаторов выделяется Махви (1832—1906), мастер суфийской лирики, бывший не только поэтом, но и известным ученым-теологом. Лирика Махви подразделяется на любовную, философско-суфийскую и социальную. Несмотря на то что поэт был суфием нахшбандийского толка, в своих произведениях он резко осуждал курдское духовенство, обвиняя его в нечестивом служении религии, в обмане и эксплуатации простого люда ради своих корыстных целей. В сатирической поэзии Махви феодальная верхушка предстает в виде змеи, лежащей на сокровищах. Змея готова наброситься на безвинного прохожего и поразить ядовитым жалом. Сатира становится эффективным оружием в руках поэтов.

Поэт-сатирик шейх Реза Талабани (1842—1909), будучи представителем духовенства, посвятил немало хвалебных стихотворений служителям религии. Но в то же время он нередко критиковал высшее духовенство, использовавшее религию как средство обогащения («Дом муфтия», «Судья», «Шейх, хранитель святыни суфийского ордена» и др.). Остро звучат его стихотворения, направленные против турецкого деспотизма: «Не надейся, Реза, на турецкую землю», «Жестокая судьба разрушила порог дворца». Обращаясь к героическому прошлому своего народа, шейх Реза Талабани с чувством особой гордости пишет о тех временах, когда в Курдистане правили курды:

Вспоминаю я, когда в городе Сулеймании правил эмир Бабана,
Он не подчинился аджамам и не покорился османам,
У ворот дворца бабанского эмира собирались шейхи, ученые, богословы,
И звуки музыки и барабана доходили до небес.

Первая мировая война принесла немало горя и курдскому народу. Антивоенным пафосом проникнуто знаменитое стихотворение Молла Хамдун (1853—1915) «Что это за дело?»:

Что это за дело? Весь мир в смятении,
У каждого — рана в сердце,
Весь мир наполнен смутой, все народы,
Как море в бурю, далеки от покоя и мира.
Жандармы рыщут, как голодные стервятники,
Спешат поживиться трупами «священной войны».

В период роста национально-освободительного движения призывы курдских поэтов отказаться от вековой отсталости, междоусобной вражды звучали все чаще. Появление социальной тематики указывало на переход национальной литературы к новому ее этапу. Литература резко политизировалась, приобретала черты, характерные для Нового времени. Происходило упрощение ритмики стиха, приближение его к разговорной речи. Тем самым закладывались основы для появления в скором будущем прозаических форм литературного творчества. Герой курдской поэзии предстал теперь в глазах читателя не как страдалец и мученик, а как личность, протестующая против социальной несправедливости.

ПЕРСИДСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Конец XIX в. ознаменовался дальнейшим упадком аристократической персидской литературы. Она уже не выдвигает сколько-нибудь заметного дворцового поэта. Те немногие одописцы, которые продолжали сочинять касыды либо беспредметные газели,

не имели успеха. Читатель искал в литературе отклика на события, вызванные обострившимся кризисом феодальной системы.

Самоуправство губернаторов и их чиновников, грабивших народ, нищета в деревне, разорение мелких купцов и ремесленников вызывали недовольство политикой шаха и его окружения. В 1891 г. взрыв возмущения вызвало решение шаха предоставить английской компании «Тальбот» концессию на скупку, переработку и продажу всего иранского табака. Внушительная для того времени демонстрация народа против шахской политики заставила аннулировать эту кабальную концессию.

Большое влияние на передовых иранских деятелей культуры и литературы оказывает в этот период революционно-демократическая азербайджанская литература, в которой смело критиковались феодальные отношения и содержались призывы установить социальную справедливость, улучшить условия жизни народа. Особенно заметную роль играл издававшийся в Тифлисе азербайджанский литературный сатирический журнал «Молла Насреддин»,

686

живо откликавшийся и на актуальные проблемы иранской действительности.

Конец XIX—XX в. иранские историки называют эпохой пробуждения, подразумевая глубокие перемены в общественной жизни, затронувшие и литературу, в которой стало активно формироваться просветительское направление. Эти перемены главным образом затрагивают прозу, которая приобретает последовательно критический характер и быстро развивается в эстетическом отношении.

Иранских литераторов по-прежнему привлекают идеи произведений Ахундова, многие из которых были переведены на персидский язык. Особую важность для иранских просветителей имел его призыв отказаться от панегирических стихов, обратившись к драме и роману, и превратить национальную литературу в действенное орудие борьбы против беззакония, бесправия, невежества, за прогресс и процветание общества.

Наиболее видными последователями Ахундова были просветители Мирза Мальком-хан Назем-Доуле (1833—1908), Зейн оль-Абедин Марагеи (1837—1911) и Абдаррахман Наджарзаде Галибов (азерб. Талыбов, 1855—1910). Своими произведениями они надолго определили направление развития художественной прозы Ирана.

Мирза Мальком-хан, как и Ахундов, предлагал свой проект реформы письменности. Он придавал большое значение усовершенствованию существовавшего персидского письма или замене его новым на латинской основе, считая, что более легкая письменность даст возможность быстро ликвидировать массовую неграмотность и тем самым обеспечить прогрессивное развитие страны. Мальком-хан написал несколько трактатов, в которых он критиковал отсталые феодальные порядки в Иране, доказывал необходимость введения системы ограниченной монархии, реорганизации армии, переустройства экономики, культуры и образования по опыту европейских государств.

В литературном отношении любопытны пьесы, сочиненные в 70-х годах, но опубликованные лишь в конце XIX в.: «Приключения Ашраф-хана, губернатора Арабистана...», «Способы управления Заман-хана, губернатора Боруджерда...», «Рассказ о том, как был влюблен Ага Хашем» и «Рассказ о поездке Шах-Кули-мирзы в Кербелу...». В пьесах, приписываемых одними Мальком-хану, а другими Мирзе-аге, высмеивается взяточничество, лицемерие и разврат высшего иранского чиновничества, хотя автор и не указывает причины беззакония и произвола (все объясняется лишь порочностью нравов некоторых губернаторов). Тем не менее эти пьесы свидетельствовали о начинающемся подъеме художественной прозы просветительского характера.

Значительный вклад в ее развитие внесли два других писателя-просветителя. Зейн оль-Абедин Марагеи, проживший много лет в различных городах России и Закавказья, решил написать книгу, которая доступно рассказала бы о беззаконии, о тяжелом положении народа, его муках и страданиях. Герой этого публицистического романа, озаглавленного

«Путешествие Ибрагим-бека, или Несчастья, терзавшие его» (первая часть напечатана за границей в 1888 г. газетой «Ахтар» («Звезда») и вызвала небывалый интерес у иранского читателя; вторая увидела свет в 1907 г. в Калькутте, а третья — в 1909 г. там же; в Иране роман долго находился под запретом), странствуя по разным местам, всюду видит тяжелую жизнь тружеников, произвол министров, государственных чиновников, полицейских. Многие поведали ему о своей горькой судьбе соотечественники, вынужденные скитаться по чужим странам в поисках заработка. Герой романа, однако, убеждается, что в других странах действуют законы, строятся школы, духовенство не препятствует внедрению светского образования. Роман Марагеи носит нескрываемо обличительный характер.

Другой иранский просветитель, Абдаррахман Талибов, доходчиво рассказывал в своих художественных произведениях о новейших достижениях в различных областях знания. Первая книга Талибова «Сборник знаний, или Книга Ахмеда», изданная в 1893 г. в Стамбуле, написана с явной просветительской целью и затрагивает серьезные социальные проблемы. Основными героями выступают отец — образованный человек и его пытливый сын. В восемнадцати беседах с отцом Ахмед, а вместе с ним и читатель, узнает новые для большинства иранцев сведения по географии, биологии, химии, физике, этнографии, технике. Но при этом автор говорит и о тяготах будничной жизни, всевластии иностранцев, ограблении народных масс.

В книге Талибова «Вопросы жизни», опубликованной в Тифлисе в 1906 г., те же действующие лица — отец и сын, они по-прежнему ведут беседы на научные и общественные темы. Но Ахмед повзрослел, получил инженерное образование, его кругозор стал шире, он начал интересоваться причинами, порождающими социальную несправедливость, нищету, отсталость. В этой книге звучит надежда на то, что страны Востока обретут независимость, улучшится положение бедных, на земле воцарятся согласие, спокойствие и мир. В произведении

687

высказана и утопическая идея о возможности создания федерации всех государств мира под названием «Красная республика».

Третье произведение Талибова «Пути праведных», опубликованное в 1905 г. в Каире, построено в форме бесед нескольких юных героев, осуждающих пороки иранского общества и выдвигающих идеи улучшения жизни.

Мирза Мальком-хан — представитель умеренного крыла иранского просветительства. Он принадлежал к аристократическому классу, был тесно связан с дворцовыми кругами и предлагал ограничиться частными реформами, не колеблющими основ существующего режима. Зейн оль-Абедин Марагеи и Талибов представляли в просветительстве более прогрессивное направление. Они критиковали систему деспотии, произвола и насилия.

В этот период, как и в предыдущие десятилетия, большую роль в персидской литературе играли переводы. Интересна судьба изданного в 1824 г. в Лондоне сатирического романа «Хаджи-баба Исфгани». Автором этой книги, реалистически изображавшей неприглядные стороны иранской жизни времен Фатхали-шаха, был англичанин Джеймс Морьер, хорошо знавший быт, нравы, политическую жизнь Ирана XIX в. «Хаджи-баба» впервые был издан на персидском языке в переводе Мирзы Хабиба Шаэра Исфгани в 1905 г. и с тех пор много раз переиздавался. Иранские литературоведы считают его «лучшим образцом новой персидской прозы». Эта книга оказала большое влияние на творчество многих иранских писателей.

Все названные произведения содействовали просвещению народа и внесли существенный вклад в подготовку антифеодального конституционного движения 1905—1911 г., приведшего к объявлению конституции, которая должна была ограничить власть шаха.

Введение конституции, учреждение парламента (меджлис), проведение некоторых реформ знаменовали собой новый этап в истории и в литературном движении страны. Прогрессивное крыло персидских литераторов решительно встало на сторону буржуазно-демократической революции и, как отмечает поэт и исследователь персидской литературы Мохаммад Таги Бахар (Малек Ош-Шоара), в этот период «происходят большие изменения в прозе и поэзии, обновляется поэтический стиль, пишутся политические, патриотические стихи».

Персидская поэзия периода революции заметно меняет свой традиционный облик. Используя старые формы, поэты наполняют стихи демократическим содержанием. Касыда у передовых поэтов перестает быть хвалебной одой шаху и начинает служить идеалам народа. Газель — уже не только любовное стихотворение, она теперь повествует о судьбах многострадального народа. Подобное переосмысление жанров наблюдается в творчестве А. Лахути, Мохаммеда Таги Бахара и других поэтов.

Иллюстрация:

Абдаррахман Наджарзаде Талибов

Фотография

В годы революции значительно возросла роль периодической печати. Наиболее популярными изданиями были «Суре Эсрафил» («Труба архангела Гавриила»), «Насиме шамаль» («Утренний ветерок»), «Азербайджан» и другие журналы, в которых печатались стихи, направленные против деспотических порядков. В этих стихах звучало требование немедленно наделить крестьян землей, ввести свободу слова и собраний, покончить с религиозным фанатизмом и предрассудками, с гнетом и насилием, провозгласить народ хозяином страны и дать ему возможность управлять государством.

Лозунги восставшего народа звучали и в сатирических стихах, небольших, но острых сатирических песнях. Ожил и своеобразный народный романс — тесниф, который распевался на улицах и базарах. Такие теснифы сочинял, подбирая к ним музыку и исполнял на площадях иранских городов поэт Ареф Казвини.

688

Иллюстрация:

Деххода Али Акбар

Конституционное движение вызвало существенные изменения и в художественной прозе. Произведения Марагеи и Талибова продолжали возбуждать у иранцев стремление к антифеодальным реформам, к свободе и демократии. Но их книги, издававшиеся за границей, попадали в Иран с озабоченностью лишь отдельными экземплярами и тайно переходили из рук в руки. Понадобились более массовые и мобильные средства и способы пропаганды. Появилась новая жанровая форма — небольшой сатирический рассказ, введенный в персидскую литературу Мирзой Али Акбар-ханом Дехходой. Написанные общедоступным языком с использованием пословиц, поговорок, крылатых выражений, эти рассказы скорее представляли собой памфлеты, изобличавшие реакционных депутатов, деспотизм шаха, его окружения, лицемерие и ханжество мулл. Подобный жанр позволял откликаться на злобу дня и оказывал большое влияние на читателей. Значение сатирических рассказов и фельетонов Дехходы заключалось в том, что они показали иранским писателям, каких успехов может добиться литература в борьбе за народные идеалы, следуя жизненной правде.

Напуганная развитием народного движения, реакция во главе с шахом совершила в 1908 г. переворот. Был распущен парламент, ликвидирована свобода печати, запрещены собрания. На террор реакции народ ответил восстаниями в различных городах и провинциях страны.

Однако в 1911 г. произошел новый контрреволюционный переворот, революция была подавлена и власть узурпировали феодалы-реакционеры. Многие литераторы были брошены в тюрьмы. Прогрессивная периодическая печать и демократическая литература были запрещены.

На рубеже XIX и XX вв. началась творческая деятельность поэтессы Алямтадж Каем-Ааками (псевдоним — Жале, 1883—1947). В ее стихах, написанных главным образом в первую половину жизни, прозвучал гневный протест против угнетенного положения иранской женщины. Впервые в персидской поэзии Алямтадж (Жале) решительно и прямо заговорила о том, что женщина может и должна стать полноправным человеком в семье и в обществе.

Жале пишет о ненавистной чадре, о затворничестве, о доме, превращенном в клетку, о том, что выдают замуж девятилетних девочек за стариков и т. п. Выход из этого положения она видит в единении ради социального раскрепощения.

Первая мировая война создала новую политическую обстановку в Иране; усилились туркофильские и особенно германофильские настроения, которые нашли свой отклик в литературе. В Берлине в 1916 г. начал выходить на персидском языке журнал «Каве», который отличался отчетливо германофильским направлением. Из поэтов-германофилов следует назвать Сеид Мохаммеда Эдиба Пишевари, написавшего «Книгу о Кайзере», прославлявшую Вильгельма II. Но иранская поэзия и проза германофильского направления просуществовали недолго. Персидская литература уже стояла на пороге принципиально нового, поворотного этапа своего развития. И хотя плодотворное развитие просветительских тенденций в это время осложняется, однако персидская литература данного периода опирается на лучшие традиции, которые были заложены в период революции 1905—1911 гг.

АФГАНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

К концу XIX в. Афганистан оказался среди самых отсталых по уровню и темпам социально-экономического и культурного развития стран мира.

Длительный застой общественной жизни определялся в немалой степени ожесточенными междоусобицами и сепаратизмом крупных афганских феодалов. Упадок хозяйственной и социальной активности был вызван двумя англо-афганскими войнами 1838—1842 и 1878—1880 гг. и полукOLONиальным положением Афганистана. Существенной преградой на пути прогресса явилась и установленная в 80-е годы полная изоляция страны, закрывшая доступ передовым общественным идеям, которые представляли несомненную угрозу традиционным устоям и нормам.

Однако к началу 90-х годов в Афганистане происходит заметная стабилизация внутривнутриполитического положения. Укрепляется система государственной власти. Усилиями кабульского правителя эмира Абдурахман-хана (1880—1901) централизованное афганское феодальное государство обретает черты абсолютной монархии.

Комплекс разнородных явлений, характеризующих особенности общественно-исторического развития страны, определил облик письменной литературы Афганистана в конце XIX в. Феодально-аристократическая по своему содержанию и социальным функциям, она была крайне скудной по жанровым и стилистическим разновидностям. В творчестве придворных поэтов этого времени М. Я. Мухлиса (1841—1905) и А. Таджира Аликозая основной и, пожалуй, единственной поэтической формой становится панегирическая поэма-касыда, в которой высокопарно прославляются эмир и его

окружение. Важнейшим достоинством стихов считался изощренный и выпренный стиль. Эпигонство, вообще свойственное придворной поэзии Афганистана в течение всего XIX в., достигло в этот период своего апогея.

Вместе с тем афганская письменная литература начинает обращаться к политическим вопросам, нередко облеченным в форму религиозного диспута, проповеди. Инициатором подобного приобщения традиционной литературы к новым потребностям эпохи выступил непосредственно эмир Абдурахман. По его указанию в Кабуле еще в середине 80-х годов была основана государственная типография. Всего в период его правления было выпущено около сорока книг, в том числе политические и религиозные памфлеты, брошюры по конкретным вопросам внутренней и внешней политики Афганистана в конце XIX в., религиозно-этические и дидактические сочинения.

Безраздельное господство в Афганистане феодальных институтов и порядков все же не смогло полностью затормозить появление на рубеже XIX—XX вв. элементов новых, капиталистических отношений. С ростом национального самосознания и пробуждения различных общественных слоев к политической жизни зарождается национально-буржуазная идеология «младоафганцев», принявшая форму раннего афганского просветительства.

Формирование просветительской идеологии в афганском обществе проходило в условиях крайне отсталого и консервативного строя. Немногочисленным и социально узким был состав первого поколения афганских просветителей, в основном родственно близких правившей феодальной верхушке и ее ближайшему окружению. Не случайно в просветительских призывах того времени не получили широкого распространения политический радикализм, республиканская идея, относительно мало внимания уделялось социально-экономическим реформам. Основной пафос выступлений просветителей был направлен на борьбу с невежеством, которое считалось главной (а нередко и единственной) причиной экономической и культурной отсталости.

Одновременно с этим представители нового общественного движения твердо и последовательно выступали за ликвидацию деспотизма в Афганистане и установление конституционной монархической формы правления, за создание правительства, способного противостоять колониальным проискам империалистов, за всестороннее развитие отечественной культуры.

Рупором взглядов афганских просветителей стала газета «Серадж уль-Ахбар» («Светоч знаний»), выходившая с небольшими перерывами в Кабуле с 1911 по 1919 г. Ее издателем был признанный лидер раннего афганского просветительства Махмуд Тарзи (1867—1935). Своего рода программным документом стало опубликованное в «Серадж уль-Ахбар» стихотворение Тарзи «Прошло и ушло», которое воспринималось как эпитафия средневековым канонам, как гимн человеку нового общества, способному познать законы жизни и преобразовать природу.

На смену формалистическим ухищрениям

690

придворных поэтов в литературу Афганистана с начала XX в. приходят стихи, призывающие соотечественников овладевать знаниями и достижениями мировой науки и культуры. Благодаря усилиям первых афганских просветителей появились ростки новой литературы Афганистана, в которой зазвучали прогрессивные идеи.

Просветительская деятельность Тарзи и его последователей не выходила, как правило, за рамки выступлений в печати. Движение просветительства возникло и развивалось в отрыве от широких народных масс. Основная задача, выдвинутая просветителями, — «донести до народа светоч знаний!» — практически не была, да и не могла быть выполнена. Но именно идеи просветительства вызвали «брожение умов» в различных слоях афганского общества и способствовали дальнейшему подъему национально-

освободительной борьбы афганцев, завершившейся в 1919 г. признанием полной независимости Афганистана.

691

ВВЕДЕНИЕ

Рубеж XIX и XX столетий — эпоха колониального захвата и раздела Африки влиятельными западноевропейскими державами. Отныне африканские страны, потерявшие самостоятельность, на длительное время становятся сырьевым придатком капиталистической системы хозяйства.

Колониальный режим повсюду вмешивался в традиционный уклад жизни африканских народов (при том, что формы и интенсивность такого вмешательства были различны в колониях разных метрополий), ведя к его постепенному разрушению.

С приходом колонизаторов начинается не завершённое и по сей день изменение структуры африканского общества, его переход от докапиталистической стадии к более высоким стадиям социального развития. В колониальный период африканские страны приобщаются как к экономической (утверждение товарно-денежных отношений), так и духовной жизни современного мира.

Вместе с тем особое значение в этом процессе имеет рост городов, где зарождаются новые социальные классы и группы: предприниматели, наемные рабочие, интеллигенция современного типа — африканцы, приобретшие знания в колониальной школе (появление небольшой прослойки образованных африканцев оказалось социально-экономической необходимостью, так как без их помощи европейцы не могли осуществлять эффективное управление завоеванными территориями). Именно представители этой социальной группы становятся вскоре проводниками передовых идей в странах Африки, а затем возглавляют антиколониальную борьбу африканских народов.

Приход колонизаторов ознаменовал для народов Африки и начало необратимых изменений в сфере художественной культуры: постепенное разложение ее традиционных и утверждение новых форм, соответствующих изменившейся социальной реальности. При этом художниками осваиваются формы, заимствованные у современной западной традиции, что в первую очередь относится к литературе. В некоторых странах начинается становление романа. Это происходит там, где культурные контакты с Западом достигают наибольшей интенсивности благодаря либо высокому проценту европейских поселенцев (Южно-Африканский союз, в меньшей степени Ангола), либо отсутствию колониального притеснения, как доказывает пример сохранившей независимость христианской Эфиопии, правящие круги которой проявляют в этот период большой интерес к социально-экономическим и культурным достижениям западных стран.

Колонизаторы разделили Африку, не считаясь в большинстве случаев с естественными границами расселения этнических групп. Отныне здесь появляются административные образования (они станут в будущем, в наши дни, независимыми государствами), в рамках которых постепенно складывается внутренняя общность. Этому способствуют единый рынок, система коммуникаций, специфика экономического развития — и факторы социально-психологические, особенно происходящее прежде всего в городах становление общенационального самосознания. Процессы межэтнической консолидации и интеграции резко возрастают в таких новообразованных странах в период освободительной борьбы середины двадцатого века.

Так формируются в Африке современные национально-политические общности (термин советского этнолога Б. В. Андрианова) — прообраз будущих наций. Их

укреплению нередко препятствуют в то же время пагубные для молодых государств дезинтеграция, центробежные тенденции, и в первую очередь этнический сепаратизм, что видно хотя бы на примере гражданской войны в Нигерии 1967—1970 гг.

Однако в рассматриваемый период начинает разве что закладываться фундамент подобных будущих общностей. И тем не менее новое деление континента уже является реальностью, что отражено и в названии, и в содержании глав раздела: одни посвящены литературе на языках отдельных этносов (фульбе, хауса, суахили), другие — литературе новообразованных стран (ЮАС и Ангола). При этом традиционная литература, неразрывно связанная с традиционным образом жизни африканских народов, вступает в полосу постепенного отмирания (в отличие от фольклора, и поныне

692

не исчерпавшего своих жизненных сил), новой же литературе, еще почти не проявившейся на данном этапе, принадлежит будущее.

В разделе рассмотрены не все области субсахарского ареала Африки, где в это время наблюдаются хотя бы зачатки литературного развития (например, на рубеже столетий начинается формирование современных малых прозаических форм — очерка, рассказа — на Мадагаскаре, что связано с введением латиницы взамен арабского алфавита и появлением местной периодики); однако здесь представлены наиболее заметные очаги литературного процесса этой обширной территории.

692

ЛИТЕРАТУРА ФУЛЬБЕ

На протяжении своего существования литературная традиция народа фульбе (на языке фула) претерпела определенную эволюцию. В конце XIX в. основные изменения связаны со сближением собственно литературы и устного творчества «народных» авторов. Это — гриоты (профессиональные поэты и сказители), поэты-пастухи и крестьянские поэты, оказавшие большое влияние на ее развитие.

На рубеже XIX и XX вв. прочно утверждается взаимодействие двух типов словесного искусства: литературы марабутов (мусульманских ученых) и народного творчества, восходящего к глубокой древности. Знаменательное событие периода встречи двух подобных потоков — творчество авторов, которых исследователь наших дней Альфа Ибрагим Со назвал «фрондирующими аристократами» или «марабутами-ренегатами». Это — типичные представители просвещенной мусульманской элиты, в определенном смысле порвавшие со своей средой. Хорошо знакомые с канонами религиозно-дидактической литературы адаба, они отошли от традиционных тем, обратившись к жанрам, которые литература на фула до них не знала. «Марабуты-ренегаты» создают стихотворения-памфлеты, политические эпиграммы, сатирические сказки, в которых бичуют нравы своих же «братьев по классу» — мусульманских ученых и правителей.

Характерным образцом творчества «марабутов-ренегатов» является сатирическая сказка «Злоключения аль-Хадж Козла», принадлежащая перу Карамоко Ба из Фугумбы (Фута-Джаллон, современная Гвинея). Легко и изящно написанная, с множеством остроумных диалогов, сказка в аллегорической форме высмеивает алчность марабутов и глупость правителей.

Сатирическая направленность и дух вольности сближают литературу «фрондирующих аристократов» с фольклорным творчеством гриотов, в частности с их позорящей песней-хулой.

Из эпических песен фульбских гриотов широкую известность получили «Силаамака и Пулоори», «Ардо из Масины» (Масина — область современного Мали). «Горо Ба Дикко», «Хам Бодееджо», цикл об аль-Хадж Омаре, «Ламторо из Фута» (Фута-Торо, современный Сенегал) и др.

Правители фульбских эмиратов с большим подозрением относились к «языческим» сказаниям, прославляющим не Аллаха и его Пророка, а земного человека. Более того, эпопеям объявляли войну, а лютни — символ жанра — уничтожались. Видимо, по этой причине на Фута-Джаллоне, где существовало сильное теократическое государство и где процветала литература адаба, эпопеи почти не получили развития.

В отличие от гриотов крестьянские поэты — мергообе — не являются профессиональными авторами, но, выступая публично, они, как и гриоты, могут получать плату. Их произведения (мерги, ед. чис. — мерголь) — это песни светские по характеру. Содержанием мерги могут быть размышления автора о мире и описания сцен из жизни. Некоторые из них — панегирики в честь Природы. Мерголь может приобретать и черты хулы.

Исконно фульбским искусством являются пастушьи песни, бытующие в среде кочевников (в отличие от поэзии гриотов и песен мергообе, относящихся к творчеству оседлых фульбе и сложившихся под значительным влиянием культурных традиций других народов, прежде всего манде). Пастушьи песни, или наинкооджи, т. е. «коровьи песни», — функционально неоднозначный жанр. Мистические по содержанию, ритуальные по назначению, многие из них являются песнями-заклинаниями. Но есть в них и светские черты. Наинкооджи славят Природу, воспевают красоту коров, которые для поэта-пастуха олицетворяют весь мир. А порой это гимн женской красоте.

Как и в предыдущие периоды, религиозно-дидактическая поэзия сохраняет ведущие позиции в письменной традиции фульбе. Наиболее

693

известным автором литературы адаба, чье творчество относится к рассматриваемому периоду, является Тьерно Буба Ндианг (1845—1927), по праву считающийся классиком фута-джаллонской поэзии. Пользовались известностью также Тьяиджу Дяде, Тьерно Мохаммаду Сааду из Далабы (Фута-Джаллон), аль-Хадж Ламин, Ахмаду Тиджани (Фута-Торо), Тан Илилель из Йолы (современная Нигерия) и др. Несомненный интерес представляет творчество Рахматуллахи Телико, чье стихотворение «Обречен на гибель не познавший Аллаха», относящееся к жанру ваджуджи (наставления), получило широкую известность на Фута-Джаллоне. Рахматуллахи Телико — литературный псевдоним поэтессы, настоящее имя и даты жизни которой, к сожалению, неизвестны.

Продолжает развиваться жанр касыды. Непревзойденным образцом жанра с полным основанием считают касыду Мохаммаду Алиу Тяма «Жизнь аль-Хадж Омара» (Фута-Торо).

Проза на фула представлена исключительно произведениями исторического содержания. Основные прозаические жанры, нередко объединяемые в один, — тарикхи, т. е. хроники, генеалогии и биографии. Ведущей формой являются тарикхи, относящиеся к рифмованной прозе. Многие знатные фульбские семьи имели собственные хроники, которые, конечно, не были лишены тенденциозности в представлении фактов. Таковы, например, «История альмами Фута-Джаллона» Мохаммаду Салиху, являющаяся хроникой семьи Сейдийянке, и «История появления Хуббу на Фута-Джаллоне» Карамоко Далена (1916).

Под влиянием творчества «народных» авторов происходят заметные изменения в структуре жанров. Меняются уже сложившиеся жанры (например, тарикхи, приобретающие черты, сближающие их с историческими преданиями и эпопеями). Появляются новые жанры: любовная лирика, панегирик, сатирическая литература

«марабутов-ренегатов». Авторы этого периода пишут о реальных людях, славя их достоинства, высмеивают недостатки. Все чаще и чаще они обращаются к современности.

В 90-х годах, с появлением европейских завоевателей, в литературе фульбе начинает звучать новая, антиколониальная тема. В центре многих произведений тех лет — европеец, его господство, отношение африканцев к новым порядкам. Их авторами, большинство которых анонимно, являются как марабуты, так и представители народной словесности. «О, эта грустная эпоха» называется одно из стихотворений, автор которого с возмущением пишет об оскорблениях, выпавших на долю его соотечественников.

Авторы той поры живо откликаются на события действительности. Стихотворение «О налоге» написано по поводу введения французами налога в 1896 г. Гнев поэта направлен прежде всего против африканцев — сборщиков налогов, которых он называет «едоками налога», сравнивая с грифами, слетающимися на падаль, и мухами, кружащимися над нечистотами.

В колониальную эпоху меняется характер творчества литераторов. Если раньше автор писал для себя или своих учеников, которые старательно штудировали его религиозную поэзию, то теперь, испытывая потребность откликаться на события дня, он хочет быть услышанным большой аудиторией. Многие стихотворения, получившие общественный резонанс, стали известными благодаря гриотам, которые распевали их публично.

693

ЛИТЕРАТУРА НА ЯЗЫКЕ ХАУСА

В начале XX в. халифат Сокото пал и на большей части его территории был установлен британский протекторат Северная Нигерия (в 1914 г. слит с Южной Нигерией в Колонию и протекторат Нигерия). Северная Нигерия стала классическим образцом системы так называемого косвенного управления. Феодальная по своей сути социально-политическая иерархия не была разрушена; в большинстве своем прежние династии оставались у власти. Ислам сохранил и даже упрочил свои позиции.

В словесности хаусанцев, средневековой по своему типу, воздействие европейского присутствия в рассматриваемый период отразилось катализацией процессов, шедших уже ранее, — и ограничилось ею. Актуализируется и углубляется взаимодействие арабомусульманской (внеациональной) и местных (хаусанской, с которой в той или иной степени переплетались традиции других африканских народов, в частности фульбе) культурных традиций, остающееся определяющим в развитии хаусанской словесности.

Упрочение мусульманской элитарной учености (ее носителями были аристократия и учено-духовное сословие маламов) на местной почве,

694

с одной стороны, и с другой — распространение ислама «вширь» сопровождаются возрастающим интересом образованных слоев к национальной культуре. Расширяется сфера письменной культуры. Существенную роль в этом играло непосредственное сотрудничество хаусанцев с европейскими исследователями, развернувшими широкий сбор материалов по истории и культуре страны. Так создавались не только традиционные для высокой словесности исторические сочинения, переводы на хауса арабоязычной прозы, копии, но и описания обычаев, записи устных творений — исторической традиции, поэзии бродячих певцов, собственно фольклора. На фоне соприкосновения с инородной европейской культурой ученая элита более, чем прежде, осознавала себя представительницей хаусанского общества в целом. Как результат взаимодействия ученой и народной культур в «нижних» пластах хаусанской культуры оформляется комедийно-пародийное искусство.

Рост культурного самосознания (уже относительно развитого) затронул не только элиту, но и широкие социальные слои. Его интенсивностью в географически оторванных от центра хаусанских поселениях — «хаусанской диаспоре» — возможно, объясняется особенно яркая творческая деятельность в ней в этот период.

В письменной культуре хаусанцев повышается значимость собственно литературных, собственно художественных элементов словесного творчества — как на арабском языке, оставшемся по-прежнему языком «высоким» и в определенной степени сакрализованным, так и на более демократичном, «низком» хауса. Характерно, что в этот период везирем Сокото Бухари на арабском создано произведение нового для хаусанцев жанра (видимо, в традициях арабской литературы адаба) — образец изощренного стиля прозы, оно представляет собой диалог животных, козла и верблюда, обсуждающих природу человека. Художественное творчество верхов общества на хауса воплощалось, главным образом, в поэзии, которая была теперь не только средством обращения к массам, но нередко адресовалась «внутри» высокой культуры, «себе». Составленная в этот период «Книга поэзии хауса», возможно, свидетельствует об оформлении местной школы поэтической теории. Роль хауса как языка письменной культуры в целом возрастает.

Эти процессы привели к появлению новых тем и жанров словесного творчества и к уменьшению роли некоторых прежних.

Хроникальная светская историческая традиция становится, видимо, менее значимой. В арабоязычных исторических трактатах и их хаусанских переводах, наряду с осмыслением хаусанской истории в целом (здесь использовались и дополнялись традиционные хроники), большую значимость приобретает отдельное историческое событие. Фактографическая направленность сочетается с рассмотрением события в ряду параллелей из истории Судана и всего мусульманского мира — как повторения некоей извечной «модели», обладающей определенным ценностным смыслом.

«Классическое» хроникальное построение («цепь» правлений; см. т. 7 наст. изд.) сохранялось в рассчитанных на широкую аудиторию слушателей стихотворных исторических произведениях на хауса. Религиозной окрашенностью они близки прозаической «Истории хауса» и поэме «Песнь о Багауде». Но если в «Песни» акцентируется брэнность земной истории, то здесь на первый план выступает ее связь с историей священной.

Историческое сочинение на хауса иного типа, где история государства видится через биографию его основателя, вышло из западных районов хаусанской диаспоры (с Золотого Берега) и посвящено создателю мандингского государства в верховьях Нигера — Самори. Оно возникло, скорее всего, как переработка устной исторической традиции, возможно, под влиянием или параллельно с мандингским эпосом о Самори. История государя представлена здесь через набор эпизодов (как бы самостоятельных «квантов» повествования), связанных с происхождением Самори, его деятельностью, войнами, отношениями с союзниками и врагами. В определенной степени мифологизированные, эти сюжеты одновременно окрашены мусульманской идеологией.

«Этнографические» рассказы — молодой письменный хаусаязычный жанр — описывают разнообразные аспекты повседневной действительности хаусанцев: занятия, обряды, нормы обычного права и шариата, социальные группы и т. д. Здесь определяются и такие общие категории, как бедность и богатство (не сводимые для хаусанцев к экономическому «измерению»), понятия этики (дружелюбие, враждебность и т. п.), самое понятие хауса (скажем, путем нравственной характеристики). Содержание описываемых явлений передается перечислением их конкретных элементов и признаков, классификацией конкретных «моделей» поведения. Вместе с тем, это — жанр обобщений (ему чужды персонифицированные действующие лица и примеры «из жизни»: речь идет о человеке вообще). Хаусанское общество предстает здесь как целостный организм, и жанр служит свидетельством и средством осознания хаусанцами

реальных форм этой целостности. Несмотря на то, что жанр этот кажется «спровоцированным» европейскими собирателями, он не направлен исключительно «вовне» хаусанской культуры и позднее становится одним из важных звеньев образовательной (школьной) литературы.

Первое произведение хаусаязычной прозы, основанное на авторском вымысле, — рассказ, сочиненный образованным хаусанцем Альхаджи Ахмедом (учившимся в это время в Тунисе) для немецкого собирателя Р. Притце и по его предложению представленный в лицах, подобно драме. Здесь, как и в «этнографических» рассказах, проявляется интерес хаусанцев к описанию своего образа жизни: путешествие через Сахару некоего купца по имени Агиги представляет как бы ряд типичных ситуаций деятельности караванного торговца. Освоение реальной (не сказочной) действительности в вымысле осуществляется путем переосмысления, главным образом, традиции устного достоверного жанра лабари (собственно «исторического рассказа»). Динамические событийные сцены (обнаружение долгожданного колодца, но засыпанного песком; жестокое столкновение с арабами-кочевниками; песчаная буря и др.) чередуются со сценами статическими (беседы Агиги с друзьями, проводником-таурегом и т. п.). Персонажи несомненно идеализированы (это образцовые профессиональные, национальные и другие роли, иной раз «коллективные»), но обрисованы выпукло, эмоционально. К концу повествования сводится к «рассказу в рассказе», представляющему типичный исторический лабари.

Письменная поэзия этого периода ярко отразила характер и перспективы развития хаусанской «высокой» культуры. Наряду с религиозной поэзией, остававшейся основным руслом этого творчества, среди поэтических творений на хауса теперь определенно выявляется «светская» струя. Она представлена сочинениями на политические, социальные, философские темы, поэмами «по случаю» («замешанными», конечно, на мусульманском миропонимании).

Заметно повышение внимания к индивидуальному внутреннему миру, до сих пор проявлявшегося в основном в арабоязычной поэзии. В религиозном поэтическом творчестве на фоне прежнего круга тем и жанров складывается своего рода мистическое (суфийское) направление, сконцентрировавшее многие общие тенденции письменной поэзии. Развивая, как и в «классических» поэмах-проповедях (ваази), идею аскетизма в земной жизни во имя вечных трансцендентных ценностей, мотивы посмертного воздаяния, деградации мира, близости конца света, авторы мистических поэм предстают теперь не как глашатаи, возвышающиеся в своей праведности над толпой грешников, а как причастные греху создания, кающиеся в «явных и скрытых желаниях».

Усложнение поэтического мышления и, вместе с ним, языка увеличило роль подтекста, аллегии, углубленной многозначности образов, создававшейся, например, использованием полисемии слова, метафорическим намеком, восходящим к закрепившейся конвенциональной системе символов. «Горе нам, братья, взлетим, взмахнув крылами, тому, что сделано, поможем хоть немного...» — пишет Бухари (с Путем суфия символически связаны птицы). Стал шире круг поэтических «украшений»; наряду с такими приемами, которые отражали престиж арабского языка, подобно макароническим (хаусанизирующим арабский) стихам, «изюминкой» произведения становятся теперь аллитерация и игра слов. Канонические образцы несомненно сохраняют значимость, но сфера проявления оригинально-авторского расширилась.

Письменная поэзия обращается к местной устной поэтической традиции, воспринимая не только ее отдельные приемы (такие, как кирари — эпитет или хабайчи — сатирический намек), но и жанровые формы в целом (похвальную песнь — ябо, позорящую — замбо). Пример рожденных этими тенденциями произведений, более философского, чем собственно проповеднического содержания, — «Поэма о старой карге» яркого поэта того

времени, эмира Зарии Алию; здесь традиционное сопоставление земного мира с блудницей (своего рода «переворачивание» темы женского коварства) развернуто в целое аллегорическое произведение в традициях замбо. Взаимодействие арабоязычной и хаусаязычной традиций идет теперь не только в направлении от первой ко второй, но и обратно (таков панегирик, написанный по-арабски, но в «профанных» традициях ябо).

Одной из тем писанных стихотворных произведений как «светского» характера, так и основанных на религиозной символике, была в это время европейская колонизация. Отношение к ней не являлось однозначным и зиждилось на представлениях о существовании происходящего в земной истории вообще. К концу первого десятилетия века оно вылилось в две тенденции: одна из них предполагала замкнутое развитие традиционной мысли и творчества «рядом» с европейским колониальным присутствием, другая была направлена на культурные контакты с представителями Европы. За этим — неоднозначность отношения хаусанцев к белому «чужаку», неверному: оно не вполне совпадало с восприятием факта вторжения как такового.

696

В ряде поэм европейцы по собственной своей сути не предстают как зло; их приход — лишь одно из многих проявлений торжества злых сил мира, искони ему присущих. Это — либо один из признаков приближающегося конца света, либо — наступление одной из серии «неправедных эпох», закономерное, ведомое Аллаху событие; один из случаев торжества неверных над страной ислама, которое имеет исторические параллели и преходяще: «Христиане подобны потокам воды после грозы, которые скоро высыхают, когда уходят дожди».

В других поэмах христианин сам по себе воспринимался как зло, оказывался силой, непосредственно приносящей зло в мир истинной веры: так, эмир Алию противопоставляет свое несущее процветание правление (описанное в традициях ябо) опасностям (представленным в традициях замбо), грозящим стране в правление христиан.

Таким сочинениям противостояли поэмы, которые обнаруживали в европейском присутствии положительные черты (включаемые в систему традиционных идеалов) — например, открывающие новый путь к знанию, искать которое следует, где бы оно ни скрывалось, «даже в Китае».

Поэма о «приходе Христиан» Альхаджи Умару (Имама Умору) написана им и на арабском, и на хауса. Представитель хаусанской диаспоры в городах Золотого Берега и Того, уроженец собственно хаусанских земель, Умару был одним из крупнейших западносуданских мусульманских ученых того времени и много сотрудничал с европейскими этнографами. Глава мусульманской общины (имам), член суфийского братства, он принадлежал к тем слоям духовной элиты, которые были тесно связаны с торговлей. Он предстает неортодоксальным философом.

В поэме Умару «приход Христиан» знаменует смену исторических эпох, наступление «времени Христиан» (слово «Христиане» завершает каждое двустишие поэмы), которое, однако, расценивается не однозначно. Ему присущи черты упорядоченности (прекратились войны, построены дороги), но одновременно многие ценности перевернуты (аллегорическая часть поэмы нагнетает атмосферу вседозволенности: «...вот заяц, он назначил фальшивую цену и получил ее, он обнажил свои чресла, благодаря Христианам...»). Это мир остается миром Аллаха («который создал нас и который создал Христиан») и должен быть принят: «нет мудрости в том, чтобы выступать против законов Христиан». Человеческое бытие в нем сохраняет полноту своего назначения («...а для меня их время пусть хоть вечно длится, ибо я радуюсь (или: «получаю пользу». — О. Б.) в правление Христиан»). Эта концепция во многом лежит вне рамок абсолютного противопоставления эпох праведных и неправедных, однозначности идеи деградации мира в процессе его движения к концу.

Представление о необходимости принимать и даже любить земной мир, всемерно используя дарованные Аллахом мирские блага, ярко проявляется в другой поэме Умару — о бедности и богатстве. В отличие от традиционных концепций мусульманских проповедников, предполагавших, что лишь бедность праведна, в этой поэме утверждаются идеалы обогащения и земного преуспевания: с точки зрения автора (традиционно понимающего проблему этически) они как раз в противоположность бедности являются залогом важнейших духовных добродетелей: человеческого достоинства, раскрывающегося авторитетом и престижем в обществе, праведного образа жизни. «Поиски богатства — (предписанный) нам долг — с тем, чтобы мы могли устроиться для проживания в этом мире: и пост, и брак, и обычай, и праздник, покупка книг возможны лишь при богатстве, тем паче (лишь при богатстве возможно) подавать милостыню, кормить сирот и помогать слепым, — ну, вы слышите?» Абсолютизируясь, понятия бедности и богатства выступают здесь как личностные, нравственные характеристики: бедность оказывается проявлением дурных человеческих качеств вообще («Все отвратительные черты — там, где бедняк, если уж хотеть назвать правду. Грязь и глупость, непочтение к родству и дурной язык и лживые поступки»). Фактически, это — концептуализация народных представлений о бедности и богатстве как свидетельствах некоего, искони присущего человеку, благодатного или дурного начала. В призывах к борьбе с бедностью («Если представить бедность человеком, люди, начнем войну, окружим его...»), к всеобщему благосостоянию (путь к которому, по мысли Умару, — караванная торговая деятельность) усматриваются определенные социально-утопические тенденции.

В устной профессиональной поэзии, видимо в этот период, закрепляется функциональная иерархия: «певцы двора» (прославляющие эмира, двор и обыкновенно живущие при эмире); «певцы общества» (большой частью странствующие поэты); «певцы мужества» (славящие участников традиционных состязаний); «певцы ремесел» (связанные с профессиональными группами). Содержание панегирика составляла характеристика социального «лица» индивида, через цепь поэтических преувеличений «закреплявшая» его идеализированный образ.

697

Авторское сознание в этой сфере было весьма развитым (так, по авторской принадлежности составляются собрания песен для европейских собирателей). Творческий процесс предполагал, как правило, достаточно длительную предваряющую исполнение работу автора (совместно с его труппой) — сочинение текста, выучивавшегося наизусть (хотя элементы импровизации всегда присутствовали). Одновременно эта поэзия в существенной мере сохранила формульный характер. Устный метод творчества поэтов, часть из которых знала письмо, определялся, очевидно, самой природой и прочностью данной традиции. Так устная литература остается живой рядом с достаточно развитой письменной культурой.

Театральные действия странствующих комедиантов — явление хаусанской смеховой культуры — пародировали характерные социальные типы: малама, воина, носильщика грузов, артиста и др. Комическая проповедь — пародия на стихотворные проповеди-ваази (обязательная часть программы) — состояла из «молитвы» и «предостережений» о грядущей смерти и «страшном суде», чтения «корана»; это перемежалось потоками бессмыслицы, нередко строящейся по принципу макаронических стихов. Серьезное содержание «переворачивалось» в пищевом и половом кодах («...женщина, оставляющая мужа без завтрака, сбилась с пути, в рыночный день (читай «судный». — О. Б.) у нее не будет продуктов...»). Подчиненные определенным ограничениям, такие выступления не вызывали возмущения — аудитория смеялась. Они были возможны постольку, поскольку подвергавшиеся осмеянию ценности распространились и упрочились.

Печатные издания на хауса в латинской графике (выпускавшиеся как христианскими миссиями, так и колониальной администрацией) еще не стали частью собственно хаусанской культуры. Но это был новый тип письменного текста. Одновременно рождались представления об иных принципах и целях словесного творчества, характере литературного произведения. Важную роль в этом процессе играли начало изучения английского языка, первое знакомство с англоязычной литературой, приобщение к новым формам самостоятельного творчества (например, школьные сочинения и литературно-драматические постановки).

Латиница утвердилась относительно легко, но — рядом с хаусанской письменностью на основе арабского алфавита (аджами). Это привело к сосуществованию двух типов письменного языка (сохраняющемуся и сегодня), предполагающему различие в назначении и, в определенной степени, в культурной ориентации текстов.

Новые жанры хаусанской литературы на следующем этапе развивались на базе и во взаимодействии с уже существовавшей и не прерванной словесной традицией.

697

СУАХИЛИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

В результате колониального раздела Восточной Африки между империалистическими державами старинные суахилийские города восточноафриканского побережья, издавна входившие в общий этнокультурный комплекс, а с середины XIX в. объединенные в рамках Занзибарского султаната, оказались в границах владений и сфер влияния различных европейских государств — Германии (Германская Восточная Африка), Великобритания (Кения, Занзибар, Пемба), Италии (Сомали), Португалии (Мозамбик). Начался колониальный период в их истории.

Суахилийская литература в своих традиционных поэтических формах — поэмах (тенди) и стихотворениях (машаири) — отобразила исторические события того времени. Прежде всего в них воплотилась тема столкновения с чужестранцами, в частности, захват немцами суахилийских городов, попытки местного населения противостоять им. Блестящий образец произведений на эту тему — крупная (в 632 строфы) поэма «О завоевании немцами Мримы», написанная около 1895 г. известным суахилийским поэтом Хемедом Абдаллой аль Бухри из Танги (ум. 1922), очевидцем событий. Ярко и драматично повествует он о самом первом восстании местного населения под руководством Бушири (или Абушири) против колонизаторов в 1888—1889 гг. Реальные исторические события, известные главным образом по отчетам и воспоминаниям колониальных деятелей Германской Восточной Африки, организаторов и руководителей карательных экспедиций, изложены здесь с точки зрения суахилийца, непосредственного участника сопротивления захватчикам.

В «Поэме о маджи-маджи» также отражена

698

борьба местного населения с чужеземными захватчиками. Написана она мвалиму (т. е. учителем коранической школы) из города Линди Абдулом Каримом бин Джамалдини — очевидцем драматических событий восстания против германских колонизаторов, получившего название «восстание маджи-маджи» (1905—1906). Оценки даются суахилийцем — жителем побережья, к тому же принадлежащим, видимо, к имущему сословию, во взглядах которого сказывается предубеждение против населения далеких глубинных районов — вашензи (немусульмане, деревенщина). В своих сложных отношениях с внутренними районами (бара) суахилийские города и их правящая верхушка порой были заинтересованы в поддержке со стороны могущественных

чужеземцев — немецких колониальных властей, надеясь на их защиту от набегов вашензи. Вот почему автор «Поэмы о маджи-маджи» порицает восставших жителей внутренних районов, но объективно рисует точную картину, говоря о причинах восстания, описывая решимость восставших, беспощадное подавление колониальными властями непокорных.

Недовольные колониальными порядками люди, веря в чудодейственную силу маджи (воды), которая делает человека неуязвимым для пуль, выступают с копьями против «людей Кайсари» (кайзера), который «повелевает пулеметами и винтовками, богатством несметным, солдатами в великом множестве». Несмотря на веру в маджи, восставшие гибнут под пулями. Оставшиеся в живых обвиняют своего предводителя: «...говорил ты, что маджи от пуль защищает...» Много дней длится война, упорно сопротивляются вашензи: «...негоже прятаться в кустах, умрем в сражении, как подобает». Восстание жестоко подавлено. «Вашензи хотели чего-то добиться, да только себя погубили», — меланхолично заканчивает автор свою поэму.

К этим двум крупным произведениям по тематике тесно примыкают также такие поэтические произведения, как поэма «Первая война» — о восстании Бушири 1888—1889 гг., поэмы и стихи о восстании Хасана бин Омара 1894—1895 гг. — «Борьба Хасана Омари», «Макунганья» и др., целый цикл поэм о восстании против немцев народа вахехе под предводительством Мквалы в 1891—1897 гг. — «О делах в Мримае и Баре», «Восстание вахехе», «Смерть Мквалы» и др.

Реальному историческому событию — обстрелу города Занзибара английской эскадрой в августе 1896 г. — посвящено несколько версий известной поэмы «Обстрел Занзибара».

Все эти авторские произведения относятся к письменной литературе, причем созданы они непосредственными участниками и очевидцами реальных событий. Тенди и машаири, включившие новые темы и образы, сохранили все характерные черты, типичные для старинных произведений этих жанров.

Необходимо отметить, что уже в самом начале колониального периода среди суахильской традиционной интеллигенции появилась группа, так сказать, проевропейски настроенных людей, близких к миссионерским кругам и к аппарату колониальной администрации. В их среде возникли поэтические произведения проевропейской направленности, такие, как «Во славу Германии», «Песнь о кайзере», «Песнь о губернаторе», «В честь Фельтена» (К. Фельтен — переводчик с языка суахили при губернаторе Германской Восточной Африки, впоследствии профессор Берлинского университета), и т. п. Именно Карлом Фельтеном они позднее были опубликованы в Берлине в таких изданиях, как «Проза и поэзия суахили» (1907), «Суахильские стихи» (1917, 1918).

Первые записи и издания европейцами образцов словесного творчества (фольклора) суахильцев относятся к последней четверти XIX в. Несколько позднее со слов образованных представителей старой суахильской интеллигенции, ученых людей (валиму, шехе) европейцами в латинской транскрипции были записаны разнообразные истории и рассказы; в некоторых случаях записи старосуахильским письмом делали сами суахильцы. Эти истории и рассказы можно рассматривать как собственно литературные произведения. К ним относятся прежде всего «История вакилинди», написанная Абдаллахом Л'аджеми (р. ок. 1840—1845 гг. на Занзибаре, ум. в 1912 г. в Танге) и напечатанная в латинской транскрипции в трех частях в маленькой миссионерской типографии между 1895 и 1907 гг. Автор служил при дворе могущественного правителя Кимвери, объединившего в конце прошлого века большие территории в районе города Танга. Его рассказ и представляет собой историю вакилинди — правящей семьи народа вашамбала от ее основателя Мбеги до Кимвери. Как говорит сам Абдаллах Л'аджеми, «это то, что узнал я от старых людей и записал на суахили».

Таким образом, перед нами запись устной традиции, сделанная уже в новых исторических условиях, а более точно — продолжение старинного жанра хабари (историй), или хроник суахилийских городов и родов.

К первым записям, сделанным европейцами со слов суахилийцев, принадлежат опубликованные К. Фельтеном «Обычаи суахилийцев» (1898, 1903) и «Странствия суахилийцев» (1901). Эти рассказы содержат уникальные сведения

699

по материальной и духовной культуре суахилийского общества конца прошлого века. А повествование Селима бин Абакари о путешествии в Россию в 1896 г. представляет исключительный интерес. Петербург и Москва, Нижний Новгород и Самара, Омск, Барнаул, Средняя Азия, наконец — через Каспийское море в Баку и отсюда поездом в Москву. Уже сам факт, что в России конца XIX в., в ее отдаленных уголках, побывал африканец, охотился в горах Алтая, замерзал в калмыцких степях, восхищался Кавказом, знакомился с Петербургом и Москвой, просто поразителен. Селим бин Абакари, уроженец Занзибара, служил при докторе Бюмиллере, который оказался в числе тех, кто сопровождал тогдашнего губернатора Германской Восточной Африки Г. фон Виссмана в путешествии по России.

Рассказ наблюдательного и пытливого, воспитанного в духе старой суахилийской культуры африканца, как и другие сочинения подобного рода, представляет образец старинного жанра суахилийской словесности — сафари (странствий). Он мог, как и жанр дестури (обычаи), включаться в рамки другого жанра — майша (жизнеописание от первого лица или о ком-либо), блестящим образцом которого является «Жизнь Хамеда бин Мухаммеда эл Мурджеби — Типпу Типа».

Хамеди бин Мухаммед, про звание Типпу Тип (1840—1905), — крупная фигура в истории Восточной Африки. Богатый купец, создатель огромной торговой «империи», он со своими караванами проложил пути с побережья во внутреннюю Африку, имел контакты с выдающимися исследователями Африки. Д. Ливингстоном, с могущественным правителем народа ваньямвези Мирамбо и др. С его слов старосуахилийским письмом была записана история его яркой жизни, которую в 1902—1903 гг. в латинской транскрипции с переводом на немецкий издал в научном журнале Г. Броде.

Названные тексты — документы историко-культурного характера, памятники суахилийской словесности, литературного языка. Это первые прозаические произведения, в них просматриваются традиции жанра хабари (истории), послужившего основой для таких жанров как майша, сафари, дестури, сохранившихся в литературе последующих периодов.

Появление суахилийских текстов с использованием латинского алфавита относится к 40-м годам XIX в., когда первый в Восточной Африке миссионер Иоганн Людвиг Крапф, поселившийся недалеко от Момбасы, начал переводить религиозные тексты на язык суахили. К началу XX в. на суахили были переведены многие тексты, излагавшие догматы христианской религии. С деятельностью миссионеров связано и появление прессы на суахили (90-е годы XIX — начало XX в.). Среди авторов периодических изданий были и африканцы.

Таким образом, в течение определенного времени в суахилийской письменной литературе сосуществовали два типа письма — старосуахилийское, основанное, как известно, на арабском алфавите, и новое (но не унифицированное) — на основе латинского алфавита. Позднее, уже в 20-е годы XX в., английская колониальная администрация официально приняла латинский алфавит для языка суахили, который существует и в настоящее время.

699

ЭФИОПСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Предпосылки для развития современной литературы Эфиопии начинают складываться во второй половине XIX в. К тому времени в стране существовали традиции книжности на языке гыыз, уходящие корнями в глубь столетий, к периоду Аксумского царства (первое тысячелетие н. э.). Зарождение новой эфиопской литературы связано с общими тенденциями обновления, которые стали ощущаться в социальной жизни и культуре эфиопов.

Во время правления императора Теодроса II (1855—1868) официальный статус приобрел амхарский язык, что стимулировало прогресс литературы. Живой амхарский язык в гораздо большей степени отвечал потребностям современной словесности, чем вышедший из обиходного употребления более тысячи лет назад язык аксумитов — гыыз. Две хроники, посвященные правлению Теодроса II (автором одной является императорский историограф Заннеб, другой — ученый-богослов Вольдэ Мариам), написаны по-амхарски. На амхарском языке написаны и хроники правления императора Менелика II (1889—1913). Таким образом, прерывается почти пятисотлетняя традиция содания исторических хроник на гыыз.

Историография оказалась предтечей новых повествовательных жанров, появившихся на эфиопской почве в последующие десятилетия. Не случайно к хроникам проявляли неизменный интерес первые амхароязычные писатели, вступившие на литературное поприще в начале

700

XX в., такие, как Афэворк Гэбрэ Иесус и Хируй Вольде Селассие. Они не только пристально изучали эти памятники традиционной культуры, но и творчески перерабатывали традицию в соответствии с изменившимися литературными вкусами.

Иллюстрация:

Голова ххув-элао

Бронза. Бенин. XIX в.

Во второй половине XIX в. некоторые эфиопы из знатных семей выезжают за границу, где близко знакомятся с европейской культурой, усиливается проникновение европейцев в Эфиопию, на эфиопской территории организуются иностранные религиозные миссии. Например, в 80-е годы прошлого века в Эритрее, на побережье Красного моря, были открыты шведская протестантская и итальянские католические миссии. Примечательное для эфиопской литературы событие произошло в шведской миссии, где Гэбрэ Гиоргис Терфе, один из послушников, перевел на амхарский язык «Путь паломника» Беньяна. В 1892 г. этот перевод (видимо, первый перевод известного произведения европейской литературы на амхарский язык) был напечатан в Швейцарии, так как в Эфиопии в то время не было никакой полиграфической техники. Положение стало меняться в середине 90-х годов, когда итальянцы установили в Асмаре печатный пресс. Позднее выпуск печатной продукции (брошюр и малотиражных газет) был налажен в Аддис-Абебе.

Говоря об истоках современной эфиопской литературы, следует упомянуть о Гэбрэ Ыгзиабхере, который в конце прошлого века получил известность при дворе Менелика II. Он сочинял панегирические вирши, посвященные членам императорской семьи, остроумные эпиграммы на некоторых вельмож и дидактические поэмы. Некоторые исследователи приписывают ему анонимный памфлет «Совет, как найти лучший путь для укрепления государства на благо народа и страны», напечатанный за пределами Эфиопии в 1906 г. При жизни Гэбрэ Ыгзиабхера (ум. 1914) его стихи не печатались. Его стилю присущи новаторские черты, но в целом его творчество не выходит за рамки средневековой придворной поэзии.

Эфиопы, получившие образование в Европе, сыграли видную роль в модернизации отечественной литературы. Один из таких литераторов — Гэбрэ Хыйвот Байкэдань — в конце 10-х годов XX в. выступил с публицистическим произведением «Государь Менелик и Эфиопия», в котором резко критикуются пережитки феодализма и содержится призыв к ускорению социального и экономического переустройства страны.

Этапным в становлении новой эфиопской литературы стал 1908 год, когда в Риме на амхарском языке была опубликована «История, рожденная сердцем» Афэворка Гэбрэ Иесуса (1868—1947). Эту книгу принято считать первым произведением современной художественной литературы. В жанровом отношении она представляет собой нечто среднее между романом и повестью и по стилю напоминает последние царские хроники. Не случайно название книги (по-амхарски «либб волэд тарик») приобрело значение термина, этим словосочетанием ныне обозначают жанр романа. В «Истории, рожденной сердцем» появляется вымышленный сюжет, персонажи не имеют прямых прототипов. Если учесть, что вся предыдущая традиция требовала от литератора как раз противоположного, станет очевидным масштаб новаторского эксперимента Афэворка Гэбрэ Иесуса.

Действие происходит в древние времена. Молодое христианское государство (на территории нынешней Эфиопии уже в IV в. получило распространение христианство, ставшее в VI в. государственной религией Аксума. — *М. В.*) ведет кровопролитную борьбу с сильными языческими соседями. Главные герои романа — сын и дочь военачальника христиан

701

Вахид и Тоббья — претерпевают множество приключений; в Тоббью влюбляется царь язычников, и поскольку она отказывается вступить в брак с человеком чужой веры, вместе со своими подданными принимает христианство. (Торжество христианской веры — обычная тема эфиопской средневековой литературы.)

Афэворк демонстрирует великолепное знание родного языка. Он прибегает к сложным синтаксическим фигурам, насыщает речь различными видами тропов, особенно необычными метафорами. Роману присуща описательность, автор избегает анализа мотивов, которые движут людьми в их поступках, в лучшем случае называет эти мотивы. Поэтому в развитии сюжета основным становится не внутренняя логика, а игра случая, ряд надуманных совпадений.

Художественные достоинства этого произведения не слишком высоки. Однако значение его для дальнейшего развития эфиопской литературы трудно переоценить. «История, рожденная сердцем» (в последующих изданиях «Тоббья и Вахид») пользовалась популярностью у нескольких поколений эфиопов и не забыта сейчас. С опубликованием этого романа в эфиопской литературе утверждаются произведения светской направленности, а не религиозные сочинения, определявшие характер средневековой книжности. Во многих произведениях звучат просветительские идеи, правда сочетающиеся с религиозными убеждениями авторов.

На творчество Афэворка Гэбрэ Иесуса несомненно повлияло близкое знакомство с европейской культурой. Он много путешествовал по Европе, долго жил в Италии, посетил США. Известны его работы по языкознанию. Он является автором «Итало-амхарского разговорника» и «Грамматики амхарского языка» (оба труда опубликованы в 1905 г.), а также ряда лингвистических исследований, написанных по-итальянски.

В 1908 г. на французском и амхарском языках был издан «Гид путешественника по Абиссинии», написанный в форме диалога между европейским путешественником и образованным эфиопом. В этом произведении писатель изображает отсталость Эфиопии, критикует косность и предрассудки, все еще определяющие образ жизни большинства эфиопов. Он связывает это с тем, что в стране сильны феодальные пережитки, крупные феодалы, как столетия назад, обладают безграничной властью над крестьянами,

церковники препятствуют просвещению народа, корыстолюбивое духовенство стремится сохранить свои привилегии. Автор привносит в произведение элементы сатиры, подчеркивая невежественность самодовольной знати. Вместе с тем писатель убежден в незыблемости монархии, он с гордостью отзывается о великом прошлом своей родины.

Защитником монархии Афэворк Гэбрэ Иесус выступает и в других своих сочинениях — например, апологетической биографии Менелика II («Менелик II, император Эфиопии», Рим, 1909). Позднее он пишет публицистический трактат «Отчет о путешествии наследника трона и регента Эфиопской империи Тэфэри Мэконнына (впоследствии император Хайле Селассие I. — М. В.) в Джибути и Аден».

В целом значение творчества Афэворка Гэбрэ Иесуса для развития национальной культуры велико. По сути дела, он явился первым эфиопским писателем, которому удалось выйти за канонические рамки, предписываемые традициями средневековой книжности. Сколь ни скромны художественные достоинства его произведений, именно его книги обозначили поворотный момент в истории амхароязычной беллетристики.

Любопытный эпизод в истории зарождения новой эфиопской литературы связан с именем Тэклэ Хавариата. В юности Тэклэ Хавариат был направлен Менеликом II в Россию для получения образования. По возвращении на родину он стал видным сановником. В период между 1912 и 1916 гг. Тэклэ Хавариат написал сатирическую пьесу «Комедия животных» по мотивам басен Лафонтена. В ней высмеиваются кичливость и распущенность новоявленного чиновничества, окопавшегося в созданных на западный манер учреждениях. Слишком смелая пьеса не понравилась при дворе, ее постановка не была осуществлена. На пьесу, а заодно и все театральные зрелища как таковые был наложен запрет, отмененный лишь спустя несколько лет.

В конце XIX — начале XX в. национальная словесность Эфиопии видоизменяется в силу внутренней необходимости, вызванной новыми идейными и эстетическими потребностями общества. Литература в этот период довольно аморфна, она сильно подвержена внешним влияниям и в то же время зависима от средневековых традиций. Многие особенности эфиопской литературы этого периода объясняются, видимо, тем обстоятельством, что национальная словесность находилась в процессе перехода от средневекового к современному типу. Суть этого процесса сводилась к тому, что в Эфиопии на фундаменте средневековой книжности создавалась практически новая литературная традиция. Средневековое наследие не только обогащало творчество писателей нашего века, ищущих соответствующие новому времени формы художественного выражения, но и по-своему

702

замедляло прогресс литературы, так как писателю приходилось преодолевать каноны традиции, освободиться от архаических условностей, что само по себе нелегко. Творчество Афэворка Гэбра Иесуса наглядно демонстрирует силу этого противодействия.

В рассматриваемый период начинается и развитие национальной журналистики. Первая амхарская газета под названием «Аымро» («Разум») появилась в 1902 г. Она существовала недолго. Большой успех сопутствовал другой газете — «Ле курье д'Этиопи». Ее издание на французском языке было организовано в 1913 г. С журналистской деятельности началась литературная карьера самого плодовитого эфиопского писателя первой половины XX в. Хируя Вольдэ Селассие (1878—1938). Благодаря его усилиям в 1917 г. вышел первый (и, к сожалению, единственный) номер литературного журнала на амхарском языке — «Гоха Цыбах» («Рассвет»).

Впоследствии Хируем Вольдэ Селассие было опубликовано несколько значительных произведений и наряду с Афэворком Гэбрэ Иесусом он считается основоположником новой эфиопской литературы.

АНГОЛЬСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Если в островных африканских колониях Португалии (это Кабо Верде, Сан-Томе и Принсипе) становление литературы началось с заимствования зарубежных жанров и форм — романа, романтической поэмы, то в ее материковых владениях — Анголе и Мозамбике — начальной формой этого процесса явилась журналистика. Ассимиляторской политике португальского колониализма (она была сходной с французской, но отличной от британской колониальной политики «косвенного управления») препятствовали как устойчивая традиционная структура африканского общества, так и стремление радикально настроенной интеллигенции завоевать духовную независимость.

Расцвет ранней ангольской журналистики, длившийся более двух десятилетий (с 1880 по 1903 г.), явление для африканских колоний прошлого века необычное, если не сказать уникальное, был вызван рядом причин общественно-политического характера, прежде всего последствиями буржуазно-демократической революции 1820 г. в Португалии: демократизация социальной и культурной жизни метрополии, которой во многом способствовал декрет о свободе печати, не могла не отразиться и на положении в колониях, где к этому времени появление прослойки ассимилированных африканцев из среды мелкой буржуазии привело к созданию африканской элиты, стремившейся утвердить свои традиционные культурные ценности.

В 1881 г. выходит первая издаваемая африканцами газета «О Эко де Ангола» («Эхо Анголы»), а вслед за ней ряд двуязычных (на кимбунду и португальском) изданий; об их просветительской миссии свидетельствуют сами названия: «О Фарол до Пово» («Маяк народа», 1883), «А Вердаде» («Истина», 1887), «О Арауто Африкано» («Африканский глашатай», 1889) и др.

Первые литературные периодические издания также возникли в Луанде в конце XIX — начале XX в. Это основанный Урбано Монтейро де Кастро еженедельник «А Сивилизасао да Африка Португеза» («Цивилизация португальской Африки», 1886—1889); журнал Педро де Пайшао Франко «Луз э Кренса» («Свет и вера», 1902—1903); альманах Франсиско Кагельбранко «Энсайос литерариос» («Литературные опыты», 1906—1908). Жертвуя своим общественным положением, а порой и собственной жизнью (Пайшао Франко был отравлен политическими врагами), первые ангольские журналисты обличали общественные недуги — работорговлю, продажную администрацию колоний, расовую дискриминацию, рассказывали о восстаниях в стране. Одновременно в периодике развернулась кампания за изучение подлинной истории и культуры Анголы и просвещение широких народных масс.

Попытки культурной эмансипации встретили в Анголе яростное сопротивление колониальных властей. Почти все прогрессивные газеты и журналы были закрыты. Последний представитель этой независимой прессы — еженесячник «Ангола», издававшийся с 1914 г., — был запрещен в 1934 г.

Несмотря на художественное несовершенство, публицистические произведения конца XIX — начала XX в. — очерки, полемические статьи, а также рассказы, лирические и сатирические стихи, эпиграммы — сыграли значительную роль в пробуждении народного самосознания, ибо их авторы первыми подняли голос протеста против злоупотреблений колониальных властей

и первыми обратились к изучению африканской действительности. Важно и то, что движение это с самого своего зарождения носило не узко культурнический, а социальный характер.

Уже в период становления литературы писателям Анголы, как и других португальских колоний, присущи многогранность культурной и общественной деятельности и широкая жанровая дифференцированность творчества. Назовем в качестве примера Жоакина Диаза Кордейро да Матту (1857—1894), поэта, романиста, журналиста, историка, филолога, фольклориста, этнографа, педагога. Он издал книгу «Народная философия в ангольских пословицах» (1891), составил первую грамматику языка кимбунду (1892) и первый кимбунду-португальский словарь (1893); ему также принадлежат «История Анголы» (1886) и сборник лирики «Безумства» (1887).

Общей особенностью литератур португальских колоний является и то, что наряду с журналистикой наибольшее распространение на первом этапе здесь получила поэзия, являвшаяся в сильной степени подражанием европейскому романтизму разных оттенков. Первым опытом не только ангольской, но и всей португалоязычной поэзии Африки стал лирический сборник Жозе да Силвы Майи Феррейры «Излияния моей души», изданный в 1849 г. в Луанде. В простых, безыскусных, порой наивных стихах поэт говорит о родине, Боге, о любви к прекрасным «африканским сеньорам». Африканские мотивы в его камерной, «альбомной» поэзии сочетаются со столь частой у романтиков темой одиночества. «Осужденный враждебной судьбой» жить в Рио-де-Жанейро, он с тоской вспоминает о матери, с которой ему, быть может, не суждено больше увидеться, о родном городе Бенгела, куда ему нет возврата.

Образцом для подражания ангольскому поэту служат Ламартин, португальский романтик Алмейда Гаррет и бразильский романтик Гонсалвес Диаз. Майя Феррейра создает в духе эпохи ноктюрны, баркаролы, «песни». Метрическое разнообразие стихов с преобладанием нерифмованного десятисложника, введенного романтиками в португальскую поэзию, как нельзя лучше передает разнообразные эмоции поэта, «излияния» его души. Однако Ж. да Силва Майя Феррейра не всегда ограничивается ролью «ученика европейской литературы». Значение его творчества в истории ангольской литературы в том и состоит, что он впервые ввел в португалоязычную поэзию африканскую тематику, придав своим стихам специфически местный колорит.

Роман появляется в ангольской литературе, можно сказать, «на пустом месте», не имея связи с местной традицией словесного искусства, под определенным воздействием которой развивались поэзия и короткий, бытописательский или назидательный рассказ.

Своеобразие культурной ситуации в Анголе, определяемое конкретно-историческими особенностями португальской колонизации, и прежде всего интенсивной метисацией на всех уровнях, привело к тому, что первые образцы романного жанра создавались тут не только на португальском языке и под явным воздействием португальской литературы, но и в рамках этой литературы. Речь идет о так называемом колониальном романе конца XIX — начала XX в., который может послужить на данном этапе иллюстрацией подражательности, неумелого на первых порах приложения опыта мировой литературы к африканскому материалу — отдельные элементы повествования не гармонировали между собой и не могли пока еще стать неотъемлемой частью новой художественной системы.

Только в произведениях родоначальников ангольского романа Педро Феликса Машадо (1860—?) «Африканские сцены» (1880) и Алфредо Трони (1845—1904) «Нга Мутури» (1882) происходит сознательный отбор идущих извне влияний, их переосмысление и истолкование в соответствии с тогдашними отечественными потребностями и формирующимися литературно-художественными традициями.

Ряд особенностей творческого метода Машадо — многочисленные авторские отступления, эмфатически приподнятый тон, стремление все показать контрастно, в черно-белом цвете — напоминают художественную манеру португальских романтиков XIX в. Алешандре Эркулано и Камило Кастело Бранко. Однако в обрисовке ангольского быта у писателя проявляются и реалистические черты, предвосхищающие более поздние традиции ангольского романа.

Подобно всем ранним произведениям португалоязычной африканской прозы, «Нга Мутури» А. Трони печатался в виде романа-фельетона, и потому в нем нашли отражение отличительные особенности этой разновидности романной формы. Однако отнести книгу Трони к жанру романа можно лишь с оговорками, тем более что автор не дает никакого жанрового определения, ограничиваясь подзаголовком «Сцены из жизни Луанды». Композиция книги целиком подчинена жестким требованиям романа-фельетона: события даются в их естественно-временной последовательности. В отличие от «Африканских сцен» Машадо, изображавшего повседневную жизнь европейских колонистов, действие романа Трони происходит в населенных мулатами окраинных кварталах Луанды.

Природной

704

смекалкой и здравым смыслом главная героиня Ндреза напоминает действующих лиц авантюрно-плутовского романа. Однако заслуга Алфредо Трони в том, что он сумел отразить в форме, напоминающей пикареску, черты жизни ангольского столичного общества второй половины прошлого века.

Уже на примере первых романов можно видеть, что для ангольской литературы характерно одновременное возникновение разных методов (романтизм просветительской ориентации, натурализм) и разновидностей жанра (роман бытовой, авантюрно-плутовской), тесное их переплетение и взаимодействие, что станет впоследствии характерным и для других африканских литератур, интенсивно усваивающих зарубежный опыт в процессе своего становления.

704

ЛИТЕРАТУРА ЮЖНОЙ АФРИКИ

В силу специфики историко-культурного развития Южной Африки, население которой представлено народами разных рас, литература в этом регионе возникает и формируется на целом ряде языков, как местных, так и европейских.

Формирование литературной традиции в Южной Африке относится к последней четверти XIX в. Однако истоки литературного творчества прослеживаются здесь с середины XVII в., когда в районе мыса Доброй Надежды голландскими поселенцами была создана Капская колония, послужившая опорным пунктом Ост-Индской компании на южной оконечности континента. Именно с этого времени начинает появляться мемуарно-документальная литература и публицистика на нидерландском языке, а затем на близком к нему языке африкаанс, первоначально возникшем как разговорный.

В начале прошлого века происходит вторжение в Южную Африку англичан, вытеснивших буров, или африканеров (потомков голландских поселенцев), в глубь континента. На отвоеванных у коренного африканского населения землях буры основали независимые республики Трансвааль и Оранжевая.

Конец XIX — начало XX в. в истории Южной Африки — период предельного обострения англо-бурских противоречий, подоплекой которого явилось столкновение экономических интересов бурского фермерства и английской горнопромышленной буржуазии. «Мирный» экономический конфликт перерос в вооруженный — две англо-бурские войны (1880—1884 и 1899—1902 гг.), в результате которых пали обе республики и буры лишились административного самоуправления. Однако интересы экономического развития страны диктовали необходимость политического компромисса, закрепленного, согласно Унии 1910 г., образованием Южно-Африканского Союза. Эти исторические перипетии определяют духовную ситуацию того времени, в том числе направление развития бурской литературы.

Штабом идейно-политической борьбы за признание суверенных прав бурского языка и как средства коммуникации, и как литературного по-прежнему оставались «Общество истинных африканеров» и его орган, журнал «Патриот» (1876—1904), которому вторили «дочерние» журналы «Наш малыш» (1896—1905), «Наш язык», «Страна и народ» и другие печатные органы. Общим знаменем был национализм, оружием — пропаганда и дидактика. В 1896 г. Африканерский языковой конгресс объявил африкаанс языком церкви (вместо нидерландского) и принял решение о переводе на этот язык Библии (завершен в 1936 г.). Уже после учреждения ЮАС, в 1914 г., африкаанс был разрешен в школах, через четыре года в университетах, а в 1925 г. признан вторым государственным языком.

Однако в конце XIX в. африкаанс как литературная норма еще переживает становление, преобладает в повседневном общении, сочинения на нем адресуются главным образом народу, и сами сочинители в «серьезных» случаях переходят на нидерландский. Эти черты присущи языку Мелта Бринка (1842—1925), создателя «Потешных историй и других стихов» в семи томах, пользовавшихся широкой популярностью. В том же художественном русле располагаются известные в свое время «Военные и другие стихи» (1910) экс-президента Оранжевой республики Ф. Рейтца, навеянные впечатлениями второй англо-бурской войны, рассказы (в 12 книгах) «Южноафриканской исторической библиотеки» Д'Арбе и другие, менее заметные произведения.

Националистические настроения в литературе той поры тесно переплетаются с религиозными: кальвинистское благочестие не только стимулирует движение «истинных африканеров», но и вдохновляет его литературных проповедников.

705

Этими чертами отмечен один из первых исторических романов на африкаанс «Царица Савская, или Старые золотые копи царя Соломона в Замбези» (1898) С. Дю Туа, богослова по образованию, лидера «истинных африканеров», редактора «Патриота» и других бурских журналов. (Роман публиковался в журнале «Наш малыш»). В духе таких идеалов воспитал писатель своего сына Якоба Даниэля Дю Туа (1877—1953), приобретшего известность как поэт под псевдонимом Тоциус. Дю Туа отдал немало сил переложению на африкаанс Библии и псалмов, в то время как поэта Тоциуса интересует «славное прошлое» буров, которому он посвящает «Стихи о походе Потгитера» (1909), «Ивовые луки» (1912), особенно же «Тоску треккера» (т. е. участника «трека», «Великого похода», 1915) — бесхитростный рассказ о старом буре и его дочери, противопоставляющий патриархальную жизнь фермера цивилизованной суете «города золота» Йоханнесбурга. В поэзии Тоциус был последователем нидерландского и фламандского религиозного романтизма (в частности, Виллема Билдердейка и известного фламандского поэта середины XIX в. Гвидо Гезелле). Жизнь — странствие, человек — путник, плоть — прах; эти расхожие сравнения из арсенала религиозных романтиков не редкость в его стихах, особенно в поэме «Рахиль» (1913), посвященной событиям англо-бурской войны. Лучшим стихам Тоциуса присущи музыкальность, лирическая искренность, тонкое чувство природы.

Ян Селлирс (1865—1940) принадлежал, по оценке нидерландского историка литературы Г. Стейвелинга, «к поколению тех, кто превратил африкаанс в литературный язык». При этом, как Тоциус и другие представители его поколения, он восполнял отсутствие национальной литературной традиции творческой переработкой нидерландских (Билдердейк, Хенестет), фламандских (Гезелле, Рене де Клерк) и иных влияний. После второй англо-бурской войны Ян Селлирс эмигрировал в Европу. Вернувшись на родину, он стал профессором литературы в Стелленбосском университете (1907—1929). Ян Селлирс дебютировал как поэт сборником «Нива и другие стихи» (1908), в котором воспел трансваальские пейзажи («Степной ветерок», «Деревенское воскресенье», «Воловья упряжка»), воскресил события недавней войны («Песнь свободы»,

«Призыв», «Сражение»). При всех невольных заимствованиях (из Шелли и Кёрнера) Селлирс в первом же произведении продемонстрировал хорошее владение поэтической формой, лирическую непосредственность. В дальнейшем Селлирс редко поднимается до уровня «Нивы». Его сборник «Река» (1909) отличается умозрительной символикой, история несчастной любви бурской девушки — «Мартье» (1911) — сентиментальна и назидательна.

Рядом с Тоциусом и Селлирсом историки литературы обычно ставят Луиса Лейполдта (1880—1947), вместе с ними входящего в так называемую большую тройку ведущих бурских писателей первой четверти XX в. Однако творчество Лейполдта в основном протекает за рамками этого периода.

Во второй половине XIX в. в Южной Африке начинает формироваться литература на английском языке. В ней проявляются противоречивые тенденции, отражающие остроту социально-политического развития этого региона.

В творчестве поэтов, одобрявших британскую колониальную политику, явственны расистские настроения. Однако литература, проповедующая колониалистские и расистские идеи, никогда не была ведущей в Южной Африке. Уже в конце XIX в. здесь формируется демократическая и гуманистическая литература англоязычных писателей европейского происхождения, представители которой осуждают жестокость колонизаторов, выражают симпатии и сочувствие коренному населению. Одним из первых поэтов-англичан, выступивших в защиту прав африканцев, был Томас Прингл (1789—1834), известный также как общественный деятель, секретарь общества «За уничтожение рабства в Южной Африке» (рабство, на котором основывалось хозяйство буров в Капской колонии, было отменено английскими властями в 1834 г.).

Прогрессивные тенденции англоязычной поэзии получили дальнейшее развитие в творчестве Керна Слейтора (1876—1959). Во многих его стихах и поэмах, вошедших в сборники «Следы через степь» (1905), «Кару и другие поэмы» (1924) и «Темные люди» (1935), выражено неодобрение расистской политики его соотечественников.

Керн Слейтор переработал немало африканских песен, пытаясь средствами английского языка передать особенности фольклора кочевников. Фольклорные ритмы использованы им в стихах, передающих чувства африканских шахтеров, тоскующих по родным местам и оставшимся там семьям. Образ высохшей африканской земли поэт использует как символ «засухи» чувств и отношений среди английских колонистов. Сборники новелл Слейтора «Солнцем выжженный Юг» (1906) и «Сияющая река» (1926) представляют собой в основном зарисовки жизни африканской деревни.

706

Творчество Прингла и Слейтора внесло определенный вклад в развивающуюся в Южной Африке демократическую антиколониальную литературу. Однако самой яркой представительницей этого направления до второй мировой войны по праву считается Оливия Шрейнер (1855—1920), крупная писательница и общественная деятельница. Первый же роман Шрейнер «История африканской фермы», написанный ею в девятнадцать лет и изданный в Лондоне в 1883 г. под псевдонимом Ральф Айрон, вызвал сенсацию в Европе.

Противопоставив свое произведение «экзотическим» приключенческим романам колониалистской литературы, Шрейнер нарисовала неприкрашенную картину тяжелой, печальной жизни простых трудолюбивых людей. Действие происходит на одной из уединенных южноафриканских ферм. Сатирически остро показывает писательница хорошо известный ей быт бурского фермерства, духовное убожество и мелочность его интересов. Самодовольным владельцам фермы, тете Санни и ее мужу Бленкину, противопоставлены пастух Вальдо и гордая и пылкая Линдель — образ, воплотивший идею женского равноправия, одну из ведущих в художественном творчестве Шрейнер.

Требование женского равноправия звучит и в ее романах «От одного к другому» (1927) и «Унди́на» (1928) (оба опубликованы посмертно), объединенных темой драматической судьбы молодой одаренной женщины, сломленной циничной, ханжеской моралью враждебного ей общества.

В публицистических работах, посвященных этому вопросу (самая известная из них — «Женщина и труд», почти полностью переведенная на русский язык еще в 1912 г.), Шрейнер выдвигает идею полного равенства женщины с мужчиной как в семейной жизни, так в социальной и политической сферах.

Побывав в Англии и в других европейских странах, Шрейнер познакомилась с видными деятелями своего времени, она хорошо знала семью К. Маркса, став близкой подружкой его младшей дочери Элеоноры.

В 1889 г. Шрейнер вернулась в Южную Африку, где открыто выступила против колонизаторской политики Великобритании. Она утверждала принципы равенства африканцев с европейцами и провозглашала право африканских народов самим решать свою судьбу. В повести «Рядовой Питер Халькет из Машоналенда» (1897), открывающейся уникальным обличительным документом — фотографией виселиц с трупами африканцев, казненных солдатами С. Родса (в то время премьер-министра Капской колонии), Шрейнер с возмущением пишет о кровавых преступлениях колонизаторов.

Во время англо-бурской войны Шрейнер осуждала британскую агрессию. Ее выступления против английского вторжения в Трансвааль получили такой резонанс во всем мире, что английские военные власти держали писательницу какое-то время под арестом. Антивоенные статьи и памфлеты Шрейнер собраны ее мужем в книгу «Мысли о Южной Африке» (1928).

Выступая против войны и насилия, Шрейнер считала, что применение силы может быть оправданным лишь в борьбе против социального гнета. Когда в Южной Африке проходили собрания в поддержку русской революции 1905 г. и было создано общество «Друзья России», писательница заявила о своей солидарности с борцами против царизма. «Сегодня знамя перешло в руки великого русского народа. Я верю, что... мы присутствуем при начале величайшего события в истории человечества за последние века», — писала Шрейнер через несколько дней после Кровавого воскресенья в России.

Уже тяжело больная, она радуется Октябрьской революции в нашей стране, выражает симпатии английским докерам, отказавшимся грузить оружие для борьбы против молодой революционной России. С большим уважением пишет она о В. И. Ленине: «Более великого гения, чем Ленин, не появилось за последнее столетие, если не считать Карла Маркса».

Шрейнер пользовалась значительной известностью в дореволюционной России. Переводы ее произведений и статьи о ней печатались в «Ниве», «Русской мысли», «Литературных вечерах» и других журналах. Ее аллегорические рассказы цикла «Мечты» (1890) получили высокую оценку М. Горького, который писал в 1899 г. в газете «Нижегородский листок»: «Простота и ясность — вот первое, внешнее достоинство ее маленьких рассказов; бодрость настроения и глубокая вера в силу человеческого духа — вот внутреннее значение ее аллегорий».

Литературные симпатии О. Шрейнер отданы художникам-реалистам, обращающимся к изображению окружающей жизни, а также романтикам. Она высоко ценит «гиганта Бальзака» и И. С. Тургенева, в творчестве которого, по ее словам, правда сочеталась с поэзией. Среди ее любимых писателей — П. Б. Шелли, Ш. Бронте.

Творчество самой Шрейнер оказало значительное влияние на многих писателей Южноафриканского Союза. В программе Южноафриканской

коммунистической партии (основана в 1921 г.) Шрейнер названа в одном ряду с ее основателями А. Джонсоном и С. Бантингом среди тех белых южноафриканцев, которые «плыли против расистского потока» и «никогда не будут забыты африканским народом».

В последней четверти XIX — начале XX в. в связи с введением письменности (на основе латинского алфавита) на местных языках — зулу, коса, суто, тсвана — приступают к художественному осмыслению и освоению действительности (также через посредство европейских литературных форм) и африканцы. Уже самые первые опыты африканских литераторов обнаруживают их знакомство с европейской литературой, прежде всего с литературой английской, хотя знания эти носят в основном хрестоматийный характер. В европейских жанрах они пытались найти такие принципы художественного воплощения, которые, по их мнению, подходили для воспроизведения действительности, характеризуемой разрушением традиционных форм жизни и утверждением новых форм и представлений.

Созданием письменности и распространением грамотности занимались религиозные миссии, при которых и стали издаваться первые произведения на местных языках. Перешедшие в христианство африканцы получали образование в миссионерских школах. По окончании школы они, как правило, оставались работать при миссиях в качестве священнослужителей или учителей. Естественно, что они находились под влиянием идеологии, насаждавшейся миссионерами. Получая субсидии от колониальных властей, издательства миссий публиковали прежде всего книги религиозного и нравоучительного содержания, проникнутые идеей непротивления. Литераторы-африканцы нередко черпали сюжеты для своих произведений из Библии, придавая им формальные признаки местной специфичности с помощью соответствующих реалий (географические названия, имена и т. п.). Характерную черту этой литературы, получившей название «подопечной», составляет натуралистичность описания, неумение выделить из массы фактов общие, типические черты.

Происходящий в последней четверти XIX в. процесс формирования африканской интеллигенции сопровождается появлением ряда африканских издательств, вокруг которых группировались радикально настроенные представители коренного населения. В 1884 г. группа африканцев во главе с Дж. Т. Джабаву начала выпускать газету на языке коса «Имво забантсунду» («Мнение банту»). Дж. Дубе, один из руководителей движения сопротивления африканцев, а впоследствии первый президент Африканского национального конгресса (АНК — демократическая организация, выступившая против системы угнетения, основана в 1912 г.), в 1904 г. начал выпускать газету «Иланга ласенаталь» («Солнце Наталя»). В 1912 г. появляется газета «Абантубато» («Народ») — орган АНК. Эти газеты способствовали формированию мировоззрения африканской интеллигенции, помогали сплочению в борьбе против расизма и колониализма.

Именно в этот период появляются первые оригинальные произведения, которые преодолевают рамки и каноны «подопечной литературы». В них, так же как и в творчестве писателей из среды демократически настроенной интеллигенции европейского происхождения, находят выражение возмущение эксплуатацией африканцев, сочувствие страданиям коренных жителей страны. Это были первые шаги литературы, за которой после второй мировой войны закрепилось название «литература протеста». На первых порах литература протеста была представлена в основном публицистикой, включая публицистическую поэзию, зарождение которой относится к 80-м годам XIX в. В 1884 г. в газете «Исигидими» были опубликованы стихи поэта коса Х. В. Лухлангени, исполненные боли за свой народ: «Мысли, не выраженные до сих пор, // Разрывают на части мое сердце. // И заботы о судьбе моего народа // Не покинут меня до могилы».

Большая часть первых собственно художественных публикаций на африканских языках — это записи или переработки африканских легенд, сказок, гимнов, песен, пословиц и поговорок.

Таковы вышедшая в 1907 году книга А. Секесе (учителя по образованию) «Пословицы и поговорки басуто», книга писателя, переводчика и журналиста С. Плайки «Пословицы тсвава с переводом и эквивалентами» (1916).

Самый значительный прозаик этого периода среди африканцев, пишущих на местных языках, — писатель басуто Томас Мофоло (1877—1948), автор двух повестей и романа «Чака».

Исторический роман «Чака», написанный Т. Мофоло в 1910 г. (опубл. 1925), повествует о жизни и деятельности выдающегося вождя зулусов Чаки, сумевшего объединить разрозненные зулусские племена. В трактовке образа этого героя писатель в ряде случаев, следуя за работами западных исследователей, значительно отходит от исторической истины. Чака в романе предстает властолюбивым тираном, не знающим чувства жалости. Роман изобилует

708

назиданиями в духе христианской морали, обращениями к читателю. Вместе с тем роман обнаруживает влияние народных сказаний, первобытно-мифологических представлений традиционной общины (например, непобедимость Чаки объясняется тем, что ему покровительствуют волшебные силы). Музыкальная и красочная народная речь нашла отражение как в авторском тексте, так и в речи героев. Отдельные части романа оставляют сильное впечатление благодаря напряженности и динамичности повествования.

Своеобразно и противоречиво творчество и другого писателя басуто Эвереты Сегоете (1858—?). Герой его романа «Богатство есть дымка, туман» (1910), измученный жизненными невзгодами, принимает христианство, помогающее ему подавить чувство протеста против социальной несправедливости и обрести веру в счастье. В сборнике рассказов «Репепенг» («Отец скорпиона», 1915) Сегоете описывает падение нравов у басуто после прихода европейцев, порицает молодежь за ее тяготение к культуре угнетателей, зовет ее назад, к прошлому и культуре отцов.

При явной разнородности картины, какую представляет собой развитие литературы африканских стран в рассматриваемый период, все многообразие форм их письменной художественной словесности этой эпохи подразделяется на три типа.

Во-первых, это произведения, которые создаются в русле европейской традиции, хотя и на новом, африканском материале. Это литература (а также публицистика), появляющаяся в странах с большой прослойкой поселенцев европейского происхождения и преимущественно именно в этой социальной среде, — таково творчество Педро Феликса Машадо в Анголе, романы и рассказы южноафриканской писательницы Оливии Шрейнер; не случайно произведения подобных авторов получают резонанс за пределами Африки.

Во-вторых, произведения, стоящие на грани литературы современного типа, являющие собой первые опыты взаимодействия европейской литературной и местной традиций словесного искусства: таков первый эфиопский роман «История, рожденная сердцем» Афэворка Гэбрэ Иесуса, соединяющий элементы ранних образцов западноевропейского романа (странствия, приключения героев) с некоторыми (в частности, стилистическими) приемами средневековой эфиопской книжности; таковы и первые литературные опыты африканцев, получивших воспитание в христианских миссиях, прежде всего «Чака» южноафриканца Томаса Мофоло, представителя народа басуто, — произведение, в котором структура литературного жанра (романа) частично трансформируется под влиянием устной, фольклорной традиции.

И наконец, это произведения, находящиеся еще в рамках средневековой (прежде всего исламской) письменной традиции, хотя бы даже они и посвящались сугубо современной тематике (как, например, поэзия, посвященная европейскому завоеванию, на языках фула, хауса, суахили). В некоторых случаях в таких произведениях отмечаются черты,

типологически соотносимые, по-видимому, с чертами западноевропейской литературы эпохи позднего средневековья (например, интерес к отдельной человеческой судьбе в поэзии хауса).

В целом рубеж XIX и XX вв. в странах Африки — это и рубеж литературы средневековой и современной, хотя пережитки первой существуют в некоторых африканских странах вплоть до наших дней, а второй еще предстоит длительное утверждение на африканской почве.

709

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Сравнительно короткий отрезок времени (неполных три десятилетия: 1890—1917), в рамках которого в настоящем томе рассматривается развитие всемирной литературы, представлял собой вполне определенную, ограниченную двумя рубежами историческую эпоху: от тех лет, когда формировался империализм как последний этап капитализма, и до Октябрьской революции в России.

В течение ряда десятилетий во многих советских научных изданиях и учебных пособиях при периодизации всемирной истории (и в частности, истории литературы) началом новейшего времени обычно признавался 1871 год (Парижская коммуна). Однако мы придерживаемся другой периодизации. Мы ведем свой счет от 90-х годов, так как именно в эти годы переход капитализма в свою высшую, империалистическую стадию сказался на историческом развитии всех регионов мира, хотя везде по-разному, но в равной степени радикально. Но и не только это, хотя и чрезвычайно важное, обстоятельство социально-экономического характера, но и факты собственно историко-литературные и историко-культурные также указывали на 90-е годы как на глубокий водораздел, на время переломное в большинстве ведущих национальных литератур мира.

Так, в России со вступлением в литературу М. Горького (1892) постепенно образуется направление, ориентиром для которого служат свциалистические, революционные идеалы рабочего класса. Одновременно с появлением лекции Д. С. Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (1893) и сборников «Русские символисты» (1894—1895) начинают формироваться нереалистические художественные течения и на сцену выходит символизм. В Англии приблизительно на рубеже 80—90-х годов становится явственным кризис викторианства как определенного культурного феномена, на протяжении десятилетий владевшего общественным сознанием, и этот кризис находит свое отражение в творчестве таких значительных и разных по направлению писателей, как О. Уайльд, С. Батлер, Б. Шоу, Г. Уэллс, Дж. Голсуорси и др.

В Германии в это время на смену писателям, на творчестве которых лежал отпечаток провинциальной ограниченности, в 90-е годы приходит плеяда мастеров, вернувших немецкой литературе международное признание и резонанс — Г. Гауптман, Г. Манн, Т. Манн, Я. Вассерман, Ф. Ведекинд, Г. Гессе и др. Сходная картина и в Испании, где после глубокого культурного и духовного кризиса в литературе появляется так называемое «поколение 98 года» — М. Унамуно, П. Бароха, Р. Валье-Инклан, Асорин и др. А одновременно у противоположной, восточной оконечности Евразийского континента, в Японии именно 90-е годы становятся началом формирования нового романа, впитавшего в себя европейский опыт, но вместе с тем национально-своеобразного повествовательного искусства (Фтабатэй Симэй и др.).

При относительной краткости исторического периода «рубежа веков» его историко-литературное значение было исключительно велико и заключалось прежде всего в том, что именно в это время был заложен идейно-художественный фундамент всей мировой литературы XX в., именно в эти десятилетия возникали творческие течения, разрабатывались темы, создавались новые жанровые образования, появлялись выдающиеся писатели и основополагающие произведения, которые определяли линии и пути дальнейшего развития. В этом отношении период «рубежа веков» был и разведчиком и пионером XX столетия. В подтверждение можно привести множество соображений и фактов — ограничимся лишь немногими примерами.

Нелегко объяснимо, хотя и совершенно бесспорно, то исключительное влияние, которое оказал А. П. Чехов как на драматургическое, так и на повествовательное искусство XX в. Чехов не был проповедником определенных общественных, философских, религиозных или нравственных идей, и его влияние носило другой характер, нежели влияние, скажем, позднего Л. Толстого. Это влияние не провозглашалось в исповедях и проповедях, в манифестах и декларациях, и тем не менее оно было неоспоримо. Оно исходило из новизны и своеобразия творчества Чехова, его поэтики. Чехов преобразовал реалистическую традицию XIX в., он как бы «деромантизировал» реализм, отказавшись от изображения укрупненных конфликтов, ярких, незаурядных характеров, раскрывая драматизм жизни и ее поэтические глубины через отношения обыденных характеров в обыденных обстоятельствах. Подобно М. Метерлинку, он достигал этого в

710

своих пьесах посредством «второго диалога», иначе говоря, мастерского использования подтекста. «Подтекст не просто как отдельный прием, а, если угодно, как стиль ввел в литературу Чехов» (Д. Затонский). Знаменитый чеховский подтекст применялся им не только в драме, но и в рассказах. «Уроки Чехова» на протяжении последующих десятилетий сказывались в творчестве многих драматургов от Бернарда Шоу до Теннесси Уильямса и мастеров малой прозы — В. Вулф, К. Мэнсфилд, Ш. Андерсона, Э. Хемингуэя, Г. Белля, Лу Синя, В. Гроссмана и многих других.

Пример совсем иного рода — Герберт Уэллс, которого можно считать родоначальником жанра, получившего в XX в. широкое распространение, жанра антиутопии. После первой мировой войны романы-антиутопии следуют непрерывной чередой («Великий риск» М. Брода, «Остров великой матери» Г. Гауптмана, «Люизит» И. Р. Бехера, «Мы» Е. Замятина, «Прекрасный новый мир» О. Хаксли, «На мраморных утесах», «Гелиополис» Э. Юнгера, «Город за рекой» Г. Казака, «1984», «Скотный двор» Дж. Оруэла, «Звезда нерожденных» Ф. Верфеля, «Нет. Мир обвиняемых» В. Йенса и т. д.). Философская основа этих, как правило, сильно идеологизированных романов была различной, заключенная в них прогностическая концепция в одних случаях носила характер тревожного сигнала, предостережения, в других — безнадежно пессимистического приговора человечеству. Но исторически исходным пунктом большинства этих антиутопий был Уэллс с его научно-фантастическими романами и теоретическим трактатом «Современная утопия».

Преимущество по отношению к процессам и явлениям, возникшим на рубеже веков, проходит через все XX столетие на разных уровнях — от художественных методов и направлений до индивидуальных влияний отдельных писателей или произведений. В это время на литературную сцену выходит модернизм, и его зачинатели и крупнейшие мастера Ф. Кафка и Дж. Джойс создают книги, основополагающие для дальнейшего движения мировой литературы (правда, «Улисс» был опубликован в 1922 г., но писался — равно как и романы Кафки — в 10-е годы). В конце 900-х и в 10-е годы происходит так называемая «литературная революция»; во Франции, Германии, Италии, России, затем и в других странах возникают различные авангардистские течения и школы (кубизм,

экспрессионизм, футуризм, дадаизм), которые, постоянно трансформируясь и обновляясь, проходят через весь XX в.

Но вместе с тем десятилетия на рубеже XIX—XX вв. были отмечены в Европе и Америке значительными достижениями реализма, продолжавшего славные традиции литературы минувшего столетия и обогащенного идейно-художественными открытиями, обусловленными новой исторической действительностью. На Востоке, в ряде колониальных и зависимых стран, формируется демократическая и преимущественно реалистическая литература, связанная с просветительством и национально-освободительными движениями. И наконец, на данный исторический период — в этом отношении особенно велика была роль русской литературы и писателей народов России — приходилось начало формирования международной социалистической литературы.

Обновление реализма выражалось не только в расширении его тематического репертуара, но и в исторически обусловленных изменениях в методе в целом. Писатель стремится обрести некую систему художественных возможностей, позволяющих выразить с убеждающей силой авторскую идейно-философскую концепцию.

Последнее десятилетие рассматриваемого периода было временем, когда уже закладывался фундамент будущей исторически новой эпохи всемирной литературы. В эти годы писались, иногда даже по частям начинали публиковаться произведения («Волшебная гора» Т. Манна, «Империя» — трилогия Г. Манна, «Сага о Форсайтах» Дж. Голсуорси, романы Ф. Кафки, «В поисках утраченного времени» М. Пруста, «Улисс» Дж. Джойса, автобиографическая трилогия М. Горького, «Дитте — дитя человеческое» М. Андерсена-Нексе), которым суждено было со временем, после их завершения и издания, после их признания в узком профессиональном кругу или в широких общественных кругах, приобрести эталонное значение. Они образовали широкий спектр различных идейно-художественных тенденций и стали своего рода вехами на основных направлениях литературного процесса. Через эти произведения проходила линия преемственности от литературы 10-х к литературе 20-х годов.

10-е годы были вместе с тем и временем роста революционного сознания и собирания революционных, антиимпериалистических сил в разных сферах духовной культуры, искусства и литературы. Этот процесс особенно интенсифицировался и ускорился в годы мировой войны. Писатели, будущие деятели группы «Кларте» и международного движения революционных писателей (А. Барбюс, Ж. Шеневьер, И. Р. Бехер, С. К. Нейман, Дж. Рид, Комаки Оуми и др.), в основном определили свои позиции еще в предреволюционные 10-е годы.

711

БИБЛИОГРАФИЯ

Библиография к восьмому тому «Истории всемирной литературы» построена по единым принципам, принятым для издания в целом.

Библиография в основном повторяет структуру тома, иерархию его разделов, глав и параграфов. Она открывается общими работами, имеющими значение для всего тома, за которыми следуют библиографии отдельных национальных литератур соответствующей эпохи — в той последовательности, в которой они рассматриваются в томе. Так, например, в томе анализируется творчество многих крупных писателей, которым может и не быть посвящен специальный параграф; в библиографии такие персоналии выделены, что должно облегчить пользование ею. В связи с этим, в библиографии появились дополнительные рубрики. В то же время сведены в одну рубрику работы, посвященные творчеству того или иного писателя, хотя его произведения могут рассматриваться в нескольких местах тома. Следует также учесть, что творческий путь некоторых писателей, освещенный на страницах восьмого тома «Истории всемирной литературы», лишь начинается в последней трети

XIX или начале XX столетия и продолжается в 20-е и 30-е годы нашего века, или даже чуть позже (например, М. Горького, Андрея Белого, Бунина, Роллана, Жида, Т. Манна и мн. др.). В этом случае в библиографии к восьмому тому приводится вся основная научная литература, посвященная этому писателю, в библиографию же к девятому тому будут включены лишь исследования, освещающие его позднее творчество. То же самое относится и к писателям, анализ творческого пути которых начинается в седьмом томе «Истории всемирной литературы» (скажем, Л. Н. Толстой): в библиографии восьмого тома представлены только работы, посвященные их позднему творчеству. В то же время, если тот или иной писатель (например, А. Н. Толстой) в первые десятилетия нашего века делает лишь первые шаги на литературном поприще и разговор о его основных произведениях впереди, то список посвященных ему работ отнесен в следующий том.

При составлении библиографии, естественно, производился строгий отбор. Предпочтение отдавалось фундаментальным исследованиям, снабженным солидным справочным аппаратом.

Само собой разумеется, в библиографии широко представлены специальные справочные издания, хотя и здесь допускаются отдельные отклонения от этого правила. В целях экономии места, за редчайшими исключениями, не приводятся ссылки на ранее, т. е. в предшествующих томах, упомянутые научные работы и исследования. Обращение к библиографии восьмого тома предполагает знакомство с библиографией предшествующих томов «Истории всемирной литературы».

Библиография составлена Научно-библиографическим отделом и Комплексным отделом Азии и Африки Всесоюзной государственной библиотеки иностранной литературы под наблюдением В. Т. Данченко и Л. Г. Поспеловой — по литературам зарубежных стран и по общей библиографии к тому (в этой работе приняли участие Г. М. Авдеева, А. Б. Базилевский, Т. В. Балашова, Е. Ю. Гениева, В. Г. Гринько, Н. Л. Глазкова, В. Т. Данченко, О. В. Емельянова, Б. А. Ерхов, С. Р. Изидинова, М. В. Корзинкин, Г. И. Лещинская, М. В. Линдстрем, Н. И. Лопатина, Б. М. Парчевская, Л. Г. Поспелова, Ю. А. Рознатовская, Т. М. Селезнева, Н. А. Толмачев, А. В. Устинова, Н. М. Федоренкова); В. Б. Черкасский — по русской литературе; институтами литературы и языка академий наук союзных республик под редакцией В. Б. Черкасского — по литературам народов России, а также Р. Г. Бикмухамедовым, Л. Г. Голубевой и У. А. Гуральником — соответственно по литературам народов Поволжья и Приуралья, Северного Кавказа и Дагестана, еврейской литературе.

ОБЩИЕ РАБОТЫ

Anderson D. L. Symbolism. A bibliogr. of symbolism as an intern. and multi-disciplinary movement. — N. Y., 1975.

Dizionario universale della letteratura contemporanea: In 4 vol. — Milano, 1959—1963.

Encyclopedia of world literature in the 20-th century: In 3 vol. — N. Y., 1974.

Lexikon der Weltliteratur im 20. Jahrhundert: In 2 Bd. — Freiburg etc., 1960.

* * *

Адмони В. Поэтика и действительность. — Л., 1975.

Гальперина Е., Запровская А., Эйшишкина Н. Курс западной литературы XX века. — М., 1934. — Т. 1.

Генезис социалистического реализма в литературах стран Запада. — М., 1965.

Идеи социализма и литературный процесс на рубеже XIX—XX веков / Отв. ред. Л. М. Юрьева. — М., 1977.

История зарубежной литературы конца XIX — начала XX века: Учеб. для студентов филол. фак. ун-тов / Под ред. Л. Г. Андреева. — 2-е изд. — М., 1978.

История зарубежной литературы конца XIX — начала XX в.: Курс лекций / Под ред. М. Е. Елизаровой, Н. П. Михальской. — М., 1970.

К проблемам романтизма и реализма в зарубежной литературе конца XIX и начала XX века / Отв.

712

ред. В. Н. Богословский. — М., 1974—1976. — Вып. 1—3.

Шиллер Ф. П. История западноевропейской литературы нового времени. Т. 3. — 2-е изд. — М., 1938.

Bousoño C. El irracionalismo poético. — Madrid, 1977.

Clarc B. H., Freedley G. A history of modern drama. — N. Y.; L., 1974.

Delevo R. L. Symbolists and symbolism. — Geneva; L., 1982.

Fiocco F. Teatro universale dal naturalismo ai giorni nostri. — Bologna, 1963.

Johnson R. V. Aestheticism. — L., 1969.

Julian R. Le mouvement des arts du romantisme au symbolisme: Arts visuels, musique, litt. — P., 1979.

Le mouvement symboliste en littérature: Actes du colloque intern. — Bruxelles, 1974.

Romani B. Dal simbolismo al futurismo. — Firenze, 1969.

The symbolist movement in the literature of European languages / Ed. A. Balakian. — Budapest, 1984.

Aszimbolizmus: A bevezető tanulmányt írta, a szövegeket válogatta Komiós Aladár. — Budapest, 1965.

I. ЛИТЕРАТУРЫ НАРОДОВ РОССИЙСКОГО ГОСУДАРСТВА

Глава первая РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

ОБЩИЕ РАБОТЫ

- История русской литературы конца XIX — начала XX века: Библиогр. указ. — М.; Л., 1963.
Тарасенков А. Н. Русские поэты XX века, 1900—1955: Библиогр. — М., 1966.
Литературно-художественные альманахи и сборники: Библиогр. указ. — М., 1957—1958. — Т. 1, 2.
Русская периодическая печать (1958 — октябрь 1917): Справ. — М., 1957.
Фостер Л. Библиография русской зарубежной литературы, 1918—1968. — Boston, 1971.

* * *

- История русской литературы: В 4 т. — Л., 1983. — Т. 4: Литература конца XIX — начала XX века (1881—1917).
История русской литературы: В 3 т. — М., 1964. — Т. 3: Литература второй половины XIX — начала XX веков.
Кулешов В. И. История русской литературы XIX века, 70—90-е годы. — М., 1983.
Михайловский Б. В. Русская литература XX века. — М., 1939.
Русская литература XX века (1890—1910): В 3 т. — М., 1914—1916.
Русская литература конца XIX — начала XX века (90-е годы). — М., 1968.
Русская литература конца XIX — начала XX века (1901—1907). — М., 1971.
Русская литература конца XIX — начала XX века (1908—1917). — М., 1972.
Слоним М. Л. История русской литературы. — Нью-Йорк, 1950—1964. — Т. 1—3.
Соколов А. Г. История русской литературы конца XIX — начала XX века. — М., 1987.
Айхенвальд Ю. И. Силуэты русских писателей. — 3-е изд. — М., 1917.
Богданович А. И. Годы перелома, 1895—1906. — СПб., 1908.
Бялый Г. А. Поэты 1880—1890-х гг. — М.; Л.; 1964.
Венгеров С. А. Героический характер русской литературы. — СПб., 1911.
Вольнский А. Л. Русские критики: Лит. очерки. — СПб., 1896.
Восприятие русской литературы за рубежом. XX век. Л., 1990.
Воровский В. В. Статьи о русской литературе. — М., 1986.
Гаспаров М. Л. Современный русский стих: Метрика и ритмика. — М., 1974.
Гинзбург Л. Я. О лирике. Л., 1974.
Горький М. О литературе. — М., 1980.
Гречнев В. Я. Русский рассказ конца XIX — начала XX века: (Проблематика и поэтика жанра). — Л., 1979.
Грифцов Б. Три мыслителя: В. Розанов, Д. Мережковский, Л. Шестов. — М., 1911.
Гумилев Н. С. Письма о русской поэзии. — М., 1990.
Долгополов Л. К. На рубеже веков: О русской литературе конца XIX — начала XX века. — Л., 1985.
Иванов-Разумник Р. В. История русской общественной мысли. 5-е изд. — Пг., 1918. Т. 8.
Ильин И. А. О тьме и просветлении. Книга художественной критики. // Бунин-Ремизов — Шмелев. Мюнхен, 1959.
История русского романа: в 2 т. — М.; Л., 1964. — Т. 2.
История русской драматургии: Вторая половина XIX начало XX века до 1917 года. Л., 1987.
История русской поэзии: В 2 т. — Л., 1969. — Т. 2.
Коган П. Очерки по истории новейшей русской литературы. — М., 1910. Т. 3: Современники.
Короленко В. Г. О литературе. — М., 1957.
Кранихфельд В. П. В мире идей и образов. — СПб., 1912—1917. — Т. 1—3.
Литературно-эстетические концепции в России конца XIX — начала XX века. — М., 1975.
Литературный процесс и русская журналистика конца XIX — начала XX века. — М., 1981—1982. — Т. 1, 2.
Луначарский А. В. Статьи о литературе: В 2 т. — М., 1988. — Т. 1.
Львов-Рогачевский В. Л. Снова накануне. М., 1913.
Мейлах Б. С. Ленин и проблемы русской литературы XIX — начала XX в. — 4-е изд. — Л., 1970.
Михайловский Б. В. Избранные статьи о литературе и искусстве. — М., 1969.
Михайловский Н. К. Литературно-критические статьи. М., 1957.
На рубеже XIX и XX веков: Из истории международных связей русской литературы. Л., 1991.

- Неведомский М. П.* Зачинатели и продолжатели. — Пг., 1919.
- Никитина Е. П.* Русская поэзия на рубеже двух эпох. — Саратов, 1970.
- Николаев П. А.* Эстетика и литературные теории Г. В. Плеханова. — М., 1968.
- Овсянко-Куликовский Д. Н.* История русской интеллигенции. Ч. 3. 80-е годы и начало 90-х годов. — СПб., 1911. — (Собр. соч.; Т. 9).
- Орлов В. Н.* Перепутья: Из истории русской поэзии начала XX века. — М., 1976.
- Очерки истории русской театральной критики. — Л., 1979. — Кн. 3: Конец XIX — начало XX века.
- Пискунов В.* Тема о России. Россия и революция в начале XX века. М., 1983.
- Плеханов Г. В.* Искусство и литература. — М., 1948.
- Проблемы поэтики русского реализма XIX века. — Л., 1984.
- Революция 1905 года и русская литература. — М.; Л.; 1956.
- Революция 1905—1907 годов и литература. — М., 1978.

713

- Розанов В. В.* Мысли о литературе. — М., 1989.
- Русская литература в эмиграции: Сб. ст. — Pittsburg, 1972.
- Русская литература XX века: Дооктябрьский период. — Калуга; Тула, 1968—1977. — Сб. 1—9.
- Русская литература и журналистика нач. XX века. — М., 1984. — Т. 1, 2.
- Русская наука о литературе в конце XIX — начала XX в. — М., 1982.
- Русская художественная культура конца XIX — начала XX века (1895—1907). — М., 1968—1980. — Кн. 1—4.
- Стернин Г. Ю.* Художественная жизнь России на рубеже XIX—XX веков. М., 1970.
- Стернин Г. Ю.* Художественная жизнь России начала XX века. М., 1976.
- Стернин Г. Ю.* Художественная жизнь России 1900—1910-х годов. М., 1988.
- Тагер Е. Б.* Избранные работы. — М., 1988.
- Усенко Л. В.* Импрессионизм в русской прозе начала XX века. Ростов н/Д., 1988.
- Чуковский К.* Современники: Портреты и этюды. — 4-е изд., испр. и доп. — М., 1967.
- Эренбург И. Г.* Портреты современных поэтов. — М., 1923.
- Ямпольский И.* Поэты и прозаики; статьи о русских писателях XIX — начала XX в. — Л., 1986.
- Histoire de la littérature russe. Le XX — siècle. L'âge d'argent. — P., 1987.
- Studies in 20-th century Russian. prose. — Stocholm, 1982.

Л. Н. ТОЛСТОЙ

- Жданов В. А.* Творческая история романа Л. Н. Толстого «Воскресение»: Материалы и наблюдения. — М., 1960.
- Ломунов К. Н.* Над страницами «Воскресения». — М., 1979.
- Ленин В. И.* Лев Толстой как зеркало русской революции // Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 17.
- Ленин В. И.* Л. Н. Толстой / Там же. Т. 20.
- Мейлах Б. С.* Уход и смерть Льва Толстого. — 2-е изд. — М.; Л.; 1979.
- Мережковский Д. С.* Л. Толстой и Достоевский // Мережковский Д. С. Полное собрание сочинений. М., 1914. Т. 9—12.
- Основин В. В.* Драматургия Л. Н. Толстого. — М., 1982.
- Палиевский П. В.* Русские классики. — М., 1978.
- Полякова Е.* Театр Льва Толстого. — М., 1978.
- Сергеенко А. П.* «Хаджи-Мурат» Льва Толстого: История создания повести. — М., 1983.

ЧЕХОВ

- Балухатый С. Д.* Чехов-драматург. — Л., 1936.
- Бердников Г. П. А. П.* Чехов: Идеи и творческие искания. — 2-е изд., доп. — Л., 1970.
- Бялый Г.* Чехов и русский реализм: Очерки. — Л., 1981.
- Гитович Н. А.* Летопись жизни и творчества А. П. Чехова. — М., 1955.
- Громов М. П.* Книга о Чехове. — М., 1989.
- Дерман А. Б.* О мастерстве Чехова. — М., 1959.
- Зингерман Б.* Театр Чехова и его мировое значение. — М., 1988.
- Катаев В. Б.* Литературные связи Чехова. — М., 1989.
- Катаев В. Б.* Проза Чехова: Проблема интерпретации. — М., 1979.

- Лакишин В. Я.* Толстой и Чехов. — 2-е изд. — М., 1975.
- Линков В. Я.* Художественный мир прозы А. П. Чехова. — М., 1982.
- Паперный З. С.* «Вопреки всем правилам...»: Пьесы и водевили Чехова. — М., 1982.
- Паперный З. С.* Записные книжки Чехова. — М., 1976.
- Полоцкая Э. А.* П. Чехов: Движение художественной мысли. — М., 1979.
- Семанова М. Л.* Чехов-художник. — М., 1976.
- Скафтымов А. П.* Нравственные искания русских писателей. — М., 1972.
- Собенников А. С.* Художественный символ в драматургии А. П. Чехова: Типологические сопоставления с западноевропейской «новой драмой». — Иркутск, 1989.
- Соболев Ю. В.* Чехов. — М., 1930.
- Строева М. Н.* Чехов и Художественный театр. — М., 1955.
- Сухих И. Н.* Проблемы поэтики А. П. Чехова. — Л., 1987.
- Турков А. А.* П. Чехов и его время. — 2-е изд., доп. и испр. — М., 1987.
- Чехов. — М., 1960. — (Лит. наследство; Т. 68).
- А. П. Чехов: Его жизнь и сочинения: Сб. ист.-лит. ст. — М., 1907.
- Чехов и его время. — М., 1977.
- Чехов и Лев Толстой. — М., 1980.
- Чехов и литературы народов СССР. — Ереван, 1982.
- Чеховиана: Статьи, публикации, эссе. М., 1990.
- Чеховиана: Чехов и Франция. М., 1992.
- Чеховские чтения в Ялте. — М., 1973—1987. — Вып. 1—6.
- Чудаков А. П.* Мир Чехова: Возникновение и утверждение. — М., 1986.
- Чудаков А. П.* Поэтика Чехова. М., 1971.
- Чуковский К. И.* О Чехове. — М., 1971.
- Шах-Азизова Т. К.* Чехов и западноевропейская драма его времени. — М., 1966.
- Düwel W. A.* Tschechov: Dichter der Morgendämmerung. — Halle (Saale), 1961.
- Gasparini E.* Il teatro de Cechov. — Milano, 1940.
- Gerhard W.* Anton Chekhov: A critical study. — N. Y., 1923.
- Hahn B.* Chekhov: A study of the major stories and plays. — Cambridge, 1977.
- Hristě J.* Le théâtre de Tchekov. — Lausanne, 1982.
- Laffitte S.* Tchekhov par lui-même: Images et textes. — P., 1955.
- Maegd-Soëp C. de.* De vrouw in het werk en het leven van A. P. Tsjechov. — [Brugge; Utrecht, 1968].
- Magarshach D.* The real Chekhov: An introduction to Chekhov's last plays. — L., 1972.
- Picchio R.* I Racconti di Cechov. — Torino, 1961.
- Priestley J. B.* Anton Chekhov. — L., 1970.
- Rayfield D.* Chekhov: the evolution of his art. — L., 1975.
- Simmons E. T.* Chekhov: A biography. — Chicago, 1970.
- Sliwowski B.* Czechow w oczach krytyki s'wiatowej. — W-wa, 1971.
- Winner T.* Chekhov and his prose. — N. Y., 1966.

КОРОЛЕНКО

- Батюшков Ф. Д.* В. Г. Короленко как человек и писатель. — М., 1922.
- Бялый Г. А.* В. Г. Короленко. — 2-е изд., перераб. и доп. — Л., 1983.
- Груздев И.* Короленко и Горький. — Горький, 1948.
- Дерман А. Б.* Жизнь В. Г. Короленко. — М.; Л., 1946.
- Люксембург Р.* Душа русской литературы. — Пг., 1922.
- Николаев Ю.* [Говоруха-Отрок Ю. Н.]. Очерки современной беллетристики: В. Г. Короленко: Критический этюд. — М., 1893.
- Шаховская Н.* В. Г. Короленко: Опыт биографической характеристики. — М., 1912.
- Comtet M. V. G.* Korolenko. — P.; Lille, 1975. — Т. 1, 2.
- Häusler E.* Vladimir Korolenko und sein Werk. — [Königsberg], 1930.
- Vlâsinowa V.* Āeskarecepce W. G. Korolenko. — Brno, 1975.

- Бялый Г. А.* Русский реализм конца XIX в. — Л., 1973.
Каминский В. И. Пути развития реализма в русской литературе конца XIX в. — Л., 1979.
Келдыш В. А. Русский реализм начала XX века. — М., 1975.
Колобаева Л. А. Концепция личности в русской реалистической литературе рубежа XIX—XX веков. — М., 1987.
Михайлов О. Н. Страницы русского реализма: (Заметки о русской литературе XX века). — М., 1982.
Развитие реализма в русской литературе: В 3 т. — М., 1974. — Т. 3.
Смирнова Л. А. Проблемы реализма в русской прозе начала XX века. — М., 1977.
Судьбы русского реализма начала XX века. — Л., 1972.
Усманов Л. Д. Художественные искания в русской прозе конца XIX в. — Ташкент, 1975.

БУНИН

- Бабореко А. К. И. А. Бунин: Материалы для биографии (с 1870 по 1917 гг.)* — М., 1967.
Бунинский сборник. — Орел, 1974.
Вантенков И. П. Бунин-повествователь: (Рассказы, 1890—1916). — Минск, 1974.
Гейдеко В. А. А. Чехов и Ив. Бунин. — М., 1976.
Иван Бунин. — М., 1973. — (Лит. наследство; Т. 84, кн. 1, 2).
Михайлов О. Н. Строгий талант: Иван Бунин, жизнь, судьба, творчество. — М., 1976.
Муромцева-Булнина В. Н. Жизнь Бунина, 1870—1906. — Париж, 1958 (2-е изд. — М., 1989).
Нинов А. М. Горький и Ив. Бунин: История отношений: Проблемы творчества. — Л., 1984.
Kirchner B. Die Lebensanschauung Ivan Alexejewitsch Bunins nach seinem Prosawerk. — Ludwigsburg, 1968.
Nicolescu T. Ivan Bunin. — Buc., 1971.

ГАРИН-МИХАЙЛОВСКИЙ

- Юдина И. М. Н. Г. Гарин-Михайловский: Жизнь и литературно-общественная деятельность.* — Л., 1969.

КУПРИН

- Афанасьев В. Н.* Александр Иванович Куприн. — М., 1972.
Кулешов Ф. И. Творческий путь А. И. Куприна, 1907—1938. — 2-е изд., перераб. и доп. — Минск, 1987.

МАМИН-СИБИРЯК

- Дергачев А. И. Д. Н. Мамин-Сибиряк: Личность. Творчество.* — 2-е изд., доп. — Свердловск, 1981.

ТВОРЧЕСТВО ГОРЬКОГО

- Келдыш В. А.* Проблемы дооктябрьской пролетарской литературы. — М., 1964.
Муратова К. Д. Возникновение социалистического реализма в русской литературе. — М.; Л., 1966.
Осьмаков Н. В. Русская пролетарская поэзия, 1890—1917. — М., 1968.
Чалмаев В. Александр Серафимович. — Волгоград, 1986.
Эвентов И. Демьян Бедный: Жизнь, поэзия, судьба. — М., 1983.

* * *

- Андреевич (Соловьев Е. А.)*. Книга о Максиме Горьком и А. П. Чехове. — СПб., 1900.
Бабаян Э. Ранний Горький: У идейных истоков творчества. — М., 1973.
Балухатый С. Д. Критика о М. Горьком: Библиография статей и книг, 1893—1932. — Л., 1934.
Баранов В. Огонь и пепел костра. — Горький, 1990.
Бялик Б. А. А. М. Горький — драматург. — 2-е изд., перераб. и доп. — М., 1977.
Бялик Б. А. Судьба Максима Горького. — 3-е изд., доп. — М., 1986.
М. Горький: Материалы и исследования. — М.; Л., 1934—1951. — 1—4.
Горький в эпоху первой русской революции. — М., 1955.

- М. Горький и его современники. — Л., 1968.
- М. Горький и его эпоха. — М., 1989. — Вып. 1, 2.
- Горький и русская журналистика начала XX века. — М., 1988. — (Лит. наследство; Т. 95).
- Горьковские чтения. — М., 1940—1968. — Кн. 1—10.
- Горьковские чтения. — Горький, 1974—1990. — Вып. 1—10.
- Груздев И. А.* Горький и его время, 1868—1896. — 3-е изд. — М., 1962.
- Десницкий В. А.* М. Горький: Очерки жизни и творчества. — М., 1959.
- Иностранная критика о Горьком. — М., 1904.
- Касторский С. В.* Повести М. Горького: Городок Окуров. Жизнь Матвея Кожемякина. — Л., 1960.
- Летопись жизни и творчества А. М. Горького. — М., 1957—1960. — Вып. 1—4.
- Михайловский Б. В.* Творчество М. Горького и мировая литература. — М., 1956.
- Михайловский Б., Тагер Е.* Творчество М. Горького. — 3-е изд. — М., 1969.
- Муратова К. Д.* Горький на Капри, 1911—1913. — Л., 1971.
- Муратова К. Д.* М. Горький. Семинарий. М., 1981.
- Наследие М. Горького и современность. — М., 1986.
- Новиков В.* Творческая лаборатория Горького-драматурга. — 2-е изд., доп. — М., 1976.
- Нович И.* Горький в эпоху первой русской революции. — М., 1960.
- Овчаренко А. И.* М. Горький и литературные искания XX столетия. — 3-е изд., доп. — М., 1982.
- Прохоров Е. И.* Текстология художественных произведений М. Горького. — М., 1983.
- Юзовский Ю.* Максим Горький и его драматургия. — М., 1959.
- Düsel F.* Maxim Gorky und A. Tschschow. — В., 1922.
- Holtzmann F.* The young M. Gorky. 1868—1902. — N. Y., 1948.

МЕЖДУ РЕАЛИЗМОМ И МОДЕРНИЗМОМ

- Андреевский сборник: Исследования и материалы. — Курск, 1975.
- Бабичева Ю. В.* Драматургия Л. Н. Андреева эпохи первой русской революции. — Вологда, 1971.
- Беззубов В.* Леонид Андреев и традиции русского реализма. — Таллинн, 1984.
- М. Горький и Леонид Андреев. — М., 1965. — (Лит. наследство; Т. 72).
- Иезуитова Л. Н.* Творчество Леонида Андреева (1892—1906). — Л., 1976.
- Кодрянская Н.* Алексей Ремизов. — Париж, 1959.
- Рыстенко А. В.* Заметки о сочинениях Алексея Ремизова. Одесса, 1913.
- Творчество Леонида Андреева: Исследования и материалы. — Курск, 1983.
- Каун А.* Leonid Andreyew. — N. Y., 1924.
- Martini A.* Erzähltechniken Leonid Nicolaewiĉ Andreevs. — München, 1978.
- Sinany H.* Alexis Remizov. Bibliographie. Paris, 1978.
- Woodward J. B.* Leonid Andreyev: A study. — Oxford, 1969.

715

СИМВОЛИЗМ

- Анненский И.* Книги отражений. — М., 1979.
- Белый А.* Арабески. — М., 1911.
- Белый А.* Луг зеленый. — М., 1910.
- Белый А.* Символизм. — М., 1910.
- Бердяев Н.* Кризис искусства. — М., 1918.
- Библиография В. Я. Брюсова, 1884—1973 / Сост. Э. С. Даниелян. — Ереван, 1976.
- Брюсов В. Я.* Далекое и близкое. — М., 1912.
- Брюсовские чтения. — Ереван, 1963—1985. — Кн. 1—7.
- Валерий Брюсов. — М., 1976. — (Лит. наследство; Т. 85).
- Валерий Брюсов и его корреспонденты. — М., 1991. — (Лит. наследство; Т. 98, кн. 1).
- Волошин М.* Лики творчества. — Л., 1988.
- Волошинские чтения. — М., 1981.
- Волынский А.* Борьба за идеализм. — СПб., 1900.
- Гиппиус З.* Мережковский. — Париж, 1951.

- Гиппиус З.* Стихотворения. Живые лица. М., 1991.
- Ермилова Е. В.* Теория и образный мир русского символизма. — М., 1989.
- Иванов Вяч.* Борозды и межи. — М., 1916.
- Иванов Вяч.* По звездам. — СПб., 1909.
- Ильев С. П.* Русский символический роман. Киев, 1991.
- Куприянов И. Т.* Судьба поэта (Личность и поэзия Максимилиана Волошина). — Киев, 1978.
- Литературное наследство. — М., 1937. — Т. 27—28.
- Максимов Д. Е.* Брюсов: Поэзия и позиция. — Л., 1969.
- Максимов Д. Е.* Русские поэты начала века. — Л., 1986.
- Мережковский Д. С.* О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы. — СПб., 1893.
- Мочульский К. В.* Валерий Брюсов. — Париж, 1962.
- Федоров А.* Иннокентий Анненский. — Л., 1984.
- Ходасевич В. Ф.* Некрополь. Воспоминания. М., 1991.
- Эллис.* Русские символисты. — М., 1910.
- V. Ivanov: Poet, Critic and Philosopher. — New Haven, Yale, 1986.
- Conrad B. I. F.* Annensky's poetische Reflexionen. — München, 1976.
- Denissoff N.* Fëdor Sologub. — P., 1981.
- Hansson.* Fedor Sologub as a Shot-Story Writer. Stockholm, 1975.
- Holthusen I.* Fedor Sologub's Roman-Trilogie. Mouton, 1960.
- Holthusen I.* Studien sur Ästhetik und Poethik des russischen Symbolismus. — Göttingen, 1957.
- Knigge A.* Die Lirik VL. Solov'ev's und ihre Nachwirkung bei A. Belyi und A. Blok. — Amsterdam, 1973.
- Malcovati F.* Vjačeslav Ivanov: Estetica e filosofia. — Florence, 1983.
- Matish O.* The Religious Portry of Zinaida Gippius. München, 1972.
- Pachmuss T. Z.* Hippius. An intellectual profile. — L., Amsterdam, 1971.
- Tucker Y.* Innokentij Annenskij and the Acmeist doctrine. — Columbus-Ohaio, 1986.
- West J.* Russian symbolism: A study of Vyacheslav Ivanov and Russian symbolist aesthetics. — Londres, 1970.

БЛОК

- Александр Блок: Исследования и материалы. — Л., 1987.
- Александр Блок: Новые материалы и исследования. — М., 1980—1987. — (Лит. наследство; Т. 92, кн. 1—4).
- А. А. Блок: Библиогр. указ. — М., 1980. — (Рус. сов. писатели. Поэты; Т. 3, ч. 2).
- А. Блок и современность. — М., 1981.
- Блоковский сборник. — Тарту, 1964—1988. — Т. 1—8.
- В мире Блока: Сб. ст. — М., 1981.
- Горелов А.* Гроза над Соловьиным садом: Александр Блок. — 2-е изд., доп. — Л., 1973.
- Громов П. А.* Блок, его предшественники и современники. — 2-е изд., доп. — Л., 1986.
- Долгополов Л. К.* Александр Блок: Личность и творчество. — 2-е изд., испр. и доп. — Л., 1980.
- Долгополов Л. К.* Поэмы Блока и русская поэма конца XIX — начала XX века. — М.; Л., 1964.
- Жирмунский В. М.* Драма Александра Блока «Роза и Крест». — Л., 1964.
- Лесневский С.* Путь, открытый взорам // Московская земля в жизни Александра Блока. М., 1980.
- Максимов Д. Е.* Поэзия и проза Ал. Блока. — Л., 1981.
- Миңц З. Г.* Лирика Александра Блока. — Тарту, 1965—1975. — Вып. 1—4.
- Мочульский К. В.* Александр Блок. — Paris, 1948.
- Об Александре Блоке. — Пг., 1921.
- Орлов В.* Гамаюн: Жизнь Александра Блока. — Л., 1978.
- Родина Т. М.* Александр Блок и русский театр начала XX века. — М., 1972.
- Соловьев Б. И.* Поэт и его подвиг: Творческий путь Александра Блока. — 4-е изд. — М., 1980.
- Тимофеев Л. И.* Творчество Александра Блока. — М. 1963.
- Федоров А. В.* Ал. Блок — драматург. — Л., 1980.
- Чуковский К. И.* Александр Блок как человек и поэт: (Введение в поэзию Блока). — Пг., 1924.
- Kisch C.* Alexander Blok — prophet of revolution. — L., 1960.
- Laffitte S.* Alexandre Blok. — Lyon, 1958.
- Pyman A.* The life of Aleksandr Blok. — Oxford, 1979.
- Reeve F. D.* Aleksandr Blok: Between image and idea. — N. Y.; L., 1962.

- Андрей Белый: Проблемы творчества. — М., 1988.
Долгополов Л. К. Андрей Белый и его роман «Петербург». — Л., 1988.
Иванов-Разумник Р. В. Вершины: Александр Блок. Андрей Белый. — Пг., 1919.
Кожневникова Н. А. Язык Андрея Белого. М., 1992.
Мочульский К. В. Андрей Белый. — Paris, 1955.
Хмельницкая Т. Поэзия Андрея Белого // Белый А. Стихотворения и поэмы. — М.; Л., 1966. — М. 5—66.
Alexandrov V. Andrei Belyi: The major symbolist fiction. — Cambridge (Mass.), 1985.
Andrej Belyi: Pro et contra. — Milano, 1986.
Andrey Bely: A critical review. — Lexington, 1978.
Carlson M. The conquest of chaos: Esoteric philosophy and development of the Andrei Belyi's theory of symbolism as a world view. — Ann Arbor (Mich.), 1983.
Christa B. The poetic world of Andrey Bely. — Amsterdam, 1977.
Cioran S. D. The apocalyptic symbolism of Andrei Belyi. — The Hague; P., 1973.
Elsworth J. D. Andrey Bely. — Letchworth, 1972.
Hönig A. Andrei Belyis Romane: Stil und Gestalt. — München, 1965.
Maslenikov O. A. The frenzied poets: Andrey Biely and the Russian symbolists. — Berkeley; Los Angeles, 1952.
Stojnić-Caričić M. Simbolistička doktrina Andreja Belogo. — Beograd, 1971.
 The Andrey Belyj Society. Newsletter. Number 1—6. University of California, Texas University, 1982—1987.

716

АКМЕИЗМ

- Анна Ахматова и русская культура начала XX века. М., 1989.
Виноградов В. В. О поэзии А. Ахматовой (Стилистические наброски). — Л., 1925.
Гинзбург Л. Я. Поэтика Осипа Мандельштама / О старом и новом. Статьи и очерки. — Л., 1982.
 Николай Гумилев в воспоминаниях современников. — Париж — Нью-Йорк, 1989; М., 1990.
Жирмунский В. М. Преодолевшие символизм / Теория литературы. Поэтика. Стилистика. — Л., 1977.
Жирмунский В. М. Творчество Анны Ахматовой — Л., 1973.
Павловский А. И. А. Ахматова: Очерк творчества. — 2-е изд. — Л., 1982.
 Слово и судьба. Осип Мандельштам / Исследования и материалы. М., 1991.
Струве Н. Осип Мандельштам. — London, 1988.
Эйхенбаум Б. М. Анна Ахматова. — Пг., 1923.
Haight A. Anna Achmatova: A poetic pilgrimage. — N. Y., 1976.
Maline M. Nicolas Gumilev: poète et critique acméiste. — Bruxelles, 1964.
Sampson E. D. Nikolay Gumilev. — Boston, 1979.
Taranovsky K. Essays on Mandel'stam. — Cambridge (Mass.), 1976.

* * *

Михаил Кузьмин и русская культура XX века. — Л., 1990.

ФУТУРИЗМ

- Берковский Н. Я.* Велимир Хлебников / О русской литературе. — Л., 1985. — С. 340—376.
Гинц С. Василий Каменский. — Пермь, 1974.
Григорьев В. П. Грамматика идиостиля. В. Хлебников. М., 1983.
Дуганов Р. В. Велимир Хлебников: Природа творчества. М., 1990.
 Критика о творчестве Игоря Северянина. — М., 1916.
Перцов В. О. Маяковский: Жизнь и творчество. — 3-е изд. — М., 1976. — Т. 1: (1893—1917).
Степанов Н. Л. Велимир Хлебников: Жизнь и творчество. — М., 1975.
Чуковский К. Футуристы. — Пг., 1922.
Vaumgarth Ch. Geschichte des Futurismus. — Hamburg, 1966. — Bd. 2.
Bowra C. M. The creative experiment. — L., 1949.
Laun J.-C. V. Khlebnikov, poète futurien. — P., 1983.

Markov V. Russian futurism: A history. — L., 1969.

Tschizewskij D. Anfänge des russischen Futurismus. — Wiesbaden, 1963.

* * *

Саакянц А. Марина Цветаева: Страницы жизни и творчества (1910—1922). — М., 1986.

Глава вторая УКРАИНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Бабишкін О. К. Агафангел Кримський: Літературний портрет. — Київ, 1967.

Бабишкін О. К. Боротьба за реалізм в українській літературі кінця XIX — початку XX ст. — Київ, 1961.

Бабишкін О. К. Драматургія Лесі Українки. — Київ, 1963.

Бабишкін О. К. Ольга Кобилянська: Нарис життя і творчості. — Львів, 1963.

Бабишкін О., Курашова В. Леся Українка: Життя і творчість. — Київ, 1955.

Білецький О. І. Зібрання праць: У 5 т. — Київ, 1965—1966. — Т. 2, 4.

Білецький Ф. М. Українська сатира кінця XIX — початку XX ст. — Дніпропетровськ, 1973.

Булавицька М. В. Леся Українка; Бібліографічний покажчик. — Київ, 1965.

Гаєвська Л. О. Морально-етична проблематика української новели кінця XIX — початку XX ст.: Київ, 1981.

Гончарук М. Л. Українська сатира періоду революції 1905—1907 рр. — Київ, 1966.

Грицюта М. С. Михайло Коцюбинський у слов'янських літературах. — Київ, 1964.

Гурницький К. И. Агафангел Ефимович Крымский. — М., 1980.

Дейч А. Леся Українка: Критико-бібліографічний очерк. — 2-е изд. — М., 1954.

Журавская М. Е. Леся Украинка и зарубежные литературы. — М., 1968.

Засенко О. С. Марко Черемшина: Життя і творчість. — Київ, 1974.

Засенко О. С. Осип Маковей: Життя і творчість. — Київ, 1968.

Иванов Л. Михаил Коцюбинский: Критико-биографический очерк. — М., 1956.

Історія української літератури: У 8 т. — Київ, 1968. — Т. 5; Література початку XX ст.

Історія української літератури (кінець XIX — початок XX ст.). — Київ, 1978.

Калениченко Н. Л. Великий сонцепоклонник. — Київ, 1967.

Калениченко Н. Л. Українська література кінця XIX — початку XX ст.: Напрями. Течії. — Київ, 1983.

Калениченко Н. Л. Українська проза початку XX ст. — Київ, 1964.

Колесник П. И. Коцюбинский — художник слова. — Київ, 1964.

Костенко А. Леся Украинка. — 2-е изд. — М., 1971.

Костюченко В. А. Гартоване слово: (З естетичних поглядів Лесі Українки. — Київ, 1968.

Костюченко В. А. Степан Васильченко: Життя і творчість. — Київ, 1978.

Коцюбинская И. Михаил Коцюбинский. — М., 1969.

Кузякина Н. Б. Леся Украинка и Александр Блок. — Киев, 1980.

Кулінська Л. П. Поетика Лесі Українки. — Київ, 1967.

Кулінська Л. П. Проза Лесі Українки. — Київ, 1976.

Куц О. П. Ольга Кобилянська: Бібліогр. покажчик. — Київ, 1980.

Лесин В. М. Василь Стефанчик — майстер новели. — Київ, 1970.

Леся Українка: Документи і матеріали (1871—1970). — Київ, 1971.

Леценко М. П. Ольга Кобилянська. — Київ, 1973.

Лисенко Е. Тимофій Бордуляк. — Львів, 1968.

Міщенко Л. І. Леся Українка в літературному житті. — Київ, 1964.

Міщенко Л. І. Політична поезія Лесі Українки: Соціальний генезис і естетична природа. — Київ, 1972.

Мороз З. П. На позиціях народності: В 2 т. — Київ, 1971.

Мороз М. О. Михайло Коцюбинський: Бібліогр. покажчик. — Київ, 1964.

Олійник В. П. Творчість Степана Васильченка. — Київ, 1979.

Орлик П. І. Українська поезія кінця XIX — початку XX ст. — Київ, 1973.

Охрименко П. П., Пильгук И. И., Шлапак Д. Я. История украинской литературы. — М., 1970.

Погребенник Ф. П. Лесь Мартович: Життя і творчість. — Київ, 1971.

- Русско-украинские литературные связи. — М., 1951.
- Семеновский О. В. Дооктябрьская марксистская критика об украинской литературе. — Киев, 1964.
- Смілянська В. Л. Архип Тесленко. — Київ, 1971.
- Ставицький О. Ф. Леся Українка: Етапи творчого шляху. — Київ, 1970.
- Томащук Н. О. Ольга Кобилянська: Життя і творчість. — Київ, 1969.
- Третьяченко Т. Г. Художня проза Лесі Українки: Творча історія. — Київ, 1983.

Глава третья БЕЛОРУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Александровіч С. Гісторыя і сучаснасць. — Мінск, 1968.
- Александровіч С. Пуцявіны роднага слова: (Праблемы развіцця беларускай літаратуры і друку другой паловы XIX — пачатку XX стагоддзя). — Мінск, 1971.
- Арабей Л. Цётка (Алаіза Пашкевіч). — Мінск, 1956.
- Березкин Г. С. Мир Купалы: (Мысли и наблюдения). — М., 1973.
- Березкин Г. С. Человек на заре: (Рассказ о Максиме Богдановиче — белорусском поэте). — М., 1970.
- Бугаёў Д. Максім Гарэцкі. — Мінск, 1968.
- Гапава В. І. Перачытваючы «Спадчыну» Янкі Купалы. — Мінск, 1983.
- Грынчик М. Максім Багдановіч і народная паэзія. — Мінск, 1963.
- З жыццяпісы Якуба Коласа: Дакументы і матэрыялы. — Мінск, 1982.
- Ивашин В. В. М. Горький и белорусская литература начала XX века. — Минск, 1956.
- История белорусской дооктябрьской литературы. — Минск, 1977.
- Кабржыцкая Т. В., Рагойша В. П. Карані дружбы: (Беларуска-ўкраінскія літаратурныя ўзаемазвязі пачатку XX ст.). — Мінск, 1976.
- Каваленка В. А. Вытокі. Уплывы. Паскоранасць: (Развіццё беларускай літаратуры XIX—XX ст.). — Мінск, 1975.
- Каваленка В. А. Пошукі і здзяйсненні: (Творчасць Змітрака Бядулі). — Мінск, 1963.
- Казбярук У. М. Ступені росту: (Беларуская літаратура канца XIX — пачатку XX ст. і традыцыі польскіх пісьменнікаў). — Мінск, 1974.
- Конон В. М. Демократическая эстетика Белоруссии (1905—1907 гг.). — Минск, 1971.
- Лазарук М. А. Беларуская паэма ў другой палавіне XIX — пачатку XX стагоддзя. — Мінск, 1970.
- Лойка А. А. Беларуская паэзія пачатку XX стагоддзя. — Мінск, 1972.
- Лойка А. А. Гісторыя беларускай дакастрычніцкай літаратуры. Ч. 2. — Мінск, 1980.
- Лойка А. А. Максім Багдановіч. — Мінск, 1966.
- Лойка А. А. «Новая земля» Якуба Коласа: (Вытокі, веліч, характаво). — Мінск, 1961.
- Лойко О. А. Янка Купала. — М., 1982.
- Лужанин М. Якуб Колас расказвае... — М., 1964.
- Майхрович А. С. Белорусские революционные демократы: Важнейшие аспекты мировоззрения. — Минск, 1977.
- Майхрович А. С. Эстетические взгляды Якуба Коласа. — Минск, 1970.
- Майхрович С. Максім Багдановіч: (Жыццё і творчасць). — Мінск, 1958.
- Мозольков Е. Якуб Колас: (Критико-биографический очерк). — М., 1960.
- Мушыньскі М. Ад задумы да здзяйснення: (Творчая гісторыя «Новай зямлі» і «Сымона-музыка»). — Мінск, 1965.
- Мушыньскі М. Якуб Колас: Летапіс жыцця і творчасці. — Мінск, 1982.
- Навуменка І. Янка Купала. — 2-е выд., дап. — Мінск, 1980.
- Навуменка І. Якуб Колас: Духоўны воблік героя. — 2-е выд., дап. і перапрац. — Мінск, 1981.
- Науменко И. Янка Купала; Якуб Колас: Творческие портреты. — М., 1982.
- Пуцявінамі Янкі Купалы. — Мінск, 1981.
- Пшыркоў Ю. С. Летапісец свайго народа: Жыццёвы і творчы шлях Якуба Коласа. — Мінск, 1982.
- Разам і народам: Матэрыялы юбіл. навук. сесій АН БССР, прысвеч. 100-годдзю з дня нараджэння Я. Купалы і Я. Коласа. — Мінск, 1983.
- Семашкевіч Р. М. Беларускі літаратурна-грамадскі рух у Пецярбурзе (канец XIX — пачатак XX ст.). — Мінск, 1971.
- Семашкевіч Р. М. Браніслаў Эпімах-Шыпіла. — Мінск, 1968.
- Семяновіч А. А. Беларуская драматургія: (Дакастрычніцкі перыяд). — Мінск, 1961.
- Смолкін М. Змітрок Бядуля. — Мінск, 1961.
- Стральцоў М. Загадка Багдановіча. — Мінск, 1968.

- Успаміны пра Якуба Коласа. — Мінск, 1982.
Успаміны пра Янку Купалу. — Мінск, 1982.
Чыгрын І. П. Станаўленне беларускай прозы і фальклор: (Дакастрычніцкі перыяд). — Мінск, 1971.
Шотт І. М. Фольклор в творчестве Янки Купалы: (Дореволюционный период). — М., 1968.
Ярош М. Р. Пясянр роднай зямлі: Жыццё і творчасць Я. Купалы. — Мінск, 1982.
Ярош М. Р. Янка Купала і беларуская паэзія. — Мінск, 1971.

Глава четвертая ЛАТЫШСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Вавере В., Мацков Г.* Латышско-русские литературные связи. — Рига, 1965.
Григулис А. Андрей Упит. — Рига, 1977.
История латышской литературы: В 2 т. — Рига, 1971. — Т. 4.
Сокол Э. Жизнь и творчество Яна Райниса. — Рига, 1957.
Andersone E. Raina dzeja. — Rīga, 1968.
Apinis A. Latviešu grāmatniecība. — Rīga, 1977.
Hausmanis V. Raina dramaturģija. — Rīga, 1973.
Kiršentale I. Latviešum romāns. — Rīga, 1979.
Laizāns P. Jaunstrāvnietu filozofiskie uzskati. — Rīga, 1966.
Latviešu literatūra PSRS tautu saimē. — Rīga, 1967.
Latviešu literatūras vēsture 6 sējumos. — Rīga, 1956—1957. — Sēj. 3—4.
Latviešu un Rietumei ropas literatūra (literārie sakari) — Rīga, 1971.
Sokols E. Rainis. — Rīga, 1962.
Upītis J. A. Upīts kā literatūras kritiķis (līdz 1917.g.). — Rīga, 1956.

Глава пятая ЛИТОВСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

- История литовской литературы. — Вильнюс, 1977.
Česnulevičiūtė P. Lazdynų Pelėdos kūryba: (Iki Pirmojo pasaulinio karo // Literatūra ir kalba. — Vilnius, 1962. — Т. 6. — Р. 79—201.
Gudaitis L. Platėajntys akiračiai: Lietuvių literatūrinė spauda 1904—1917 metais. — Vilnius, 1977.
Jasaitis J. Gabrielė Petkevičaitė-Bite. — Vilnius, 1972.
Kostkevičiūtė I. Kritinis realizmas lietuvių prozoje XIX a. pabaigoje — XX a. pradžioje. — Vilnius, 1956.
- 718
- Kubilius V.* Julius Janonis. — Vilnius, 1970.
Kubilius V. Lietuvių literatūra ir pasaulines literatūros procesas. — Vilnius, 1983.
Lankutis J. Lietuvių dramaturģijos raida. — Vilnius, 1974.
Lietuvių literatūros istorija. — Vilnius, 1958. — Т. 2.
Lietuvių literatūros istorija. — Vilnius, 1979. — Т. 1.
Lukšiene M. Yono Biliūno kūryba. — Vilnius, 1956.
Umbrasas K. Žemaitė. — Vilnius, 1975.
Vanagas V. Realizmas lietuvių literatūroje. — Vilnius, 1978.
Zaborskaitė V. Realizmo klausimai 1905—1917 metų lietuvių literatūros kritikoje. — Vilnius, 1957.
Zalatorius A. Lietuvių apsakymo raida ir poetika. — Vilnius, 1971.

Глава шестая ЭСТОНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Исаков С. Г.* Сквозь годы и расстояния: Из истории культурных связей Эстонии с Украиной, Грузией и Латвией в XIX — начале XX века. — Таллинн, 1969.
Сиймискер Л. Антон Таммсааре: Жизнь и творчество. — М., 1972.
Alekòrs R. E. Peterson-Särgava: Elu ja loomig. — Tallinn, 1963.
Altoa V. August Kitzberg. — Tallinn, 1960.

- Altoa V.* Eduard Vilde sonameistrina. — Tallinn, 1973.
Altoa V. Eesti kriitika 19. sajandil. — Tallinn, 1977.
Andresen N. Friedebert Tuglas. — Tallinn, 1966.
 Eesti kirjanduse ajalugu. — Tallinn, 1969. — Т. 3: XIX sajandi lõpust 1917. aastani.
Issakov S. Archiivide peidikuist. — Tallinn, 1983.
Nirk E. Estonian literature: Historical survey with biobibliographical appendix. — Tallinn, 1970.
Salu H. Eduard Vilden historiallisest romanist. — Helsinki, 1964.
Siirak E. A. H. Tammsaare in Estonian literature. — Tallinn, 1978.
Vinkel A. Juhan Liiv. — Tallinn, 1964.

МОЛДАВСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Богач Г. Ф.* Горький и молдавский фольклор. — Кишинев, 1966.
 Дрептата, вое ши пэмынт: (Креаций артистиче басарабене дин аний 1905—1907). — Кишинэу, 1957.
Завулан П. Т. Ынтре документ ши евокаре: (Контрибуций ла студийера мемориилор луй Замфир Арбуре деспре мишкаря революционарэ народничестэ). — Кишинэу, 1975.
 История литературий молдовенешть: Ын трей волуме. — Кишинэу, 1987. — Вол. 2.
Левит Ф. Студий де историе литерарэ. — Кишинэу, 1971.
Матковски А. Презенце молдовенешть ын публикациииле русе дин аний 1880—1905. — Кишинэу, 1976.
 Молдавско-русско-украинские литературные и фольклорные связи. — Кишинев, 1967.
 Молдавско-русско-украинские литературные связи начала XX в. (1901—1917). — Кишинев, 1982.

Глава седьмая

ЕВРЕЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Винер М.* Цу дер гешихте фун дер идишер литератур ин XIX йорхундерт. — Киев, 1940.
Добрушин И. Ди драматургие фун ди класикер. — М., 1948.
Друкер И. Шолом-Алейхем: Критише этюдн. — Киев, 1939.
 Менделе ун зайн цайт. — М., 1940.
Нотович М. Ицхок Йоиел Линецкий. — М., 1939.
Ойслендер Н. Грунтстрихн фун идишо реализм. — Киев, 1919.
Ременик Г. Шолом-Алейхем: Критико-биографический очерк. — М., 1963.
Рубина Р. Ицхок-Лейбуш Перец. — М., 1941.
Серебрянский И. Шолом-Алейхем ун фольклор. — Минск, 1939.
 Шолом-Алейхем — писатель и человек. — М., 1984.

Глава восьмая

ЛИТЕРАТУРЫ НАРОДОВ ПОВОЛЖЬЯ И ПРИУРАЛЬЯ

- Алешкин А. В.* Эпическая поэзия младописьменных народов Поволжья: Дооктябрьский период. — Саранск, 1983.
Валидов Дж. Очерк истории образованности и литературы татар (до революции 1917 г.) — М.; Пг., 1923.
Ванюшев В. М. Вершины корнями сильны. — Ижевск, 1987.
Васин К. История и литература. — Йошкар-Ола, 1980.
Гайнуллин М. Х. Татарская литература и публицистика начала XX в. — Казань, 1966.
Дэрдмэнд. Исэ жиллэр. — Казань, 1980.
Домокош П. История и фольклор как источники художественной литературы финно-угорских литератур: Тезисы всемирного конгресса финно-угроведов. — Таллинн, 1970.
Ибраһимов Г. Эсэрлэр: Сигез томада. — Казань, 1974—1980.
 Иван Яковлевич Яковлев, 1848—1930. — Чебоксары, 1948.
Иванов И. В. Собрание сочинений. — Чебоксары, 1957.
Илюминский Н. Переписка о чувашских изданиях Переводческой комиссии. — Казань, 1900.
 История удмуртской советской литературы: В 2 т. — Ижевск, 1987. — Т. 1.
 И. Я. Яковлев и его школа. — Чебоксары, 1971.

- Канюков В. Я.* Развитие художественной литературы и народных художественных традиций. — Чебоксары, 1979.
- Каримуллин А.* Татарская книга начала XX века. — Казань, 1974.
- Каримуллин А.* У истоков татарской книги. — Казань, 1971.
- Нигматуллин Э. Г.* Раздвигая века границы. — Казань, 1977.
- Нуруллин И.* XX йоз башы татар эдэбияты. — Казан, 1982.
- Нуруллин И.* Тукай. — М., 1977.
- Нуруллин И.* Эмирхан Фатых. — Казан, 1988.
- Очерки истории марийской литературы. — Йошкар-Ола, 1963. — Ч. 1.
- Рамазанов Г.* Мэжит Гафури. — Фф, 1965.
- Рахим Г., Газиз Г.* Татар эдэбияты тарихы. — Казан, 1923.
- Сагди Г.* Символизм турында. — М., 1932.
- Сироткин М. Я.* Очерки дореволюционной чувашской литературы. — Чебоксары, 1967.
- Татар эдэбияты тарихы: 6 т. — Казан, 1985—1986. — Т. 2, 3.
- Татар эдэбияты тарихына материаллар. — Казан, 1967.
- Тингаева Л. А.* Дооктябрьская мордовская литература. — Саранск, 1989.

719

- Тривина И. К.* Удмуртская народная поэзия. — Ижевск, 1964.
- Хасанов М. Х.* Галимджан Ибрагимов. — М., 1987.
- Хөсэинов Г. Б.* Заман. Эдэбият. Эдин. — Фф, 1977.
- Яковлев И. Я.* Краткий очерк Симбирской учительской школы. — Симбирск, 1908.
- Ярми Х.* Татар халкынын поэтик ижаты. — Казан, 1967.

Глава девятая ГРУЗИНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Абашидзе К.* Цховреба да хеловнеба. — Тбилиси, 1971.
- Абашидзе К.* Этиудеби. — Кутаиси, 1911—1912. — Т. 1—2.
- Асатиани Г.* Поэзия да поетеби. — Тбилиси, 1946.
- Асатиани Л.* Жизнь Акакия Церетели. — Тбилиси, 1959.
- Барамидзе А., Радиани Ш., Жгенти В.* История грузинской литературы. — Тбилиси, 1958.
- Бенашвили Д.* Критикули нарквевеби XX саукунис картул литературазе. — Тбилиси, 1967.
- Гацерелия А.* Литературули нарквевеби. — Тбилиси, 1948.
- Гвердцители Г.* Далекие и близкие. — Тбилиси, 1983.
- Гозалишвили Ш.* Картули революциури мхатврული литературно историисатвис. — Тбилиси, 1963.
- Гольцев В.* Грузинские писатели XIX века. — М., 1948.
- Гомартели И.* Рчеули тхзулебани. — Тбилиси, 1966. — Т. 1—2.
- Джибладзе Г.* Критикули этиудеби. — Тбилиси, 1959. — Кн. 3.
- Джорджадзе А.* Наазреви. — Тбилиси, 1911. — Кн. 3.
- Жгенти В.* Мцерлоба да танамедровеба. — Тбилиси, 1976.
- Зандукели М.* Шио Арагвиспирели. — Тбилиси, 1966.
- Каландадзе Г.* Эгнате Ниношвили. — Тбилиси, 1959.
- Карелишвили Е.* Иродион Евдошвили. — Тбилиси, 1956.
- Картули литературно история. — Тбилиси, 1982. — Т. 5.
- Кикодзе Г.* Рчеули тхзулебани. — Тбилиси, 1963—1964. — Т. 1, 2.
- Маргвелашвили Г.* Несгорающий костер. — Тбилиси, 1973.
- Маргвелашвили Г.* Поэзиис натели. — Тбилиси, 1976.
- Мерквиладзе Г.* Литература да цховреба. — Тбилиси, 1959.
- Натрошвили Г.* Ори саукунис миджнадзе. — Тбилиси, 1963.
- Николадзе А.* Русско-грузинские литературные связи. — Тбилиси, 1958.
- Радиани Ш.* Ахали картули литература. — Тбилиси, 1949.
- Уахлеси картули мцерлоба. — Тбилиси, 1984. — Т. 1.
- Хаханов А.* Очерки из истории грузинской словесности. — М., 1906. — Вып. 4.
- Хундадзе С.* Нарквевеби. — Тбилиси, 1941.
- Цаишвили С.* Литературули этиудеби. — Тбилиси, 1984.

- Цискаридзе В.* Уахлеси картули литературис историис сакитхеби. — Тбилиси, 1972.
Цицишвили Г. Картули сазогадобриоба да Максим Горки. — Тбилиси, 1966.
Цицишвили Г. Чола Ломтатидзе. — Тбилиси, 1966.
Цулукидзе А. Тхзулебани. — Тбилиси, 1967.
Цурикова Г. Типиан Табидзе. — Л., 1971.
Чилая С. Уахлеси картули мцерлоба. — Тбилиси, 1972.

Глава десятая
 АРМЯНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Аветик Исаакян: Матенагитакан цанк. — Ереван, 1976—1977. — Кн. 1, 2.
Акопян С. А. Ваан Терьян. — Берлин, 1923. — На арм. яз.
Ахвердян Л. О. Мир Туманяна. — М., 1969.
Габриэлян В. А. Даниэл Варужан. — Ереван, 1978. — На арм. яз.
Ганалаян О. Т. Аветик Исаакян. — Ереван, 1975.
Ганалаян О. Т. Поэты Армении. — Ереван, 1976.
Григорьян К. Н. Ваан Терьян. — М.; Л., 1985.
Григорьян К. Н. Ованес Туманян, 1869—1923. — Ереван, 1969.
Григорьян К. Н. Творческий путь Аветика Исаакяна. — М., 1963.
Гюльназарян Х. М., Манукян С. А. Акоп Акопяни кянки ев горцуецян тарегрутюн. — Ереван, 1965.
Джрбашян Э. М. Мисак Мецаренц. — 2-е изд. — Ереван, 1977. — На арм. яз.
Джрбашян Э. М. Поэзия Туманяна. — М., 1969.
Джрбашян Э. М. Туманяни поэмнеры. — 2-е изд. — Ереван, 1986.
Джрбашян Э. М. Чорс гагат: Туманян, Исаакян, Терьян, Чаренц. — Ереван, 1982.
Закарян А. Г. XX дари скзби хайоц банастехцутюны. — Ереван, 1973—1977.
Инджикян А. М. Аветик Исаакян. — Ереван, 1977. — На арм. яз.
Инджикян А. М. Ованес Туманян: Кянки ев стехца-горцутян патмутюны, 1869—1899. — Ереван, 1969.
Исаакян А. В. Аветик Исаакян ев рус граканутюны. — Ереван, 1984.
Макинцян П. М. Дмагцер. — Ереван, 1980.
Манукян С. А. Акоп Акопян. — Ереван, 1975. — На арм. яз.
Мкртчян Л. М. Аветик Исаакян и русская литература. — 2-е изд. — Ереван, 1975.
Мкрян М. М. Ованес Туманяни стехцагорцутюны. — Ереван, 1981.
 Ованес Туманян: Матенагитгугюн. — Ереван, 1961.
Овнан Г. Н. Рус-хай гракан каперы XIX—XX дарерум. — Ереван, 1960—1961. — Кн. 1, 2.
Оганесян Г. М. Исаакяни стехцагорцакан ашхары. — Ереван, 1969.
Партизунни В. З. Ваан Терьян: Стенцагорцутюны. — Ереван, 1968.
Рштунни Г. Г. Сиаманто. — Ереван, 1970. — На арм. яз.
Сафразбекян И. Р. Туманян и мировая литература. — Ереван, 1976.
 Слово об Аветике Исаакяне. — Ереван, 1975.
Сурхатян А. М. Граканутян харцер. — Ереван, 1970.
Тамразян Г. С. Сиаманто. — 2-е изд. — Ереван, 1969. — На арм. яз.
Тертерян А. А. Ваан Терьян: Цнорки, царави ев хаштутян ергич. — Тифлис, 1910.
Тертерян А. А. Ованес Туманян: Айрени езерки кнарергун. — Вагаршапат, 1911.
Тертерян А. А. Хай класикнер. — Ереван, 1944.
Туманян Н. О. Ушер ев зрейцнер. — Ереван, 1969.
 Туманян: Усумнасирутюннер ев рапаракумнер. — Ереван, 1964—1985. — Вып. 1—4.
 Туманяны жаманакакицнери ушерум. — Ереван, 1969.
 Хай нор граканутян патмутюн. — Ереван, 1979. — Т. 5.
Ханзадян Ц. Х. Ходвацнери жоховацу. — Ереван, 1963.
Шарурян А. С. Даниэл Варужани кянки ев стехца-горцутян тарегрутюн. — Ереван, 1984.
Шарурян А. С. Мисак Мецаренц. — Ереван, 1983. — На арм. яз.

АЗЕРБАЙДЖАНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Азәрбајчан әдәбијјаты тарихи: В 2 т. — Бақы, 1944. Т. 2: XX әср әдәбијјаты.

720

Азәрбајчан әдәбијјаты тарихи: В 3 т. — Бақы, 1960. — Т. 2: XX әср ин әввәлләр индә әдәбијјат.

Ахундов Н. «Молла Нәсрәддин» журналынын нәшри тарихи. — Бақы, 1959.

Дадашзаде М. А. Азербайджанская литература. — М., 1979.

Әһмәдов Т. Нәриман Нәриманов, һәјаты, мүһити, јарадычылығы. — Бақы, 1982.

Заманов А. Сабир вә мүасирләри. — Бақы, 1973.

Исрафилов Н. «Әрүлер». — Бақы, 1966.

Караев Я. Этапы азербайджанского реализма. — Бақы, 1983.

Кочарлинский Ф. Литература азербайджанских татар. — Тифлис, 1903.

Мәммәд Чәфәр. Нүсејн Чавид. — Бақы, 1960.

Мәммәд Чәфәр. Азәрбајчан әдәбијјатында романтизм. — Бақы, 1963.

Мәммәдов К. Ј. В. Чәмәнзәминли. — Бақы, 1981.

Мәммәдов Ә. Абдулла Шаиг. — Бақы, 1983.

Мәнафи М. Мирзәәбдүррәһим Талыбов. — Бақы, 1977.

Мирахмедов А. Поэт, призванный революцией. — Бақы, 1964.

Мирәһмедов Ә. Азәрбајчан Молла Нәсрәддини. — Бақы, 1980.

Мирәһмедов Ә. Мәһәммәд һади. — Бақы, 1983.

Мир Чәлал, Нүсејнов: XX әср Азәрбајчан әдәбијјаты. — Бақы, 1982.

Нәбијев Б. Фиридун Көчәрли. — Бақы, 1984.

Талыбзаде К. А. Аббас Сәһһәт. — Бақы, 1986.

Талыбзаде К. А. Азәрбајчан әдәби тәнгидинин тарихи. — Бақы, 1984.

Талыбзаде К. А. Горький в Азербайджане. — Бақы, 1970.

Хәндан Ч. XX әср Азәрбајчан әдәбијјаты тарихи. — Бақы, 1956.

Хәндан Ч. Сабир јарадычылығынын сәнәткарлыг хүсусијјәтләри. — Бақы, 1962.

Начыјев А. Тифлис әдәби мүһити. — Бақы, 1980.

Нусејнов Ф. Ади әһвалатларда бејүк һегигәлтләр. — Бақы, 1977.

Шаиг А. Күлзар. — Бақы, 1912.

Шаиг А. Әсерләри: В 5 т. — Бақы, 1966—1978, — Т. 4, 5.

Шариф А. Рождение Молла Насреддина. — Бақы, 1968.

Arif M. Literature of Azerbaijan people. — Бақы, 1958.

Véziroff Y. Un coup d'oeil sur la Litterature de l'Azerbaïdjan. — Р., 1922.

Глава двенадцатая ЛИТЕРАТУРА НАРОДОВ СЕВЕРНОГО КАВКАЗА И ДАГЕСТАНА

Абаев В. Коста и осетинская культура. — Тбилиси, 1960.

Абакарова Ф. О. Очерки даргинской дореволюционной литературы. — Махачкала, 1963.

Абдуллаев М. А. Мыслители народов Дагестана XIX и начала XX в. — Махачкала, 1963.

Агаев А. Сулейман Стальский: Жизнь и творчество. — Махачкала, 1963.

Алиев С. Дорога в современность: Проблемы реализма в кумыкской литературе XIX и начала XX века. — Махачкала, 1977.

Ардасенов Х. Н. Очерк развития осетинской литературы: Дооктябрьский период. — Орджоникидзе, 1959.

Вагабова Ф. И. Формирование лезгинской национальной литературы. — Махачкала, 1970.

Вагидов А. М. Становление и развитие даргинской поэзии. — Махачкала, 1979.

Гамзатов Г. Г. Гамзат Цадаса: Жизнь и творчество до революции. — Махачкала, 1978.

Гамзатов Г. Г. Литература народов Дагестана дооктябрьского периода: Типология и своеобразие художественного опыта. — М., 1982.

- Гаширов Г. Г.* Лезгинская ашугская поэзия и литература. — Махачкала, 1975.
- Джусойты Н. Г.* История осетинской литературы (XIX). — Тбилиси, 1980. — Кн. 1.
- Джусойты Н. Г.* История осетинской литературы (1902—1917). — Тбилиси, 1985. — Кн. 2.
- Касиев Э. О.* Очерки лакской дореволюционной литературы. — Махачкала, 1959.
- Магомедов Б. М.* Очерки аварской дореволюционной литературы. — Махачкала, 1961.
- Мусаханова Г. Б.* Очерки кумыкской дореволюционной литературы. — Махачкала, 1959.
- Мятежная лира горца. — Орджоникидзе, 1981.
- Султанов К. Д.* Очерки истории дагестанской литературы XIX — начала XX в. — Махачкала, 1978.
- Тедеты Р. К.* Жизнь Коста Хетагурова. — Орджоникидзе, 1979.
- Туркаев Х. В.* Исторические судьбы литератур чеченцев и ингушей: (Роль русской литературы и родного фольклора в становлении национальных литератур, 60-е годы XIX — 40-е годы XX века). — Грозный, 1978.
- Хадарцева А. А.* История осетинской драмы. — Орджоникидзе, 1983.
- Хайбуллаев С. М.* О дореволюционной аварской литературе. — Махачкала, 1974.
- Хакуашев А. Х.* Адыгские просветители. — Нальчик, 1978.
- Юсупова Ч. С.* Поэтический мир Махмуда. — Махачкала, 1974.

Глава тринадцатая ЛИТЕРАТУРЫ СРЕДНЕЙ АЗИИ

ТАДЖИКСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Абибов А.* Аз таърихи адабиёти тоҷик дар Бадахшон: (Асри XIX ва ибтидои асри XX). — Душанбе, 1971.
- Брагинский И. С.* Из истории персидской и таджикской литератур. — М., 1972.
- Брагинский И. С.* Очерки из истории таджикской литературы. — Сталинабад, 1956.
- История литератур народов Средней Азии и Казахстана. — М., 1960.
- Мирзозода Х.* Материалҳо аз таърихи, адабиёти тоҷик: (Асрҳои XVI—XIX ва ибтидои асри XX). — Сталинобод, 1962.
- Раджабов З. Ш.* Из истории общественно-политической мысли таджикского народа во второй половине XIX и в начале XX в. — Сталинабад, 1957.
- Раджабов З. Ш.* Поэт-просветитель таджикского народа Асири. — Душанбе, 1974.
- Раджабов З. Ш.* Россия и таджикская литература конца XIX — начала XX века. — Сталинабад, 1959.
- Рачабов З. Ш.* Ачзӣ ва Асирӣ. — Сталинобод, 1951.

УЗБЕКСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Базаров У.* Идеиные основы творчества Хамзы Хаким-заде Ниязи. — Ташкент, 1960.
- Брагинский И.* Садриддин Айни: Жизнь и творчество. — 2-е изд., доп. — М., 1978.
- Джалалов А.* Узбек маърифатпарвар, демократик адабиёт (1905—1917). — Тошкент, 1978.
- Джалалов Т.* Узбек шоирлари. — 2-е изд. — Тошкент, 1970.
- Захидов В. Ю.* Огни истории. — М., 1977.
- Истоки, формирование и развитие социалистического реализма в литературах советского Востока. — Ташкент, 1976.
- 721
- История литератур народов Средней Азии и Казахстана. — М., 1960.
- Кабулов Н.* Андижонлик прогрессив шоирлар: (Октяргача булган давр). — Ташкент, 1977.
- Кадырова М.* Светоч во мгле. — Ташкент, 1980.
- Каримов Г.* Узбек адабиёти тарихи. — Тошкент, 1975. — Кн. 3.
- Каримов Э. А.* Развитие реализма в узбекской литературе. — Ташкент, 1975.
- Касымов Б.* Излай-излай топганим (1905—1917 йиллар поэзияси). — Тошкент, 1983.
- Касымов Б.* Инкилобий шеърят саҳифалари. — Тошкент, 1977.
- Каюмов Л.* Инкилоб ва ижод. — Тошкент, 1964.
- Каюмов Л.* Инкилоб куйчиси. — Тошкент, 1970.
- Каюмов Л.* Революционная драма: (Хамза). — Ташкент, 1970.
- Каюмов Л.* Хамза: Поэт. Просветитель, революционер. — Ташкент, 1979.
- Кошчанов М. К.* Садриддин Айний ва ўзбек совет адабиётининг шаклланиши. — Тошкент, 1979.

- Кор-Оглы Х. Г.* Узбекская литература. — 2-е изд., перераб., доп. — М., 1976.
- Мирзаев В.* Аваз Утар-угли-маърифатпарвар ва революцион-демократ куйчи. — Тошкент, 1961.
- Муминов Г.* Анъана ва махорат: (Хамза ижоди мисолида). — Тошкент, 1968.
- Муминов Г.* Инкилобнинг оташин куйчиси: (Хамза хакида). — Тошкент, 1979.
- Ниязов Х. Н.* Пути С. Айни — поэта. — М., 1965.
- Раззаков Х.* Завкий хаёти ва ижоди. — Тошкент, 1955.
- Рахимов Н.* Садриддин Айний. — Тошкент, 1970.
- Рахимов Н.* Садриддин Айний ижодига устозлар таъсири. — Тошкент, 1972.
- Султанов Ю.* Хамза: Хаёти ва ижоди. — Тошкент, 1973.
- Узбек адабиёти масалалари. — Тошкент, 1959.
- Узбек адабиёти тарихи. — Тошкент, 1980. — Т. 5: XIX асрнинг II ярми — 1917-й.
- Узбек адабиёти тарихи масалалари. — Тошкент, 1976.
- Узбек адабиётининг маърифат мотивлари: (XX аср бошлари). — Тошкент, 1975.
- Хасанов М.* Айний чамани. — Тошкент, 1981.
- Хусаинова Ф.* Демократ шоира Анбар отин. — Тошкент, 1964.
- Шадыев Э.* Узбек-тожик адабий алоқалари тарихидан. — Тошкент, 1973.
- Шадыев Э.* Хамза ва тожик адабиёти. — Ленинабад, 1969.
- Юсупов Ю.* Хоразм шоирлари. — Тошкент, 1967.

ТУРКМЕНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Веселков Г.* Очерки туркменской литературы. — Ашхабад, 1945.
- История литератур народов Средней Азии и Казахстана. — М., 1960.
- Народные шахиры Туркменистана. — Ашхабад, 1940.
- Орзатаганов А.* Байрам шахирың емри ве дөреджилиги. — Ашгабат, 1961.
- Очерки истории философской и общественно-политической мысли в Туркменистане. — Ашхабад, 1970.
- Скосыров П.* Туркменская литература. — М., 1945.
- Түркмен әдебиятының тарыхы. — Ашгабат, 1978. — Т. 3, кн. 2.
- Хыдыров Т.* Распространение идей марксизма-ленинизма в дооктябрьском Туркменистане (1900—1917 гг.). — Ашхабад, 1971.
- Хыдыров Т.* Түркменистанда ХХ асырың башларында прогрессив-демократик пикирин өсүши. — Ашгабат, 1971.

КАЗАХСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Абай Кунанбаев: Библиогр. указ. — Алма-Ата, 1965.
- Ауэзов М. О.* Абай Кунанбаев: Статьи и исследования. — Алма-Ата, 1967.
- Ауэзов М. О.* Мысли разных лет: По литературным тропам. — Алма-Ата, 1961.
- Дербисалин А. Ж.* Дәстүр және жалғастық. — Алматы, 1976.
- Дербисалин А. Ж.* Казактын Октябрь алдындагы демократияшыл әдебиеті. — Алматы, 1966.
- Дербисалин А. Ж.* О литературном наследии Ибрая Алтынсарина. — Алма-Ата, 1957.
- Дюсенбаев И. Т.* Ғасырлар сыры. — Алматы, 1970.
- История казахской литературы: В 3 т. — Алма-Ата, 1979. — Т. 2.
- Казак әдебиеті тарихының мәселелері. — Алматы, 1976.
- Казак әдебиетінің тарихы. — Алматы, 1965. — Т. 2. кн. 2.
- Кенжебаев Б.* Казак халқының ХХ ғасыр басындагы демократ жазушылары. — Алматы, 1958.
- Кереева-Канафиева К. Ш.* Русско-казахские литературные отношения. — Алма-Ата, 1975.
- Кирабаев С. С.* Спандияр Кубеев. — Алматы, 1958.
- Сильченко М. С.* Творческая биография Абая. — Алма-Ата, 1957.

КИРГИЗСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Асаналиев К.* Тоголок Молдо. — Фрунзе, 1975.
- Байхожоев С.* Жазгыч акындар. — Фрунзе, 1959.
- Самачин Т.* Клыч — жазуучу акын. — Фрунзе, 1948.

Таштемиров Ж. Тоголок Молдонун чыгармачылык жолу. — Фрунзе, 1956.

II. ЛИТЕРАТУРЫ ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ

ОБЩИЕ РАБОТЫ

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

Евнина Е. М. Западноевропейский реализм на рубеже XIX—XX веков. — М., 1967.

Ликова Р. Проблемы на европейския символизм. С., 1984.

Balakian A. The symbolist movement. A crit. appraisal. — N. Y., 1967.

Bergman P. «Modernolatria» et «Simultaneita»: Recherches sur deux tendances dans l'avant-garde littéraire en Italie et en France à la veille de la première guerre mondiale. — Stockholm, 1962.

Brustein R. The theatre of revolt: An approach to the modern drama. — Boston; Toronto, 1964.

Decadence and the 1890s. — L., 1979.

Dukes A. Modern dramatists. — Reprint. — Freeport (N. Y.), 1967.

Hinterhäuser H. Fin de siècle: Gestalten und Mythen. — München, 1977.

Symbolism.: An anthology / Ed. T. G. West. — L.; N. Y., 1980.

Valency M. The end of the world: An introd. to contemp. drama. — N. Y.; Oxford, 1980.

Weinhold U. Künstlichkeit und Kunst in der deutschsprachigen Dekadenz-Literatur. — Frankfurt a. M., 1977.

722

Глава первая ФРАНЦУЗСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Рыкова Н. Современная французская литература. — Л., 1939.

ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ ЛИТЕРАТУРНОГО РАЗВИТИЯ НА РУБЕЖЕ ВЕКОВ

Владимирова А. И. Проблема художественного познания во французской литературе на рубеже двух веков (1890—1914). — Л., 1976.

Bancquart M.-C. Les écrivains et l'histoire: D'après Maurice Barrès, Léon Bloy, Anatole France, Charles Péguy. — P., 1966.

Billy A. L'époque contemporaine (1905—1930). — P., 1956.

Billy A. La littérature française contemporaine. — P., 1937.

Clouard H. Histoire de la littérature française du symbolisme à nos jours. Vol. 1. De 1885 à 1914. — P., 1952.

Lalou R. Histoire de la littérature contemporaine (de 1870 à nos jours). — P., 1953. — T. 1—2.

Lemaitre H. Du romantisme au symbolisme, 1790—1914. — P., 1982.

Maurois A. Grands écrivains du demi siècle. — [Loosles-Lille, 1957].

Montfort B. Vingt cinq ans de littérature française: Tableau de la vie littéraire de 1895 à 1920. — P., 192—. — T. 1—2.

Mornet D. Histoire de la littérature et de la pensée française contemporaines (1870—1925). — P., 1927.

Raimond M. La crise du roman: Des lendemains du naturalisme aux années vingt. — P., 1967.

Roy C. Descriptions critiques. — P., 1949.

Simon P.-H. Histoire de la littérature française au XX^e siècle. — P., 1967.

Thibaudet A. Histoire de la littérature française: De Chateaubriand à Valéry. — Verviers, 1981.

Walzer P.-O. Le XX^e siècle. 1. 1896—1920. — P.; Grenoble, 1975.

АДАН

Mauclair C. Paul Adam, 1862—1920. — P., s. a.

БАРРЕС

Boisdeffre P. Barrès parmi nous. — P., 1969.

Carassus E. Barrès et sa fortune littéraire. — Saint Médard-en-Jalles, 1970.

Foyard J. Le style poétique de Maurice Barrès: Thèse... — Lille; P., 1978.

- Massis H.* Barrès et nous. — P., 1962.
Mondor H. Maurice Barrès avant le Quartier Latin. — P., 1956.
Sternhell Z. Maurice Barrès et le nationalisme français. — P., 1972.

БУРЖЕ

- Mansuy M.* Un moderne: Paul Bourget: De l'enfance au «Disciple»: Thèse... — Besançon, 1961.

ЛОТИ

- Millward Keith G.* L'oeuvre de Pierre Loti et l'esprit «fin de siècle». — P., 1955.
Serban N. Pierre Loti: Sa vie et son oeuvre. — P., 1924.

РЕНЬЕ

- Berton H.* Henri de Régnier: Le poète et le romancier. — P., 1910.
Gourmont J. Henri de Régnier et son oeuvre. — P., 1908.

АЛЕН-ФУРНЬЕ

- Dédéyan Ch.* Alain-Fournier et la réalité secrète. — P., 1967.
Deletréz J.-M. Alain-Fournier et Le grand Meaulnes. — P., 1954.
Loise J. Alain-Fournier, sa vie et Le grand Meaulnes. — P., 1968.
Sonet A. Le rêve d'Alain-Fournier. — Gembloux, 1965.

А. ЖИД

- Anglès A.* André Gide et le premier groupe de La Nouvelle Revue Française: La formation du groupe et les années d'apprentissage, 1890—1910. — P., 1978.
Beigbeder M. André Gide. — P., 1954.
Boisdeffre P. Vie d'André Gide: Essai de biographie critique. Т. 1. — P., 1970.
Brée G. André Gide: L'insaisissable Protée: Etude critique de l'oeuvre d'André Gide. — P., 1970.
Cahiers André Gide. Vol. 1. — P., 1961. — Издание продолжается.
Cotnam J. Bibliographie chronologique de l'oeuvre d'André Gide. — Boston (Mass.), 1974.
Naville A. Bibliographie des écrits d'André Gide. — P., 1949—1950. — Vol. 1—2.

РЕНАР

- Bachelin H.* Jules Renard: Son oeuvre. — P., 1930.
Bachelin H. Nos paysans d'après Jules Renard. — P., 1945.
Guichard L. Renard. — P., 1961.
Pollitzer M. Jules Renard: Sa vie, son oeuvre. — P., 1956.
Toesca M. Jules Renard. — P., 1977.
Zeyons S. Monsieur Poil de Carotte. — P., 1976.

ФИЛИПП

- Fourchambault J.* Charles-Louis Philippe, le bon sujet. — P., 1944.
Guillaumin E. Mon compatriote Charles-Louis Philippe. — P., 1942.

ФРАНС

- Анатоль Франс: Библиогр. указ. рус. пер. и крит. лит. на рус. яз. (1877—1982) / Сост. Г. И. Лещинская, М. В. Линдстрем. — М., 1985.
Дынный В. Анатоль Франс: Творчество. — М.; Л., 1934.
Ковалева И. С. Творчество Анатоля Франса в годы перелома, 1889—1895. — Л., 1957.
Лиходзиевский С. И. Анатоль Франс: Очерк творчества. — Ташкент, 1962.

- Фрид Я. В. Анатоль Франс и его время. — М., 1975.
 Юльметова С. Ф. Анатоль Франс и некоторые вопросы эволюции реализма. — Саратов, 1978.
 Bancouart M. C. Anatole France: Un sceptique passionné. — P., 1984.
 Corday M. Anatole France d'après ses confidences et ses souvenirs. — P., 1928.
 Levaillant J. Essai sur l'évolution intellectuelle d'Anatole France. — P., 1965.
 Michaut G. Anatole France: Etude psychologique. — P., 1913.
 Seillière E. Anatole France, critique de son temps. — P., 1934.
 Suffel J. Anatol France. — P., 1946.
 Vandegans A. Anatole France: les années de formation. — P., 1954.

РОЛЛАН

- Ромен Роллан: Биобиблиогр. указ. / Сост. А. В. Паевская. — М., 1959.
 Балахонов В. Е. Ромен Роллан и его время: Ранние годы. — Л., 1972.
 723
 Вановская Т. В. Ромен Роллан. — Л.; М., 1957.
 Гильдина З. М. Ромен Роллан и мировая культура. — Рига, 1966.
 Дюшен И. Б. «Жан-Кристоф» Романа Роллана. — М., 1966.
 Мотылева Т. Л. Ромен Роллан. — М., 1969.
 Петрова Е. А. «Театр революции» Романа Роллана: (Драмы конца 1890 — начала 1900-х гг. и их исторические источники). — Саратов, 1979.
 Ромен Роллан, 1866—1966: По материалам юбилейной сессии. — М., 1968.
 Цвейг С. Ромэн Роллан: Его жизнь и творчество: Пер. с нем. — М.; Пг., 1923.
 Arcos R. Romain Rolland. — P., 1950.
 Barrère J.-B. Romain Rolland: L'âme et l'art. — P., 1966.
 Cahiers Romain Rolland. Vol. 1. — P., 1948—. Издание продолжается.
 Cheval R. Romain Rolland: l'Allemagne et la guerre. — P., 1963.
 Descotes M. Romain Rolland. — P., 1948.
 Doisy M. Romain Rolland. — Brux., 1945.
 Jouve P. J. Romain Rolland vivant, 1914—1919. — P., 1920.
 Kempf M. Romain Rolland et l'Allemagne. — P., 1962.
 Robichez J. Romain Rolland. — P., 1961.

ПОЭЗИЯ

- Балашова Т. В. Французская поэзия XX века. — М., 1982.
 Cattai G. Orphisme et prophétie chez les poètes français: Hugo, Nerval, Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Valéry, Claudel. — P., 1965.
 Cornell K. The post-symbolist period: French poetic currents, 1900—1920. — New Haven; P., 1958.
 Decaudin M. La crise des valeurs symbolistes: 20 ans de poésie française, 1895—1914. — P., 1960.
 Dérieux H. La poésie française contemporaine, 1885—1935. — P., 1935.
 Raymond M. De Baudelaire au surréalisme. — P., 1957.
 Sabatier R. Histoire de la poésie française: La poésie du vingtième siècle. 1. Tradition et evolution. — P., 1982.

НЕОКЛАССИКА. ВАЛЕРИ

- Alain. «Charmes» commentés par Alain. — P., 1929.
 Alain. «La Jeune Parque» commentée par Alain. — P., 1936.
 Arnold A. J. Paul Valéry and his critics: A bibliography: French language criticism, 1890—1927. — N. Y., 1973.
 Bèmol M. La méthode critique de Paul Valéry. — P., 1960.
 Bèmol M. Paul Valéry. — P., 1949.
 Charpier J. Essai sur Paul Valéry. — P., 1966.
 Cohen A. Essai d'explication du «Cimetière marin», suivi d'une glose analogue sur «La Jeune Parque». — P., 1946.
 Guiraud P. Langage et versification d'après l'oeuvre de Paul Valéry: Etude sur la forme poétique dans ses rapports avec la langue. — P., 1953.
 Huttier J. La poétique de Valéry. — P., 1970.

- Noulet E.* Paul Valéry. — Brux, 1950.
Perche L. Valéry, les limites de l'humain. — P., 1966.
Raymond M. Paul Valéry et la Tentation de l'Esprit. — Neuchâtel, 1946.
Robinson J. L'analyse de l'esprit dans Les Cahiers de Valéry. — P., 1963.
Roulin P. Paul Valéry, témoin et juge du monde moderne. — Neuchâtel, 1964.
Sutcliffe F. E. La pensée de Paul Valéry: Essai. — P., 1955.
Tauman L. Paul Valéry ou le mal de l'art. — P., 1969.
Walzer P.-O. La poésie de Paul Valéry. — Genève, 1967.

«КАТОЛИЧЕСКОЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ».
 ПЕГИ, КЛОДЕЛЬ

- Andrieu J.* La foi dans l'oeuvre de Paul Claudel. — P., 1955.
Bastaire J. Claudel et Péguy. — P., 1974.
Bastien J. L'oeuvre dramatique de Paul Claudel. — Reims, 1957.
Béarn P. Paul Fort. — P., 1960.
Billy A. Max Jacob. — P., 1965.
Blanc A. Claudel. — P., 1973.
Briant Th. Saint-Pol-Roux. — P., 1961.
Calvet J. Le Renouveau catholique dans la littérature contemporaine. — P., 1927.
Chavanon A. La poésie de Péguy. — P., 1947.
Delaporte J. Connaissance de Péguy: In 2 vol. — P., 1959.
Delaporte J. Péguy dans son temps et dans la notre. — P., 1967.
Duhamel G. Paul Claudel. — P., 1913.
Fraisse S. Péguy. — P., 1979.
Guillemin H. Charles Péguy. — P., 1981.
Guillemin H. Claudel et son art d'écrire. — P., 1955.
Guillemin H. Le «Converti» Paul Claudel. — P., 1968.
Guyon B. Péguy. — P., 1960.
Leroy G. Péguy entre l'ordre et la révolution. — P., 1981.
Lioure M. L'esthétique dramatique de Paul Claudel. P., 1971.
Madaule J. Claudel et le langage. — P., 1968.
Madaule J. Le drame de Paul Claudel. — P., 1964.
Mallet R. Francis Jammes. — P., 1964.
Mallet R. Le jammisme. — P., 1961.
Marcel G. Regards sur le théâtre de Claudel. — P., 1964.
Masson G.-A. Paul Fort: Son oeuvre. — P., S. a.
Nelson R. J. Péguy, poète du sacré. — P., 1960.
Parent M. Francis Jammes: Etude de langue et de style. — P., 1957.
Pelleau P. T. Saint-Pol-Roux, le crucifié. — Nantes, 1946.
Perche L. Essai sur Charles Péguy. — P., 1965.
Rey-Herme Y. Péguy. — P., 1973.
Rolland R. Péguy. — P., 1944.
Rousseaux A. Le prophète Péguy. — Neuchâtel; P., 1946.
Vachon A. Le temps et l'espace dans l'oeuvre de Paul Claudel. — P., 1965.
Van Hoorn O. F. M. Poésie et mystique, Paul Claudel poète chrétien. — Genève; P., 1957.
Van Itterbeek E. Socialisme et poésie chez Péguy: De la «Jeanne d'Arc» à l'affaire Dreyfus. — Leiden, 1966.
Wahl J. Défence et élargissement de la philosophie: Le recours aux poètes: Claudel. — P., 1958.

АПОЛЛИНЕР

- Балашов Н. И.* Аполлинер и его место во французской поэзии. — В кн.: Гийом Аполлинер. Стихи. М., 1967.
Хартвич Ю. Аполлинер. М., 1971.
Adéma M. Guillaume Apollinaire le mal-aimé. — P., 1952.
Billy A. Guillaume Apollinaire. — P., 1947.

- Couffignal R.* Apollinaire. — P., 1966.
Davies M. Apollinaire. — Edinburgh; London, 1964.
Decaudin M. Le dossier d'«Alcools». — Genève; Paris, 1960.
Durry M.-J. Guillaume Apollinaire: «Alcools». 1—3. — Paris, 1956—1964.
Fonteyne A. Apollinaire prosateur. — Paris, 1964.
Pia P. Apollinaire par lui-même. — P., 1966.

724

- Renaud Ph.* Lecture d'Apollinaire. — Lausanne, 1969.
Rouveyre A. Amour et poésie d'Apollinaire. — P., 1955.
Vergne G. La vie passionnée de Guillaume Apollinaire. — P., 1958.

Глава вторая ИТАЛЬЯНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Грамуш А.* О литературе и искусстве. — М., 1967.
Иванов М. М. Очерки современной итальянской литературы. — СПб., 1902.
Проблемы литературного развития Италии второй половины XIX — начала XX века / Отв. ред. З. М. Потапова. — М., 1982.
Binni W. La poetica del decadentismo. — Firenze, 1971.
Contini G. La letteratura italiana: Otto-Novecento. — Firenze, 1974.
Croce B. La letteratura della nuova Italia. — Bari, 1973. — Vol. 1—6.
De Rienzo G. Alfredo Panzini. — Milano, 1968.
Flora F. Dal romanticismo al futurismo. — 2-a ed. — Milano, 1925.
Gioanola E. Storia letteraria del Novecento in Italia. — Torino, 1980.
Gramsci A. Letteratura e vita nazionale. — Nuova ed. — Roma, 1979.
Leone de Castris A. Decadentismo e realismo: Note e discussioni. — Bari, 1959.
Leone de Castris A. Il decadentismo italiano: Svevo, Pirandello, D'Annunzio. — Bari, 1974.
Livio G. Il teatro in rivolta: Futurismo, Grottesco, Pirandello e Pirandellismo. — Milano, 1976.
Luperini R. Gli esordi del Novecento e l'«esperienza della „Voce”». — Bari, 1976.
Luperini R. Letteratura e ideologia nel primo Novecento. — Pisa, 1973.
Luti G. Italo Svevo e altri studi sulla letteratura italiana del primo Novecento. — Milano, 1961.
Manacorda G. Novecento. — Bologna, 1974.
Manacorda G. Storia della letteratura italiana contemporanea. — 3-a ed. — Roma, 1972.
Pampaloni G. Il Novecento. — Milano, 1969. — (Storia della let. ital.; Vol. 9).
Poggioli R. Teoria dell'arte d'avanguardia. — Milano, 1962.
Pullini G. Teatro italiano fra due secoli, 1850—1950. — Milano, 1958.
Russo L. Il tramonto del letterato: Scorci etico-politico-letterari sull'Otto e Novecento. — Bari, 1960.
Salinari C. Miti e coscienza del decadentismo italiano. — Milano, 1960.
Spagnoletti G. La letteratura italiana del nostro secolo. — Milano, 1985. — Vol. 1.

КРИЗИС ВЕРИЗМА. ДЕКАДАНС

- Володина И. П.* Пути развития итальянского романа, вторая половина XIX — начало XX века. — Л., 1980.
Debenedetti G. Il romanzo del Novecento: Quaderni ined. — Milano, 1971.
Forti M. Idea del romanzo italiano fra Ottocento e Novecento. — Milano, 1981.

ДЕЛЕДДА

- Fucini C.* Le novelle e i romanzi di Grazia Deledda. — Genova, 1929.
Giocalone G. Ritratto critico di Grazia Deledda. — Roma, 1965.
Lombardi O. Invito alla lettura di Grazia Deledda. — Milano, 1979.
Piomalli A. Grazia Deledda. — Firenze, 1968.

Д'АННУНЦИО

- Cimmino N. F.* Poesia e poetica in Gabriele D'Annunzio. — Firenze, 1959.
De Blasi I. L'arte di Gabriele D'Annunzio. — Milano, 1968.
Falqui E. Bibliografia dannunziana. — 2-a ed. — Firenze, 1941.
Noferi A. L'Alcyone nella storia della poesia dannunziana. — Firenze, 1946.
Valeri N. D'Annunzio davanti al fascismo. — Firenze, 1963.

ФОГАЦЦАРО

- Antonio Fogazzago / A. Agnoletto, G. F. Arlandi, F. Barbieri et al.; A cura di A. Agnoletto et al.; Pref. di G. Fiamminghi. — Milano, 1984.
De Rienzo G. Fogazzaro e l'esperienza della realtà. — Milano, 1967.
Gallarati-Scotti T. La vita di Antonio Fogazzaro. — 3-a ed. — Milano, 1963.
Piccioni D. e L. Fogazzaro. — Torino, 1970.
Trombatore G. Antonio Fogazzaro. — 2-a ed. — Palermo, 1970.

ЗВЕВО

- Camerino G. A.* Svevo. — Torino, 1981.
Fasciati R. Italo Svevo romanziere moderno. — Bern, 1969.
Forti M. Svevo romanziere, con un inedito di Italo Svevo. — Milano, 1966.
Leone de Castris A. Italo Svevo. — Pisa, 1959.
Maier B. Italo Svevo. — 6-a ed. — Milano, 1980.
Maxia S. Svevo e la prosa del Novecento. — 4 rist. — Roma; Bari, 1985.

ПИРАНДЕЛЛО

- Молодцова М. М.* Луиджи Пиранделло. — Л., 1982.
Alonge R. Pirandello: Fra realismo e mistificazione. — Napoli, 1972.
Angioletti G. B. Luigi Pirandello narratore e drammaturgo. — Torino, 1960.
Atti del Congresso internazionale di studi pirandelliani. — Firenze, 1967.
Barbina A. Bibliografia della critica pirandelliana (1889—1961). — Firenze, 1967.
Bonanate M. Luigi Pirandello. — Torino, 1972.
Lauretta E. Luigi Pirandello. — Milano, 1980.
Leone de Castris A. Storia di Pirandello. — 2-a ed. — Bari, 1971.
Petronio G. Pirandello novelliere e la crisi del realismo. — Lucca, 1950.
Pirandello e la cultura del suo tempo / A cura di S. Milioto, E. Scrivano. — Milano, 1984.
Vicentini C. L'estetica di Pirandello. — Milano, 1970.

ПОЭЗИЯ

- Baldacci L.* I crepuscolari. — 2-a ed. — Torino, 1967.
Bigongiari P. Poesia italiana del Novecento: La prima generazione. — Milano, 1978.
Livi F. Dai simbolisti ai crepuscolari. — Milano, 1974.
Livi F. Tra crepuscolarismo e futurismo: Govoni e Palazzeschi. — Milano, 1980.
Masini P. P. Poeti della rivolta: Da Carducci a Lucini. — Milano, 1978.
Ramat S. Storia della poesia italiana del Novecento. — Milano, 1976.
Sanguineti E. Tre liberty e crepuscolarismo. — Milano, 1961.
Spagnoletti G. Il verso è tutto: Alle fonti della poesia italiana del primo Novecento. — Lanciano, 1979.

725

ПАСКОЛИ

- Barberi Squarotti G.* Simboli e strutture della poesia del Pascoli. — Firenze, 1966.
Cecchi E. La poesia di Giovanni Pascoli. — 2-a ed. — Milano, 1968.
Cozzani E. Pascoli: In 3 vol. — Milano, 1937.
Distante G. Giovanni Pascoli poeta inquieto fra '800 e '900. — Firenze, 1968.

- Felcini F.* Bibliografia della critica pascoliana. — Ravenna, 1982.
Flora F. La poesia di Giovanni Pascoli. — Bologna, 1959.
Galletti A. La poesia e l'arte di Giovanni Pascoli. — 4-a ed. — Milano, 1955.
Russo L. Politica e poetica del Pascoli. — Bari, 1960.
Sozzi G. Giovanni Pascoli: Nella vita, nell'arte e nella storia della critica. — Firenze, 1967.

ГОЦЦАНО

- Boni M.* Guido Gozzano e la poesia italiana del Novecento. — Bologna, 1970.
Martin H. Guido Gozzano (1883—1916). — P., 1968.
Menichi P. Guida a Gozzano. — Firenze, 1984.

ФУТУРИЗМ

- Baumgarth Ch.* Geschichte des Futurismus. — Hamburg, 1966.
 Contributo a una bibliografia del futurismo letterario italiano. — Roma, 1977.
Falqui E. Bibliografia e iconografia del futurismo. — Firenze, 1959.
Falqui E. Il futurismo, il novecentismo. — Torino, 1953.
 Futurismo / A cura di U. Apollonio. — Milano, 1970.
 Il futurismo italiano / A cura di I. Gherarducci. — Roma, 1976.
Lambiase S., Nazzaro G. B. Marinetti e i futuristi. — Milano, 1979.
Lapini L. Il teatro futurista italiano. — Milano, 1977.
Lucini G. P. Marinetti — Futurismo — Futuristi: Saggi e interventi / A cura di M. Artioli. — Bologna, 1975.
Scrivo L. Sintesi del futurismo: Storia in documenti. — Roma, 1968.
Verdone M. Che cosa è il Futurismo. — Roma, 1970.

ЛИТЕРАТУРА И СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЕ ИДЕИ

- Ватсон М.* Ада Негри, итальянская поэтесса. — СПб., 1899.
Brugioni B. La poesia e il sentimento di Giovanni Cena. — Modena, 1937.
Comes S. Ada Negri da un tempo all'altro. — Milano, 1970.
Masini P. C. Poeti della rivolta da Carducci a Lucini. — Milano, 1977.
Spanò G. Sulla vita e le opere di Giovanni Cena. — Catania, 1939.

Глава третья ИСПАНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Тертерян И. А.* Испытание историей: Очерки исп. лит. XX в. — М., 1973.
Abellán J. L. Sociología del 98. — Barcelona, 1973.
Arquer B. de. La generación del 98 hoy: Ensayo de moral ficción. — Barcelona, 1968.
 Aspekte der Hispania im 19. und 20. Jahrhundert: Akten des Dt. Hispanistentages 1983. — Hamburg, 1983.
Barja C. Libros y autores contemporáneos: Ganivet, Unamuno, Ortega y Gasset, Azorín, Baroja, Valle-Inclán, A. Machado, Perez de Ayala. — Madrid, 1935.
Blanco Aguinaga C. Juventud del 98. — Madrid, 1970.
Brown G. G. El siglo XX. — Barcelona, 1974. — (Hist. de la lit. esp.).
Davison N. J. The concept of modernism in hispanic criticism. — Boulder (Colo), 1966.
Díaz-Plaja G. Al filo de Novecientos. — Barcelona, 1971.
Enguñados M. Fin de siglo: Estudios lit. sobre el periodo 1870—1930 en España. — Madrid, 1983.
 Estudios críticos sobre el modernismo. — Madrid, 1968.
Feneres R. Los límites del modernismo y del 98. — Madrid, 1964.
Granjel L. S. Panorama de la generación del 98. — Madrid, 1959.
Guillon R. Direcciones del modernismo. — Madrid, 1963. — T. 6: Historia y crítica de la literatura española.
Mainer J.-C. Modernismo y 98. — Barcelona, 1979.
Mainer J.-C. La edad de plato (1902—1931): Ensayo de interpretación de un proceso cult. — Barcelona, 1975.
 El modernismo visto por los modernistas / Introd. e selección de R. Guillón. — Madrid, 1980.

- Sainz de Robles F. C.* El espíritu y la letra: Cien años de literatura española, 1860—1960. — Madrid, 1966.
Salinas P. Literatura española siglo XX. — Madrid, 1970.
Shaco D. L. La generación del 98. — Madrid, 1977.
Torre G. de. Vigencia de Rubén Darío y otras páginas. — Madrid, 1969.
Zavala I. M. El texto en la historia. — Madrid, 1981.

АЙЯЛА

- Agustin F.* Ramón Pérez de Ayala, su vida y obras. — Madrid, 1927.
Homenaje a Ramón Pérez de Ayala. — Oviedo, 1980.

БАРОХА

- Criado Miguel I.* Personalidad de Pio Baroja. — Barcelona, 1974.
Granjel L. S. Baroja y otras figuras del 98. — Madrid, 1960.

УНАМУНО

- Benito y Durán A.* Introducción al estudio del pensamiento de Unamuno. — Granada, 1953.
González Caminero N. Unamuno: trayectoria de su ideología y de su crisis religiosa. — Santander, 1948.
Julián M. Miguel de Unamuno. — Madrid, 1943.

ВАЛЬЕ-ИНКЛАН

- Barcia J. R.* A bibliography and iconography of Valle Inclán. — Berkeley; Los Angeles, 1960.
Díaz-Plaja G. Las estéticas de Valle Inclán. — Madrid, 1965.

ПАРДО БАСАН

- Багно В. Е.* Эмилия Пардо Басан и русская литература в Испании. — Л., 1982.
Blanco Aguinaga C. El Unamuno contemplativo. — Barcelona, 1975.
Bravo-Villasante C. Vida y obra de Emilia de Pardo Bazán. — Madrid, 1962.

Глава четвертая

ПОРТУГАЛЬСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Casais Monteiro A.* A poesia portuguesa contemporânea. — Lisboa, 1977.
Costa Dias A. da. A crise da consciência pequeno-burguesa: O nacionalismo lit. da geração de 90. — 3-a ed., rev. pelo autor. — Lisboa, 1977.

726

- Fernández del Riego F.* Escritores de Portugal e do Brasil. — La Coruña, 1984.
Gaspar Simões J. Perspectiva histórica da poesia portuguesa: Dos simbolistas aos novíssimos. — Porto, 1976.
Gaspar Simões J. Retratos de poetas que conheci. — Porto, 1974.
Guimarães F. Simbolismo, modernismo e vanguardas. — Lisboa, 1982.
Lisboa E. Poesia portuguesa: do «Orpheu» ao neo-realismo. — Lisboa, 1980.
Rebello L. F. O teatro naturalista e neo-romântico (1870—1910). — Lisboa, 1978.
Rebello L. F. O teatro simbolista e modernista (1890—1939). — Lisboa, 1979.
Serrão J. Temas oitocentistas — II: Para a história de Portugal no século passado. — Lisboa, 1978.
Vieira Pimentel J. F. Tendências da literatura dramática nos finais do século XIX. — Coimbra, 1981.

КНИГИ, ПОСВЯЩЕННЫЕ ОТДЕЛЬНЫМ АВТОРАМ

- Chast D.* Eugénio de Castro et les symbolistes français // Mélanges d'études portugaises. — Lisbonne, 1949.
Cortez Pinto A. Afonso Lopes Vieira. — Lisboa, 1952.
Margarido A. Teixeira de Pascoaes. — Lisboa, 1961.
Oliveira Guimarães L. de. Jélio Dantas: Uma vida, uma obra, uma época. — Lisboa, 1963.

БРАНДОН

- Castillo G. de.* Vida e obra de Raúl Brandão. — Lisboa, 1979.
Machado A. M. Raúl Brandão entre o romantismo e o modernismo. — Lisboa, 1984.

ПЕСАНЬЯ

- Castro Osório J. de.* Introdução crítico-bibliográfica // Clepsidra e outros poemas de Camilo Pessanha. — Lisboa, 1973.
Spaggiari B. O simbolismo na obra de Camilo Pessanha. — Lisboa, 1982.
Lopes M. T. R. Fernando Pessoa et le drame symboliste: heritage et creation / Pref. de R. Etiemble. — P., 1977.

СА-КАРНЕЙРО

- Figueiredo Pinto J. de.* A morte de Mário de Sá-Carneiro. — Lisboa, 1983.
Guedes M. E. Zonas intermédias // Mario de Sá-Carneiro. — Lisboa, 1985.

ПЕССОА

- Blanco J.* Fernando Pessoa: Esboço de uma bibliografia. — Lisboa, 1983.
Casais Monreiro A. A poesia de Fernando Pessoa. — 2-a ed. — Lisboa, 1985.
Gaspar Simões J. Fernando Pessoa: Breve história da sua vida e da sua obra. — Lisboa, 1983.
Gaspar Simões J. Heteropsicografia de Fernando Pessoa. — Porto, 1973.
Gaspar Simões J. Vida e obra de Fernando Pessoa: História duma geração. — 3-a ed. — Lisboa, 1973.
Martinho F. J. B. Pessoa e a moderna poesia portuguesa (Do «Orpheu», a 1960). — Lisboa, 1983.
Mello Kujawski G. de. Fernando Pessoa, o outro. — 3-a ed. — Petrópolis, 1979.
Prado Coelho J. do. Diversidade e unidade em Fernando Pessoa. — 6-a ed., rev. e actual. — Lisboa, 1980.
Quadros A. Fernando Pessoa: a obra e o homem. — Lisboa, 1982.
Sena J. de. Fernando Pessoa e heterónima: In 2 vol. — Lisboa, 1981—1982.

Глава пятая
БЕЛЬГИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Андреев Л. Г.* Сто лет бельгийской литературы. — М., 1967.
Веселовская М. В. Молодая Бельгия. — М., 1907.
Шкунаева И. Д. Бельгийская драма от Метерлинка до наших дней. — М., 1973.

ЛИТЕРАТУРА НА НИДЕРЛАНДСКОМ ЯЗЫКЕ

- Elslander A.* van August Vermeylen en het tydscrift «Van Nu en Stabs» — Amst., 1981.
Hermanovsky G. Die Stimme des schwarzen Löwen. Geschichte des flämischen Romans. — Starnberg, 1961.
Vermeylen A. De Vlaamse letteren van Geselle tot heden. — Hasselt, Heideiland, 1963.
Verrliet R. De literaire manifesten van het fin-de-siecle in de Zuidnederlandse periodieken, 1878—1914. — Gent, 1982—1983.

ЛИТЕРАТУРА НА ФРАНЦУЗСКОМ ЯЗЫКЕ

- André P.* Max Waller et la «Jeune Belgique». — Bruxelles, 1905.
Christophe L. Albert Giraud, son oeuvre et son temps. — Bruxelles, 1960.
Frickx R., Joiret M. La poésie française de Belgique de 1880 à nos jours. — P.; Bruxelles, 1977.
Gilbert E. Iwan Gilkin. — Gent, 1908.
Guiette R. Max Elskamp. — P., 1955.
Histoire illustrée des lettres françaises de Belgique. Publ. sous dir. de G. Charlier et J. Hanse. Bruxelles, 1958.
Juin H. Charles van Lerberghe. — P., 1969.
Liebrecht H., Rency G. Histoire illustrée de la littérature belge de langue française (des origines à 1925). — Bruxelles, 1926.
Mathews A. J. «La Wallonie», 1886—1982: The symbolist movement in Belgium. — N. Y., 1947.

Vanwelkenhuyzen G. Vocations littéraires: Camille Lemonnier, Georges Eekhoud, Emile Verhaeren, Georges Rodenbach, Maurice Maeterlinck. — Genève; P., 1959.

Willaime E. Fernand Severin: Le poète et son art. — Liege, 1941.

РОДЕНБАХ

Веселовская М. Жорж Роденбах: Бельгийский поэт: Жизнь и творчество. — М., 1917.

Glaser K. G. Rodenbach, der Dichter des toten Brügge. — Marburg, 1917.

Maës P. Georges Rodenbach. — P., 1926.

Mirval J. Le poète du silence: G. Rodenbach. — Bruxelles, 1940.

ВЕРХАРН

Волошин М. Верхарн: Судьба, творчество, переводы. — М., 1919.

Фрид Я. В. Эмиль Верхарн: Творческий путь поэта. — М., 1985.

Эмиль Верхарн: Биобиблиогр. — М., 1988.

Bazalgette L. Emile Verhaeren. — P., 1907. — Рус. пер.: *Базальжестт Л.* Эмиль Верхарн. — СПб., 1909.

Charles-Baudouin L. Le symbole chez Verhaeren. — Genève, 1924.

Estève E. Un grand poète de la vie moderne. — P., 1928.

Mobilie de Poncheville A. Vie de Verhaeren. — P., 1953.

МЕТЕРЛИНК

Зеринг Л. Метерлинк как философ и поэт. — М., 1908.

Хвостов В. Этика Метерлинка. — М., 1913.

727

Andrieu J.-M. Maeterlinck. — P., 1962.

Bodart R. Maurice Maeterlinck. — P., 1962.

Compère G. Le théâtre de Maurice Maeterlinck. — Bruxelles, 1955.

Gerardino A. Le théâtre de Maeterlinck. — P., 1934.

Knapp B. Maurice Maeterlinck. — N. Y., 1975.

Postic M. Maeterlinck et le symbolisme. — P., 1970.

Глава шестая

НИДЕРЛАНДСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Экман Т. О письмах Тургенева к Марселлусу Эмантсу // Тургеневский сборник. — М.; Л., 1964. — Т. 1. — С. 333—335.

Acht over Gorter: Een reeks beschouwingen over poëzie en politiek / Red. van G. Stuiveling. — Amsterdam, 1978.

Antonissen R. Herman Gorter en Henriette Roland Holst. — Antwerpen, 1946.

Bogaerts T. De antieke wereld van L. Couperus. — Amsterdam, 1969.

Booven H. v. Leven en werken van L. Couperus. — s'Gravenhage, 1981.

Brandt Corstius J. C. De dichter Herman Gorter. — s'Gravenhage, 1981.

Dubois P. H. Marcellus Emants: Een schrijversleven. — s'Gravenhage; Rotterdam, 1964.

Flaxman S. Herman Heijermans and his dramas. — The Hague, 1954.

Galle M. Couperus in de keitiek. — Amsterdam, 1963.

Hunningher B. Toneel en verkelijkheid. — Rotterdam, 1947.

Jong E. de. Herman Heijermans en de vernieuwing van het Europese drama. — Groningen, 1967.

Kammerbeek J. Albert Verwey en het nieuwe classicisme... — Groningen, 1966.

Knuvelder G. Handboek tot de geschiedenis der Nederlandse letterkunde. — 's-Hertogenbosch, 1961. — D. 4.

Leeuwen W. L. M. E. v. Nederlandse auteurs van vijf generaties. — 2-e dr. — Hilversum; Antwerpen, 1967.

Nech Yeder H. van. Dramatizations of social change: Herman Heijermans' plays as compared with selected dramas by Ibsen, Hauptmann and Chekhov. — The Hague, 1978.

Pannwitz R. Albert Verwey und Stefan George. — Heidelberg; Darmstadt, 1965.

Roland Holst H. Herman Gorter. — Amsterdam, 1933.

- Simons W.* Henriette Roland Holst. — Brugge, 1969.
Tricht H. W. v. Frederik van Eeden. — Utrecht, 1978.
Van Hemeldonck W. Antieke en bijbelse metaforie in die moderne Nederlandse letteren (1880-ca 1914). — Gent, 1977.
Weevers Th. Poetry of the Netherlands in its European context, 1170—1930. — L., 1960.
Wolf M. Albert Verwey and English romanticism. — s'Gravenhage, 1977.

Глава седьмая НЕМЕЦКАЯ ЛИТЕРАТУРА

- История немецкой литературы. — М., 1968. — Т. 4. 1848—1918.
Deutsche Literatur der Jahrhundertwende / Hrsg. V. Žmegač. — Königstein / Ts., 1981.
Duwe W. Deutsche Dichtung des 20. Jahrhunderts vom Naturalismus zum Surrealismus: In 2 Bd. — Zürich, 1962.
Fifty years of German drama: A bibliography of modern German drama, 1880—1930. — Baltimore, 1941.
Just K. G. Von der Gründerzeit bis zur Gegenwart: Geschichte der deutschen Literatur seit 1871. — Bern; München, 1973.
Kaufmann H. Krisen und Wandlungen. — 2. Aufl. — B., Weimar, 1969.
Lehnert H. Geschichte der deutschen Literatur vom Jugendstil zum Expressionismus. — Stuttgart, 1978.
Lukács G. Deutsche Literatur im Zeitalter des Imperialismus. — B., 1946.
Soergel A., Hohoff C. Dichtung und Dichter der Zeit: Vom Naturalismus bis zur Gegenwart: In 2 Bd. — Düsseldorf, 1961.
Jahrhundertwende Manifeste und Dokumente zur Deutschen Literatur, 1890—1910 / Hrsg. E. Ruprecht, D. Bänsch. — Stuttgart, 1981.

ПОСТНАТУРАЛИСТИЧЕСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ

- Герхарт Гауптман: Библиогр. указ. рус. пер. и крит. лит. на рус. яз. (1891—1983) / Сост. А. А. Волгина. — М., 1985.
Сильман Т. И. Герхарт Гауптман, 1862—1946. — Л.; М., 1958.
Bab J. Gerhart Hauptmann und seine besten Bühnenwerke. — B.; Leipzig, 1922.
Guthke K. S. Gerhart Hauptmann: Weltbild im Werk. — 2. vollst. überarb. u. erw. Aufl. — München, 1980.
Hilscher E. Gerhart Hauptmann. — B., 1969.
Hoefert S. Gerhart Hauptmann. — Stuttgart, 1982.
Hoefert S. Internationale Bibliographie zum Werk Gerhart Hauptmanns. — B. (West), 1986.

НЕОРОМАНТИЗМИНЕОКЛАССИЦИЗМ

- Baumgarten H.* Ricarda Huch. — Weimar, 1961.
Gundolf F. George. — B., 1920.
Kluncker K. Das geheime Deutschland: Über Stefan George und seinen Kreis. — Bonn, 1985.
Stefan George: Dok. zur Wirkungsgeschichte: In 2 Bd. / Hrsg. R.-R. Wuthenow. — Stuttgart, 1980—1981.

ВЕДЕКИНД

- Irmer H.-J.* Der Theaterdichter Frank Wedekind. — B., 1975.
Kutscher A. Wedekind: Leben und Werk. — München, 1964.
Rothe F. Frank Wedekinds Dramen: Jugendstil und Lebensphilosophie. — Stuttgart, 1968.

ШТЕРНГЕЙМ

- Billetta R.* Sternheim-Kompendium: Carl Sternheim: Werk, Weg, Wirkung: (Bibliographie und Bericht). — Wiesbaden, 1975.
Wendler W. Carl Sternheim: Weltvorstellung und Kunstprinzipien. — Frankfurt a. M., 1966.
Zu Carl Sternheim / Hrsg. M. Durzak. — Stuttgart, 1982.

ЭКСПРЕССИОНИЗМ

- Волчанецкий М. Н.* Экспрессионизм в немецкой литературе. — Смоленск, 1923.
Экспрессионизм: Драматургия. Живопись. Графика. Музыка. Киноискусство. — М., 1966.

Der blaue Reiter: Dokumente einer geistigen Bewegung / Hrsg. A. Hüneke. — Leipzig, 1986.
Der deutsche Expressionismus: Formen und Gestalten / Hrsg. H. Steffen. — Göttingen, 1965.
Eykman Ch. Die Funktion des Hässlichen: In der Lvrik Georg Heyms, Georg Trakls und Gottfried Benns. — Bonn, [1965].
Expressionismus: Aufzeichnungen und Erinnerungen der Zeitgenossen / Hrsg. P. Raabe. — Freiburg im Breisgau, 1965.
Expressionismus: Der Kampf um eine literarische Bewegung / Hrsg. P. Raabe. — München, 1965.
Expressionismus: Gestalten einer literarischen Bewegung / Hrsg. H. Friedmann, O. Mann. — Heidelberg, 1956.

728

Expressionismus: Literatur und Kunst. — Moskau, 1986.
Expressionismus: Literatur und Kunst, 1910—1923: Eine Ausstellung des deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum. — Marbach, 1960.
Kameraden der Menschheit: Dichtungen zur Weltrevolution / Hrsg. L. Rubiner. — Potsdam, 1919.
Lohner E. Gottfried Benn Bibliographie, 1912—1956. — Wiesbaden, 1958.
Menschheitsdämmerung: Symphonie jüngster Dichtung / Hrsg. K. Pintus. — B., 1919.
Raabe P. Die Zeitschriften und Sammlungen des literarischen Expressionismus: Repertorium der Zeitschriften, Jahrbücher, Anthologien, Sammelwerke, Schriftreiten und Almanache, 1910—1921. — Stuttgart, 1964.
Ritzer W. Trakl-Bibliographie. — Salzburg, 1956.

ВАСЦЕРМАНН

Voegeli W. Jakob Wassermann und die Trägheit des Herzens. — Winterthur, 1956.

КЕЛЛЕРМАН

Бергельсон Г. Б. Келлерман. — М.; Л., 1965.
Левинтон А. Г. Творчество Б. Келлермана. — Л., 1958.
Ilberg W. B. Kellermann in seinen Werken. — B., 1959.

ТОМА

Haage P. Ludwig Thoma; Mit Nagelstiefeln durch Kaiserreich. — München, 1975.

Г. МАНН

Генрих Манн: Биобиблиогр. указ. / Сост. Е. П. Брандис, Г. П. Дмитриева. — М., 1957.
Знаменская Г. Н. Генрих Манн: Крит.-библиогр. очерк. — М., 1971.
Зубарева К. А. Генрих Манн и прогрессивные традиции немецкой и мировой литературы. — Омск, 1972.
Мотылева Т. Л. Первый антифашистский роман: «Верноподданный» Генриха Манна. — М., 1974.
Heinrich Mann-Jahrbuch: In 3 Bd. — Lübeck, 1981—1986.
Heinrich Mann: Werk und Wirkung / Hrsg. R. Woff. — Bonn, 1984.
Herden W. Geist und Macht. — B., Weimar, 1971.
Zenker E. Heinrich Mann-Bibliographie: Werke. — B.: Weimar, 1967.

Т. МАНН

Адмони В., Сильман Т. Томас Манн: Очерк творчества. — Л., 1960.
Ант С. К. Над страницами Томаса Манна. — М., 1980.
Ант С. Томас Манн. — М., 1972.
Кургинян М. Романы Томаса Манна: Форма и метод. — М., 1975.
Томас Манн: Биобиблиогр. указ. / Сост. З. В. Житомирская. — М., 1956.
Федоров А. А. Томас Манн: Время шедевров. — М., 1981.
Diersen J. Thomas Mann: Episches Werk, Weltanschauung, Leben. — B.; Weimar, 1975.
Matter H. Die Literatur über Thomas Mann: Eine Bibliographie, 1898—1969: In 2 Bb. — B.; Weimar, 1972.
Mayer H. Thomas Mann. — Frankfurt a. M., 1980.
Mendelssohn P. de. Der Zauberer: Das Leben des deutschen Schriftstellers Thomas Mann. — Frankfurt a. M., 1975.
Müller J. Thomas Mann: Künstlertum und Humanitätsgewissen. — B., 1976.

Das Werk Thomas Mann: Ein Literaturverzeichnis anlässlich seines 80. Geburtstages. — B., 1955.
Werk und Wirkung Thomas Manns in unserer Epoche: Ein. intern. Dialog. — B., 1978.

Глава восьмая
АВСТРИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Затонский Д. Австрийская литература в XX столетии. — М., 1985.
Althaus H. Zwischen Monarchie und Republik; Schnitzler, Hofmannsthal, Kafka, Musil. — München, 1976.
Blauhut R. Österreichische Novellistik des 20. Jahrhunderts. — Wien, 1966.
Deutsche Dichter der Moderne: Ihr Leben und Werk / Hrsg. B. von Wiese. — 3. Aufl. — B., 1975.
Diersch M. Empiriekritizismus und Impressionismus: Über Beziehungen zwischen Philosophie, Ästhetik und Literatur um 1900 in Wien. — B., 1973.
Falk W. Leid und Verwandlung; Rilke, Kafka, Trakl und der Epochenstil des Impressionismus und Expressionismus. — Salzburg, 1961.
Herman J. Der Schein des schönen Lebens; Studien zur Jahrhundertwende. — Frankfurt a. M., 1972.
Jähnichen M. Der Weg zur Anerkennung: Tschechische Literatur im deutschen Sprachgebiet, 1861—1918. — B., 1972.
Mühlher R. Österreichische Dichter seit Grillparzer. — Wien; Stuttgart, 1973.
Trommler F. Roman und Wirklichkeit. — Stuttgart etc., 1966.
Vogelsang H. Österreichische Dramatik des 20. Jahrhunderts. — Wien; Stuttgart, 1963.
Wache K. Der österreichische Roman seit dem Neubarock. — Leipzig, 1930.
Weltfreude: Konferenz über die Prager deutsche Literatur. — Prag, 1967.

ВЕРФЕЛЬ

Franz Werfel, 1890—1945 / Ed. L. B. Foltin. — Pittsburgh, 1961.
Wimmer P. Franz Werfels dramatische Sendung. — Wien, 1973.

ГОФМАНСТАЛЬ

Hederer E. Hugo von Hofmannsthal. — Frankfurt a. M., 1960.
Hugo von Hofmannsthal: Bibliographie des Schrifttums, 1892—1963 / Bearb. H. Weber. — B., 1966.
Hugo von Hofmannsthal: Verzeichnis des gedruckten Œuvre und seines literarischen Echos in den Beständen der österreichischen Nationalbibliothek / Bearb., W. Ritzer. — Wien, 1972.
Kobel E. Hugo von Hofmannsthal. — B., 1970.
Tarot R. Hugo von Hofmannsthal: Daseinsformen und dichterische Struktur. — Tübingen, 1970.

КАФКА

Затонский Д. В. Франц Кафка и проблемы модернизма. — 2-е изд., испр. — М., 1972.
Сучков Б. Л. Творчество Ф. Кафки в свете действительности. — М., 1964.
Brod M. Über Franz Kafka. — Frankfurt a. M.; Hamburg, 1966.
Emrich W. Franz Kafka. — Bonn, 1958.
Franz Kafka today / Ed. A. Flores, H. Swander. — Madison, 1958.
Gray R. Franz Kafka. — Cambridge, 1973.
Hemmerle R. Franz Kafka: Eine Bibliographie. — München, 1958.
Hermsdorf K. Kafka. — B., 1961.
Kafka-Studien / Hrsg. B. Elling. — N. Y. etc., 1985.
Kessler S. Kafka — Poetik der sinnlichen Welt: Strukturen sprachkritischen Erzählens. — Stuttgart, 1983.
Politzer H. Franz Kafka. — Frankfurt a. M., 1978.

729

Sorensen V. Kafkas Digting. — København, 1968.
Spann M. Franz Kafka. — Boston, 1976.
Wagenbach K. Franz Kafka. — B., 1959.
Weinberg K. Kafkas Dichtungen. — Bern; München, 1963.

КРАУС

- Kraft W.* Karl Kraus: Beiträge zum Verständnis seines Werkes. — Salzburg, 1956.
Scheichl S. P. Kommentierte Auswahlbibliographie zu Karl Kraus. — München, 1975.
Weigel H. Karl Kraus oder Die Macht der Ohnmacht. — Wien etc., 1968.

РИЛЬКЕ

- Березина А. Г.* Поэзия и проза молодого Рильке. — Л., 1985.
Berendt H. Rainer Maria Rilkes Neue Gedichte: Versuch einer Deutung. — Bonn, 1957.
Bollnow O. F. Rilke. — 2. erw. Aufl. — Stuttgart, 1956.
Bradley B. L. R. M. Rilkes Neue Gedichte: Ihr zyklisches Gefüge. — Bern; München, 1967.
Buddenberg E. Rainer Maria Rilke: Eine innere Biographie. — Stuttgart, 1954.
Fülleborn U. Das Strukturproblem der späten Lyrik Rilkes. — Heidelberg, 1960.
Guardini R. Rainer Maria Rilkes Deutung des Daseins: Eine Interpretation der Duineser Elegien. — München, 1953.
Kellenter S. Das Sonett bei Rilke. — Bern, 1982.
Mandel S. Rainer Maria Rilke: The poetic instinct. — Ill., 1965.
Mörchen H. Rilkes Sonette an Orpheus. — Stuttgart, 1958.
Peters H. F. Rainer Maria Rilke: Masks and the man. — Seattle, 1960.
Rilke heute: Beziehungen und Wirkungen / Hrsg. I. H. Solbrig, J. W. Storck. — Frankfurt a. M., 1975.
Rilke-Studien: Zu Werk und Wirkungsgeschichte. — B.; Weimar, 1976.
Ritzer W. Rainer Maria Rilke Bibliographie. — Wien, 1951.
Schnack I. Rainer Maria Rilke: Chronik seines Lebens und seines Werkes: In 2 Bd. — Frankfurt a. M., 1975.
Wood F. Rainer Maria Rilke: The ring of forms. — Minneapolis, 1958.

ТРАКЛЬ

- Blass R.* Die Dichtung Georg Trakls. — B., 1968.
Finck A. Georg Trakl: Essai d'interprétation. — Lille, 1974.
Lindenberger H. Georg Trakl. — N. Y., 1971.
Ritzer W. Neue Trakl Bibliographie. — Salzburg, 1983.
Zuberbühler J. «Der Tränen nächtliche Bilder»; Georg Trakls Lyrik im literarischen und gesellschaftlichen Kontext seiner Zeit. — Bonn, 1984.

ШНИЦЛЕР

- Allen R. H.* An annotated Arthur Schnitzler bibliography. — Chapel Hill, 1966.
Caputo A. M. Arthur Schnitzlers späte Werke: Studien zu seiner Erzählkunst. — München, 1982.
Derré F. L'œuvre d'Arthur Schnitzler. — P., 1966.
Fritsche A. Dekadenz im Werk Arthur Schnitzlers. — Bern; Frankfurt a. M., 1974.

Глава девятая ШВЕЙЦАРСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Литература Швейцарии. — М., 1969.
Павлова Н., Седельник В. Швейцарские варианты. М., 1990.
Avery G. C. Inquiry and testament: A study of the novels and short prose of Robert Walser. — Philadelphia, 1968.
Bänziger H. Heimat and Fremde: Ein Kapitel «tragischer Literaturgeschichte» in der Schweiz. — Bern, 1958.
Berchtold A. La Suisse romande au cap du XX^e siècle. — Lausanne, 1963.
Bettex A. Spiegelungen der Schweiz in der deutschen Literatur, 1870—1950. — B., 1954.
Calgari G. Storia delle quattro letterature della Svizzera. — Milano, 1958.
Ermatinger E. Dichtung und Geistesleben der deutschen Schweiz. — München, 1933.
Frick S. Heinrich Federer: Leben und Dichtung. — Luzern, 1960.
Fringeli D. Dichter im Abseits: Schweizer Autoren von Glauser bis Hohl. — Zürich; München, 1974.
Grenz D. Die Romane Robert Walsers: Weltbezug und Wirklichkeitsdarstellung. — München, 1974.
Guers-Villate J. Charles Ferdinand Ramuz. — P., 1966.

- Herzog U.* Robert Walsers Poetik; Literatur und soziale Entfremdung. — Tübingen, 1974.
- Kammerhoff E.* Ernst Zahn. — Stuttgart; B., 1917.
- Nicod M.* Du réalisme à la réalité: Evolution artistique et itinéraire spirituel du Ramuz. — Genève, 1966.
- Panorama de littératures contemporaines de Suisse. — P., 1938.
- Provokation und Idylle: Über Robert Walsers Prosa. — Stuttgart, 1971.
- Schmid K.* Unbehagen im Kleinstaat; Untersuchungen über C. F. Meyer, H.-F. Amiel, J. Schaffner, M. Frisch, J. Burckhardt. — Zürich; München, 1977.
- Siegel J.* Untersuchungen zur Zürcher und Berliner Prosa Robert Walsers und zur Rezeption seines Werkes. — Leipzig, 1982.
- Über Robert Walser: In 2 Bd. / Hrsg. K. K. Kerr. — Frankfurt a. M., 1978.
- Weber-Perret M.* Ecrivains romands, 1900—1950. — Lausanne, 1951.
- Wetzel J. H.* Carl Spitteler: Ein Lebens- und Schaffensbericht. — Bern; München, 1973.

Глава десятая
АНГЛИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

ЛИТЕРАТУРНАЯ СИТУАЦИЯ НА РУБЕЖЕ ВЕКОВ

- Ивашева В. В.* Английская литература, XX век. — М., 1967.
- История английской литературы. — М., 1958. — Т. 3.
- Михальская Н. П.* Переходные эстетические явления в литературном процессе XVIII—XX вв. — М., 1986.
- Образцова А. Г.* Синтез искусств и английская сцена на рубеже XIX—XX вв. — Отв. ред. А. Аникст. — М., 1984.
- Урнов М. В.* Вехи традиции в английской литературе. — М., 1986.
- Урнов М. В.* На рубеже веков: Очерки англ. лит. — М., 1970.
- Alpers A.* The life of Katherine Mansfield. — L., 1980.
- Bellamy W.* The novels of Wells, Bennett and Galsworthy, 1890—1910. — L., 1971.
- Bergonzi B.* The turn of a century: Essays on Victorian and modern English literature. — L., 1973.
- Berkman S.* Katherine Mansfield: A critical study. — New Haven, 1959.
- Buckley J. H.* William Ernest Henley: A study in the «counterdecadence» of the «nineties». — Princeton (N. J.), 1975.
- Cecil D.* Max; A biography. — L., 1964.
- Connell J. W. E.* Henley. — L., 1949.
- Conroy M.* Modernism and authority; strategies of legitimation in Flaubert and Conrad. — Baltimore; L., 1985.
- 730
- Croman N.* John Galsworthy: a study in continuity and contrast. — L., 1933.
- Cruse A.* After the Victorians. — L., 1938.
- Daiches D.* Some late Victorian attitudes. — L., 1969.
- Dowling L. C.* Aestheticism and decadence; A selective annotated bibliography. — N. Y.; L., 1978.
- Dupont V.* John Galsworthy: the dramatic artist. — L., 1943.
- Easton M.* Aubrey and the dying lady: a Beardsley riddle. — L., 1972.
- Frierson W. C.* The English novel in transition, 1885—1940. — Norman (Okla) 1942.
- Hall J. H.* Sherlock Holmes: ten literary studies. — L., 1969.
- Hepburn J. G.* The art on Arnold Bennett. — L., 1963.
- Hoffman C. G.* Ford Madox Ford. — L., 1967.
- Kumar S. K.* Bergson and the stream of consciousness novel. — L.; Glasgow, 1962.
- Lascelles M.* The story-teller retrieves the past: historical fiction and fictitious history in the art of Scott, Stevenson, Kipling and others. — Oxford, 1980.
- McClure J. A.* Kipling and Conrad: the colonial fiction. — Cambridge (Mass.), 1981.
- Magalaner M.* The fiction of Katherine Mansfield. — L.; Amsterdam, 1971.
- Streatfeild R. A.* Samuel Butler: A critical study. — L., 1902.
- Symons and Aubrey Beardsley. — L., 1905.
- Thomson G. H.* The fiction of E. M. Forster. — L., 1967.
- Trilling L. E. M.* Forster. — L., 1943.
- Woolf V.* Mr. Bennett and Mrs. Brown. — L. 1924.
- The Yellow Book: an illustrated quarterly: An anthology. — N. Y., 1974.

ЧЕСТЕРТОН

- Barker D. G. K.* Chesterton. — N. Y., 1973.
Barker D. The man of principle: A view of John Galsworthy. — L., 1963.
Hollis Ch. The mind of Chesterton. — L., 1970.
Wills G. Chesterton: man and mask. — L., 1961.

УАЙЛЬД

- Абрамович Н. Я.* Религия красоты и страдания: О. Уайльд и Достоевский. — СПб., 1909.
Аксельрод М. Мораль и красота в произведениях Оскара Уайльда. — Иваново-Вознесенск, 1928.
Чуковский К. И. Оскар Уайльд. — Пг., 1922.
Ericksen D. H. Oscar Wilde. — Boston, 1977.
Gagnier R. Idylls of the marketplace: Oscar Wilde and the Victorian public. — Stanford (Calif.), 1986.
Hardwick M. The Osprey guide to Oscar Wilde. — Reading, 1973.
Hyde H. M. Oscar Wilde. — N. Y., 1975.
Langaard G. Oscar Wilde. — L., 1900. — Рус. пер.: *Лангаард Г.* Оскар Уайльд. — М., 1906.
Mason S. Bibliography of Oskar Wilde. — Boston, 1972.
Shewan R. Oscar Wilde: Art and egotism. — L., 1977.

КОНРАД

- Урнов Д. М.* Джозеф Конрад. — М., 1977.
Baines J. Joseph Conrad: A critical biography. — L., 1960.
Berthond J. Joseph Conrad: the major phase. — Cambridge etc., 1978.
Cox C. B. Joseph Conrad: The modern imagination. — L., 1974.
Crankshaw E. Joseph Conrad: some aspects of the art of the novel. — L., 1936.
Daleski H. M. Joseph Conrad: The way of dispossession. — L., 1977.
Fleishman A. Conrad's politics: community and anarchy in the fiction of Joseph Conrad. — L., 1967.
Gerber H. E., Teets B. E. Joseph Conrad: An annotated bibliography of writings about him. — Dekalb (Ill.), 1970.
Glassman P. J. Language and being: Joseph Conrad and the literature of personality. — N. Y.; L., 1976.
Gurko L. Joseph Conrad: giant in exile. — N. Y., 1962.
Hay E. K. The political novels of Joseph Conrad. — L., 1963.
Hunter A. Joseph Conrad and the ethics of Darwinism: the challenges of science. — L.; Canberra, 1983.
Karl F. R. Joseph Conrad: the three lives. — L.; 1979.
Palmer J. A. Joseph Conrad's fiction: A study in literary growth. — L., 1968.
Said E. W. Joseph Conrad and the fiction of autobiography. — L., 1966.
Schwarz D. R. Conrad: Alway's folly to Under Western eyes. — L.; Basingstoke, 1980.
Shevry N. Conrad's Eastern world. — L.; N. Y., 1971.
Stewart J. I. Joseph Conrad. — L.; Harlow, 1968.
Yelton D. C. Mimesis and metaphor: an inquiry into the genesis and scope of Conrad's symbolic imagery. — L., 1967.

КИПЛИНГ

- Amis K.* Rudyard Kipling and his world. — L., 1975.
Dobrée B. Rudyard Kipling: Realist and fabulist. — L., 1967.
Wilson A. The strange ride of Rudyard Kipling: his life and works. — N. Y., 1978.
Young W. A., McGiverning J. A. Kipling dictionary. — L., 1967.

УЭЛЛС

- Замятин Е.* Герберт Уэллс. — Пг., 1922.
Кагарлицкий Ю. И. Герберт Уэллс: Очерк жизни и творчества. — М., 1963.
Левидова И. М., Парчевская Б. М. Герберт Джордж Уэллс: Библиогр. указ. рус. пер. и крит. лит. на рус. яз. — М., 1966.
Bergonzi B. The early H. G. Wells: A study of the scientific romances. — Manchester, 1961.

- Palczewski J. K.* Utopista bez złudzeń. — W-wa, 1976.
Reed J. R. The natural history of H. G. Wells. — Athens (Ohio), 1982.

ТЕАТР. ШОУ

- Балашов П. С.* Художественный мир Бернанда Шоу. — М., 1982.
Гражданская З. Т. Бернад Шоу. — М., 1965.
Динамов С. Бернад Шоу. — М.; Л., 1931.
Образцова А. Г. Бернад Шоу и европейская театральная культура на рубеже XIX—XX вв. — М., 1974.
Образцова А. Г. Драматургический метод Бернанда Шоу. — М., 1965.
Ромм А. С. Джордж Бернад Шоу. — М.; Л., 1965.
Adams E. B. Bernard Shaw and the aesthetes. — Columbus (Ohio), 1971.
Bentley E. Bernard Shaw. — Norfolk (Conn), 1957.
Braybrooke P. The subtlety of George Bernard Shaw. — N. Y., 1973.
Brown I. Shaw in his time. — L., 1965.
Chesterton G. K. George Bernard Shaw. — L., 1948.
Dietrich R. J. Portrait of the artist as a young superman. Gainesville, 1969.
Hartmell F. Who's who in Shaw. — L., 1975.
Hugo L. Bernard Shaw: Playwright and preaches. — L., 1971.
Mills J. A. Language and laughter: Comic idiom in the plays of Bernard Shaw. — Tucson (Ariz.), 1969.
Pearson H. Bernard Shaw. — L., 1951. — Рус. пер.: *Пирсон Х.* Бернад Шоу / Пер. В. Харитоновы и М. Марецкой. — М., 1972.

731

ПОЭЗИЯ. «БЛУМСБЕРИ»

- Ионкис Г. Э.* Эстетические искания поэтов Англии (1910—1930). — Кишинев, 1979.
Blunden E. War poets, 1914—1918. — L., 1958.
Bowra C. M. The background of modern poetry. — Oxford, 1947.
De la Mare W. Rupert Brooke and the intellectual imagination. — L., 1919.
De Sola Pinto V. Crisis in English poetry, 1880—1940. — N. Y., 1951.
Downes D. A. Gerald Manley Hopkins: A study of his Ignatian spirit. — L., 1959.
Feder L. Ancient myth in modern poetry. — Princeton (N. J.), 1971.
Georgian poetry, 1911—1922 / Ed. T. Rogers. — L., 1977.
Markow N. A. E. Housman: scholar and poet. — L., 1958.
Perkins D. A history of modern poetry: from the 1890's to the high modernist mode. — 3rd ed. — Cambridge (Mass.), 1969.
Stringer A. J. Red wine of youth: a life of Rupert Brooke. — L., 1948.
Virginia Woolf and Bloomsbury / Ed. J. Marcus. — Bloomington, 1987.
Wain J. Gerald Manley Hopkins: an idiom of desperation. — L., 1960.
Watson G. L. A. E. Housman: a divided life. — L., 1957.

Глава одиннадцатая
ИРЛАНДСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Ряполова В. А. У. Б.* Йейтс и ирландская художественная культура. 1890-е — 1930-е гг. — М., 1985.
Саруханян А. П. Современная ирландская литература. — М., 1973.
Boyd E. A. Ireland's literary renaissance. — N. Y., 1922.
Brown M. The politics of Irish literature: From Thomas Davis to W. B. Yeats. — L., 1972.
Clarke A. The Celtic twilight and the nineties. — Dublin, 1969.
Costello P. The heart grown brutal: The Irish revolution in literature from Parnell to the death of Yeats, 1891—1939. — Dublin, 1974.
Deane S. Celtic revivals; essays in modern Irish literature, 1880—1980. — L., 1985.
Kohfeldt M. L. Lady Gregory: the woman behind the Irish Renaissance. — L., 1985.
Loftus R. J. Nationalism in modern Anglo-Irish poetry. — Madison; Milwaukee, 1964.

- Marcus P. L.* Yeats and the beginning of the Irish Renaissance. — Ithaca; L., 1970.
O'Connor U. Celtic down; a portrait of the Irish literary renaissance. — L., 1984.
Stalder H.-G. Anglo-Irish peasant drama: the motifs of land and emigration. — Bern, 1978.

ЙЕЙТС

- Adams J.* Yeats and the masks of syntax. — L.; Basingstoke, 1984.
Clark D. W. B. Yeats and the theatre of desolate reality. — Dublin, 1965.
Ellmann R. The identity of Yeats. — N. Y., 1964.
Jeffares A. N. The circus animals: essays on W. B. Yeats. — L., 1970.
Moore J. R. Masks of love and death: Yeats as dramatist. — Ithaca; L., 1971.

СИНГ

- Gerstenberger D.* John Millington Synge. — N. Y., 1964.
Grene N. Synge: a critical study of the plays. — L.; Basingstoke, 1975.
King M. The drama of J. M. Synge. — L., 1985.
Skelton R. The writing of J. M. Synge. — L., 1971.

ДЖОЙС

- Жантмеева Д. Г.* Джеймс Джойс. — М., 1967.
Benstock B. James Joyce; the undiscovered country. — Dublin, 1977.
Ellmann R. James Joyce. — New and rev. ed. — N. Y., 1982.
Goldberg S. Joyce. — Edinburgh; L., 1967.
Levin H. James Joyce. — Norfolk, 1960.
San Juan E. James Joyce and the craft of fiction: An interpretation of «Dubliners». — Rutherford, 1972.
Schneider U. James Joyce: «Dubliners». — München, 1982.

Глава двенадцатая ДАТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Дымишиц А.* Мартин Андерсен Нексе: Крит.-биограф. очерк. — М.; Л., 1951.
Карин Микаэлис: Биобиблиограф. указ. / Сост. и вступ. ст. Э. В. Переслегиной. — М., 1978.
Мартин Андерсен-Нексе; Биобиблиограф. указ. / Сост. Э. В. Переслегина; Вступ. ст. Н. И. Крымовой. — М., 1969.
Неустроев В. П. Литература Скандинавских стран // История зарубежной литературы конца XIX — начала XX века (1871—1917). — М., 1968.
Неустроев В. П. Литература Скандинавских стран (1870—1970). — М., 1980.
Неустроев В. П. Мартин Андерсен-Нексе: Жизнь и творчество. — М., 1951.
Писатели Скандинавии о литературе: Дания. — М., 1982.
Туандер К. Датско-русские исследования. — СПб., 1913. — Вып. 2.
Шарыпкин Д. М. Скандинавская литература в России. — Л., 1980.
Ahnlund K. Den unge Gustav Wied. — København, 1964.
Andersen J. Viggo Stuckenberg og hans samtid. — København, 1944. — Bd. 1—2.
Andersen R. Jakob Knudsen. — København, 1958.
Danske Digtere i det 20 århundrede. — København, 1965. — Bd. 1.
Fra G. Brandes til J. V. Jensen / Red. P. H. Transtedt. — København, 1971. — (Dan. litt. hist.; Bd. 3).
Fra Jons. V. Jensen till M. Andersen Nexø / Red. T. Brostrøm M. Winge. — København, 1980. — (Dan. digtere i det 20 århundrede).
Frandsen E. Sophus Claussen. — København, 1950. — Bd. 1—2.
Frederiksen E. Johannes Jørgensens Ungdom. — København, 1946.
Friis O. Den unge Johannes V. Jensen, 1873—1902. — København, 1974. — Bd. 1—2.
Houmann B. Drømmen om en ny verden: Martin Andersen Nexø og hans forhold til Sovjetunionen. — København, 1957.
Jansen J. F. Turgenjev i dansk åndsliv. — 2. opl. — København, 1969.
Jeppeser B. H. Johannes V. Jensen og den hvide mands byrde. — København, 1984.
Jones W. G. Johannes Jørgensens modne år. — København, 1963.

- Møller Kristensen S.* Den store generation. — København, 1974.
Nedergaard L. Johannes V. Jensen: Liv og forfatterskab. — København, 1968.
Rimestad C. Fra Stuckenbergs til Seedorff. — København, 1922—1923. — Bd. 1—2.

732

- Schmidt P.* Drømmens dør: Laesninger i Jakob Knudsen's forfatterskab. — Odense, 1984.
Wamberg N. B. Johannes V. Jensen. — København, 1961.

Глава тринадцатая
ИСЛАНДСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Стеблин-Каменский М. И.* Исландская литература. — Л., 1947.
Beck R. History of Icelandic poets, 1800—1940. — N. Y., 1950.
Einarsson S. A history of Icelandic literature. — N. Y., 1957.
Einarsson S. History of Icelandic prose writers, 1800—1940. — N. Y., 1948.
Gislason B. M. Islands litteratur efter sagatiden. — København, 1949.
Gudmundsson F. Stephan G. Stephansson in retrospect: Seven essays. — Reykjavik, 1982.
Nordal S. Udsigt over Islands Litteratur i det 19. og 20. Århundrede. — Reykjavik, 1927.

Глава четырнадцатая
ШВЕДСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Август Стриндберг; Биобиблиогр. указ. / Сост. и вступ. ст. Б. А. Ерхова. — М., 1981.
Брайде Л. Ю. Полет Нильса: Судьба книги Сельмы Лагерлёф. — М., 1975.
Неустроев В. П. Художественный мир Стриндберга // Стриндберг А. Избранные произведения. — М., 1986. — Т. 1.
Художественная литература Скандинавских стран в русской печати: Библиогр. указ. Вып. 1. Шведская литература / Сост. Б. А. Ерхов; Вступ. ст. В. П. Неустроева. — М., 1986.
Шарынкин Д. Русская литература в Скандинавских странах. — Л., 1975.
Ahlström G. Det moderna genombrottet i Nordens litteratur. — Stockholm, 1947.
Björck S. Heidenstam och sekelskiftets Sverige. — Stockholm, 1946.
Brandell G. Strindberg — ett författarliv. — Stockholm, 1983—1985. — D. 2—3.
Brandell G. Svensk litteratur, 1900—1950; Realism och symbolism. — Stockholm, 1958.
Brandell G., Stenkvist J. Svensk litteratur, 1870—1970. — Stockholm, 1974. — D. 1.
Carlsson H. G. Strindberg and the poetry of myth. — Berkeley, 1982.
Furuland L. Statarna i litteraturen. — Stockholm, 1962.
Lamm M. August Strindberg. — Stockholm, 1961.
Linder E. H. Fem decennier av nittonhundratalet. — 4 uppl. — Stockholm, 1965. — Bd. 1.
Linder E. H. Hjalmar Bergman. — N. Y., 1975.
Lundewall K.-E. Från åttital till nittital. — Stockholm, 1953.
Sunpunkter på Strindberg / Red. G. Brandell. — Stockholm, 1964.
Strindbergiana / Red. A. Persson, K. Å. Käme. — Stockholm, 1985.
Structures of influence: A comparative approach to August Strindberg / Ed. M. Johns Blackwell. — Chapel Hill, 1981.
Törnqvist E. Strindbergian drama. — Atlantic Highlands (N. J.), 1982.

Глава пятнадцатая
НОРВЕЖСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Aasen E.* Sigrid Undset. — Oslo, 1982.
Anker N. R. Min venn Sigrid Undset. — 2 oppl. — Oslo, 1982.
Beyer E. Kinck. — Oslo, 1976.
Birkeland B. Olav Dunns soger og forteljingar. — Oslo, 1976.
Bjørnsen J. F. Sigbjørn Obsfelder. — Oslo, 1959.
Bull F. Norges litteratur: Fra Februarrevolusjonen til første verdenskrig. — Oslo, 1963. — (Norges litt. hist.; Bd. 4).
Dahl W. Norges litteratur. — Oslo, 1984. — Bd. 2.

- Deschamps N.* Sigrid Undset, on la morale de la passion. — Montréal, 1966.
- Downs B. W.* Modern Norwegian literature, 1860—1918. — Cambridge, 1966.
- Engelstad I.* Amalie Skram. — Oslo, 1978.
- Falkberget nå / Red. T. B. Pettersen. — Oslo, 1980.
- Fra Hamsun til Falkberget / Red. E. Beyer. — Oslo, 1975. — (Norges litt. hist.; Bd. 4).
- Gelsted O.* Arnulf Øverland. — København, 1946.
- Haakonsen D.* Arnulf Øverland og den etiske realisme, 1905—1940. — Oslo, 1966.
- Johnson P. E.* Mennesket i motgang: En innfallsport til Olav Duuns diktning. — Oslo, 1973.
- Kommandantvold K. M.* Johan Falkbergets bergmannsverden. — Oslo, 1971. — Bd. 1—2.
- Nygaard K.* Gunnar Heiberg: Teatermannen. — Bergen, 1975.
- Packness I.* Sigrid Undset bibliografi. — København, 1963.
- Skavlan E.* Gunnar Heiberg. — Oslo, 1950.
- Søkelys på Fem nyrealister / Ved L. Bliksrud. — Oslo, 1978.
- Strandvold B.* Oskar Braaten. — Oslo, 1981.
- Svensen Å.* Mellom Juvika og Øyvaere: Tre artikler om Olav Duuns romaner. — Oslo, 1978.
- Vinsnes A. H.* Norges litteratur: Fra 1880-årene til frste verdenskrig. — 2 utg. — Oslo, 1961. — (Norges litt. hist.; Bd. 5).
- Wyller E. A.* Tidsproblemet hos Olaf Bull. — Oslo, 1978.
- Ystad V.* Kristofer Uppdals lyrikk. — Oslo, 1978.

ГАМСУН

- Сучков Б.* Кнут Гамсун // Гамсун К. Избранные произведения. — М., 1970. — Т. 1. — С. 3—39.
- Hansen T.* Proessen mot Hamsun / Overs. J. Ørjasaeter. — Oslo, 1978.
- Kittang A.* Luft, vind, ingenting: Hamsuns desillusjons-romaner frå Sult til Ringen sluttet. — Oslo, 1984.
- Knutsen N. M.* Hamsun. — Oslo, 1975.
- Nag M.* Hamsun i russiks åndsliv. — Oslo, 1969.
- Nilson S. S.* En ørn i uvaer: Knut Hamsun og politikken. — Oslo, 1960.
- Østby A.* Knut Hamsun: En bibliografi. — Oslo, 1972.
- Øyslebo O.* Hamsun gjennom stilen. — Oslo, 1964.
- Tiemroth J. E.* Illusionens vej: Knut Hamsuns forfat-ferskab. — København, 1974.

Глава шестнадцатая ФИНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Карху Э. Г.* Достоевский и финская литература. — Петрозаводск, 1976.
- Карху Э. Г.* История литературы Финляндии: От истоков до конца XIX века. — Л., 1979.
- Карху Э. Г.* Очерки финской литературы начала XX века. — Л., 1972.
- Карху Э. Г.* Финляндская литература и Россия, 1850—1900. — М.; Л., 1964.
- Карху Э. Г.* Финская лирика XX века. — Петрозаводск, 1984.
- Ahokas J.* A history of Finnish literature. — Bloomington, 1973.
- 733
- Barck P. O.* Arvid Mörne och sekelskiftets Finland. — Helsingfors, 1953.
- Erho E.* Maiju Lassila. — Turku, 1957.
- Laitinen K.* Suomen kirjallisuuden historia. — Helsinki, 1981.
- Onerva L.* Eino Leino: Runoilija ja ihminen. — 2. pain. — Helsinki, 1979.
- Palmgren R.* Joukkosydän: In 2 t. — Porvoo; Helsinki, 1966.
- Palmgren R.* Työläiskirjallisuus. — Porvoo; Helsinki, 1965.
- Sarajas A.* Viimeiset romantikot. — Helsinki; Turku, 1962.
- Sihvo H.* Karjalan kuva. — Helsinki, 1974.
- Suomen kirjallisuus. — Helsinki, 1965—1967. — Т. 4—6.
- Tanner K.* Kalevalainen romantiikka suomalaisessa kirjallisuudessa vuosina, 1890—1910. — Turku, 1960.
- Warburton Th.* Attio år finlandssvensk litteratur. — Helsingfors, 1984.

III. ЛИТЕРАТУРЫ ЦЕНТРАЛЬНОЙ И ЮГО-ВОСТОЧНОЙ ЕВРОПЫ

Глава первая ПОЛЬСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Bibliografia literatury polskiej: Nowy Korbut. — W-wa, 1970—1983. — Т. 13—16: Literatura pozytywizmu i Młodej Polski.
- Русская и польская литература конца XIX — начала XX века / Ред. Е. З. Цыбенко, А. Г. Соколов. — М., 1981.
- Хорев В. А.* Становление социалистической литературы в Польше. — М., 1979.
- Яцимирский А. И.* Новейшая польская литература: От восстания 1863 года до наших дней: В 2 т. — СПб., 1908.
- Baranski Z.* Literatura polska w Rosji na przełomie XIX i XX wieku. — Wrocław etc., 1962.
- Brzozowski S.* Legenda Młodej Polski. — Lwów, 1910. — (Reprint: Kraków; Wrocław, 1983).
- Czachowski K.* Obraz współczesnej literatury polskiej, 1884—1933. — Lwów, 1934—1936. — Т. 1—3.
- Eustachiewicz L.* Dramaturgia Młodej Polski. — W-wa, 1982.
- Głowiński M.* Powieść młodo-polska: Studium z poetyki historycznej. — Wrocław etc., 1969.
- Krzazynowski J.* Neoromantyzm polski. — Wrocław etc., 1971.
- Literatura polska wobec Rewolucji. — W-wa, 1971.
- Makowiecki A. Z.* Młoda Polska. — W-wa, 1981.
- Markiewicz H.* Przekroje i zbliżenia. — W-wa, 1967.
- Mładopolski świat wyobraźni / Red. M. Podraza-Kwiatkowska. — Kraków, 1977.
- Mysl teatralna Młodej Polski: Antologia. — W-wa, 1966.
- Obraz literatury polskiej. Ser. V. Literatura okresu Młodej Polski / Red. K. Wyka et al. — W-wa; Krakow, 1968—1975. — Т. 1—4.
- Podraza-Kwiatkowska M.* Młodopolskie harmonie i dysonansy. — W-wa, 1969.
- Podraza-Kwiatkowska M.* Somnambulicy-Dekadencjeterosi. — Kraków, 1985.
- Podraza-Kwiatkowska M.* Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski. — Kraków, 1975.
- Porównania: Studia o kulturze modernizmu / Red. R. Zimand. — W-wa, 1983.
- Problemy literatury polskiej lat 1890—1939 / Red. H. Kircher, Z. Zabicki. — Wrocław etc., 1972—1974. Т. 1—2.
- Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski / Oprac. M. Podraza-Kwiatkowska. — Wyd. 2. — Wrocław etc., 1977.
- Prokop J. Z.* przemian w literaturze polskiej lat 1907—1917. — Wrocław etc., 1970.
- Stepień M.* Polska lewica literacka. — W-wa, 1985.
- Taborski R.* Życie literackie młodopolskiej Warszawy. — W-wa, 1974.
- Walas T.* Kuotcgłani: (Dekadentyzm w literaturze polskiej, 1890—1905). — Kraków, 1986.
- Weiss T.* Przełom antypozytywistyczny w latach 1880—1890. — Kraków, 1966.
- Weiss T.* Romantyczna genealogia polskiego modernizmu. — W-wa, 1974.
- Wyka K.* Młoda Polska. — Kraków, 1977. Т. 1—2.
- Z problemów literatury polskiej XX wieku. — W-wa, 1965. — Т. 1.: Młoda Polska / Red. J. Kwiatkowski, Z. Tabicki.
- Zimand R.* «Dekadentyzm» warszawski. — W-wa, 1964.

ЖЕРОМСКИЙ

- Bumt B.* Стефан Жеромский. — М., 1961.
- Borowy W.* O Zeromskim. — W-wa, 1964.
- Hutnikiewicz A.* Stefan Zeromski. — Wyd. 7. — W-wa, 1973.
- Jakubowski J. Z.* Nowe spotkanie z Zeromskim. — W-wa, 1975.
- Kadziela J.* Młodość Stefana Zeromskiego. — W-wa, 1976.
- Kulczycka-Saloni J.* Pozytywizm i Zeromski. — W-wa, 1977.
- Markiewicz H.* W kregu Zeromskiego. — W-wa, 1977.
- Stefan Zeromski: Kalendarz życia i twórczości / Oprac. S. Eile, S. Kasztelowicz. — Wyd. 2. — Kraków, 1976.
- Stefan Zeromski: W pięćdziesiątą rocznicę śmierci / Red. Z. Goliński. — W-wa, 1977.
- Wspomnienia o Stefanie Zeromskim / Oprac. S. Eile. — W-wa, 1961.

РЕЙМОНТ

- Krzyzanowski J. W. S.* Reymont: Twórca i dzieło. — Lwów, 1937.

Lichański S. Władysław Stanisław Reymont. — W-wa, 1984.
Rurawski J. Władysław Reymont. — W-wa, 1977.
Rzeuska M. «Chłopi» Reymonta. — W-wa, 1950.

СТРУГ

Sandler S. Andrzej Strug wśród ludzi podziemnych. — W-wa, 1959.
Wspomnienia o Andrzeju Strugu / Wstęp i oprac. S. Sandler. — W-wa, 1965.

ОРКАН

Duzyk J. Władysław Orkan. — Wyd. 2. — W-wa, 1980.
Pigon S. Władysław Orkan: Twórca i dzieło. — Kraków, 1958.
Puchalska M. Władysław Orkan. — W-wa, 1957.

БЕРЕНТ

Paszek J. Styl powieści Wacława Berenta. — Katowice, 1976.
Studencki W. O Wacławie Berencie. — Opole, 1968—1969. — Cz. 1—2.

ТЕТМАЙЕР

Jabłońska K. Kazimierz Tetmajer. — Kraków, 1969.

КАСПРОВИЧ

Górski K. Jan Kasprovicz. — W-wa, 1977.
Lipski J. J. Twórczość Jana Kasprovicza w latach 1878—1891. — W-wa, 1967.
Wspomnienia o Janie Kasproviczu / Zebr. i oprac. R. Loth. — W-wa, 1967.

734

ВЫСПЯНСКИЙ

Оконьска А. Выспянский: Пер. с пол. — М., 1977.
Filipowska H. Wśród bogów i bohaterów: Dramaty antyczne S. Wyspiańskiego wobec mitu. — W-wa, 1973.
Kalendarz życia i twórczości Stanisława Wyspiańskiego, 1869—1890. — Kraków, 1971.
Hempicka A. Wyspiański pisarz dramatyczny: Idee i formy. — Kraków, 1973.
Natanson W. Stanisław Wyspiański: Próba nowego spojrzenia. — Poznań, 1966.
Nowakowski J. Wyspiański: Studia o dramatach. — Kraków, 1972.
Stokowa M. Stanisław Wyspiański: Monografia bibliogr. Twórczość pisarska. Zyciorys. — Kraków, 1967.
Stokowa M. Stanisław Wyspiański: Monografia bibliogr. Teatr Wyspiańskiego. — Kraków, 1968. — T. 1—2.

Глававторая
ЧЕШСКАЯЛИТЕРАТУРА

Cestí spisovatelé 19. a počátku 20. století: Slovníková příručka. — 3. vyd. — Pr., 1982.
Čeští spisovatelé 20. století: Slovníková příručka / Za red. M. Blahynky. — Pr., 1985.
Slovník českých spisovatelů / Zprac. Ústav pro českou lit. ČSAV. — Pr., 1964.
Slovník literárních směrů a skupin / Zprac. kolektiv pracovníků Ústava pro českou a světovou literaturu ČSAV; Red. Š. Vlasín. — 2., doplněné vyd. — Pr., 1983.
Státný R. Čeští spisovatelé deseti století: Slovník českých spisovatelů od nejstarších dob do počátku 20. století. — Pr., 1974.

* * *

Житник В. К. Поезія Антоніна Сиви; Розвиток поетичної майстерності — Київ, 1975.
Кишкин Л. С. Сватоуплук Чех: Очерк жизни и творчества. — М., 1959.

- Очерки истории чешской литературы XIX—XX веков. — М., 1963.
- Чешская и словацкая эстетика XIX—XX вв.: В 2 т. — М., 1984. — Т. 1.
- Шерлаимова С. А.* Станислав Костка Нейман. — М., 1959.
- Якубец Я., Новак А.* История чешской литературы. — Прага, 1926. — Ч. 2: Современная чешская литература от 60-х годов XIX века до наших дней.
- Buriánek F.* Bezruč — Toman — Gellner — Šrámek: Studie o básnících počátku našeho věku. — Pr., 1955.
- Buriánek F.* Frána Šrámek. — Pr., 1976.
- Buriánek F.* Generace buriču: Básníci z počátku 20. století. — Pr., 1968.
- Buriánek F.* Karel Toman. — Pr., 1985.
- Buriánek F.* Kritik F. X. Šalda. — Pr., 1987.
- Buriánek F.* Petr Bezruč. — Pr., 1987.
- Дějiny české literatury: 3. Literatura druhé poloviny devatenáctého století / Red. sv. M. Pohorský. — Pr., 1961.
- Honzíková M.* Julius Zeyer a Vilém Mrštík, dvě možnosti české moderní prózy. — Pr., 1970.
- Janáčková J.* Alois Jirásek. — Pr., 1987.
- Janáčková J.* Česky román sklonku 19. století. — Pr., 1967.
- Jankovič M.* Josef Václav Sládek. — Pr., 1963.
- Justl V.* Bratři Mrštíkové. — Pr., 1963.
- Pešat Z.* J. S. Machar básník. — Pr., 1959.
- Polák J., Tichý V., Krejčí K.* Jaroslav Vrchlický. — Pr., 1954.
- Soldan F.* J. S. Machar. — Pr., 1974.
- Svoboda A.* F. X. Šalda. — Pr., 1967.
- Svozil B.* V krajinách poezie: Realismus, impresionismus, dekadence, symbolismus: Básnické vývojové tendence z konce 19. století. — Pr., 1979.
- Šalda F. X.* Kritické projevy. 1—7. — Pr., 1949—1951.
- Urbanec J.* Mladá léta Petra Bezruče: Život a dílo, 1867—1903. — Ostrava, 1969.
- Václavek B.* Česká literatura XX. století. — Pr. 1974.
- Zika J., Brabec J.* Antonín Sova. — Pr., 1953.
- Zika J.* Otokar Březina. — Pr., 1970.

Глава третья СЛОВАЦКАЯ ЛИТЕРАТУРА

- История словацкой литературы. — М., 1970.
- Dejiny slovenskej literatúry. — Br., 1962.
- Kušy I., Šmatlák S.* Literatura na rozhraní 19. a 20. storocia. — Br., 1975. — (Dejiny sloven. lit.; D. 4).

* * *

- Červeňák A.* Vajanský a Turgenev. — Br., 1968.
- Gáfrik M.* Poézia slovenskej moderny. — Br., 1965.
- P. O.* Hviezdoslav v kritike a spomienkach. — Br., 1955.
- Janko Jesenský* v kritike a spomienkach. — Br., 1955.
- Kušy I.* Božena Slančíková-Timrava. — Martin, 1967.
- Lesňáková S.* Cesty k realizmu: Jozef Gregor-Tajovský a ruská literatúra. — Br., 1971.
- Matuška A.* Krasko. — Br., 1972.
- Matuška A.* Vajanský prozaik. — Br., 1946.
- Máaz A.* Dejiny slovenskej literatúry. — Br., 1948.
- Noge J.* Martin Kukučín — tradicionalista a novátor: Život a dielo, 1860—1907. — Br., 1962.
- Panovová E.* Puškin v slovenskej poézii do roku 1918. — Br., 1966.
- Šmatlák S.* 150 rokov slovenskej lyriky. — Br., 1971.
- Votruba F.* Vybrané spisy. — Br., 1954—1955. — D. 1—2.

Глава четвертая БОЛГАРСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Андреев В. Д.* История болгарской литературы. — М., 1987.
- Благовоев Д.* Марксизм и проблемы художественного творчества. — М., 1986.
- Зарев П.* Панорама болгарской литературы. — М., 1976. — Т. 1.
- Зарев П.* Панорама на българската литература. — С., 1977. — Т. 1—2.
- История на българската литература. — С., 1970. — Т. 3.
- Ликова Р.* Проблеми на българския символизъм. — С., 1985.
- Литература славянских и балканских народов конца XIX — начала XX веков: Реализм и другие течения. — М., 1976.
- Марков Д. Ф.* Болгарская поэзия первой четверти XX века. — М., 1959.
- Марков Д. Ф.* Из истории болгарской литературы. — М., 1973.
- Очерки истории болгарской литературы XIX—XX веков. — М., 1959.
- Формирование марксистской литературной критики в зарубежных славянских странах. — М., 1972.
- Цанев Г.* Страници от историята на българската литература. — С., 1967—1971. — Т. 1—2.

* * *

Арнаутов М. Яворов: Личност. Творчество. Съдба. — С., 1961.

735

- Иван Вазов: Биобиблиогр. / Сост. Л. П. Лихачева. — М., 1962.
- Генов К. Мих.* Арнаутов. — С., 1983.
- Генов Т.* Елин Пелин: Живот и творчество. — С., 1956.
- Данчев П.* Яворов. — С., 1978.
- Державин Н. С.* Иван Вазов: Жизнь и творчество. — М.; Л., 1948.
- Димов Г.* Иван Шишманов. — С., 1964.
- Елин Пелин: Биобиблиогр. указ. / Сост. Л. П. Лихачева. — М., 1977.
- Стаматов Л.* Д-р Кръстев: Личност и критическа съдба. — С., 1987.
- Тотев П.* Алеко Константинов. — С., 1977.
- Шишманов И.* Иван Вазов: Спомени и документи. — С., 1977.
- П. К. Яворов, 1878—1914; Био-библиография / Съст. Е. Фурнаджиева, П. Дюгмеджиева, Л. П. Лихачева. — С., 1978.

Глава пятая

СЕРБСКАЯ И ЧЕРНОГОРСКАЯ ЛИТЕРАТУРЫ

- Беляева Ю. Д.* Литературы народов Югославии в России: Восприятие, изучение, оценка: Последняя четверть XIX — начало XX в. — М., 1979.
- Богданов М. Б.* Сербская сатирическая проза конца XIX — начала XX века. — М., 1962.
- Витошевић Д.* Српско песништво, 1900—1914. — Београд, 1975. — Т. 1—2.
- Деретић Ј.* Историја српске књижевности. — Београд, 1983.
- Эпоха реализма. — Београд, 1966. — (Срп. књиж. у књижевној критици; Књ. 5).
- Кашанин М.* Судбине и људи. — Београд, 1968.
- Павловић М.* Изабрано дело. — Београд, 1981. — Књ. 3.
- Палавестра П.* Књижевност Младе Босне. — Сарајево, 1965. — Т. 1—2.
- Поезија од Војислава до Бојића. — Београд, 1966. — (Срп. књиж. у књижевној критици; Књ. 6).
- Скерлић Ј.* Сабрана дела. Писци и књиге. — Београд, 1964. — Т. 4, 5.

* * *

- Андрић И.* Земља, људи и језик код Петара Кочића. — Београд, 1982. — (Сабр. дела; Т. 13).
- Бегвић М.* Јован Скерлић: Човек — и дело. — Београд, 1966.
- Бранислав Нушич: Библиогр. указ. — М., 1965.
- Јовановић М.* Иво Ћипико: Живот и књижевни рад. — Ниш, 1980.
- Јовичић В.* Уметност Борисава Станковића. — Београд, 1972.
- Кораћ С.* Књижевно дјело Симе Матавуља. — Београд, 1982.
- Крушевац Т.* Петар Кочић. — Београд, 1951.
- Лешић Ј.* Нушићев смијех. — Београд, 1981.

- Ничев Б. Бранислав Нушич. — С., 1962.
Хватов А. И. Бранислав Нушич. — Л.; М., 1964.
Grčević F. Književni kritičar i teoretičar Bogdan Popović. — Zagreb, 1971.
Vučenov D. Radoje Domanović: Žvot, doba i geneza dela. — Beograd, 1959.

Глава шестая
ХОРВАТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Кравцов Н. И. Основные тенденции в развитии хорватской литературы конца XIX — начала XX в. // Славянская филология. — М., 1968. — Вып. 7.
Čolak T. Antun Gustav Matoš. — Beograd, 1962.
Čolak T. Čovjek i umjetnik Dinko Simunović. — Rijeka, 1966.
Frangješ I. Matoš; Vidrić; Krleža. — Zagreb, 1974.
Matković M. Dramaturški eseji. — Zagreb, 1949.
Mišanović N. Pjesničko djelo Vladimira Nazora. — Zagreb, 1976.
Panorama Hrvatske književnosti XX stoljeća. — Zagreb, 1965.
Šicel M. Povijest Hrvatske književnosti: U sedam knjiga // Književnost moderne. — Zagreb, 1978. — Knj. 5.

Глава седьмая
СЛОВЕНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Кравцов Н. И. Основные тенденции развития словенской литературы конца XIX — начала XX века // Зарубежные славянские литературы. — М., 1970. — С. 37—64.
Рыжова М. И. Социальная тема в поэзии Антона Ашкерца // Литература славянских народов. — М., 1960. — Вып. 5. — С. 154—201.
Рыжова М. И. Творческий путь Оттона Жупанчича и его вклад в развитие словенской прогрессивной поэзии XX века // Развитие зарубежных славянских литератур в XX веке. — М., 1964. — С. 293—336.
Рябова Е. И. Иван Цанкар и течения словенской литературы конца XIX — начала XX века // Литература славянских и балканских народов конца XIX — начала XX веков. — М., 1976. — С. 225—261.
Рябова Е. И. Общественно-политические и философские взгляды Ивана Цанкара // Исторические и историко-культурные процессы на Балканах. — М., 1981. — С. 222—246. — (Балкан. исслед.; Вып. 7).
Boršnik M. O slovenski moderni // Slavistična revija, 1968: Obdobje simbolizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi. (Obdobja, 4). — Ljubljana, 1983. — Knj. 1—2.
[Zadravec F.]. Zgodovina slovenskega slovstva. — Maribor, 1970. — Knj. 5.
Zgodovina slovenskega slovstva. — Ljubljana, 1963—1964. — Knj. 4—5.
Bernik F. Tipologija Cankarjeve proze. — Ljubljana, 1983.
Boršnik M. Aškerc: Življenje in delo. — Ljubljana, 1939.
Martinović J. Poezija Dragotina Ketteja. — Ljubljana, 1976.
Oton Župancič: Simpozij, 1978. — Ljubljana, 1979.
Simpozij o Ivanu Cankarju, 1976. — Ljubljana, 1977.
Snoj J. Josip Murn. — Ljubljana, 1978.

Глава восьмая
СЕРБОЛУЖИЦКАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Моторный В. А., Трофимович К. К. Серболужицкая литература: История, современность, взаимосвязи. — Львов, 1987.
Hančka G. Bogumił Šwjela: Wobraz žiwjenja a skutkowanja. — Budyšin, 1974.
Jeńc R. Stawizny serbskeho pismowstwa. — Budyšin, 1960. — 2. dźel.
Lorenc K. Serbska čitanka-Sorbisches Lesebuch. — Leipzig, 1981.
Malink P. Jakub Bart-Cišinski // Bart-Cišinski J. Zhromadžéne spisy. — Budyšin, 1971. — T. 1. — S. IX—LVII.
Nowotny P. Čišinskeho narodny program an zakładzé jeho swetonahlada. — Budyšin, 1960.

736

- Nowy biografiski słownik k stawiznam a kulturje Serbow / Wud. J. Šořta et al. — Budyšin, 1984.
Petr J. Armošt Muka: Žiwjenje a skutkowanje serbskeho prócowarja. — Budyšin, 1978.

Petr J. Michał Hórnik: Žiwjenje a skutkowanje serbskeho wótčinca. — Budyšin, 1974.
Völkel M. Serbske nowiny a časopisy w zašłosći a w přitomnosći. — Budyšin, 1984.

Глава девятая
ВЕНГЕРСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Венгерско-русские литературные связи / Редкол.: И. И. Анисимов и др. — М., 1964.
Россиянов О. К. Реализм в венгерской литературе на рубеже XIX—XX веков. — М., 1983.
A magyar irodalom története. — 4. — 5. köt. / Foszerk. Sotér I. — Bp., 1965.
Schöpfflin A. A magyar irodalom története a XX. században. — Bp., 1937.
Simon I. A magyar irodalom. — Bp., 1973.
- Czére B. Krúdy Gyula.* — Bp., 1987.
Czine M. Móricz Zsigmond. — 2. kiad. — Bp., 1970.
Fülöp L. Kaffka Margit. — Bp., 1987.
József F. «Rohanunka forradalomba»; A magyar irodalom eszmélése, 1914—1919. — 2., átdolg. és bov. kiad. — Bp., 1969.
Juhász F-né. Bródy Sándor. — Bp., 1971.
Karátson A. Le symbolisme en Hongrie: L'influence des poétiques françaises sur la poésie hongroise dans le premier quart du XX^e siècle. — P., 1969.
Kardos L. Tóth Árpád. — 2., átdolg. kiad. — Bp., 1965.
Kardos P. Babits Mihály. — Bp., 1972.
Kispéter A. Gárdonyi Géza. — Bp., 1970.
Kispéter A. Juhász Gyula. — Bp., 1956.
Kispéter A. Tömörkény István. — Bp., 1964.
Komlós A. A magyar költészet Petofitól Adyig. — Bp., 1959.
Komlós A. Aszimbolizmus és a magyar líra. — Bp., 1965.
Kozma D. Egy erdélyi novellista: Petelei István. — Bukarest, 1969.
Makay G. Tóth Árpád. — Bp., 1967.
Nagy P. Móricz Zsigmond. — 3., jav. kiad. — Bp., 1975.
Pók L. Babits Mihály alkotásai és vallomásai tükrében. — 2. kiad. — Bp., 1970.
Rába Gy. Babits Mihály költészete, 1903—1920. — Bp., 1981.
Széles K. Reviczky Gyula poétikája és az új magyar líra. — Bp., 1976.
Vargha K. Álom, szecesszió, valóság. — Bp., 1973.
Vargha K. Juhász Gyula. — Bp., 1968.
- Россиянов О. К.* Творчество Эндре Ади: трагедия и романтика. — М., 1967.
Balogh L. Mag hó alatt: Bevezetés Ady költészetének jelképrendszerébe. — 2. kiad. — Bp., 1977.
Bölöni Gy. Az igazi Ady. — 4. kiad. — Bp., 1974.
Fábry Z. Ady igaza. — Bp., 1977.
Földessy Gy. Ady minden titkai. — 2. kiad. — Bp., 1962.
Hatvany L. Ady: cikkek, emlékezések, levelek. — 2., átnéz. és bov. kiad. — Bp., 1974.
Király I. Ady Endre: In 2 köt. — Budapest, 1970.
Király I. Intés az örzökhöz: Ady Endre költészete az első világháború éveiben, 1914—1918; In 2 köt. — Bp., 1982.
Lukács Gy. Ady Endréről. — Bp., 1977.
Révai J. Ady: Tanulmányok. — Bp., 1949.
Varga J. Ady Endre: Pályaképvázlat. — Bp., 1966.
Varga J. Ady és műve. — Bp., 1982.
Vezér E. Ady Endre: Élete és pályája. — Bp., 1969.
Vyályos L., Orosz L. Ady — bibliográfia, 1896—1977: Ady Endre önállóan megjelent művei és az Ady-irodalom. — Bp., 1980.

Глава десятая
РУМЫНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Румынско-русские литературные связи второй половины XIX — начала XX века / Ред. И. И. Анисимов и др. — М., 1964.

История литературы румыне. — Бух., 1973. — Vol. 3.

Micu D. Poporanismul si «Viața românească», — Бух., 1961.

Ornea Z. Sămănătorismul. — Бух., 1970.

Константиновский И. Д. Караджале. — М., 1970.

Cioculescu. S. Viața lui I. L. Caragiale. — Бух., 1969.

Cubleșan C. Opera literară a lui Delavrancea. — Бух., 1982.

Marcea P. I. Slavici. — Бух., 1965.

Micu D. George Coșbuc. — Бух., 1966.

Nicolescu G. C. Duiliu Zamfirescu. — Бух., 1980.

Глава одиннадцатая ГРЕЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

ДημαραζΚ.Θ. 'Ιστορια της νεοελληνικής λογοτεχνίας — ιαζ. Ελτηεκζοση. Α., 1975.

Πολιτης. Α. 'ιτορια της νεοελληνικής λογοτεχνικής. Α., 1979.

Vitti M. 'Ιστορια της νεοελληνικής λογοτεχνικής. Α., 1978.

Глава двенадцатая АЛБАНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Ари Г. Л., Сенкевич И. Г., Смирнова Н. Д. Краткая история Албании. — М., 1965.

Десницкая А. В. Наддиалектные формы устной речи и их роль в истории языка. — Л., 1970.

Эйнтрей Г. И. Вехи и грани албанской прозы // Албанская новелла XIX—XX веков. — Л., 1983. — С. 3—18.

Эйнтрей Г. Н. Творчество Мидьени. — Л., 1973.

Historia e letërsisë shqipe. — Tiranë, 1959. — Vëll. 1—2. Historiae Shqipëris. — Tiranë, 1961. — Vëll. 2.

Kritika letrare. — Prishtinë, 1979.

Mann St. Albanian literature. — L., 1955.

Petrota G. Svolgimento storico della cultura e della letteratura albanese. — Palermo, 1950.

Qosja R. Historia e letërsisë shqipe. — Prishtinë, 1984. — Vëll. 1—2.

IV. ЛИТЕРАТУРЫ СЕВЕРНОЙ АМЕРИКИ

Глава первая ЛИТЕРАТУРА США

Литературная история Соединенных Штатов Америки: В 3 т. / Пер. с англ. под ред. Р. Спиллера и др. — М., 1978. — Т. 3.

Jones H. M., Ludwig R. M. Guide to American literature and its backgrounds since 1890. — 3rd ed., rev. and enl. — Cambridge (Mass.), 1964.

737

СОЦИАЛЬНЫЕ ДВИЖЕНИЯ НАЧАЛА XX В. И ЛИТЕРАТУРА КРИТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА

Богословский В. Н. Эптон Синклер. — М., 1977.

Гиленсон Б. А. Социалистическая традиция в литературе США. — М., 1975.

Засурский Я. Н. Американская литература XX века. — М., 1984.

Проблемы литературы США XX века. — М., 1970.

Ромм А. С. Американская драматургия первой половины XX века. — Л., 1978.

American realism: New essays / Ed. E. J. Sundquist. — Baltimore; L., 1982.

Berthoff W. The ferment of realism: American literature, 1884—1919. — N. Y., 1965.

Brooks V. W. The confident years, 1885—1915. — N. Y., 1952.

- Conder J. J.* Naturalism in American fiction: The classic phase. — Lexington (Ky.), 1984.
- Geismar M. D.* Rebels and Ancestors: The American novel, 1890—1915. — Boston, 1953.
- Habegger A.* Gender, fantasy, and realism in American literature. — N. Y., 1982.
- Hicks G.* The great tradition: An interpretation of American literature since Civil war. — N. Y., 1935.
- Martin J.* Harvests of change: American literature, 1865—1914. — Englewood Cliffs (N. J.), 1967.
- Martin R. E.* American literature and the universe of force. — Durham (N. C.), 1981.
- Massa A.* American literature in context / Gen. ed. A. Goldman. — L.; N. Y., 1982. — Vol. 4: 1900—1930.
- Parrington V. L.* Main currents in American thought: In 3 vol. — N. Y., 1958. — Vol. 3; 1860—1920: The beginnings of critical realism in America. — Рус. пер.: *Паррингтон В. Л.* Основные течения американской мысли: В 3 т. — М., 1962. — Т. 3; Возникновение критического реализма в Америке (1860—1920).
- Rooney C. J.* Dreams and visions: A study of American Utopias, 1865—1917. — Westpoint (Conn.); L., 1985.
- Seven novelists in the American naturalist tradition / An introd. Ch. Ch. Walcutt. — Minneapolis, 1974.
- The social revolt: American literature from 1888 to 1914 / Ed. O. Cargill. — N. Y., 1941. — Reprint, 1948.

ЛОНДОН

- Джек Лондон: Библиогр. указ. / Сост. Б. М. Парчевская; Вступ. ст. Н. М. Эйшишкиной. — М., 1969.
- Богословский В. Н.* Джек Лондон. — М., 1964.
- Быков В. М.* Джек Лондон. — 2-е изд., доп. — Саратов, 1968.
- Barltrop R.* Jack London: The man, the writer, the rebel. — L., 1976. — Рус. пер.: *Балтрон Р.* Джек Лондон: Человек, писатель, бунтарь / Пер. Г. Анджапаридзе; Предисл. А. Зверева. — М., 1981.
- Foner Ph. S.* Jack London — American rebel. — N. Y., 1964. — Рус. пер.: *Фонер Ф. С.* Джек Лондон — американский бунтарь / Пер. Е. В. Стоянской. — М., 1966.
- Hedrick J. D.* Solitary comrade, Jack London and his work. — Chapel Hill, 1982.
- London J.* Jack London and his times: An unconventional biography. — N. Y., 1939.
- O'Connor R.* Jack London: A biography. — Boston; Toronto, 1964.
- Stone I.* Sailor on horseback: The biography of Jack London. — Cambridge (Mass.), 1938. — Reprint. — N. Y., 1978. — Рус. пер.: *Стоун И.* Моряк в седле: Худож. биограф. Джек Лондона / Пер. М. Кан; Послесл. В. Быкова. — М., 1987.
- Walker F. J.* London and the Clondike: The genesis of an American writer. — L., 1966.

ДРАЙЗЕР (до 1917 г.)

- Теодор Драйзер: Библиогр. указ. / Сост. Б. М. Парчевская; Отв. ред. В. А. Скороденко. — М., 1976.
- Драйзер Т.* Жизнь, искусство, Америка: (Статьи, интервью, письма). — М., 1988.
- Засурский Я. Н.* Теодор Драйзер: Жизнь и творчество. — М., 1977.
- Critical essays on Theodore Dreiser / Ed. D. Pizer. — Boston (Mass.), 1981.
- Dreiser: A coll. of critical essays / Ed. J. Lydenberg. — Englewood Cliffs (N. Y.), 1971.
- Hakutani Y.* Young Dreiser: A critical study. — Madison (N. J.), 1980.
- Hussman L. E.* Dreiser and his fiction: A twentieth-century quest. — Philadelphia, 1983.
- Matthiessen F. O.* Theodore Dreiser. — Toronto, 1951.
- Moers E.* Two Dreisers: The man and the novelist as revealed in the two most important works «Sister Carrie» and «An American tragedy». — N. Y., 1969.
- The stature of Theodore Dreiser: A critical survey of the man and his work / Ed. A. Kazin, Ch. Shapiro; Introd. A. Kazin. — Bloomington (Ind.), 1955.

ПОЭТИЧЕСКИЙ РЕНЕССАНС

- Gregory H., Zaturenska M.* A history of American poetry, 1900—1940. — N. Y., 1946.
- Hughes G.* Imagism and the imagists: A study in modern poetry. — N. Y., 1960.
- Lowell A.* Tendencies in modern American poetry. — Boston; N. Y., 1917. — Reprint, 1931.
- Pearce R. H.* The continuity of American poetry. — N. Y., 1960.
- Perkins D.* A history of modern poetry: From the 1890s to the high Modernist note. — Cambridge (Mass.); L., 1979.
- Simpson L.* Three on the tower: The lives and works of Ezra Pound, T. S. Eliot and W. C. Williams. — N. Y., 1975.
- Stanford D. E.* Revolution and convention in modern poetry: Studies in Ezra Pound, T. S. Eliot, Wallace Stevance, Edwin Arlington Robinson, Yvor Winters. — Newark etc., 1983.
- Untermeyer L.* American poetry since 1900. — N. Y., 1923.
- Weirick B.* From Whitman to Sandburg in American poetry: A critical survey. — N. Y., 1967.

Yatron M. America's literary revolt. — N. Y., 1959.

Глава вторая
КАНАДСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Baillargeon S.* Littérature canadienne-française / Préf. L. Groulx. — Montréal; P., [1957].
- Boynard-Frot J.* Un matriarcat en procès: Analyse systématique de romans canadiens-français, 1860—1960. — Montréal, 1982.
- Brunet B.* Histoire de la littérature canadienne-française suivie de portraits d'écrivains. — [Montréal, 1970].
- Courteau B.* Pour un plaisir de verbe: Carnets et cahiers d'Emil Nelligan. — Montréal, 1982.
- Ducrocq-Poirier M.* Le roman canadien de langue française de 1860 à 1958: Recherche d'un esprit romanesque. — P., 1978.
- Emile Nelligan: Dossier de presse, 1918—1980. — Scherbrooke, 1981.
- Farley T. E.* Exiles and pioneers: Two visions of Canada's future, 1825—1975. — Ottawa, 1976.
- Grandpré P. de.* Histoire de la littérature française du Québec. — Vol. 1: (1534—1900). — Montréal, 1967. —
- Hamel R.* et. al. Dictionnaire pratique des auteurs québécois. — Montréal, [1976].
- 738
- Hayne D. M., Tirol M.* Bibliographie critique du roman canadien-français, 1837—1900. — Toronto, 1968.
- Laros J.* Le mythe de Nelligan. — Montréal, 1981.
- Leger J.* Le Canada français et son expression littéraire. — P., 1938.
- Lemire M.* Les grands thèmes nationalistes du roman historique canadien-français. — Québec, 1970.
- Macmechan A.* The headwaters of Canadian literature. — 2nd ed. — Toronto, 1968. — 1st ed., 1924.
- Mailhot L.* La littérature québécoise. — P., 1974.
- O'Leary D.* Le roman canadien-français: (Étude historique et critique). — Ottawa, 1954.
- Roy C.* Tableau de l'histoire de la littérature canadienne-française. — Québec, 1911.
- Servais-Maquoi M.* Le roman de la terre au Québec. — Québec, 1974.
- Story N.* The Oxford companion to Canadian history and literature. — Toronto etc., 1967.
- Tougas G.* Histoire de la littérature canadienne-française. — P., 1960.

V. ЛИТЕРАТУРЫ ЛАТИНСКОЙ АМЕРИКИ

Глава первая
ЛИТЕРАТУРА ИСПАНСКОЙ АМЕРИКИ

ОБЩИЕ ЧЕРТЫ ЛИТЕРАТУР
КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX в.

- Almendros H.* Martí: In 2 vol. — México, 1969.
- Dill H.-O.* El ideario literario y estético de José Martí. — La Habana, 1975.
- González M. P.* Indagaciones martianas. — La Habana, 1961.
- González Arrili B.* Tiempo pasado: Semblanzas de escritores argentinos. — Buenos Aires, 1974.
- Hakala M. A.* Emilio Rabasa: novelista innovador mexicano en el siglo XIX / Pról. O. Rabasa. — México, 1974.
- Lazo R.* Páginas críticas / Sel. y pról. C. Espinosa Domínguez. — La Habana, 1983.
- Marinello J.* José Martí escritor americano: (Martí y el modernismo). — México, 1958. — Рус. пер.: *Маринельо Х. Хоце Марти* — испаноамериканский писатель: (Мартти модернизм) / Пер. М. Абезгауз под ред. В. Столбова. — М., 1964.
- Perus F.* Literatura y sociedad en América Latina. — 2-a ed. — México, 1978.
- Portuondo J. A.* Martí, escritor revolucionario. — La Habana, 1982.
- Rivera de Álvarez J.* Diccionario de literatura puertorriqueña. — 2-a ed., rev. y aument. — San Juan, 1985. — Vol. 1.
- Rodríguez Fernández M.* El modernismo en Chile y en Hispanoamérica. — Santiago, 1967.
- Vitier C.* Temas martianos. — La Habana, 1982.

ИСПАНОАМЕРИКАНСКИЙ МОДЕРНИЗМ

- Anderson R. R.* Spanish American modernism: A selected bibliography. — Tucson, 1970.

- Arrieta R. A. Introducción al modernismo literario. — Buenos Aires, 1956.
- Bar-Lewaw I. Temas literarios iberoamericanos / Pról. P. Gringoire. — México, 1961.
- Borges J. L. Leopoldo Lugones. — 2-a ed. — Buenos Aires, 1965.
- Davison N. The concept of modernism in hispanic criticism. — Colorado, 1966.
- Durán M. Genio y figura de Amado Nervo. — Buenos Aires, 1968.
- Estudios críticos sobre el modernismo / Introd., sel. y bibliogr. H. Castilio. — Madrid, 1968.
- Henríquez Ureña M. Breve historia del modernismo. — México; Buenos Aires, 1954.
- Jitrik N. El modernismo. — Buenos Aires, 1980.
- Lazo R. Páginas críticas / Sel. y pról. C. Espinosa Domínguez. — La Habana, 1982.
- Marinello J. Sobre el modernismo: Polémica y definición. — México, 1959.
- El modernismo: Ensayos / Comp. L. Litvak. — Madrid, 1975.
- El modernismo visto por los modernistas / Introd. y sel R. Gullón. — Barcelona, 1980.
- Moreau P. L. Leopoldo Lugones y el simbolismo. — Buenos Aires, 1972.
- Paraíso I. El verso libre hispánico: Orígenes y corrientes / Pról. R. Lapesa. — Madrid, 1985.
- Rama A. Rubén Darío y el modernismo: Circunstancia socioeconómica de un arte americano. — Caracas, 1970.
- Sánchez L. A. Historia comparada de las literaturas americanas. — Buenos Aires, 1974. — Vol. 3: Del naturalismo al postmodernismo.
- Schulman I. A. Génesis del modernismo. — México, 1966.
- Schulman I. A. González M. P. Martí, Darío y el modernismo / Pról. C. Vitier. — Madrid, 1969.
- Tamayo Vargas A. Literatura peruana. — Lima, 1965. — Vol. 2.
- Yurkievich S. Celebración del modernismo. — Barcelona, 1976.

ДАРИО

- Anderson Imbert E. La originalidad de Rubén Darío. — Buenos Aires, 1967.
- Borghini V. Rubén Darío e il modernismo. — Genova, 1955.
- Del Greco A. Repertório bibliográfico del mundo de Rubén Darío. — N. Y., 1969.
- Martín C. América en Rubén Darío: Aproximación al concepto de la literatura hispanoamericana. — Madrid, 1972.
- Oliver Belmás A. Ultima vez con Rubén Darío: Ensayos. — Madrid, 1978. — Vol. 1.
- Pedro V. de. Vida de Rubén Darío: Biografía. — Buenos Aires, 1961.
- Salinas P. La poesía de Rubén Darío: Ensayo sobre el tema y los temas del poeta. — Barcelona, 1975.
- Torre D. de. Vigencia de Rubén Darío y otras paginas. — Madrid, 1969.
- Torres E. La dramática vida de Rubén Darío. — Ed. defin., correg. y ampliada. — Costa Rica, 1980.
- Torres Bodet J. Rubén Darío: Abismo y cima. — México, 1966.

ТВОРЧЕСТВО РОДО И ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ИСКАНИЯ НАЧАЛА XX в.

- Проблемы идеологии и национальной культуры стран Латинской Америки: Сб. ст. — М., 1967.
- Benedetti M. Genio y figura de José Enrique Rodó. — Buenos Aires, 1966.
- Blanco Fombona R. Crítica de la obra de González Prada / Apénd. J. C. Mariátegui. — Lima, 1966.
- Pereda C. Magna patria. Rodó: Su vida y su obra. — Caracas, 1973.
- Rodríguez-Alcalá H. Historia de la literatura paraguaya. — México, 1970.
- Zaldumbide G. José Enrique Rodó: su personalidad y su obra. — Montevideo, 1944.

739

ПОЭЗИЯ ИСПАНОЯЗЫЧНЫХ СТРАН

- Alvar M. La poesía de Delmira Agustini. — Sevilla, 1958.
- Angeles Mendieta Alatorre M. de. Tablada y la gran época de la transformación cultural. — México, 1966.
- Blanco J. J. Crónica de la poesía mexicana. — 4-a ed. — México, 1983.
- Brushwood J. S. Enrique González Martínez. — N. Y., 1969.
- Corvalán O. El postmodernismo. — N. Y., 1961.
- Duarte French A. Guillermo Valencia. — 2-a ed. rev. — Bogotá, 1973.
- Fein J. M. Modernismo in Chilean literature: The second period. — Durham, 1965.

- Fuente C. de la.* Ramón López Velarde: Su mundo intelectual y afectivo. — México, 1971.
- Gicovate B.* Julio Herrera y Reissig and the symbolists. — L., Los Angeles, 1957.
- Homenaje y Enrique González Martínez: Ensayos. — México, 1951.
- Jaimes-Freyre M.* Modernismo y 98 a través de Ricardo Jaimes Freyre. — Madrid, 1969.
- Jaramillo Meza J. B.* Vida de Porfirio Barba Jacob. — Bogotá, 1972.
- Lauxar. Juan Zorrilla de San Martín. — Montevideo, 1955.
- Martínez Mutis A.* Julio Flores: Su vida y su obra / Introd. C. Valderrama Andrade. — Bogotá, 1973.
- Monguió L.* La poesía postmodernista peruana. — México, 1954.
- Pérez Blanco L.* La poesía de Alfonsina Storni. — Madrid, 1975.
- Phillips A. W.* Ramón López Velarde, el poeta y el prosista. — Mexico, 1962.
- Posada Mejía G.* Porfirio Barba-Jacob: El poeta de la muerte. — Bogotá, 1970.
- Ricardo Jaimes Freyre: Estudios. — La Paz, 1979.
- Sánchez L. A.* Aladino o vida y obra de José Santos Chocano. — México, 1960.
- Seluja A.* Julio Herrera y Reissig: Vida y obra. — Montevideo, 1984.
- Silva C.* Genio y figura de Delmira Agustini. — Buenos Aires, 1968.
- Silva Castro R.* Carlos Pezoa Véliz (1879—1908). — Santiago, 1964.
- Socorro López Villarino. M. del.* Luis G. Urbina: El poeta y el prosista. — México, 1956.
- Torres Roggero J.* La cara oculta de Lugones. — Buenos Aires, 1977.
- Undurraga A. de.* Pezoa Véliz: Ensayo biogr., crítico y antológico. — Santiago, 1951.

ПРОЗА И ДРАМАТУРГИЯ
ИСПАНОЯЗЫЧНЫХ СТРАН

- Орасио Кирого: Биобиблиогр. указ. / Сост. Т. Балашова. — М., 1987.
- Сесар Вальехо: Биобиблиогр. указ. / Сост. В. Гинько. — М., 1986.
- Castillo H.* El criollismo en la novelística chilena: Huellas, modalidades y perfiles. — México, 1962.
- Contribución a la bibliografía de Manuel Díaz Rodríguez (1871—1927) / Bajo la dir. E. Subero. — Caracas, 1967.
- Dunham L.* Manuel Díaz Rodríguez: Vida y obra. — México, 1959.
- Garganigo J. E.* Javier de Viana. — N. Y., 1972.
- Gómez del Prado C.* Manuel Gutierrez Nágera: Vida y obra. — México, 1964.
- Lafforgue J.* Florencio Sánchez. — Buenos Aires, 1967.
- Omil A.* Leopoldo Lugones, poesía y prosa. — Buenos Aires, 1968.
- Ordaz L.* Florencio Sánchez. — Buenos Aires, 1971.
- Orjuela H.* «De sobremesa» y otros estudios sobre José Asunción Silva. — Bogota, 1976.
- Rela W.* Florencio Sánchez: guía bibliográfica. — Montevideo, 1967.
- Richardson R.* Florencio Sánchez and the Argentine theatre. — N. Y., 1933.
- Rivas D., Angel R.* Fuentes para el estudio de Rufino Blanco Fombona (1884—1944). — Caracas, 1969.
- Sanchez L. A.* Introducción crítica a la literatura peruana. — Lima, 1972.
- Toledo Sande L.* Tres narradores agonizantes: Tanteos acerca de la obra de Miguel de Carrión, Jesús Castellanos y Carlos Loveira. — La Habana, 1980.

ЛИТЕРАТУРА БРАЗИЛИИ

- Cândido A.* Formação da literatura brasileira (Momentos decisivos): In 2 Vol. — 3-a ed. — São Paulo, 1969.
- Carpeaux O. M.* Pequena bibliografía crítica da literatura brasileira. — 4-a ed. — Rio de Janeiro, 1968.
- Cavalheiro E.* Evolução do conto brasileiro. — Rio de Janeiro, 1954.
- Coutinho A.* A literatura no Brasil. — 2-a ed. — Rio de Janeiro, 1969—1970. — T. 3—5.
- Freitas B. de.* Forma e expressão no romance brasileiro. — Rio de Janeiro, 1947.
- Griego A.* Evolução da poesia brasileira. — Rio de Janeiro, 1932.
- Miguel-Pereira L.* Prosa de ficção (de 1870 a 1920). — 2-a ed. — Rio de Janeiro, 1957. — (Hist. da lit. brasil. Sob. a dir. A. Lins; Vol. 12).
- O romance brasileiro (de 1752 a 1930). — Rio de Janeiro, 1952.

VI. ЛИТЕРАТУРЫ АВСТРАЛИИ И НОВОЙ ЗЕЛАНДИИ

Глава первая
АВСТРАЛИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Австралийская литература: Сб. / Отв. ред. А. С. Петриковская. — М., 1978.
Argyle B. An introduction to the Australian novel, 1830—1930. — Oxford, 1972.
The Australian nationalists: Modern critical essays / Ed. C. Wallace-Crabbe. — Melbourne, 1971.
Elliott B., Mitchell A. Bards in the wilderness: Australian colonial poetry to 1920. — L., 1970.
Ewers J. K. Creative writing in Australia: A selective survey. — Melbourne, 1962. — [1st ed., 1945].
Franklin M. Laughter, not for a cage. — Sydney etc., 1956.
Green H. M. A history of Australian literature: Pure and applied. — Sydney etc., 1961. — Vol. 1—2.
Hadgraft C. Australian literature: A critical account to 1955. — L. etc. 1960.
Inglis Moore T. Social patterns in Australian literature. — Sydney, 1971.
Johnston G. Annals of Australian literature. — Melbourne, 1970.
Jones J. J. Radical cousins: XIX century American and Australian writers. — St. Lucia, 1976.
The literature of Australia / Ed. G. Dutton. — 2nd ed. — Harmondsworth (Midd'x), 1976.
Morris Miller E. Australian literature: From its beginnings to 1935. — Sydney, 1975 [1st ed., 1940]. — Vol. 1—2.

740

- The Oxford history of Australian literature* / Ed. L. Kramer. — Melbourne, 1981.
Palmer V. The legend of the nineties. — Melbourne, 1963.
Phillips A. A. The Australian tradition: Studies in a colonial culture. — Melbourne, 1958.
Roderick C. An introduction to Australian fiction. — Sydney; L., 1950.
Walker D. R. Dream and disillusion: A search for Australian cultural identity. — Canberra, 1976.
Wallace-Crabbe C. (ed.). Australian nationalists. — Melbourne, 1971.
Wilde W. H., Hooton J., Andrews B. The Oxford companion to Australian literature. — Melbourne, 1985.
Wilkes G. A. Australian literature: A conspectus. — Sydney, 1970.
Wright J. Preoccupations in Australian poetry. — Melbourne, 1965.
The Penguin new literary history of Australia. General ed. L. Hergenhan. — Kingwood, 1988.
The writer in Australia: A collection of literary documents 1856 to 1964 / Ed. J. Barns. — Melbourne etc., 1969.

* * *

- Петриковская А. С.* Генри Лоусон и рождение австралийского рассказа. — М., 1972.
Anderson H. The poet militant Bernard O'Dowd. — Melbourne, 1969.
Chisholm A. H. The making of a sentimental bloke. — Melbourne, 1963.
Clark C. M. H. In search of Henry Lawson. — Melbourne, 1978.
Davis E. D. The life and times of Steele Rudd. — Melbourne, 1976.
Henry Lawson criticism, 1894—1971 / Ed. C. Roderick. — Sydney etc., 1972.
McAuley J. C. J. Brennan. — Melbourne, 1963.
McDougall R. L. Australia Felix: Joseph Furphy and Patrick White. — Canberra, 1966.
Roderick C. Henry Lawson: Poet and short story writer. — Sydney etc., 1966.
Roderick C. The real Henry Lawson. — Adelaide, 1982.
Semmler C. The art of Brian James and other essays on Australian literature. — St. Lucia, 1972.
Semmler C. The Banjo of the bush: The life and times of A. B. Paterson. — 2nd ed. — St. Lucia, 1974.
The world of the sentimental bloke. — L., 1976.

Глава вторая
НОВОЗЕЛАНДСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Burns J. A. S.* A century of New Zealand novels: A bibliography of the period 1860—1960. — Auckland, 1961.
Essays on New Zealand literature. — L. etc., 1973.
McCormick E. H. New Zealand literature: A survey. — L. etc., 1959.
Reid J. C. Creative writing in New Zealand. — Auckland, 1946.
Smithyman K. A way of saying: A study of New Zealand poetry. — Auckland; L., 1965.
Stevens J. The New Zealand novel, 1860—1960. — Wellington, 1961.
Wilson P. William Satchell. — N. Y., 1968.

VII. ЛИТЕРАТУРЫ ВОСТОЧНОЙ И ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ

Глава первая ЯПОНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Бугаева Д. П.* Таока Рэйун. — Л., 1987.
Грамовская Л. Л. Токутоми Рока. — М., 1983.
Григорьева Т. П. Японская художественная традиция. — М., 1979.
Гривнин В. С. Акутагава Рюноске: Жизнь: Творчество: Идеи. — М., 1980.
Гришина В. А. Исикава Такубоку — критик и публицист. — М., 1981.
Гришелева Л. Д. Формирование японской национальной культуры. — М., 1986.
Долин А. А. Японский романтизм и становление новой поэзии. — М., 1978.
Иванова Г. Д. «Дело об оскорблении трона». — М., 1972.
Иванова Г. Д. Мори Огай. — М., 1982.
Логунова В. В. Жизнь и творчество Юрико Миямото. — М., 1957.
Рехо К. Русская классика и японская литература. — М., 1987.
Чегодарь Н. И. Кобаяси Такидзи: Жизнь и творчество. — М., 1966.
Шефтелевич Н. С. Новая японская поэзия: Симадзаки Тосон. — М., 1982.
Ёсида Сэйти. Сидзэнсюги-но кэнкю. — Токио, 1965—1966. — Т. 1—2.
Катаока Рёити. Нихон романсюги бунгаку-но кэнкю. — Токио, 1958.
Комия Тоётака. Нацумэ Сосэки. — Токио, 1976—1977. — Р. 1—3.
Сэки Рёити. Киндай. — Токио, 1963.
Такахаси Ёситака. Мори Огай. — Токио, 1954.
Хасэгава Идзуми. Киндай Нихон бунгаку ситёси. — Токио, 1982.
Хасэгава Идзуми. Мори Огай ронко. — Токио, 1962.
Хирано Кэн. Гэндай Нихон бунгаку ронсози. — Токио, 1957. — Т. 1—3.
Ямамото Кэнкити. Котэн-то гэндай бунгаку. — Токио, 1955.
Bluth R. H. Zen and Zen Classico. — Tokyo, 1962.
Keene D. Modern Japanese literature. — N. Y., 1956.
Suzuki D. T. Essays in Zen Buddhism. — L., 1934.
Ueda M. Literary and art theories in Japan. — Cleveland (Ohio), 1967.

Глава вторая КИТАЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Голыгина К. И.* Теория изящной словесности в Китае, XIX — начало XX века. — М., 1971.
Из истории литературных связей XIX века: Сб. ст. — М., 1962.
Китай: Поиски путей социального развития: Из истории общественно-политической мысли XX века. — М., 1979.
Крымов А. Г. Общественная мысль и идеологическая борьба в Китае, 1900—1917. — М., 1972.
Семанов В. И. Лу Синь и его предшественники. — М., 1967.
Семанов В. И. Эволюция китайского романа. — М., 1970.
Сорокин В. Ф., Эйдлин Л. З. Китайская литература. — М., 1962.
Тихвинский С. Л. Движение за реформы в Китае в конце XIX века. — М., 1980.
Шнейдер М. Е. Русская классика в Китае: Переводы: Оценки: Творческое освоение. — М., 1977.
Doleželová-Velingerová M. The Chinese novel of the turn of the century. — Toronto, 1986.
Galik M. The genesis of modern Chinese literary criticism; 1917—1930. — L.; Bratislava, 1980.

741

- Levenson J. R.* Liang Ch'i-ch'ao and the mind of modern China. — Berkeley, 1971.
Modern Chinese literature in the May Fourth Era / Ed. M. Goldman. — Cambridge (Mass.), 1977.
Price Don. C. The Russian revolutionaries in Chinese fiction, 1902—1911. — Cambridge (Mass.), 1965.
Teng Ssu-yü, Fairbank J. K. China's response to the West: A documentary survey, 1859—1923. — Cambridge, 1954.
А Ин. Вань Цин вэнь баокань шулюэ. — Шанхай, 1958.
А Ин. Вань Цин сяошо ши. — Пекин, 1955.
Аоки Масару. Циндай вэньсюэ пинлуньши. — Тайбэй, 1969.

- Ван Чжэфу.* Чжунго синьвэньсюэ юньдун ши. — Сянган, 1967.
Го Чжаньбо. Цзинь ушинянь чжунго сысянши. — Сянган, 1965.
Гэ Гунчжэнь. Чжунго баосюэ ши. — Пекин, 1955.
Фань Яньцяо. Миньго цзюсяошо шилюэ. — Шанхай, 1962.
Ху Ши. Уши няньлай чжунгочжи вэньсюэ. — Тайбэй, 1953.
Цянь Цзибо. Сяндай чжунго вэньсюэ ши. — Шанхай, 1936.
Чжоу Цзожэнь. Чжунго синьвэньсюэды юаньлю. — Пекин, 1934.
 Чжунго вэньсюэ ши. — Пекин, 1984. — Т. 1—3.
 Чжунго вэньсюэ ши / Ред. Ю Гоэнь и др. — Пекин, 1985. — Т. 1—4.
Чжан Цзиньду. Чжунго цзиньдай чубань шилюэ. — Шанхай, 1953. — Т. 1—2.
 Чжунго цзиньдай вэньлюнь сюань / Сост. Го Шаоюй и др. — Пекин, 1959.
Чжэн Чжэньдо. Вань Цин вэньсюань. — Шанхай, 1937.
Чэнь Бинкунь. Цзуйцзинь сяньшинянь чжунго вэнь-сюэши. — Шанхай, 1930.
Чэнь Цзычжань. Чжунго цзиньдай вэньсюэ бяньцянь. — Шанхай, 1936.
Ян И. Чжунго сяндай сяшо ши. — Пекин, 1986. — Т. 1.

Глава третья КОРЕЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Еременко Л., Иванова В.* Корейская литература: Крат. очерк. — М., 1964.
 Корейская литература; сб. ст. / Редкол.: Б. К. Пашков (отв. ред.) и др. — М., 1959.
Чон Чин Сок, Чон Сон Чхоль, Ким Чхан Вон. История корейской философии / Пер. с кор. А. М. Ушакова; Ред. и вступ. ст. Ф. С. Быкова. — М., 1966. — Т. 1.
Ли Чон Хен. Кындэ чосон ёкса. — Пхеньян, 1984.
 Хендэ чосон мунхакса. — Пхеньян, 1961.
Чон Сон Чхор. Чосон чхорхакса. — Пхеньян, 1987. — Т. 2.
 Чосон мунхак тхонса. — Пхеньян, 1959. — Т. 2.
 Чосон мунхакса. — Пхеньян, 1980. — Т. 3.
 Чосон чонса. — Пхеньян, 1980. — Т. 14. Ч. 2, 3.
 Чосоны мёнъин. — Пхеньян, 1962.
Юн Се Пхен. Хэбынчон чосон мунхак. — Пхеньян, 1958.
Kyung Cho Chung. Korea tomorrow: Land of the morning calm. — N. Y., 1956.

Глава четвертая МОНГОЛЬСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Бира Ш.* О «Золотой книге» Ш. Дамдина. — Улан-Батор, 1964.
Михайлов Г. И. Литературное наследство монголов. — М., 1969.
Михайлов Г., Яцковская К. Монгольская литература: Крат. очерк. — М., 1969.
Damdinsüring Će. Mongġol wran jokiyaġ-un degeji jaġun bilig orusibai. — Ulanbator, 1959.
Heissig W. Geschichte der mongolischen Literatur. — Wiesbaden, 1972. — Bd. 2.
Ёндон Д. Товдмонголынуранзохиолынхарилцааныасулд. — Улаанбаатар, 1980.
 Монголынуранзохиолынтойм: Гуравдугардэвтэр, XIX зууныуе / Ред. Ц. Дамдинсүрэн. — Улаанбаатар, 1968.

VIII. ЛИТЕРАТУРЫ ЮЖНОЙ И ЮГО-ВОСТОЧНОЙ АЗИИ

Глава первая ЛИТЕРАТУРЫ ИНДИИ

- Бычихина Л. В., Дубянский А. М.* Тамильская литература. — М., 1987.
Глебов Н., Сухочев А. Литература урду. — М., 1967.
Джордж К. М. Литература малаялам. — М., 1972.
 Драматургия и театр Индии. — М., 1961.

- Ламиуков В.* Маратхская литература. — М., 1970.
Серебряков И. Пенджабская литература. — М., 1963.
Суворова А. А. У истоков новоиндийской драмы. — М., 1985.
Сухочев А. С. От дастана к роману. — М., 1971.
Товстых И. Бенгальская литература. — М., 1965.
Чельшиев Е. Современная индийская литература. — М., 1981.
Indian Drama. — Delhi, 1956.
The novel in India: Its birth and development / Ed. T. W. Clark. — L. 1970.

Глава вторая
НЕПАЛЬСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Аганина Л. А.* Непальская литература. — М., 1964.
Аганина Л. А. Человек, общество, религия в современной непальской поэзии. — М., 1985.
Сапкота Даянанд. Кабивар Мотирам бхаттако сачитра дживани. — Катаманду, 1974.
Танаишарма. Бханубхакта декхи тесроайам самма. — Катаманду, 1973.

Глава третья
СИНГАЛЬСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Выхухолев В. В.* Сингальская литература: Крат. очерк. — М., 1970.
Краснодембская Н. Т. Традиционное мировоззрение сингалов. — М., 1982.
Талмуд Э. Д. Общественно-политическая мысль Шри Ланки в новое время. — М., 1982.
Викрамасинха К. Д. П. Нутана синхала сахитйайа. — Коломбо, 1965.
Саннасгала П. Синхала сахитйиа ваншая: Арамбхайё сита кр: 1963. даквā торатуру сангрихитай. — 2-е изд. — Коломбо, 1964.
Godakumbura C. E. Sinhalese literature. — Colombo, 1955.
Gunawardana A. J. Theatre in Sri Lanka. — Colombo, 1976.
Mendis G. C. Ceylon today and yesterday. — Colombo, 1963.
742
Pinto N. A short history of Sinhalese literature. — Colombo, 1954.
Sarachchadra E. R. The folk drama of Ceylon. — 2nd ed. — Colombo, 1966.
Wickramasinghe M. Buddhism and culture. — Dehiwala, 1964.

Глава четвертая
БИРМАНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Западова Е. А.* В стране, где течет Иравади. — М., 1980.
Попов Г. П. Бирманская литература. — М., 1967.
Попов Г. П. Ракин Кодо Хмайн: Жизнь и творчество. — М., 1974.
Thein Han, U. A study of the rise of the Burmese novel // J. Burma Research Soc. — 1968. — Vol. 51.

Глава пятая
СИАМСКАЯ (ТАИЛАНДСКАЯ)
ЛИТЕРАТУРА

- Корнев В. И.* Литература Таиланда: Крат. очерк. — М., 1973.
Прават ваннакади тхай дой Най Плыанг Нанаххон: Крунгтхеп, 2503.
Най Плыанг Нанаххон. — Бангкок, 1960.

Глава шестая
КАМПУЧИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Осинов Ю. М.* Литература Индокитая. — Л., 1980.
Ким Саем. Провот аксорсах кхмаэ. — Кампонгтям, 1960.
 Introduction a ra connaissamce de ra pemninsuli: Indo-chinoise. — P., 1983.
Vande Kaonn. Reflection sur ra literature Khmere. — Phnon Pen, 1981.

Глава седьмая
 ВЬЕТНАМСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Никулин Н. И.* Вьетнамская литература: От Средних веков к Новому времени, X—XIX вв. — М., 1977.
Dang Thai Mai. Van tho cach mang Viet Nam dau the ky XX. — Ha Noi, 1961.
Nguyen Loc. Van hoc Viet Nam cuoi the ky XIX. — Ha Noi, 1976.
Pham The Ngu. Viet Nam van hoc su gian uoc tan bien: Van hoc hien dai 1862—1945. — Saigon, 1965.
Thanh Lang. Bang luoc do van hoc Viet Nam: Ba the he cua nen van hoc moi (1862—1945). — Saigon, 1967.
Vu Dinh Lien, v. v. Luoc thao lich su van hoc Viet Nam. — Ha Noi, 1957. — Т. 3.

Глава восьмая
 ЛИТЕРАТУРЫ ИНДОНЕЗИЙСКОГО АРХИПЕЛАГА
 И МАЛАККСКОГО ПОЛУОСТРОВА

- Сикорский В. В.* Индонезийская литература. — М., 1965.
Демьянова И. И. Мусульманское просветительство и зарождение новой малайской литературы // Просветительство в литературах Востока: Сб. ст. — М., 1973. — С. 226—246.
Матвеев О. М. Просветительские тенденции в сунданской литературе // Там же. С. 186—204.
Сикорский В. В. Сквозь мрак к свету: Выдающаяся индонезийская просветительница Раден Адженг Картины // Там же. С. 205—225.
Ahmat bin Adam. The vernacular press and the emergence of modern Indonesian consciousness (1855—1913): Tesis. — 1984.
Bufang R. Sejarah perkembangan drama bagnsawan di tanah Malayu dan Singapura. — Kuala Lumpur, 1975.
Nieuwenhuys R. Memory and agony: Dutch stories from Indonesia. — Boston, 1979.
Nieuwenhuys R. Mirror of the Indies: A history of Dutch colonial literature. — Amherst, 1982.
Nio Joe Lan. Sastera Indonesia — Tionghoa. — Jakarta, 1962.
 Salmon literature in Malay by the Chinese of Indonesia: A provisional annotated bibliography. P., 1981.
Sykorsky W. V. Some additional remarks on the antecedents of modern Indonesian literature — ВКИ // Bijdr. daal-, land- en volkonkunde. — 1980. — D. 136, agl. 4. — Blz. 498—516.
 Toer Tempo Doelee: Antodogi Sastra pra-Indonesia. — Jakarta, 1982.
 Sastrowardoyo Sastra Hindia Belanda dan Kita. — Jakarta, 1983.

Глава девятая
 ФИЛИППИНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Губер А. А.* Филиппинская республика 1898 г. и американский империализм. — 2-е изд. — М., 1961.
Левтонова Ю. О. Мабини — национальный герой Филиппин. — М., 1970.
Подберезский И. В. Сампагита, крест и доллар. — М., 1974.
Agoncillo T. A. The revolt of the masses: The story of Bonifacio and the Katipunan. — Quezon City, 1956—1960.
Castillo y Tuazon T. del. A brief history of Philippine literature. — Manila, 1937.
Aguilar F. Ang Nobelang Tagalog. — Manila, 1949.
David-Maramba A. Farly Philippine literature: From ancient times to 1940. — Manila, 1971.
Panganiban J. V., Panganiban C. T. Panitikán ng Pilipinas. — Quezon City, 1954.
Reyes S. S. Hobelang Tagalog, 1905—1975. — Manila, 1982.
Tiongson H. G. Kasaysayan ng komedya sa philipinas, 1766—1982. — Maynila, 1982.
San Juan E. Toward a peoples literature. — Quezon City, 1984.

IX. ЛИТЕРАТУРЫ БЛИЖНЕГО И СРЕДНЕГО ВОСТОКА

Глава первая
ТУРЕЦКАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Айзенштейн Н. А.* Из истории турецкого реализма. — М., 1968.
Алькаева Л. О. Очерки по истории турецкой литературы, 1908—1939 гг. — М., 1959.
Бабаев А. А. Очерки современной турецкой литературы. — М., 1959.
Гарбузова В. С. Поэты Турции XIX в. — Л., 1971.
Гордлевский В. А. Очерки по новой османской литературе // Избр. соч. — М., 1961. — Т. 2.
Желтяков А. Д. Печать в общественно-политической и культурной жизни Турции (1729—1908). — М., 1972.
Akinci G. Türk romanında köye doğru. — Ankara, 1961.
Akyüz K. Çağdaş türk edebiyati tarihi. — Ankara, 1976.
Batılşma açısından Servet-i funün romanı / Haz, Doe, Dr. C. Kavcar. — Ankara, 1985.

743

- Dino G.* Tanzimattan sonra edebiyatta gerçekçiliğe doğru. — Ankara, 1954.
Kocatürk V. M. Türk edebiyati tarihi. — Ankara, 1964.
Mutluay R. 19-ncu yüzyıl türk edebiyati. — Islambul, 1945.
Özön M. N. Son asir türk edebiyati tarihi. — Istambul, 1945.
Hartmann M. Dichter der neuen Türkei. — B., 1919.
Bombace A. Storia della litteratura turca. — Milano 1956.
Horn P. Die türkische Literatur // Die Kultur der Gegenwart. — B., 1925. — P. 1, cz. 7.
Saussey E. Prosateurs turcs contemporains. — P., 1935.
Spies O. Die türkische Prosaliteratur der Gegenwart. — Leipzig, 1943.
Plaskowicka-Rymkiewicz S., Borzęcka M., Zabęcka-Kocherowa M. Historie literatury tureckiej; Lavis. — W-wa; Krakow, 1971.

Главы вторая и третья
ЛИТЕРАТУРЫ ЕГИПТА, СИРИИ И ЛИВАНА

- Долинина А. А.* Очерки истории арабской литературы нового времени: Публицистика. — М., 1968.
Долинина А. А. Очерки истории арабской литературы нового времени: Просветительский роман. — М., 1973.
Крачковский И. Ю. Избранные сочинения. — М.; Л., 1956. — Т. 3.
Крымский А. Е. История новой арабской литературы. — М., 1971.
Левин З. И. Развитие основных течений общественно-политической мысли в Сирии и Египте: (Новое время). — М., 1972.
Левин З. И. Философ из Фурейки. — М., 1965.

Глава четвертая
ИРАКСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Крачковский И. Ю.* Арабская литература в XX в. // Избр. соч. М.; Л., 1956. Т. 3.
Руфаиль Батты. аль-Адабу ль-асри фи-ль-Ирак аль-араби. — Каир, 1923. — Ч. 1.
Руфаиль Батты. ас-Сахафату фи-ль-Ирак. — Каир, 1955.
Хасан аль-Баййати. Интикасату ш-ши'ри ль-ыраки фи-хуруби ль-балькан. — Басра, 1968.
Мухсин Гаййад. Ша'иру ль-араб Абд аль-Мухсин аль-Кязыми. — Багдад, 1976.

Глава пятая
КУРДСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Ала ад-Дин Судшади.* История курдской литературы. — Багдад, 1952.
Гиви Мукриани. Дивани Нали. — Эрбиль, 1962.
Гиви Мукриани. Дивани Вафай. — Эрбиль, 1962.
Изадин Мустафа Расул. Шейх Реза Талабани. — Багдад, 1977.
Мухаммед Мела Керим. Дивани Нали. — Багдад, 1975.
Садик Бахадин Амеди. Наши поэты. — Багдад, 1980.

Маруф Хазнадар. Очерк истории курдской литературы. — М., 1967.

Глава шестая
ПЕРСИДСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Бертельс Е. Э. Очерк истории персидской литературы. — Л., 1928.

Брагинский И., Комиссаров Д. Персидская литература: Крат. очерк. — М., 1963.

Кляшторина В. Журнал «Молла Насреддин» и персидская политическая сатира периода революции 1905—1911 гг. // Крат. сообщ. Ин-та востоковедения. — М., 1958. — Вып. 27. — С. 31—41.

Глава седьмая
АФГАНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Имомов Ш. Общественная мысль Афганистана первой трети XX в. — М., 1986.

Мирзоев С. Литературно-просветительская деятельность Махмуда Тарзи и его газета «Серадж уль-ахбар» (1911—1919). — Дружба, 1973.

Очильднеев Д. Я. Младоафганское движение (1900—1929 гг.) — Ташкент, 1985.

Ромодин В. А. Очерки по истории и культуре Афганистана: Середина XIX — первая треть XX в. — М., 1983.

Х. ЛИТЕРАТУРЫ АФРИКИ

Глава первая
ЛИТЕРАТУРА ФУЛЬБЕ

Bâ Amâdou Hampâté, Kesteloot L. Les épopées de l'Ouest africain // *Abbia*. — 1966. — N 14/15.

Equilbecq F. V. La légende de Samba Guéladio Diêgui, Prince du Foûta. — Dakar; Abdijan, 1974.

Seydou Ch. La geste de Ham-Bodédio ou Hama le Rouge. — P., 1976.

Seydou Ch. Jeux de sons, de mots et d'esprit: Un «mengoï» du poète malien Njiido Kwailo // *Bull. étud. afr. Inst. nat. langues et civilisations orientales*. — P., 1982. — Vol. 11, N 4.

Seydou Ch. Majaado Alla gaynaali, poème en langue peule du Fouta-Djallon / *Cah. étud. afr.* — P., 1966. — Vol. 4, N 24, cah. 4.

Sow Alfâ Ibrâhîm. La Femme, la Vache, la Foi. — P., 1966.

Sow Alfâ Ibrâhîm. Chroniques et récits du Fouta-Djallon // *Langues et littératures de l'Afrique Noire*. — P., 1968. — Vol. 3.

Tinguidji. — Silâmaka et Poullôri, récit épique peul. — P., 1972.

Tyam Mohammadou Aliou. La vie d'El Hadj Omar: Qacida en Poular. — P., 1935.

Глава вторая
ЛИТЕРАТУРА
НА ЯЗЫКЕ ХАУСА

Щеглов Ю. К. Современная литература на языках Тропической Африки. — М., 1976.

Dalhatu M. Interaction between the oral and the literate traditions of Hausa poetry // *Harsunan Nigeria*. — Kano, 1979. — Vol. 9.

Dan Sharfe, A. Yahaya. Hausa poetry — introduction to African literature. — L., 1967.

Gidley G. B. Roko: A Hausa praise crier's account of his craft // *Afr. Lang. Studies*. — L., 1975. — Vol. 16.

Gidley G. B. Yankamanci — the craft of the Hausa comedians // Там же. — L., 1967. — Vol. 8.

744

Hiskett M. A history of Hausa Islamic verse. — L., 1975.

Oral poetry in Nigeria. — Lagos, 1981.

Pilaszewicz S. Alhadzi Umaru (1858—1934) — poeta ludu Hausa. — W-wa, 1981. (Stud. hist.-lit).

Pilaszewicz S. Historia literatur afrykańskich w językach rodzimych Literatura Hausa. — W-wa, 1983.

Pilaszewicz S. «Historie Samori, Babatu i innuch». — W-wa, 1973.

Prietze R. Wüstenreise des Haussa-Händlers Mohamed Agigi // Mitt. Seminars Orientalische Sprachen. — B., 1924—25. — T. 27, Bd. 3; T. 28, Bd. 3.

Главатретья СУАХИЛИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Жуков А. А. Культура, язык и литература суахили. — Л., 1983.

Adballah bin l'Ajemy. Habari za Wakilindi. — Kampala, etc., 1972.

Brode H. Authobiographie des Arabers Schech Hamed bin Muhammed el Murjebi, genannt Tippu Tip. — MSOS, Jr. V, VI, Abt. III, 1902.

Hemedi bin Abdallah el Buhriy. Utenzi na vita vya wadachi kutamalaki Mrima, 1307 A. H. — Dar es Salaam etc., 1960.

Lorenz A. Gedicht von Maji-Maji-Aufstand. — MSOS, Bd. XXXVI, Heft 3, 1933.

Velten C. Safari za Wasuaheli. — Göttingen, 1901.

Velten C. Sitten und Gebräuche der Suaheli: Desturi za Wasuaheli // Mitteilungen des Seminar für Orientalische Sprachen. — B., 1898. — Abt. 3.

Глава четвертая ЭФИОПСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Вольне М. Л. Литература Эфиопии. — М., 1981.

Иванова В. М., Вольне М. Л. Литература Эфиопии // Современные литературы Африки: Восточная и Южная Африка. — М., 1974. — На амхар. яз.

Вольне М. Л. Проблемы переходного периода в развитии национальных литератур: (на примере Эфиопии) // Народы Азии и Африки — 1987. — № 1.

Gérard A. S. Four African literatures. — Berkeley, 1971.

Глава пятая АНГОЛЬСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Abranches Henrique. Reflexões sobre cultura nacional. — Lisboa, 1980.

Albuquerque Mourão Fernando Augusto. A sociedade angolana através da literatura. — São Paulo, 1978.

António Mário. Luanda, «ilha» crioula. — Lisboa, 1963.

António Mário. A sociedade angolana do fim do século e um seu escritor. — Luanda, 1961.

Castro Lopo Júlio. Para a história de jornalismo em Angola. — Luanda, 1952.

César Amândio. El ementos para uma definição de cultura angolana. — Lisboa, 1965.

Costa Andrade Fernando. Literatura angolana: (Opinioes). — Lisboa, 1980.

Ervedosa Carlos. Literatura angolana. — Lisboa, 1963.

Ferreira Manuel. Literaturas africanas de expressão portuguesa. — Lisboa, 1977. — Vol. 1—2.

Hamilton Russel G. Literatura africana — literatura necessária. — Lisboa, 1981. — Vol. 1.

Mozar G. G. Relações das literaturas lusófonas de Africa com a Asia e as Américas // Colóquio Letras. 1977. — N 39, set.

Глава шестая ЛИТЕРАТУРЫ ЮЖНОЙ АФРИКИ

Современные литературы Африки: Восточная и Южная Африка. — М., 1974.

Antonissen R. Die Afrikaanse Letterkunde van die Aanvang tot Hede. — Pretoria; Kaapstad, 1955.

Dekker G. Afrikaance literattuurgeskiedenis. — Johannesburg, 1961.

Gérard A. S. African language literatures: An introduction to the literary history of sub-Saharan Africa. — Wash. (D. C.), 1981.

Gérard A. S. Four African literatures. — Berkeley, 1971.

Klima V. South African prose writing in English. — Prague, 1971.

Kunene D. P. The works of Thomas Mofolo: summaries of critics. — Los Angeles, 1967.

Literature and society in South Africa / Ed. L. White, P. Couzens. — Harlow (Essex), 1984.

Shepherd R. H. W. Bantu literature and life. — Lovedale, 1955.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ*

- Аавик И. 156
Абай Кунанбаев 192, 194—196, 205, 206
Абашели А. 171, 172
Абашидзе В. 172
Абашидзе К. 172
Аббас II 674
Аббасзаде Б. (Хамбал) 183
Абдаллах Л'аджеми 698
Абд ар-Рахман аль-Банна 683
Абдо М. 654, 674, 676
Абдул Карим бин Джамалдини 698
Абдул-Хамид II 666, 668, 669, 680—682
Абдулхак Хамид 665, 667
Абдуррахман-хан 689
Абдысетдар Кази 204
Абийад Дж. 676
Абеяшева Г. В. 10
Абовян Х. 176
Абрашевич К. 440, 476
Абубакир Кердери 206
Абу ль-Махасин (Мухаммед Хасан аль-Меккани) 683
Аваз Отар-оглы 195, 200, 201
Авгерис М. 505
Аверинцев С. С. 97
Авлони А. 195, 199—201
Агаев Л. 188
Агамальюглы С. 189
Аганина А. А. 7
Агарвалл Чандракумар 633
Агаркар Г. Г. 630
Агаронян А. 174
Агаян Г. 177, 180
Агиляр Ф. 656
Агэрбичану И. 501, 502
Адаб Мисбах ад-Диван 684
Адан П. 214, 222, 223
Аджзи Сайид Ахмадходжа 197, 198
Ади Э. 15, 20, 213, 316, 438, 440, 492 494, 495, 497, 498
Адлер К. 337
Адмони В. Г. 213
Адриатико М. 655
Азеведо А. де 571, 572
Азер 187
Азиани Н. 172
Азизи С. 200
Айзенштейн Н. А. 7

Айзман Д. Я. 52, 54
Аймаутов Ж. 207
Айни С. 194—197, 199—201
Ака Гюндюз 672
Акимов М. Ф. 164
Акмулла М. 165
Акопян А. 180, 181
Акоста А. 563
Аксаков С. Т. 164
Акылбай 205
Албано Ж. 569
Александров Ю. 308, 310
Алексеев В. П. 9
Алексис П. 221
Аленкар Ж. де 570
Ален-Фурнье (Фурнье А.) 211, 227
Алерамо С. 273
Али Джаниб 671
Али Назми 183
Али Суави 662
Али Экрем 664
Алиу Тиам (Мохаммаду Алиу Тиам) 693
Алишер Навои 202
Алквист-Оксанен А. 431
Алмада Негрейрош Ж. С. де 299
Алмейда Гаррет 298, 703
Алтынсарин И. 207, 210
Альбов М. Н. 48
Альварес Х. С. (Фрай Мочо) 564
Альтенберг П. 348, 349
Альфа Ибрагим Со 692
Альфонс Генрих 569
Альхаджи Ахмед 695
Амангельды Иманов 193
Амбруш З. 494
Амин Касим 674
Амирхан Ф. 166, 167
Амфитеатров А. В. 48
Анандавардхана 624
Ан Гуксон 614
Ананишвили Э. 544
Андерсен Г. Х. 377, 417
Андерсон Имберт Э. 555, 561
Андерсон Ш. 543, 544, 710
Андерссон Д. 419
Андреев В. Д. 8
Андреев Л. Н. 19, 24, 51, 54, 73—76, 135, 162, 211, 501, 551, 565
Андреев Н. Е. 121
Андрейчин И. 469
Андрианова Б. В. 691
Андрицкий М. 490, 491
Аникин С. 163
Анненский И. Ф. 78, 82, 83, 85, 87, 88, 97, 103, 107, 110, 112
Антокольский П. Г. 106

Антуан А. 12, 17, 220, 388, 421
Аполлинер Г. (Костровицкий В.-А.) 5, 14, 19, 215, 242, 244, 248, 250, 252—257, 299
Апостол С. 654
Аппарао Гурузада 635, 636
Апте Х. Н. 621, 624, 630, 631
Арагвиспирели Ш. 167—170
Арагон Л. 216, 227, 256
Арази М. 180
Арайс-Берце А. Ю. 143
Арандзар 175
Аранья Г. 569
Арбес Я. (псевд. И. Свобода) 440, 454
Арвидссон А. И. 434
Аргедас А. 560, 566
Ардивината Д. К. 653
Аринос А. 570
Аристотель 205, 509
Аркос Р. 12, 252
Арстанбек Буйлашуулу 208
Арто А. 312
Архипов Ю. И. 8
Арцыбашев М. П. 54, 214
Арчер У. 388, 391
Асан Кумаран 624, 636
Асаналиев К. 8
Асеев Н. Н. 112, 113, 115, 120, 215, 216
Асири Т. 198
Аскольдов С. 105
Асорин (Мартинес Руис Х.) 16, 275—279, 281, 289, 295, 709
Аспазия (Плиекшане Э.) 138, 142
Асрас Я. 143
Асунсьон Сильва Х. 551
Асуэла М. 16, 567
Атабаев М. 202
Ауслендер С. 108
Ауэзов М. 196
Афган Чобан 188
Афраште М. 183
Афэворк Гэбрэ Иесус 700—702, 708
Ахвердов А. 183, 184, 188, 189
Ахмад Дониш 196, 197
Ахмад-Хан Сайид 634
Ахмаду Тиджани 693
Ахмала К. 434
Ахматова А. А. 5, 25, 106, 108—111
Ахмед Вефик-паша 662
Ахмед Хашим 666, 667, 670
Ахмед Хикмет 664
Ахметов З. 8, 9
Ахтынский Г. 191
Ахундов М. М., 184
Ахундов М.-Ф. 181, 185, 186, 666, 686
Ахундов С. С. 184, 185, 187, 189
Аш Ш. 158

Ашкерц А. 440, 484, 485, 487, 488

Баб Ю. 120

Бабич М. 494

Бабич Ш. 165

Бадри А. 200

Баженов В. В. 163

Баженов Н. 86

746

Базен Э. 127

Байрам Шаир 195, 202, 203

Байрон Г. Дж. 387

Байрон Дж. Г. Н. 16, 83, 176, 211, 381, 584, 587—589, 606, 612, 614, 662

Байтурсынов А. 207

Бакалов Г. 467, 468

Бакалов-Церковский Ц. 466, 467

Баковия Дж. 503

Бакст Л. С. 83, 88, 243

Бакунин М. А. 551, 655

Балагас Фр. 655

Балаховская А. С. 9

Балкави (Трьямбак Бапуджи Тхомре) 631

Балтрушайтис Ю. К. 78

Балтрушайтис-Мемялс Ю. 149

Бальбин В. 656

Бальзак О. де 19, 211, 217, 222, 241, 248, 340, 342, 369, 524, 533, 584, 590, 614, 661, 706

Бальмонт К. Д. 19, 78, 80, 82—86, 88—90, 99, 102, 109, 136, 146, 148, 171, 409

Банг Г. 406, 409, 410

Бандула О. 641

Бантинг С. 707

Бао Тянь-сяо 609

Бар Г. 211, 348—350, 352, 354, 356, 359, 448

Баради С. 624, 636, 637

Бараташвили Н. 188

Баратынский Е. А. 94, 103, 108

Барба Хакоба П. (Анхель Осорио) 563

Барбаруа Х. 633

Барбарус И. 156

Барбе д'Оревилли Ж. А. 213

Барбоза Р. 571

Барбюс А. 231, 238, 256, 710

Бардолай Раджаникант 633

Барлах Э. 333, 352

Барнови В. 168, 169

Бароха-и-Неси П. 15, 16, 217, 275—278, 280—286, 293, 295, 709

Барр Дж. 580

Баррес М. 214, 221, 223—226, 229, 232, 235

Барт Ж. 501, 502

Бартельс А. 214

Барт-Чишинский Я. 490, 491

Баруа П. Г. 633

аль-Баруди Махмуд Сами 674

Бастиян С. дон 639, 640

Батгейт А. 580

Батлер С. 369, 384, 709

Батырмурзаев З. 191
Батюшков К. Н. 112
Батюшков Ф. Д. 24
Бауней Э. 570
Бах А. Н. 166
Бах И. С. 111
Бахтин М. М. 91
Бегович М. 478, 479, 482
Бедиль 197, 198, 634
Бедный Д. (Придворов Е. А.) 72, 73
Бедрих М. 490, 491
Беер-Гофман Р. 348
Безбаруа Л. 633
Безруч П. (Вашек Вл.) 15, 440, 453, 454, 459, 491
Бейлибридж У. 578
Бейлис М. 11
Бейссе С. 301
Бек А. 16, 17
Бекетов А. Н. 94
Беккер 553
Беккет С. 41, 316
Бёклин А. 100
Белинский В. Г. 160, 499, 680
Белл Кл. 394
Беллами 371
Белль Г. 710
Белый А. (Бугаев Б. Н.) 8, 14, 23, 24, 78, 79, 86, 88—91, 93—96, 99—106, 122, 147, 352
Бельман К. М. 417
Бенавенте Х. 16, 295, 296
Бенедиктссон Э. 414
Бенн Г. 329, 335, 336
Беннет А. 369
Бенуа А. Н. 80
Бенуа Н. А. 350
Беньян Дж. 613, 700
Бергельсон Ю. 162
Бергман Я. 418, 419
Бергсон А. 218, 222, 248, 294, 324, 334, 393, 430, 433, 670
Бердников Г. П. 8
Бердслей О. 212, 325, 374, 377, 378
Бердяев Н. А. 23, 89, 105
Беренс П. 325, 329
Берент В. 446
Берзиньш-Зиемелис Я. 138
Берковский Н. 83, 115
Берлин Я. 580
Бернанос Ж. 228, 248
Бернар С. 218—221
Бернар Т. 219
Бернарден де Сен Пьер Ж. А. 676
Бернс Р. 487, 580, 606
Берто Ф. 340
Бертран Л. 214, 226
Бессмертная О. Ю. 8

Бетховен Л. ван 111, 238, 240, 241, 468
Бехаулла («Божественное сияние») 681
Бехбуди М. 194—197, 199, 200
Бехер И. Р. 5, 13, 14, 19, 215, 216, 334—337, 710
Бжозовский Ст. 441, 445
Би (Нарайян Мурлидхар Гупте) 631
Бикмухамедов Р. Г. 8
Билак О. 568, 569
Билдердейк В. 705
Бильхана 147
Билюнас Й. 146—150
Бинкис К. 148
Бирбом М. 374, 389
Бирзниекс-Упитис Э. 142, 188
Бисмарк О. фон 221
Бичер-Стоу Г. 206
Благоев Д. 440, 464—468
Благой Д. Д. 98
Бланден Э. 392
Бланко Ибаньес В. 275, 276, 282
Бланко Фомбона Р. 566
Блауманис Р. 138, 139, 142, 151
Блейк У. 398
Блем В. 214
Блок А. А. 5, 8, 14, 19, 21, 23, 24, 69, 74, 78, 79, 81—84, 86, 88—92, 94—99, 102, 104, 106—108, 110, 112, 120, 121, 142, 148, 171, 172, 176, 311, 314—316, 331, 440, 497
Блок А. Л. 94
Блок Ж.-Р. 240
Блуа Л. 248
Бобенко А. (Бибик А.) 125
Боборыкин П. Д. 48
Бобров С. 112
Бовшовер И. 158, 159
Богданов А. А. 72
Богданович М. 136, 137, 148
Богусевич Ф. 148
Бодлер Ш. 79, 82, 83, 85—87, 95, 98, 171, 213, 223, 242, 243, 248, 251, 261, 279, 379, 407, 438, 480, 486, 487, 497, 534, 537, 547, 551, 561, 670
Боич М. 476
Бой-Желеньский Т. 448
Бойер Й. 429
Бок У. 580
Бокль Г. Т. 568
Боливар С. 559
Болотников И. И. 116
Бом Э. де 301
Бонифасио А. («Великий плебей») 654, 655, 657
Бонкимчондро Ч. 624
Бор Н. 99
Борджезе Дж. 268
Борев Ю. Б. 10
Борель Э. 212
Борисов-Мусатов В. Э. 86
Борн Р. 514, 515
Борнхэ Э. 153

Ботев Х. 466
Боти Рехино Э. 563
Ботум Тхерак Саом 648
Боччони У. 270
Бошу Н. 627
Бояджиев Д. 469
Брага Т. 568
Брайант У. К. 535
Брак Ж. 252, 254
Брам О. 17
Брандес Г. 406, 408, 409, 416, 423
Брандон Р. 298
Браун Дж. 534
Браунинг Р. 212
Брейгель П. 301
Брейди Е. Дж. 577
Бреннан Кр. 578
Брентано К. 98
Брет Гарт см. [Гарт Фр. Б.](#)
Бретон А. 256
Брехт Б. 66, 75, 216, 324, 331, 333, 383, 513
Бржезина О. (Ебавый В. И.) 215, 452, 453
Бриё Э. 12
Бринк М. 704
Бритаев Е. 189, 190, 192
Брод М. 356, 710
Броде Г. 699
Броди Ш. 493
Брока Б. 568
Бронте Ш. 706

747

Брох Г. 217, 329
Брук Р. 392, 393
Брун Ю. 450
Бруни Л. 109
Брюнетьер Ф. 80, 172, 235
Брюсов В. Я. 14, 23, 78, 79—94, 96, 97, 99, 103, 106, 108, 109, 111, 120, 136, 146, 148, 172—175, 178, 272, 307, 308, 315
Буало Н. 509
Бубер М. 294, 347, 356
Бугаев Н. В. 99
Буланже Ж. 223, 224
Булвер-Литтон Э. 384
Булгаков М. А. 5
Булгаков С. Н. 23, 89
Буль Дж. 371
Бунин И. А. 8, 23, 24, 52—59, 61, 62, 70, 78, 121, 394
Бунхе К. О. 560
Бурангулов М. 165
Бурже П. 218, 225, 226, 650
Бурианек Ф. 457
Буркхардт Я. 360, 362
Бурлок Д. Д. 112—115, 119, 272 аль-Бустани 674, 675
Бухари 694, 695

Буцци П. 272
Бушири (или Абушери) 697, 698
Буэлье С.-Ж. де 247
Бхаратенду Харишчандра 638
Бхаттачария Камалкант 633
Бьёрнсон Б. 12, 151, 423, 424, 428, 429
Бэлза С. И. 8
Бюль У. 429, 430
Бюлов Ю. фон 214
Бюффон Ж. 242
Бюхнер Г. 16
Бядуля З. (Плавник С. Е.) 134, 148
Бялик Б. А. 68
Бялик Х.-Н. 157, 158

Вагиф 181
Вагнер О. 347
Вагнер Р. 79, 95, 98, 108, 379, 388, 554
Важа-Пшавела (Радзикашвили Л. П.) 167, 169
Вазов И. 16, 26, 41, 439, 464—466, 468
Вайда Я. 492, 497
Вайденбаум Э. 150
Вайжгантас (Тумас Ю.) 143, 144, 146—148
Вайо А. дель 12
Вайткус М. 146
Вайчайтис П. 143, 144
Вакаяма Бокусуй 595
Вала К. 434
Валенсия Г. 551, 562
Валера Х. 280, 286
Валери П. 12, 230, 244—246, 352
Валлениус А. 434
Валлес Ж. 228
Вальда Марьям 699
Вальден Г. 334
Валье-Инклан Р. М. дель 16, 211, 275—281, 283, 285, 291—293, 295—297, 709
Вальзер Р. 216, 365—368
Вальмики 645
Вальраф Г. 359
Вальцель О. 327
Ван Гю-вэй 602
Ван Гог В. 334, 393
Ван-Годдис Я. 19
Ван Кай-юнь 607, 611
Ван Лерберг Ш. 306, 315
Ван Пэн-юнь 607
Ван Сяо-нун 609, 610
Ван Тао 612
Ван Чжун-шэн 610
Ванцетти Б. 543
Варарот В. 643
Варгас Вила Х. М. 565, 566
Варданян А. 180
Варма Р. 634
Варналис К. 505

Варский А. 450
Вартагаев И. 172
Варужан Д. 178, 181
Васильев В. 163, 183
Васильченко С. (Панасенко С. В.) 125, 128, 133
Васли 194
Вассерман Я. 216, 323, 327, 338, 339, 709
Ватто А. 279
Вахтангов Е. Б. 420
Вашингтон Дж. 649
Ведекинд Ф. 330—332, 709
Ведрн Дж. Ю. 391
Веерт Г. 340
Везиров Н. 189
Вейденбаум Э. 138
Великовский С. И. 8
Величков К. 466
Венизелос Э. 504—505
Венуолис А. 146
Вервей А. 320, 321
Верга Дж. 259
Вересаев В. В. 28, 48, 50, 162
Верещагин Г. Е. 164
Вериссимо Ж. 568
Верлен П. 24, 79, 80, 82, 83, 85, 119, 171, 213, 223, 248, 254, 304, 379, 408, 432, 438, 447, 486, 487, 547, 554, 555, 561, 666, 670
Верн Ж. 39, 385, 612, 614
Верфель Ф. 215, 337, 347, 355, 356, 358, 359, 710
Верхарн Э. 8, 12—15, 20, 79, 82, 83, 92, 119, 127, 150, 159, 211, 213, 251, 303, 305—311, 315, 316, 429, 487, 497
Веселинович Я. 472—474
Веселовский А. Н. 135
Висенс Вивес Х. 276
Виггерс Ф. 652
Вид Г. 406, 409, 410
Видрич В. 478, 479
Видунас (Вилюс Стороста) 146—149
Викрамасинха М. 640
Вилкугайтис-Кятуракис А. 143, 144
Вильгельм II 323, 343, 688
Вильде Э. 152—154
Вильденбрух Э. фон 214
Вильдендей Х. 429, 430
Вильдрак Ш. 119, 252
Вилье де Лиль-Адан О. 14, 261
Вильямор И. 656
Вильяэспеса Ф. 293, 296
Винавер Б. 450
Винаяк (Винаяк Джанардан Карандикар) 631
Вингер Ю. 491
Винниченко В. 125, 128, 129, 133
Винтер З. 454
Винчевский М. 158, 159
Вир Синх 637
Виссман Г. фон 699

Витковский Е. 246
Витт В. В. 8, 9
Вишинскис П. 144
Вишневская Н. А. 9, 10
Визэйра А. (Лопеш Визэйра) 298
Влайков Т. 464, 466
Влахуцэ А. 501
Во А. 374
Вобан С. де 240
Вогюэ Э. М. де 15
Войнич Э. Л. (Буль Э.) 15, 371, 372
Войнович И. 477, 482, 483
Волохова Н. Н. 97
Волошин М. А. (Кириенко-Волошин М. А.) 92, 94, 308, 315
Вольнский А. П. 64, 80, 85
Вольпе М. Л. 8
Вольская М. 447
Вольтер 232, 238, 392, 510, 648, 662
Вольф Ф. 216
Вольфенштейн А. 14, 334, 336, 337
Вондел Й. ван ден 321
Ворберян Р. 178
Вордсворт У. 392, 584, 587
Воровский В. В. 22, 53, 56, 66
Воронихин А. Н. 111
Вороньий М. К. 132
Воскресенский Д. Н. 8
Вотруба Фр. 461, 462
Врубель М. А. 81, 86
Врхлицкий Я. 451—453, 456
Вулетич С. 477
Вулф В. 41, 393, 394, 710
Вулф Л. 394
Вустейне К. фан де 302, 303
Вутирас Д. 506
Выка К. 450
Выспаньский С. 16, 130, 135, 136, 148, 213, 438, 441, 448, 449
Вэгнер Э. 418

Гаджибеков У. 184
Гадиёв С. 189—192
Гадиёв Ц. 189, 190, 192
Газенклевер В. 215, 335
Гадкари Р. Г. (Говиндаградж) 631, 632
Галактион Г. 501, 502
Галек В. 452
Галиб М. 634
Галилей Г. 667
Галимов А. 206
Галица А. 127
Галлен-Каллела А. 86, 430, 431
Галович Ф. 483
Галура-Напао Ф. 656
Гальвес М. 565
Гамал Хуухэний 618, 619

Гамарлинский А. 184
Гамбоа Ф. 566
Гамид А. 187
Гамкюсар А. 183, 204
Гамсахурдиа К. 172

748

Гамсун К. 20, 55, 80, 108, 124, 147, 216, 423—427, 429, 430, 525, 530
Ганди М. К. 12, 18, 29, 630
Ганивет А. 276, 277, 280—282
Ганиев В. 203
Ганизаде С. М. 184—187
Гао И-хань 611
Гао Сюй 608, 609
Гаприндашвили В. 171
Гарборг А. 423, 428
Гарди Т. (Харди Т.) 369, 392
Гардони Г. 493, 495, 498
Гарибальди Дж. 240, 327, 649
Гарин Н. (Михайловский Н. Г.) 48, 49, 69
Гарланд Г. 374
Гарленд Х. 514, 516
Гарнетт Р. 374
Гарнетт Э. 379
Гарсиа Кальдерон Фр. 560
Гарсиа Лорка Федерико 41, 316
Гарсиа Лорка Франсиско 316
Гарт Фр. Б. 573, 575
Гарун А. (Прушинский А. В.) 133, 134
Гаршин В. М. 19, 42, 43, 51, 80, 372
Гаспаров М. 93, 106
Гастев А. К. 72
Гасымов Г. И. 188
Гауптман Г. 12, 14—17, 40, 123, 128, 130, 151, 211, 213, 217, 297, 320, 323—325, 327, 328, 330, 361, 429, 503, 565, 709, 710
Гафури М. 165, 166
Гашек Я. 439, 440, 457—459
Гвездослав П. О. 459—461
Гветадзе Р. 171
Геббель К. Ф. (Хеббель К. Ф.) 16, 329
Гегель Г. В. Ф. 274
Гедеванишвили И. 172
Геер Я. К. 360, 361
Гезелле Г. 300, 301, 705
Гейдук А. 451
Гейерстам Г. 415
Гейм Г. 14, 19, 215, 335, 336
Гейне Г. 95, 98, 99, 103, 144, 150, 176, 211, 340
Геле-Гайдамавичюс З. 148
Гельдероде М. де 316
Гельнер Ф. 457—459
Гениева Е. Ю. 8
Георг V. 392
Георге Ст. 214, 326, 329, 330, 351
Георгиев М. 464, 466

Герасимов М. П. 72, 163
Гербачаускас Ю. 148
Гербен Я. 455
Герд Кузубай (Чайников К.) 164
Герман И. 455
Герреро Ф. М. 654
Герцен А. И. 46, 375, 614
Герцль 348
Гессе Г. 11, 12, 19, 211, 213, 216, 321, 327, 329, 330, 339, 353, 365, 368, 709
Гёте И. В. 78, 80, 84, 91, 93, 95, 144, 188, 239, 358, 390, 403, 432, 586, 587, 589, 635, 656
Гжимала-Седлецкий 126
Гилани Сеид Ашраф 183
Гильбо А. 12
Гимараэнс А. де 569
Гимараэнс Б. 570
Гимараэнс Л. 568
Гинзбург Л. Я. 87, 97, 112
Гиппиус З. Н. 78—80, 82—87, 90, 106, 121
Гира Л. 146—148
Гирс Г. Ф. 8
Гиссинг Дж. 369
Гитлер А. 330, 344, 348
Главачек К. 452
Глясс Я. 450
Гнатюк В. 125
Гнезденев Н. 164
Гобино Ж. А. де 549
Говардханрам Трипатхи 621, 630
Говекар Ф. 485
Говони К. 269, 271
Гогебашвили Я. С. 188
Гоген П. 19, 108, 393, 431
Гоголь Н. В. 40, 61, 79, 81, 89, 97, 105, 144, 161, 164, 168, 188, 198, 333, 372, 462, 463, 473, 488
Годдис Я. ван 335, 336
Гожду Э. 495
Гойя Фр. 291
Гокхале Г. К. 630
Голдер У. 580
Голенищев-Кутузов И. Н. 268
Голечек Й. 455
Голсуорси Дж. 19, 217, 241, 344, 368—371, 379, 532, 709, 710
Голубева Л. Г. 8
Гольбах П. А. 182
Гомартели И. 172
Гомер 94, 589, 674
Гомес Мольеда М. Д. 274
Гонкур Ж. 17, 595, 664
Гонкур Э. 17, 225, 595, 616, 664
Гонсалвис Диас А. 703
Гонсалес Мартинес Э. 563
Гонсалес Прада М. 550, 560, 562
Гончаров И. А. 80, 160, 456
Гордин Я. 159
Горецкий М., 135, 137

Горник М. 490, 491
Городецкий С. М. 92, 106—108, 110, 112
Гортер Г., 317—320
Горький М. (Пешков А. М.) 8, 12, 15—17, 19—22, 24, 29, 34, 37—39, 44, 46, 51—54, 56, 60, 62—73, 75, 83, 85—87, 100, 106, 113, 116, 120, 122, 125—127, 133, 134, 146—151, 154, 158, 161, 166, 167, 169, 170, 173, 179—181, 184, 188, 195, 213, 216, 217, 233, 238, 242, 260, 273, 320, 344, 383, 386, 402, 430, 432, 438, 441, 442, 450, 461, 463, 467, 474, 476, 492, 494, 497, 501, 506, 514, 520, 525, 526, 528, 530, 532, 551, 554, 557, 565, 566, 587, 612, 706, 709, 710
Госсе Э. 374
Гостинский О. 438, 456
Готорн Н. 523
Готхельф И. 360
Готье Т. 110, 111, 408
Гофман Л. фон 325
Гофман Э. Т. А. 99, 321, 358
Гофмансталь Г. фон 124, 212, 213, 327, 329, 347—351, 356, 428, 486
Гофштейн Д. 162
Гоццано Г. 268, 269
Гош Л. 240
Грабовский П. А. 124, 125, 130, 131, 204
Грамено М. 512
Грант Д. 394
Грасиа Консепсьон М. де 657
Грег Ф. 247
Грегор-Тайовский Й. 461, 463
Грегори И. А. 16, 397, 401, 402
Грейвз Р. 392
Грейн Дж. 17
Грейн Дж. Т. 388
Гренвилл-Баркер Х. 16, 391
Грёндаль Б. С. 414
Григ Э. 100
Григорьев А. Л. 26
Григорьев Ап. А. 95, 97
Гримм Г. 214
Грин Г. 381
Гринченко Б. 124, 133
Гриньон К.-А. 548
Грипарис И. 503
Грипенберг Б. 435
Гриффитс А. 395
Гришашвили И. 171, 172
Гросс Г. 120
Гроссман В. С. 710
Груздев И. А. 22
Грюнталь-Ридала В. 155, 156
Гуансюй 600
Гудимова Г. А. 9
Гудси 187
Гулиа Дм. И. 189
Гумилев Н. С. 19, 25, 92, 95, 96, 106—112, 214
Гумплович Л. 549, 560, 568
Гуня В. 172
Гуно Ш. 13
Гупта Майтхилишаран 633, 634

Гуракучи Л. 509
Гуральник У. А. 8
Гураускис Ю. 149
Гурбан-Ваянский С. 459, 462
Гурджибета Б. (Гурджибеков) 189
Гурмон Р. де 221
Гуро Е. 113
Гусев-Оренбургский С. И. 51, 53
Гусейн С. 185, 188, 189
Гусейнзаде А. 188
Гуссерль Э. 324, 334, 352
Густайтис М. 146—148
Гутьеррес Нахера М. 279, 551, 564
Гух Р. 211
Гэбрэ Гиоргис Терфе 700
Гэбрэ Хыйвот Байкэдань 700
Гэбрэ Ыгзиахер 700
Гэлэгбалсан Бавуугийн 618, 619
Гюго В. 16, 39, 188, 221, 227, 238, 239, 247, 248, 306, 454, 546, 553, 554, 561, 605, 606, 612, 614, 658, 661, 662, 667
Гюисманс Ш. М. Ж. 213, 221, 261, 373, 406, 564

Давид Я. В. 450
Давила А. 502
Дадани Ш. 170, 172

749

Далгат Б. 190
Далпатрам Кави Н. 629
Дамбраускас-Якштас А. 146
Дамдин Шагдарын 617
Дамронг 643, 646
Данг Де Нги 651
Данг Тхай Май 649
Дандзанванджил (Ишдандзанванджил) Намджилдорджийн 617, 618
Данилова А. В. 8
Даниловский Г. 444
Данияр Б. уулу 208
Данко М. 440, 479, 483
Д'Аннунцио Г. 80, 214, 257, 261—264, 266—269, 271, 273, 564
Данташ Ж. 298
Данте Алигьери 91, 95, 111, 318, 403, 432, 542, 586, 656
Данченко В. Т. 9
Д'Арбе 704
Дарвин Ч. 149, 182, 274, 383, 385, 411, 526, 613
Дарзиньш Э. 139
Дарио Р. 16, 215, 279, 292, 293, 295, 550—562, 564—566
Дато Л. Г. 657
Даутендей М. 327, 328
Даффи Ф. 541
Двиведи Махавирпрасад 633, 634
Де Амичис Э. 15
Дебельянов Д. 469
Деблин А. 324, 334, 335, 347
Дебе Ю. 543
Дебюсси К. 241, 243, 314, 351, 379

Девал Говинд Баллал 631, 632
Дежман-Иванов М. 477, 480
Дейвис У. 392
Декав Л. 222
Деккер Э. Фр. Э. Дауэс (Сетнабуди) 652
Делавранча Б. Ш. 502
Делакруа Э. 574, 661
Деледда Г. 259, 260
Делоне Р. 256
Дельфино Т. 568
Демель Р. 15, 486, 487
Демирчян Д. 177
Деннис Кл. 578
Дербисалин А. 8, 9
Дерем Т. 253
Державин Г. Р. 182
Державин Н. С. 466
Дерманис В. 138, 143
Де Роберто Ф. 259
Де Санктис Фр. 258
Дестре Ж. 303
Дефо Д. 188, 611
Дешпанде К. 632
Джабаву Дж. Т. 707
Джабарлы Дж. 189
Джавид Г. 186, 189
Джалилов О. Д. 8
Джальски К. Ш. 477
Джаннеги Ю. 187
Джебран Халиль 679, 680
Джевдет Абдулла 668
Джеймс Г. 374, 379, 380, 383, 515, 518, 519, 521, 522
Джеймс У. 393, 515, 519
Дженаб Шахабеддин 664—667, 672
Джером Дж. К. 369
Джованитти А. 513
Джойс Дж. 5, 12, 215, 223, 263, 350, 372, 393, 395, 398, 403—406, 534, 710
Джонс Г. А. 387
Джонсон А. 707
Джонсон Л. 374
Джонсон П. 546
Джорджадзе А. 172
Джрбашян Э. М. 8
Джутакаев А. 208
Дзонхава 617
Диас Мирон С. 279
Диванбекоглы А. 186, 187
Диватия Бхогиндра Ротанлал 630
Диватия Нарасимхорао Бхолнатх 629
Диджюлите В. 147, 149
Дизель Р. 12
Дикинсон Э. 539
Диккенс Ч. 19, 138, 228, 369, 370, 372, 399, 454, 571, 573, 575, 658
Дикман М. 85

Диктониус Э. 434
Дильтей В. 351
Динезон Я. 160
Дино Г. 658
Дисента Х. 295
Днепров В. П. 38
Доброджану-Геря К. 499, 501, 502
Добролюбов А. М. 79, 82, 86, 100
Добролюбов Н. А. 160, 499
Доде А. 226, 591, 612, 664
Дои Бансуй 589, 597
Долгополов Л. 98, 99, 105
Долинина А. А. 8
Дольбин Б. Ф. 349
Доманович Р. 439, 440, 473
Дометт А. 580
Домский Л. 450
Домуло Икром 194
Домьянич Д. 478, 479
Донадини У. 483
Донелайтис К. 144
Донентаев С. 206, 207
Донецкий Бард (Семенцов) 125
Донской Мих. 309
Доппо (Куникада Доппо) 593, 594
Дордж-мэйрэн 617
Дорофеев З. Ф. 163
Дос Пассос Дж. 544
Достоевский Ф. М. 15, 19, 30, 40, 46, 51, 61, 63, 69, 75, 79—81, 88—90, 94, 97, 99, 101, 104, 105, 132, 225, 230, 231, 261, 262, 266, 286, 290, 345, 358, 379, 380, 393, 394, 418, 420, 423, 456, 461, 474, 481, 488, 528, 551, 593, 614
Дотто М. М. 624
Драйзер Т. 15, 216, 241, 515, 518, 519, 524, 530—533, 541—543
Дракман Х. 406
Дрейфус А. 11, 235, 236, 239
Дрожжин С. Д. 352
Ду Фу 586, 589
Дубе Дж. 707
Дулатов М. 207
Дулитл Х. 538
Дурды Клыч 202, 204
Дуун У. 429
Дучич Й. 472
Дхани Рам Чатрик 637
Дык В. 458, 459
Дьюи Дж. 519
Дэрдменд 166
Дюамель Ж. 119, 252
Дю Белле Ж. 230
Дюжарден Э. 217, 223
Дюма А. (отец) 621, 642, 655, 658
Дюма А. (сын) 13, 661, 676
Дюфи Р. 255
Дю Туа С. 705
Дю Туа Я. Д. (Тоциус) 705

Дягилев С. П. 80, 86, 243, 393
Дядёвский Э. 494

Евдокимова Л. В. 9
Евдошвили И. 168—170
Еврипид 359
Евсевьев М. Е. 163
Евшан М. 132
Едлич Ю. 127
Екабсонс К. 143
Елин Пелин (Стоянов Д. С.) 41, 127, 439, 464, 466—468
Ермилова Е. 107
Ерофеев В. В. 8
Ерухан 175
Есенин С. А. 24, 120—1.
Есениус Я. 462
Есенский Я. 461—463

Ёсано Акико 589, 590
Ёсано Тэкан 589, 590

Жакоб М. 215, 244, 253
Жале (Алямгадж Каем-Ааками) 688
Жамм Фр. 212, 244, 246—248, 250
Жанатаев К. 205
Жанен Ж. Г. 212
Жанна д'Арк 391, 583, 649
Жан-Поль (Рихтер И. П. Ф.) 321
Жарри А. 221, 253
Жемайте (Бенюшавичюте-Жимайтене Ю.) 144, 145, 146, 148
Жеромский С. 15, 125, 216, 439—445
Жефруа Г. 15
Жид А. 9, 58, 221, 224, 229—231, 379
Жиль Ш. 548
Жилюс-Йонила Й. 147
Жирмунский В. М. 95, 107, 110
Жиро А. 305
Житник В. К. 8
Жорес Ж. 218, 227, 236, 248
Жув П.-Ж. 12
Жуков А. А. 8
Жуковский В. А. 95
Жулавский Е. 447
Жулкевский, гетман 445
Жумабаев М. 207
Жуниор А. 569
Жуниор М. 569
Жупанчич О. 438, 440, 485—489

Завистовская К. 447
Займов С. 464
Зайцев Б. К. 77, 78, 121
Заки Рза 185
Зако-Чаюпи А. 510, 511
Залаторюс А. П. 8

Замфиреску Д. 500
Замятин Е. И. 5, 54, 61, 62, 77, 121, 710

750

Занеб 699
Западова Б. А. 8
Зария Алию 695, 696
Запольская Г. 439, 449
Затонский Д. В. 10, 216, 710
аз-Захави Джалиль Сыдки 681—683
Звево И. (Шмитд Э.) 217, 262, 263
Зверев А. М. 8
Зейдан Джирджи 661, 673, 675, 676 678
Зейер Ю. 451, 456
Зейналь-Абедин Марагаи 184—186, 660, 686—688
Земсков В. Б. 8
Зенкевич М. А. 106, 108
Зиммель Г. 324, 351
Зингерман Б. 17
Зиновьева-Аннибал Л. Д. 92
Зия Гёк Алп 671, 672
Зия паша (Абдулхамид Зияеддин) 662
Золя Э. 12, 15—17, 47, 48, 138, 144, 151, 221, 222, 224, 227, 232, 233, 235, 236, 241, 257, 258, 260, 275, 282, 302, 306, 322, 342, 361, 369, 370, 374, 438, 445, 454, 461, 485, 492, 494, 501, 515, 516, 518, 551, 554, 557, 565, 566, 584, 590—592, 614, 655, 661, 662, 664
Зохраб Г. 175, 178
Зубко Г. В. 8
Зудерман Г. 16, 151
Зыкова Е. П. 9, 10

И Шунь-дан 607
Иблер Я. 477
Ибрагимов Г. 166, 167, 195
Ибрэилян Г. 501
Ибсен Г. 12, 16, 17, 40, 67, 79, 95, 101, 123, 128, 133, 147, 151, 220, 310, 312, 328, 387—389, 415, 423, 424, 428, 430, 494, 501, 506, 516, 554, 555, 565, 598, 612
Ивамото Дзэнти 588
Иванов Вяч. И. 23, 78, 79, 88—94, 97, 99, 105—107, 112, 121, 146, 148
Иванов Г. В. 106
Иванов К. В. 164
Иванова Т. 9
Ивано Хомэй 595
Игнатов И. 83
Игнотус Х. 493, 494
Игнятович Я. 473
Ижиковский К. 441
Измайлов А. Л. 176
Икбал М. 634, 635
Икономов Т. 464
Илаган Э. 655
Илич В. 471, 472, 477
Ильинская С. Б. 8
Имедашвили И. 172
Иминагаев А. 191
Иноуэ Тэцудзиро 585
Интра (Чракян Т.) 178

Инхенъерос Х. 550, 560
Иованович В. 475
Иовкич П. 476
Ионеско Э. 75
Иосиф Шт. О. 501, 502
Иох Нгин 647
Ирасек А. 16, 439, 454, 456, 459, 491
Ирвинг В. 621
Иретели П. 172
Исаакян А. 176—179, 181
Исикава Такубоку 15, 584, 598—600
Искандери Ш. 201
Ислам-шаир 204
Исхак Сюкуб 668
Исхаки Г. 166
Исянбердин А. 165

Йегер Х. 424
Йейтс У. Б. (Йетс) 16, 211, 213, 374, 395—403, 405
Йекун Вали ад-Дин 674
Йенс В. 710
Йенсен Й. В. 217, 410—412
Йеркс Ч. 532
Йокаи М. 151
Йонг Э. де 320
Йорга Н. 500
Йоргенсен Й. 406—408, 411
Йордан Я. 491
Йорданс Я. 303
Йотуни М. 432, 434
Йохумссон М., 414, 415

Каатра К. 434
Кавадзи Рюкю 595
аль-Квакиби Абдаррахман 674, 678
Кавафис К. 506
Кавахигаси Хэкигото 595
Кавипот 643
Кагарлицкий Ю. И. 8
Кадальсо-и-Веласкес Х. 215
Каджар-бахши 204
Кадо М. 39
Кадъри А. 195, 196, 199—201
Казак Г. 710
Казбеги А. 167
Казвини А. 687
Кази-Бек Ю. (Ахметуков) 189, 190
Казымовский М. 184
Кайзер Г. 5, 215
Кайзерлинг Г. 352
Калапи 629
Калау М. 655
Калейниченко Н. Л. 8
Калидаса 638, 645
Калима Э. 434

Калинин А. Б. 200
Каллас А. 155, 156
Кальдерон Ф. 654
Калниньш А. 139
Калыгул Бай уулу 208
Кальдре-и-Фиан 570
Камал Г. 166, 167
Камал Ш. 166
Камала Н. 187
Камбара Ариакэ 589
Камбисис Я. 506
Каменский В. В. 113, 115, 116, 119, 215, 272
Камиль Мустафа 674
Каминья А. 571
Каммингс Э. 537, 544
Кампоамор Р. де 274
Камю А. 74, 231
Кан Ю-вэй 600, 611, 649
Кандинский В. В. 333, 334
Каннангара Х. 639
Канор Ж. 240
Кант И. 101, 103, 182, 224, 274, 602
Кант М. 151
Капсукас В. (Мицкявичюс) 144, 148, 149
Капуана Л. 259
Каравелов Л. 466
Караджале И. Л. 439, 498—502
Каразин Н. И. 204
Карамоко Ба (из Фугумбы) 692
Карамоко Дален 693
Карасек из Львовиц (Карасек Й.) 452
Карвальо Рамос У. де 569, 570
Кардуччи Дж. 12, 266—268
Каримов Э. А. 8
Каринья А. 180, 181
Каркавицас А. 506
Карлейль Т. 43, 79, 240, 602
Карлос Лопес Л. 563
Карлфельдт Э. А. 416, 417
Карманский П. 132
Каролис А. де 261, 267
Кароль I 499
Карпенко-Карый И. (Тобилевич И. К.) 124, 133
Карпов П. И. 120
Карраскилья Т. 565
Карриего Э. 563
Каррион М. де 566
Каррыев С. Б. 8
Каргузов С. П. 9
Карху Э. Г. 8
Картини Раден Адженг 651, 652
Картодикромо Марко 653
Касаль Х. дель 551, 563
Касгрэн А. 547

Каспрович Я. 438, 441, 447, 448
Касснер 352
Кастело Бранко К. 703
Кастельбранко Фр. 702
Кастельянос Х. 566
Кастро А. 274
Катагами Тэнгэн 592
Катаяма С. 12, 587
Кафка Ф. 5, 215, 347, 348, 355—358, 365, 367, 368, 710
Каффка М. 496
Кашежев Т. 189
Кашкин И. А. 541, 544
Каштро Э. де 298
Кашшак Л. 215
Каява В. 434
Квазимодо С. 269
Квапил 456
Кведер-Еловшек З. 485
Кеведо-и-Вильегас Ф. 291
Кейнс Дж. М. 5
Келдыш В. А. 8, 211
Келлер Г. 360, 362
Келлерман Б. 14, 15, 19, 211, 327, 339
Кемпе А. 419
Кеннер Х. 373
Кер Язлык 204
Кёрмолла 195, 202, 203
Кёрнер К. Т. 705
Керсник Я. 484, 485
Кёрчев Д. 469
Кетте Д. 485, 487
Кешавсут (Кришна Кешав Дамле) 621, 624, 630, 631
Кетшау Е. 363

751

Кианто И. 431, 433
Киачели Л. 170, 172
Киви А. 431
Килпи В. 431
Ким Оккюн 615
Кинк Х. 427, 429
Киносита Мокутаро 596
Киносита Наоэ 590
Кинтал А. де 568
Кипиани К. 172
Киплинг Р. 7, 12, 20, 109, 213, 214, 369, 372, 381—383, 392, 393, 417, 525, 545, 573, 578, 589
Кириллов Т. К. 164
Киркегор С. (Кьеркегор) 274, 423, 426
Кирков Г. 440, 464, 467, 468
Кирхнер Э. Л. 333
Китамура Тококу 584, 587—589
Китахара Хакусю 596
Китс Дж. 212, 317, 584, 587
Китченер 383
Кицберг А. 154

Киш Й. 493
Киш Э. Э. 359
Кларк М. 576
Клауссен С. 406—408
Клдиашвили Д. 167—169, 172
Клее П. 333
Клейст Г. фон 16, 358
Клемм В. 337
Клерк Р. де 705
Клинт Г. 347, 348
Клингер М. 328
Клодель П. 220, 230, 244, 248—250
Клюев Н. А. 24, 120—121
Клычков С. А. 120
Кнориньш В. 138, 143
Кнудсен Я. 410, 412, 413
Кобрин Л. 159
Кобылянская О. 123—125, 127, 128
Коваленко В. А. 8
Коген Г. 324
Кожагаулов Б. 206
Кожевников Ю. А. 8
Козарац Й. 439, 477, 482
Коклен Б. К. 218
Кокошка О. 347
Колас Я. (Мицкевич К. М.) 133—136, 148
Кольвиц К. 326
Кольхаткар Шрипад Кришна 631, 632
Кольцов А. В. 144, 164, 486, 487
Комиссаржевская В. Ф. 94, 108
Комиссаров Д. С. 8
Коммер Х. 652
Комьяти Е. 492, 493
Конан Дойль А. 372
Конан Л. (Анжер Ф.) 547
Коневский И. И. (Ореус) 78
Конисский А. 131
Конноли Дж. 395
Коннор Р. 545
Конопницкая М. 130, 136, 144, 441, 442, 447, 448, 461
Конрад Дж. (Кожневский Т. Ю. К.) 7, 19, 65, 211, 213, 369, 372, 374, 378—381, 384, 517
Конрад Н. И. 6, 586
Константинов А. 439, 464, 466—468
Конт О. 224, 519, 668
Копо Ж. 220
Коппе Ф. 220, 304
Копылова Л. 142
Кордейро да Матту Ж. Д. 703
Корепанов-Кедра Д. (Кедр Митрей) 164
Корецкая И. В. 8
Коринт Л. 328
Корнель П. 221, 662
Короев Л. 190
Короленко В. Г. 8, 20, 22, 24, 28, 42—46, 50, 51, 69, 80, 126, 194

Коррейя де Оливейра А. 298
Коррейя Р. 568, 569
Косор Й. 439, 482, 483
Коста Х. 277
Костер Ш. де 303, 305
Костолани Д. 494
Костюкович Е. А. 8, 9
Косуги Тэнгай 591
Косык М. 490, 491
Котелянский С. 394
Котоку Сюсуй 587, 589, 599
Кох М. 419
Коц А. Я. 72
Коцоев А. 189, 190
Коцюбинский М. М. 123—127
Кочарли Ф. 188
Кочисова Р. 190
Кочич П. 439, 473—475
Кошаки Оуми 710
Кошбук Дж. 499, 501, 502
Козльо Него Э. 572
Краг В. 423, 424, 429
Крагас П. 148
Крайгер А. 485
Краль Я. 460, 491
Крамсу К. 430
Краньчевич С. С. 477—479, 483
Крапка-Находский Й. 453
Крапф И. Л. 699
Краско И. (Ботто Я.) 438, 461
Красногорская Э. 451
Красный Ю. 450
Краузе К. Х. Ф. 274
Краус К. 352—354, 358
Крачковский И. Ю. 19, 679
Крашевский Ю. И. 136, 144
Креве-Мицкявичус В. 146—148, 188
Крейн С. 514, 516—518
Крейцвальд Ф. Р. 153
Кремази О. 546
Крикшюнас-Йоварас Й. 149
Кристан Э. 485
Крлежа М. 483
Кроммелинк Ф. 316
Кропивницкий М. 124, 133
Кропоткин П. А. 551, 655
Кроче Б. 12, 258, 259, 288
Кру Теп 644, 645
Круди Д. 496
Крупп Л. 58
Крус-и-Соза Ж. ди 567, 569
Крученных А. Е. 113, 115
Крылов И. А. 72, 164, 188, 194, 200, 205, 209, 614
Крымский А. Е. 124, 128

Крыстев К. 464, 467—469
Крэгг Г. 369
Ксенопулос Г. 506
Ку Ёнхак 615
Куатемок 558
Кубалов А. 189
Кубеев С. 195, 206, 207
Кубин А. 356
Кубота Уцубо 595
Кувабара Кэндзо 592
Кудайбердиев Ш. 206
Кудаш С. (Кудашев) 165
Кудинов М. П. 257, 574
Кудирка В. 143, 144
Кузмин М. А. 92, 106—110, 272, 350
Кузнецов П. В. 19
Кукучин М. 459
Кулахметов Г. 166, 167
Кульбин Н. 50, 113
Кунья Э. да 570, 571
Купала Я. (Луцевич И. Д.) 133—136
Куперус Л. 321—323
Куприн А. И. 24, 49—55, 59, 60, 108, 121, 162, 382, 394
Кургинян Ш. 180
Курдоев К. К. 8
Куртелин Ж. 219
Кустодиев Б. М. 77
Кучишвили Г. 169
Кхадилькар 632
Кшивицкий Л. 441
Къеза Ф. 362, 364
Къяве К. 268
Кэсер У. 523, 524, 540
Кэсим 204
Кюхельбекер В. К. 215
аль Кязыми Абд аль-Мухсин 681—683

Лабренце В. А. 8
Лабрюйер Ж. де 227
Лавров А. 102
Легерлёф С.-Л.-О. 12, 1417
Ладинский А. 460, 510
Лазаревич Л. 474
Лаздину Пеледа 144, 145, 147
Лаин Энтральго П. 277
Лайст А. 173
Лайценс Л. 143
Ламартин А. 223, 254, 662, 703
Ламшуков В. К. 8, 626
Лангбен Ю. 214
Ланге А. 329, 447, 448
Ланге С. 409
Ланге Т. 408, 409
Лангендонк П. фон 301
Ландсберг Г. 325

Ландсбергис-Жямкальнис Г. 146
Ланс В. 560
Ланс С. (Аморос Х. Б.) 280
Лансель П. 361
Ларбо В. 14, 230, 251
Ларднер Р. 521
Ларетта Э. Р. 564, 565
Ларин-Кюести 431
Ларсен К. 409
Ларссон Л. 419
Ларссон Х. 416
Ласкер-Шюлер Э. 335
Ласо Р. 554
Лассила М. (Тиетявяйнен А.) 431, 433
Ластас А. 148, 149

752

Ластаускене М. 145
Лауцявичюс-Варгшас Б. 146, 149
Лафонтен Ж. де 511, 701
Лахути А. 183, 687
Лацко А. 12
Ле Блон М. 247
Ле Гальен Р. 392
Ле Куй Дон 649
Лебон 549, 560
Левертин О. 416
Левицкий М. 131
Легисамон М., 564
Лейно Э. 430—432, 434
Лейполдт Л. 705
Леконт де Лиль Ш. 83, 221, 223, 555
Леманьский Я. 448
Леметр Ж. Фр. Э. 221, 224, 235
Лемонье К. 12, 303, 306
Ленау Н. 468
Ленин В. И. 15, 17, 22, 62, 66, 88, 91, 138, 139, 150, 158, 164, 317, 318, 324, 337, 423, 430, 513, 526, 579, 582, 600, 651, 654, 662, 668, 706, 710
Лёнрот Э. 431, 432
Леонардо да Винчи 81, 85
Леонгард Р. 215, 334
Леонидзе Г. 171
Леонов Л. М. 121
Леонтович В. 131
Лепкий Б. 132
Лермонтов М. Ю. 39, 79, 84, 95, 98, 144, 164, 176, 188, 190, 194, 205, 352, 409, 462, 486, 487
Леру П. 666
Лесков Н. С. 61
Лесковар Я. 480, 481
Лесьмян Б. 447
Летонмяки Л. 434
Лехтимяки К. 434
Лехтонен Й. 431—433
Ли В. Н. 8
Ли Бао-цзя 600, 602—604

Ли Бо 586, 589
Ли Ванён, 615
Ли Гап 613
Ли Гвансу 614, 615
Ли Да-чжао 600, 611
Ли Джун 613
Ли Джунмин 614
Ли Инджик (Кукчхо) 615, 616
Ли Хэджо (Хэчжо) 584, 614
Ли Ю. 423
Либкнехт К. 337
Либш Ю. 490
Ливингстон Д. 699
Лившиц Б. К. 113, 119, 249, 272
Лийв Ю. 152
Лийнамаа Х. 434
Ликок С. 545, 546
Лилиев Н. 469
Лилиенбах Ю. 154
Лилиенкрон Д. Ф. фон 486
Лильо Б. 566
Лима Барreto А. Э. 571, 572
Линдаль Э. 434
Линде Б. 156
Линде-Добилас Ю. 146
Линдсей В. 513
Линдсей Н. В. 19, 541, 542, 578
Линецкая Э. 247
Линкольн А. 534, 543
Линнакоски Й. 431—433
Линь Шу 584, 602, 609, 610, 612
Липкин С. И. 190, 191
Липовецкая Л. А. 9
Липскеров К. 176
Литтон-Стрэчи 394
Ло Гуань-чжун 618, 643
Лозинский М. Л. 106, 107
Ломоури Н. О. 188
Ломтатидзе Ч. 170
Лонгфелло Г. У. 539
Лондон Дж. 15, 64—66, 150, 213, 216, 227, 339, 419, 514, 515, 519, 524—530, 546, 587
Лоос А. 347
Лопе де Вега 17
Лопес Веларде Р. 563
Лопес Нето С. 570
Лопес Чаварри Э. 279
Лордкипанидзе Н. 172
Лоти П. (Вио Ж.) 19, 226, 227
Лотреамон (Дюкас И.) 213
Лоуренс Д. Г. 393, 538
Лоусон Г. 574—578
Лоуэлл Э. 538
Лохвицкая М. А. 78, 83
Лу Синь 15, 18, 19, 604, 606—609, 611, 612, 710

Лу Шао-мин 602
Лу Ю 607
Лубсан Цэрин 617
Лувсандондов хорлоогийн (Ло-джан-джун) 618
Лугонес Л. 551, 560—562, 564
Луис П. 108, 226
Луначарский А. В. 12, 22, 64, 92, 118, 120, 127, 220, 222, 228, 237, 238, 266, 272, 273, 316, 319, 362, 529
Лундегорд А. 416
Луте О. 154
Лухлангени Х. В. 707
Луцкий О. 132
Лучини Дж. П. 269, 271, 272
Льоренс Торрес Л. 563
Льюис С. 514
Лю Бань-нун 611
Лю Э (Лю Те-юнь) 584, 600, 604, 605
Лю Юн-фу 610
Лю Я-цзы 600, 608, 609
Любарова Е. В. 8
Любич-Милош О.-В. де 248
Людовик XVI 218
Люй Шэн 610
Люкс Дж. 516
Люксембург Р. 46
Люмьер Л. и О. (братья) 13, 218
Люнье-По 220, 221
Лютер М. 85, 413
Лян Ци-чао 600, 602, 604, 605, 609—612, 649

Ма Цзюнь-у 608, 609, 612
Мабини А. 654, 655
Мавилис Л. 503
Магавья Кунанбаев 205
Магахум А. 656
Магнуссон Т. (Йоун Трести) 414
Мадариага С. 274
Мадзини Дж. 240
Мадриага Ф. 656
Мазереель Ф. 12, 13
Майерова М. 457, 458
Майков А. Н. 409
Майлин Б. 195
Майореску Т. 499
Майронис (Мачюлис Й.) 143, 147
Майя А. 570
Майя Феррейра Ж. С. да 703
Макаренко В. А. 8
Макдонах Т. 395, 396
Маке А. 333
Макинс Т. 545
Маккарти Д. 394
Маккей Дж. 580, 581
Маккормик Э. 580
Маккрэ Х. 578
Мак Кубин Фр. 576

Маклейл Дж. 542
Маковой О. 125
Максимов Д. 90, 93, 97
Максимов Х. 466
Максимович Д. 471
Малакасис М. 503
Малевич К. С. 114
Малек-ош-Шоара Бахар (Мохаммед Таги Бахар) 662, 687
Малларме Ст. 79, 82, 119, 171, 221, 223, 229, 242—246, 248, 255, 298, 304, 306, 408, 503, 554, 561, 569 578, 670
Мало Г. 228
Малуф И. 677
Мамедкулизаде Дж. 182, 189, 194, 198, 204
Мамин-Сибиряк Д. Н. 47, 48, 53
Мандельштам О. Э. 25, 92, 106—108, 111, 112
Мане Э. 218
Маниязов А. М. 8
Манн Г. 11, 19, 20, 89, 212, 217, 323, 334, 339—344, 709, 710
Манн Т. 11, 15, 19, 41, 58, 64, 212, 216, 217, 241, 323, 327—329, 332, 338—341, 343—347, 709, 710
аль-Манфалути Мустафа Лутфи 673, 676, 677
Мао Дунь 605
Марагаль Дж. 16
Маргерит В. и П. (братья) 222
Маринетти Ф. Т. 13, 119, 252, 262, 269—272, 300
Мария Терезия 348
Марк Ф. 333
Маркес Ш. 570
Маркина Э. 296
Маркова В. 599
Маркович Д. 131
Маркович Ф. 477
Марковская М. 450
Маркони Г. 13
Маркс К. 130, 149, 150, 190, 248, 318, 385, 386, 622, 655, 676, 706
Маркс Э. 706
Марр У. де ла 392, 393
Маррокин Х. М. 565
Мартель Х. (Миро Х.) 564
Мартен дю Гар Р. 217, 229, 230, 241, 344
Марти Х. 16, 279, 550—556, 558—560, 563

753

Мартин Э. 397
Мартине М. 12
Мартини Ф.-М. 268
Мартович Л. 125, 125, 126
Мархлевский Ю. 440, 441, 450
Марьянович М. 477
Масаока Сики 585
Масарик Т. 477
Мастерс Э. Л. 542, 543
Матисс А. 252, 254, 393
Магош А. Г. 479, 480
Маутнер Ф. 333
Мах Э. 324, 347, 348

Маха К. Г. 454
Махар Й. С. 439, 452, 453, 457, 459
Махви 685
Махипатрам Н. Р. 629
Махмуд из Кахаб-Росо 191
Махмуд Тарзи 689, 690
Махмудбеков М. 188
Махтумкули 202—204
Мацек А. 440, 453
Мачадо А. 274, 276—278, 287, 293—295
Мачадо М. 279, 293, 295
Мачедонски А. 500, 501, 503
Мачис-Кекштас Й. 144
Машадо П. Ф. 703, 708
Машаду де Ассиз Ж. М. 567, 568
Маширов А. И. 72
Маэда Югурэ 595
Маэсту Р. де 214, 276, 277
Маяковский В. В. 5, 14, 25, 113, 115—120, 170, 215, 216, 256, 272, 497, 529, 541, 543
Мбега 698
Мейднер П. 337
Мейер К.-Ф. 360, 362
Мейерхольд В. Э. 108, 315
Мейзенбург М. фон 240, 241
Мейринк Г. 355, 356, 358
Мейсфилд Дж. 392
Мелас С. 506
Мелати ван Ява (Слоот М.) 652
Мелвилл Г. 523
Мелнгайлис Э. 139
Мемлинг Х. 303
Менделе Мойхер Сфорим (Шолом Я. А.) 157, 158, 160—162
Менделеева Л. Д. (Менделеева-Блок Л. Д.) 94, 96, 103
Мендес К. 220
Мендоса Х. 566
Менелик II 699—701
Меньшиков М. О. 25
Мережковский Д. С. 69, 78—87, 90, 91, 94, 101, 104, 121, 709
Мериме П. 144, 239
Меринг В. 333
Мерквиладзе Г. И. 8
Мёрне А. 435
Месхишвили Л. 172
Метерлинк М. 8, 12, 16, 17, 40, 67, 79, 80, 82, 101, 123, 128, 130, 133, 211, 220, 261, 301, 303, 306, 310—316, 320, 328, 330, 331, 378, 401, 402, 421, 428, 486, 488, 503, 506, 710
Метнер Э. К. 106
Метсанурк М. 154
Мехмед Акыф 671
Мехмед Рауф 664, 665
Мехмед Решид 668
Мехмед Эмин (Юрдакул) 668, 671
Мецаренц М. 179, 181
Мецнер Ф. 329
Мечиев К. 189, 190
Мигель-Перейра Л. 571

Микай Г. 163, 164
Микаэлис С. 408
Микеланджело Буонарроти 240, 468
Миколайтис-Путинас В. 146, 148
Миксат К. 493, 495, 496, 498
Милев Г. 469
Милетич С. 482
Миличевич В. 475
Миллер А. 41
Милье Дж. С. 389
Мильтон Дж. 614
Милянов М. 477
Минасазов Г. 188
Минне Г. 312
Минский Н. М. 78—80, 82—85, 90
Минц З. 81,
Мир Таки Мир 634
Мирамбо 699
Мирбо О. 15, 219, 222
Мирза Али Акбар-хан Деххода 688
Мирза Малькольм-хан Назем од-Доуле 686, 687
Мирза Хабиб Шаэр Исфাহани 687
Мирзо Сиродж 194, 195, 197, 198
Мирзо Ходи 194
Мириам (Пшесмыцкий З.) 441
Миримский И. 342
Мирный П. 124
Мискинкльч 202, 203
Митро Динободху 633
Михайловский Б. В. 67, 69, 83, 98
Михайловский Н. К. 64, 83, 86, 499
Михайловский С. 466, 467
Михаэлис К. 409
Михеев И. С. 164
Михоэлс С. М. 161
Мициньский Т. 446—448
Мицкевич А. 136, 144, 176, 448, 487
Мишель Л. 15
Мквава 698
Моджуз М. А. 183
Моджумдар К. Н. 623
Мокель А. 306
Молдо Кылыч (Кылыч Шамеркан уулу) 196, 208, 209
Молла Хамдун 685
Молладурды 204
Молламурт 195, 202, 203
Мольер Ж.-Б. 221, 388, 390, 645
Монтале Э. 269
Монтейро де Кастро У. 702
Монтейро Лобато Ж. 570, 571
Монтень М. де 244
Монтескье Ш. Л. де 605, 662
Мопассан Г. де 13, 39, 124, 138, 144, 151, 226, 233, 263, 369, 382, 492, 521, 564, 571, 614, 616, 664
Моргенштерн Х. 330, 332, 333, 365

Мореас Ж. 247, 308, 670
Моретти М. 268
Мори Огай 587, 588, 591, 596—599
Мориак Фр. 228, 248
Мориц Ж. 439, 495—497
Моррас Ш. 225, 232
Моррис У. 15, 318, 371, 574
Моруа Дельгадо М. 566
Морштин Л. И. 448
Морьер Дж. 687
Мотирам Бханубхакта 637—639
Моторный З. А. 8, 9
Мотылева Т. Л. 242
Мофоло Т. 707, 708
Мохаммаду Салиху 693
Моэм С. У. 369, 370, 387, 388
Мрштик А. 455, 456
Мрштик В. 452, 455, 456
аль-Мувайлихи И. 660
аль-Мувайлихи М. 660, 675
Музиль Р. 217, 347, 353, 358, 359
Мука А. 490, 491
Мукими 198
Мультагули (Деккер Э. Д.) 321, 652
Мунзим 194, 197
Мунири 187
Мунк Э. 333, 419
Мур Дж. 374, 397, 398
Мурадов А. 202
Мурн Й. 485—487
Мусабеков И. 184—186
Муссолини Б. 262
Мустапа Х. 653
Мугран Х. 674, 675, 677, 678
Мугушев А. 192
Мугушев И. 192
Мухаметкулов С. 165
Мухаммед Али 684
Мухин Н. 163
Мухлис М. Я. 689
Мухьи 199
Мхитарян С. А. 648
Мьеда Н. 509, 510
Мэдокс Форд Ф. 369, 374
Мэй Ланьфан 18
Мэнсфилд К. (Бичамп К.) 15, 41, 217, 394, 581, 710
Мюллер О. 333
Мюссе А. де 16
Мясникян А. 180

Набизаде Назым 663
Нагаи Кафу 591
Надирадзе К. 171
Назир Акбарабади 634
Назор В. 478, 479

Назым Хикмет 183, 673
Найденов С. А. 52
Найманбаев А. 205—206
Налбандян М. 176
Налковский В. 441, 450
Намык Кемаль 658, 662, 663, 683
Нансен П. 409
Наполеон I Бонапарт 223
Наполеон III (Луи Наполеон Бонапарт) 221
Нара (Наратин) 643, 644
Нарайян М. М. 636
Нарбут В. И. 106, 108
Нар-Дос (Тер-Ованесян М.) 174
Нариманов Н. 182, 184—186, 189
Нарит 643
Наркирьер Ф. С. 8, 9
Наровчатов С. С. 94
Наушбаев Н. 206
Нахуцришвили Д. 172
Нацумэ Сосэки 585, 586, 596, 597

754

Нгой Крам 648
Негри А. 272, 273
Недич Л. 470
Неедлы З. 457
Незвал В. 216, 257, 453
Нейман С. К. 15, 457—459, 710
Нейштадт Вл. 336
Некрасов Н. А. 72, 80, 83, 97, 103, 136, 144, 164, 190, 194, 501
Нексе М. (Андерсен-Нексе М.) 15, 20, 66, 241, 410, 413, 514, 710
Некулцэ Д. Т. 500
Неллиган Э. 547, 548
Неманзаде Омар Фаик 182
Немирович-Данченко Вас. И. 48
Немирович-Данченко Вл. И. 17, 41, 75
Немо И. 668
Немоевский А. 445, 448
Нерваль Ж. де 212—213
Нерво А. 551, 562, 564
Неруда Я. 451, 452, 454
Несауалкойтл 558
Нестеров М. В. 86
Неустроев В. П. 9
Нечуй-Левицкий И. С. 124
Ниедра А. 143
Нижинский В. 243
Низами 181
Никитин И. 164
Никифорова И. Д. 8, 9
Николадзе Н. 167
Николич Н. 477
Никольский С. В. 8
Никулин Н. И. 8
Нилсон Дж. Ш. 577, 578

Нин Тяо-юань 608
Ниношвили Э. 167—169
Нирванас П. 506
Нистор Д. 162
Ницше Ф. 64, 74, 79, 85, 90—92, 100—102, 139, 213, 214, 226, 229, 278, 284, 324, 327, 329, 406, 423, 425, 524, 527, 528, 554, 571, 578, 598, 670
Ниязбаев Г. 165
Ноай А. де 247
Новак В. 481
Новакова Т. 455
Новалис (Харденберг Фр. фон) 100
Новачиньский А. 448
Ногуги Ёкэдзиро 586
Нодье Ш. 212
Нольде Э. 333
Нордау М. 86
Нордстрем Л. 418
Норрис Ф. 513—516, 518, 524
Нот Я. ван дер 321
Ното Сурото 622, 652
Ноумани Мухаммад Шибли 634
Ну Коназ 648
Нуайме М. 662, 680
Нуров Р. 191
Нусратуллаев К. 200
Нушич Б. (псевд. Бен Акиба) 16, 439, 472, 473, 475
Нэдежде С. 501

О. Генри (Портер У. С.) 521
Обстфеллер С. 424
Овсяннико-Куликовский Д. Н. 45
О'Грейди С. Дж. 396
Огризович М. 482
О'Дауд Б. 575, 577
Одоевский В. Ф. 100
Ожешко Э. 26, 144, 441, 442, 461
Окаев С. 200
О'Кейси Ш. 396, 399, 403
Окс Я. 155, 156
Окьер Й. 410, 413
Олдингтон Р. 393, 395, 538
Олдрич Т. Б. 536
Олесь А. (Кандыба А.) 132, 133
Олеша Ю. К. 383
Оливейра А. де (браз. поэт 1859—1937) 567—569
Оливейра А. де (порт. поэт 1873—1940) 298
Олимпио Д. 570
Ольбрахт И. (Земан К.) 458
Ольденбург С. Ф. 19
Омар Сутиримбет улы 195
Омар Хайям 147, 188
Омер Сейфеддин 665, 671—673
Онерва Л. 431
О'Нил Ю. 68
Опатошу И. 159

Опекушин А. М. 204
Ордубады Мамед Саид 184—186, 189, 204
Орешин П. В. 120
Оркан В. (Смречинский Фр. Кс.) 126, 127, 439, 441, 445, 446
Орлик Э. 325
Орманбетов Н. 205
Ортега-и-Гассет Х. 274, 277, 278, 281, 283, 288, 293, 294
Оруэл Дж. 710
Осипов Ю. М. 8
Орхон Сейфи 672, 673
Османов М.-Э. 190
Османова З. Г. 8
Осоргин М. 272
Остен Дж. 522
Островская Б. 447
Островский А. Н. 40, 160, 167, 372, 501
Отян Е. 175
Оуэн У. 395
Оуян Юй-цян 610
Ошват Э. 493
Ошис В. В. 9

Паасонен Х. 163
Пабалан Мариано П. 656
Пави О. 646
Павлык М. И. 125
Павлова Н. С. 9
Павловский А. 109
Падмосуастро 653
Пайва М. де О. 570
Пайро Р. Х. 564
Пайшао Франко П. де 702
Паккала Т. 151
Паламас К. 503—505
Паласио Вальдес А. 280
Паласиос Н. 560
Палаццески А. 271
Палевич Ю. 138
Палмер В. 573
Пальма-и-Веласкес Х. 654
Пальмгрен Р. 434
Пангемананн Ф. 652
Пандурович С. 476
Панцхава Р. 172
Пападиамантис А. 506
Папазян В. 174
Паперный З. С. 9, 86
Папини Дж. 271
Пардо М. 566
Пардо Басан Э. 15, 282
Парникель Б. Б. 9
Пароритис К. 506
Паррингтон В. Л. 519, 520
Парчевский А. 491
Пасколи Дж. 15, 213, 258, 267, 268, 272

Пастернак Б. Л. 112, 113, 118, 119, 215, 353
Патерно Педро А. 654
Патерсон Э. («Банджо») 574, 575
Патсакаравонг 64, 645
Паунд Э. 5, 215, 393, 536—539, 543
Пачев Б.-М. 189, 190
Пачовский В. 132
Пашкоайш Т. де 298, 299
Паэгле Л. 143
Пегельман Х. 154
Пеги Ш. 218, 239, 241, 248, 249
Педернейрас М. 569
Пейн Т. 240
Пейтер У. 212, 373, 379, 398
Переда Х. М. де 275
Перес Гальдос Б. 16, 274—276, 281, 282, 292
Перес де Аяла Р. 274, 280, 296
Перец И.-Л. 157, 158, 162
Перера М. С. Ф. 639
Перовская С. Л. 272
Перуц Л. 356
Перцов П. П. 90
Песанья К. 298
Песоа Велис К. 563
Пессоа Ф. 299, 300
Петарис В. 143, 146
Петелеи И. 493
Петерди А. 494
Петерсон-Сяргава Э. 153, 154
Петефи Ш. 495, 497
Петкович-Дис Вл. 476
Петр I 81, 85, 104, 649
Петрарка Ф. 569
Петриковская А. С. 9
Петрович В. 471
Петровская Н. 93
Петросян М. 180
Пехштейн М. 333
Цикар Э. 306
Пикассо П. 218, 252—254, 272, 393
Пикон-Фебрес Г. 566
Пин Юань (Чжоу Цзо-жэнь) 606, 612
Пиндар 245
Пинеро А. У. 387
Пипинь-Визулис Э. 143
Пиранделло Л. 73, 217, 259, 262—266
Пирмамед 204
Пирсманишвили Н. 171
Пирс П. 395
Пирс Ч. 519
Писарев Д. И. 160
Питтаялап 643
Питтаялонгкарана 646
Пишевари Сеид Мохаммед Эдиб 688

Плавский З. И. 9

Планкетт Дж. 395

755

Планки С. 707

Платон 79, 90, 318, 558

Платонов А. 5

Плеханов Г. В. 22, 79, 470

Плудонис В. Я. 142

По Э. 79, 82, 85, 356, 454, 480, 535, 545, 551, 554—556, 561

Поведа Х. М. 563

Подъячев С. П. 62

Полич-Камов Я. 483

Полонский Я. П. 39, 79, 95

Полорусов-Шелеби Н. И. 164

Полоцкая Э. В. 10

Полянов Д. 440, 467, 468

Поморский А. Н. 72

Попдимитров Э. 469

Попеску С. 501, 502

Попов А. С. 13

Попович Б. 470

Попович Д. 440, 470

Попфилипов Н. 466

Портан Х. Г. 432

Порукс Я. 138, 139

Порфирас Л. 503

Посада Х. Г. 278

Поспелова Л. Г. 9

Потапенко И. Н. 48

Потапова В. А. 416, 666

Потапова З. М. 9

Потгитер Э. И. 321

Прейсова Г. 456

Премчанд 637

Прешерн Ф. 485, 487

Прингл Т. 705, 706

Пристли Дж. Б. 41

Прице Р. 695

Пришвин М. М. 54, 55, 61, 62, 77, 121

Прокопьев Г. 164

Проходка А. 452

Прошян П. 174

Прус Б. 26, 144, 438, 441, 442

Пруст М. 5, 211, 217, 218, 221, 230—232, 263, 496, 710

Прэрт 545

Прюэт Ф. 545

Пугачев Ем. И. 116

Пуйда К. 146, 147, 149

Пумпур А. 140

Пушкин А. С. 29, 39, 79, 81, 93, 94, 112, 136, 144, 164, 176, 182, 188, 190, 194, 200, 204—206, 409, 462, 472, 486

Пфемферт Фр. 334, 337

Пхра Кхланг 643

Пчилка О. (Косач О. П.) 124

Пшибышевский С. 148, 212—214, 438, 441, 446, 449
Пяткавичайте-Бите Г. 143—145, 148

Раабе В. 323
Рабле Фр. 232
Радваньский Т. 450
Радин Л. П. 72
Радд С. (Дейвис А. Х.) 576
Радославов И. 469
Разин Ст. Т. 111
Рай Р. 624
Райнис Я. (Плиекшанс Я.) 15, 130, 137—142, 150, 213
Райнов Н. 469
Райс К. В. 454, 455
Райт У. и О. (братья) 12
Ракич М. 472
Рама А. 558
Рама IV Монгкут 644
Рама V Тьюлалонгкон 643, 645
Рама VI Вачиравут 621, 642—646
Рамиев М. 166
Рамишвили Т. 172
Рамю Ш. Ф. 364
Ранаде М. Г. 630
Ранжел А. 570
Ранкович С. 439, 473, 474
Рао М. 632
Рао Р. 632
Раписарди М. 272, 273
Расин Ж. 93, 662
Рассел Б. 12, 394
Рассел Дж. 396, 402, 403
Расуладзе М. 188
Ратгауз Г. 87
Рафаэль Санти 93
Рахматуллахи Телико 693
Рахматуллоев А. 196
Рачкаускас-Вайрас К. 149
Ребряну Л. 501
Реверди П. 256
Ревцкий Д. 492, 493, 496
Реджаизаде Экрем 663, 667, 669
Резак Ф. 490
Резерфорд Э. 99
Рейес С. 655
Рейес Фидель А. 655
Рейзен А. 159
Рейлес К. 565
Реймонт В. Ст. 126, 438, 439, 441, 442, 445, 446
Рейнгардт М. 330, 391, 421
Рейтс Ф. 704
ар-Рейхани Амин 678—680
Реклю Э. 655
Рембо А. 82, 102, 119, 171, 242, 249
Рембрандт ван Рейн 111, 305

Ремизов А. М. 24, 76, 77, 121, 352, 358
Ренан Ж. 218, 494, 556, 559, 676
Ренар Ж. 15, 227, 228, 233
Рендалькар Э. П. 631
Ренье А. де 58, 226
Репин И. Е. 86
Рерих Н. К. 19, 86, 99, 108
Рёскин Д. 101, 373, 374, 377
Рефик Халид (Карай) 669, 672
Рехо К. 9
Ржевская Н. Ф. 8, 9
Рза Талébани 685
Ривас М. Л. 296
Ривера Х. Э. 570
Ривз У. П. 580
Рид Дж. 514, 544, 710
Рид Т. М. (Майн Рид Т.) 372
Риза Тевфик 672
Рильке Р. М. 15, 58, 87, 211, 213, 347, 352, 353, 356, 358
Рио Ж. ду (Баррето П.) 571
Рисаль Х. 620, 654—656
Риттнер Т. 449
Рифтин Б. Л. 10
Ришпен Ж. 219
Робакидзе Г. 171
Робертс Т. 574
Робертс Ч. Дж. Д. 545, 546
Робертсон Т. У. 387
Робинсон Э. А. 534—537, 539, 540
Роганович Црногорац Р. 477
Рогов В. 575
Род Э. 362, 364
Роде С. 383
Роде Х. 406, 408, 409
Роден О. 352
Роденбах А. 300
Роденбах Ж.-Р.-К. 8, 303—307, 315
Родо Х. Э. 16, 281, 550, 552, 553, 558—560
Родригес М. Д. 566
Родс С. 706
Розанов В. В. 90, 101
Розенфельд М. 158
Роланд-Холст Г. ван дер Схалк 15, 317, 318, 320
Ролич-Лидер В. 447
Роллан Р. 8, 12, 15, 19, 25, 58, 65, 66, 217, 220, 221, 224, 227, 238—242, 248, 362, 529
Романченко Т. 125
Ромен Ж. 217, 252
Ромеро Гарсиа М. В. 566
Рони (братья) 222
Ронсар П. 95
Рорауэр Ю. 482
Россетти Г. 392
Россиянов О. К. 9
Россолимо Г. И. 86

Ростан Э. 65, 130, 211, 213, 220, 221, 228, 661, 676
Ростворовский Х. 449
Роузенберг 395
Рубенс П.-П. 303
Рубинер Л. 12, 215, 334, 336, 337
Рузвельт Т. 534
Рузвельт Фр. Д. 5
Руин Х. 434
Руми 188, 634, 635, 667
Рунеберг Ю. Л. 417
ар-Русафи Мааруф 681—683
Русва Мирза Мухаммад Хади 635
Русиньоль С. 16
Руссо А. 227
Руссо Ж.-Ж. 238, 595, 598, 605, 613, 648, 649, 662, 663
Рухадзе В. 169
Руэда С. 279, 293
Рыжова М. И. 9
Рыкова Н. 10, 309
Рыльский М. Ф. 132
Рязова Е. А. 9

Саади 57, 188, 197
Сааринен Э. 430
Сабахаттин Али 665
Сабина К. 454
Сабир М.-А. 182, 187, 198, 204
Савицкис Ю. 147
Сагли Х. 165
Садовской Б. А. 106, 108
Садовяну М. 439, 501, 502
Садофьев И. И. 72
Садр Зиё М. Ш. 197
Садри Эртем 665
Саидбаев Т. С. 193
Саидов Г. 190, 191
ас-Саййид Ахмад Лутфи 674
Саймонз А. 373, 374, 392, 393, 398

756

Сакко Н. 543
Са-Карнейро М. де 299
Сакума Дзодзан 586
Салават Юлаев 165
Салмаси С. 186
Салтыков-Щедрин М. Е. 43, 47, 51, 89, 144, 160, 372, 468
Сальмон А. 215
Самадов А. 200
Самен А. 108
Самийленко В. 132, 133
Самипашазаде Сезаи 663
Самойлов Д. С. 510
Самойлович А. Н. 204
Сандель М. 419
Сандрар Б. (Заузер Фр.) 14, 215, 244, 251—253
Санс дель Рио Х. 274

Сантос Лопе К. 654, 655
Санчес Ф. 565
Саратовская Л. Б. 9
Сардинья А. 298
Сармьенто Д. Ф. 566
Сароян У. 41
Сарруф Якуб 673, 676
Сартр Ж.-П. 74
Саруханян А. П. 9
Сарьян М. С. 174
Сасакава Римпу 596
Сато Харуо 596
Сатпаева Ш. 8, 9
Саттавала М. Т. 630
Саттархан 186, 188
Саят-Нова 176
Свабинский М. 311
Свами Вивекананда 622
Сванр Пахалмансинх 638, 639
Свево И. 217
Сведенборг Э. 423, 426
Светлая К. 451
Свентоховский А. 442
Свифт Дж. 384, 579, 612, 614
Севак Р. 178, 181
Северянин И. (Лотарев И. В.) 112, 113
Севиг Рашид Васфи 667
Сегален В. 251
Сегоете Э. 708
Седельник В. Д. 9
Сёдерберг Я. 418
Сезанн П. 393
Сеид Мусеви (Мохсунов Мир-Гасан) 184
Секесе А. 707
Секулич И. 475
Селим бин Абакари 699
Селим Саркис 677
Селлирс Я. 705
Семененко С. 155
Семенко М. В. 132
Семенов Т. С. 164
Семирадский Г. 81
Семпер И. 156
Сен-Жон П. 230
Сен-Поль-Ру («Великолепный») 244, 246, 248
Сенапати Ф. 632
Сенешаль 242
Сенкевич Г. 12, 16, 151, 438, 441, 442
Сено Гандия М. 566
Сент-Экзюпери А. де 526
Сералин М. 206
Серао М. 259, 260
Серафимович А. С. (Попов А. С.) 48, 50, 53, 71, 72, 162
Серая Сова (Белани Дж. Ст.) 546

Сервантес Сааведра М. де 168, 291, 612, 614
Сервис Р. 545
Сергеев А. 400, 540, 578
Сергеев А. В. 9
Сергеев-Ценский С. Н. 24, 54, 60—62, 121
Серов В. А. 65
Серошевский В. 446
Серрано Л. 657
Сеспель М. 164
Сетон-Томпсон Э. 546
Сеттхи Су 648
Сёэт К. Э. 152
Си Цю 610
Сиаманто (Ярчанян А.) 178, 179, 181
Сибелиус Я. 430
Сивертс С. 418
Сивле П. 429
Сигурйоунсон Й. 415
Сид П. 289
Сидги М. 188
Сикельянос А. 505
Сикорский В. В. 9
Силард Л. 89, 90
Силвейра В. 570
Силланпя Ф. Э. 433
Сильва А. де 639
Сильва А. Саймон де 640
Сильва В. А. 640
Сильва Л. И. де 639
Симадзаки Кэйдзи 593
Симадзаки Тосон 19, 584—589, 592, 593
Симамура Хогэцу 592
Симахосот 643
Синг Дж. М. 16, 217, 320, 395—403
Синерво Э. 434
Синклер Э. 15, 227, 419, 514, 515, 519—521, 524, 527
Синх Пуран 637
Сирисена Пиядаса 639, 640
Сиххаг А. 186—188
Скалбе К. 142—143
Скафтымов А. П. 40
Скерлич Й. 438, 470
Скиталец (Петров С. Г.) 51
Склирос Г. 505
Скотт В. 545, 547, 611, 658, 661
Скрябин А. Н. 86, 89, 99
Скьольборг Й. 410, 413
Славейков П. П. 464, 468, 469
Славейков П. Р. 468
Славич И. 439, 499
Сладек Й. В. 451, 454
Слейтор К. 705, 706
Слефогт М. 328
Словацкий Ю. 136, 144, 448

Случевский К. К. 79, 80, 98, 103
Смит А. 613
Смолер Я. А. 490
Снельман Й. 434
Со Хлайн Маун 641
Сова А. 215, 452, 453, 457
Созоменос А. 508
Сократ 182
Солидум Пр. Л. 657
Соловьев В. С. 23, 77, 79, 81, 86, 90, 95, 96, 100—102, 105
Соловьев С. М. 78, 90, 102
Сологуб Ф. К. 78, 80, 82—87, 89, 90, 92, 106, 358
Сома Гёфу 595
Соммот 643, 645
Сомов К. А. 87, 93, 103, 108, 350
Сотан Преачеа Ин 648
Сото Х. Кр. 656, 657
Сотто В. 656
Софокл 93
Соффичи А. 271
Спандарян С. 180, 181
Спасский С. 116
Спенсер Г. 274, 515, 519, 526, 530, 578, 613
Спигел Х. Л. 321
Спиноза Б. 182, 317, 318, 320, 321, 370
Спис А. 364
Сремац С. 439, 473
Сруога Б. 148
Стайн Г. 519
Стальский С. 191
Станиславский К. С. 17, 40, 41, 75, 121—122, 316, 434
Станкович Б. 438, 474, 475
Старикова Е. 83, 104
Старицкий М. 124, 125, 133
Старостин А. 557
Стасов В. В. 86
Стафф Л. 448
Стахеев Б. Ф. 10
Сташек А. (Земан А.) 454
Стедмен Э. К. 536
Стейвелинг Г. 705
Стейнбек Дж. 520
Стейплен Г. 231
Стендаль 340, 536, 664
Степняк-Кравчинский С. М. 371, 372
Стере К. 499, 501
Стефаник В. 124—125, 125, 127, 128, 132, 461
Стефанович Н. 460
Стивен А. 394
Стивен Ванесса 394
Стивен Вирджиния 394
Стивен Л. 394
Стивен Т. 394
Стивенс Дж. 402

Стивенсон Р. Л. 213, 369, 372, 376, 379
Столица Л. Н. 106
Стопка А. 127
Стоянов З. 464, 466
Стоянов Л. 469
Страшимиров А. 466, 467
Стрѐвелс С. 301, 302
Стрижевская Н. 254
Стриндберг А. 11, 12, 15—17, 64, 73, 95, 211—213, 331, 415, 419—423, 426, 501, 503
Струве П. Б. 104
Струг А. (Галецкий Т.) 15, 440, 444, 445
Стуккенберг В. 406—408
Стучка П. 137, 138
Стяпонайтис Э. 147, 148
Су Дун-по 607

757

Су Мань-шу 600, 606, 612
Суван Кхун 643
Суворин А. С. 225
Судрабкалн Я. 142
Судрабу Э. 188
Суинберн А. Ч. 212, 348, 392
Суйтс Г. 154—156
Сулейман Назыф 664
Сулержицкий Л. А. 320
Сулоага И. 280
Сумета С. 559
Сундукян Г. 174, 188
Сунтон Пу 643
Сунчелай С. 166
Сунь Ят-сен 18, 600, 611
Супо Ф. 256
Сур А. 188
Сурьядининграт Суварди (Ки Хаджар Деванторо) 652
Сусукида Кюкин 589
Суфизода 200
Сырокомля В. (Кондратович Л.) 144
Съед Шейх бин Амад аль-Хади 654
Сэндберг К. 14, 19, 514, 536, 537, 541, 543, 544
Сэссун З. 392, 395
Сэтчелл У. 581
Сю Э. 606
Сюй Си-линь 609
Сюлли Прюдом Фр. А. 13
Сюз Фу-чэн 611
Ся Цзэн-ю 602
Сяожань юйшэна («Страдалец») 605

Табидзе Г. 171—173
Табидзе Т. 171, 172
Тавалло 200
Тавель Л. X. 9
Тавора Ф. 570
Тавчар И. 484
Тагер Е. Б. 67, 71, 84, 98, 106

Тагиров А. 165
Тагор Г. 626
Тагор Дварканатх 624
Тагор Дебендронатх 624
Тагор Р. 12, 18, 19, 147, 621—629, 652
Таджир Аликозай А. 689
Таиров А. Я. 378
Такамура Кэтаро 596
Такаяма Тёгю 587, 589
Такин Кодо Хмайн 641, 642
Талибов (Абдаррахман Наджарзаде Талибов, азерб. Талыбов) 184—186, 660, 686—688
Талканбаев Т. 208
Талыбзаде К. А. 9
Тамкин А. 197
Тамм Я. 152
Таммапимон 643
Тамматибет 643
Таммсааре А. Х. 153—156
Тан Илилель из Йолы 693
Тан Сянь 607
Танг Прэхдей Аксор 647
Тангатаров А. 165
Тангопулос Д. 506
Танирбергенов А. 206
Тантту К. 434
Тань Сы-тун 608, 611
Таока Рэйун 586
Таяма Катай (Катай) 594, 595, 599
Тарасов К. М. 53
Таро (братья) 226
Твардовский А. Т. 111
Твен М. (Клеменс С.) 151, 383, 501, 515, 519, 521, 573
Тевфик Фикрет 15, 19, 187, 664—667, 669
Тейшейра де Кейрош Ф. 298
Текеян В. 178
Текинская Артыкгюль 202
Теккерей У. М. 372
Телешов Н. Д. 53
Тёмеркень И. 493, 498
Теннисон А. 538
Теодорос II 699
Теотокис К. 439, 440, 507, 508
Теофило Р. 570
Терпчанин В. 476
Тертерян И. А. 6, 8, 9
Терьян В. 179—181
Тесленко А. 125, 128
Тетка А. (Пашкевич Э. С.) 133, 134
Тетмайер К. 441, 447, 448, 461
Тик Л. 99, 100
Тикамацу Мондзаэмон 586
Тилак Л. 630, 632
Тилак Н. В. 631
Тильшова А. М. 456

Тимрава (Сланчикова Б.) 461, 463
Типакаравонг 643
Тиртоадисурьо 620, 653
Тихонов Н. С. 191
Тлдатов Х. 190
Тлохский М. 191
Тобари Тикуфу 596
Тогава Сюококу 587
Тоголок Молдо (Байымбет Абдрахманов) 195, 208—210
Тодоров П. 464, 468, 469
Токай Санси 650
Токтогул 195, 208
Токуда Сюсэй 595
Токутоми Рока 585, 586, 590
Толентино А. 655, 657
Толлер Э. 334, 335
Толнаи Л. 493
Толстой А. К. 409, 676
Толстой А. Н. 24, 54, 60, 78, 121
Толстой Л. Н. 8, 12, 15, 17, 19, 21, 22, 24—29, 32—34, 39, 40, 46, 48, 51, 58, 61, 72, 79, 80, 83, 86, 87, 101, 105, 110, 122, 138, 146, 151, 164, 176, 181, 182, 188, 194, 198, 200, 206, 216, 217, 220, 222, 223, 236, 238, 240, 260, 282, 287, 289, 293, 302, 310, 314, 345, 352, 394, 420, 428, 430, 456, 461, 463, 474, 483, 494, 501, 506, 516, 517, 524, 528, 551, 565, 584, 589, 590, 593, 614, 630, 654, 655, 662, 676, 709
Тома Л. 323, 338, 339, 342
Томан К. (Бернашек А.) 457, 458
Томас Э. 392
Топелиус З. 434
Топорков А. Л. 14
Топчубашев А. 188
Торайгыров С. 195, 196, 206, 207
Торо Г. 320
Торрес А. 571
Торстейнссон С. 414
Тот А. 494
Тояма Масакадзу 585
Тракль Г. 14, 19, 215, 335, 336, 347, 352—356, 358
Траянов Т. 469
Трейманис-Зваргулис Э. 138
Тренев К. А. 62
Тресич-Павичич А. 477, 478
Трессол Р. 15, 371
Трони А. 703, 704
Трофимович К. К. 8, 9
Труш И. 125
Туганов Б. 189, 190
Туглас Ф. 154—156
Туграл Н. 194, 197
Тукай Г. 166, 183, 207
Туле П.-Ж. 253
Туманян О. 175—177, 181
Тур Прамудья Ананта 653
Турати Ф. 272
Тургенев И. С. 17, 19, 40, 44, 80, 84, 135, 160, 173, 231, 260, 322, 345, 454, 461, 463, 480, 481, 501, 506, 508, 528, 565, 614, 706
Туртиайнен А. 434

Туссен ван Болэр Ф. В. 301
Туич С. 482, 483
Тхакор Б. К. 630
Тхио Чинбун 653
Тынянов Ю. Н. 115
Тынянова И. Ю. 557
Тьер А. 221
Тьерно Амийю Буба Ндианг 693
Тьерно Мохаммаду Сааду из Далабы 693
Тьеу Ж. 650
Тэклэ Хавариат 701
Тэн И. 42, 218, 224, 225, 322, 499
Тээр О. 459
Тютчев Ф. И. 79, 90, 94, 95, 103, 111
Тянджу Дяде 693

У Во-яо (Фошанец) 600, 602, 604, 605, 612

У Жу-лунь 610

У Лат (Ла) 642

У Мэй 609

У По Сейн 641

У Тао 612

У Цзин-цзы 603

У Чжи 642

У Чэнь-энь 618

У Швей Чу 641

Уайльд О. 7, 11, 15, 79, 212, 213, 261, 369, 371, 373—378, 387, 392, 393, 494, 564, 571, 709

Уайт Дж. 580

Угарте М. 560

Уилсон Дж. 580

Уильямс Т. 41, 710

Уильямс У. К. 537

Уитмен У. 119, 159, 429, 487, 518, 530, 533, 534, 536, 537, 540, 542, 545, 551, 561, 573, 575, 661, 679

Украинка Л. (Косач-Квитка Л. П.) 123—125, 127—130, 132, 133, 170, 273

Улур П. А. 636

Ульянов М. А. 161

Ульянова М. И. 226

Умару Альхаджи (Имама Умору) 696

Уметбаев М. 165

758

Унамуно М. де 15, 16, 217, 274—278, 280—282, 286—291, 294, 295, 552, 556, 706

Унгаретти Дж. 269

Ундер М. 156

Унру Ф. фон 12

Унсет С. 429

Уортон Э. 519, 522—524, 540

Уорунг П. (Этли У.) 576

Уотинен М. 434

Упит А. 138, 140—143

Упдаль К. 429

Уртадо А. 289

Уруймагов Х. 192

Урусбиев С.-А. 189

Урцидиль 355

Ускокович М. 475, 476

Успенский Г. И. 40, 74, 80
Успенский Н. В. 40
Утимура Кандзо 586
Ушинский К. Д. 200
Уэда Бин 587
Уэллс Г. Дж. 8, 12, 14, 26, 369, 371, 372, 379, 382—387, 709, 710
Уэллс Дж. Ф. 383

Ф
Фабр Э. 219
Фаик Алп 664, 667
Фаллийс 143
Фалькбергер Ю. 429
Фан Бой Тяу 650
Фан Тю Чинь 650
Фан Хюи Тю 649
Фань Цзэн-сян 607
Фарах Апгун 673, 676, 678
Фарг Л.-П. 253
Фаррер К. 214, 226
Фарук Нафыз 672
Фахретдинов Р. 165
Федерер Г. 360, 361
Фейдо Ж. 219
Фейнингер Л. 333
Фельтен К. 698
Ферлан А. 548
Фермейлен А. 301
Фернандес Морено Б. 563
Феррист Х. 300
Ферфи Дж. (Коллинз Т.) 577
Фет А. А. 79, 95, 96, 268, 409
Фиальо де Алмейда Ж. В. 298
Физули 181, 198, 202, 206
Филипп II 565
Филипп Ш.-Л. 15, 228
Филипченко И. Г. 72
Философов Д. В. 86, 90
Финжгар Ф. 484, 485
Фирдоуси 188
Фитрат А. 195—197, 199, 200
Фицджеральд Ф. С. 544
Фиш Р. 194
Фишер О. 459
Фишта Д. 509—511
Флайшлен Ц. 328
Флакмен С. 319
Флетчер Дж. Г. 538
Флинт Ф. М. 538
Флобер Г. 226, 231—234, 301, 492, 508, 524, 536, 551, 564, 584, 590, 664
Фогаццаро А. 260, 261, 264
Фогелер Г. 350
Фокс Р. 66
Фолкнер У. 41, 544
Фольгоре Л. 271
Фольмеллер К. 327

Фонтане Т. 19, 217, 323, 338
Фонтес Э. 569
Фор П. 244, 247, 248, 251
Форстер Э. М. 394
Фофанов К. М. 79, 80
Фошко Н. Д. 9
Фрадкин И. М. 6, 9
Фрай Р. 393, 394
Франк Л. 12, 211, 339
Франко И. Я. 15, 20, 123—125, 127, 131, 132, 461
Франс А. (Тибо А.-Фр.) 9, 15, 19, 20, 69, 212, 216, 217, 221, 224, 226, 228, 231—239, 242, 494, 571, 587
Франсис Г. 652
Франсиско Г. Б. 656
Франц-Иосиф I 477
Франциск Ассизский 355
Фрашери Сами 511
Фрейд З. 324, 347—349, 393
Фрейзер Д. 393
Фрейзер У. 546
Фрешетт Л. 546, 548
Фрëдинг Г. 416, 417, 432
Фридель Э. 326
Фрост Р. 536, 537, 539, 540
Фрэнк У. 514
Фтабагэй Симэй 585, 590, 709
Фукудзава Юкити 583, 613
Фурье Ш. 443

Хаава А. 152
аль-Хаббуби Мухаммед Саид 682, 683
Хавыр де Виана 565
Хагани 181
Хаггард Р. 372, 611
Хаддад А. 662
аль-Хаддад Наджиб 677
аль-Хадж Ламин 693
аль-Хадж Омар 692
Хаджи Мукти 653
Хади З. 165
Хади-заде Р. Х. 9
Хазини 199
Хайд Д. 395—397
Хайдеггер М. 287, 294, 352, 357
Хайкаль Мухаммед Хусейн («Египтянин-феллах») 658, 660, 677, 679
Хайле Селассие I 701
Хаймес Фрейре Р. 551, 562
Хайри аль-Хиндави 683
Хайят Мирза 188
Хакки Тахсин 673
Хаксли Дж. 383
Хаксли О. 710
Хаксли Т. (Гексли) 383
Халандони М. Г. 656
Хали Алтаф Хусейн 634
Халид Зия 662, 664, 665

Халид Фахри 672
Халиде Эдиб 665
Халлы-шаир 202, 203
Хамди 194
Хамеди бин Мухаммед (прозв. Типпу Тип) 699
Хамза Хаким-заде Ниязи 195, 196, 199—201
Хаммер Я. 662
Ханссон У. 416
Хардт Э. 327
Хариаудх (Айодхья Синх Упадхьяй) 634
Хартман Э. 426
Хасэгава Тэнкэй 591, 595
Хасан бин Омар 698
Хасинто Э. 654
Хатвани Л. 493
Хаусман В. 139
Хафиз 188, 197
Хафиз Ибрахим Мухаммад 660, 674
Хаханашвили А. 172
Хачатурян Д. К. 9
Хегенсхейдт А. 301
Хедевинд-Эрикссон Г. 419
Хедервари К. 477
Хейберг Г. 415, 424, 428, 429
Хейденстам В. фон 416
Хейерманс Г. 127, 317, 319, 320
Хейерманс Г. (старший) 319
Хекель Э. 333
Хелгаи Е. 494
Хельстрем Г. 418
Хемед Абдалла эль Бухри из Танги 697
Хемингуэй Э. 41, 109, 383, 517, 526, 544, 710
Хенли У. Э. 372, 392
Хеннингсен А. 409
Хенестет 705
Хертц Б. 450
Хетагуров К. 189, 190
Хёфдинг Х. 406
Хилл Дж. 15, 513
Хилле П. 327
Хименес Лопес М. 560
Хименес Х. Р. 279, 293—295, 557
Хинер де лос Риос Фр. 274
Хируй Вольдэ Селассие 700, 702
Хишигбат Р. 618
Хла Джо Дж. 621, 642
Хлебников В. 25, 92, 113—119, 122, 215, 272
Хмельницкая Т. 103
Хо Биеу Тянь 650, 651
Ходасевич В. Ф. 92, 106
Ходжали-моллы 204
Ходжи Муин 200
Ходжи Хусейн 197
Ходжсон Р. 392

Хоздопулос К. 439, 503, 507
Хольберг Л. 415
Хольстейн Л. 408, 409
Хольц А. 213, 324
Хонтальшинский М. 196
Хорев В. А. 7, 9
Хоткевич Г. 132, 134
Хоуэлс У. Д. 515
Хошим Р. 194
Храповицкая Г. Н. 9
Храпченко М. Б. 217
Христоманос К. 506
Ху Ши 600, 601, 609, 611, 612
Хуан Тин-цзянь 607
Хуан Цзи-ань 609
Хуан Цзунь-сянь 608, 609
аль-Хусейн 683
Хусейн Джахид 664
Хусейн Рахми 665, 672

759

Хусейн-Ризви Саид Акбар (Акбар) 634
Хух Р. 213, 327
Хьелланн А. 423
Хьёрлейфссон Кваран Э. 414
Хьюм Т. Э. 393, 538

Цаголов Г. 190, 192
Цадаса Г. 191
Цайтгамл Фр. 453
Цан Э. 360, 361
Цанкар И. 15, 438—440, 485, 486, 488, 489
Цар-Эмин В. 481
Цвейг С. 12, 13, 26, 238, 347, 348, 353, 365
Цветаева М. И. 88, 119, 121, 352, 353
Цеплис А. 143
Церетели А. 167, 169, 172, 188
Цех П. 337
Цзи Вэнь 605
Цзиньгуанцзы («Спокойно взирающий») 605
Цзиньань 609
Цзоу Жун 608, 611
Цзэн Пу 584, 604, 605
Цзэн Сяо-гу 610
Циж М. 490
Циолковский К. Э. 99
Цирекидзе С. 171
Цихлар-Нехаев М. 477, 481
Цулукидзе А. 172
Цыси 600, 609
Цю Цзинь 605, 608—610

Чавайн С. 163, 164
Чавчавадзе И. 167, 171
Чамполи Д. 259
Чан Джиён 613

Чан Фонг Шак 651
Чанба С. 189
Чапек И. 459
Чапек К. 459
Чапек-Ход К.-М. 438, 455
Чаплин Р. 513
Чаренц Е. 180, 181
Чаттертон Т. 299
Чедомил Я. 477
Чемберлен Х. С. 214
Чеменземинли Ю. В. 184, 188, 189, 204
Чемьер Дж. 581
Чена Дж. 273
Черемшина М. (Семанюк И. Ю.) 124, 125, 127, 128
Черкасенко С. 133
Черкасский В. Б. 9, 10
Черный С. (Гликберг А. М.) 54
Чернышевский Н. Г. 130, 160, 206, 499
Чернявский М. 125, 132
Черняев А. С. 136
Честертон Г. К. 369, 371—373, 389
Чех С. 16, 451, 455, 457
Чехов А. П. 7, 12, 15—17, 19, 22, 24, 25, 27, 29—41, 44, 46, 51, 52, 61, 62, 67, 69, 70, 77, 80, 86, 106, 122, 126, 133, 146, 151, 162, 188, 194, 216, 225, 312, 320, 345, 393, 394, 434, 442, 461—463, 492, 501, 506, 546, 551, 709, 710
Чжан Бин-линь 600, 607, 608, 611
Чжан Да-ю (Маслобой) 609
Чжоу цзо-жэнь 612
Чизмадиа Ш. 494
Чипико И. 474, 476
Чириков Е. Н. 48, 50—52, 54
Чит Буратат 644
Чокано Х. С. 562
Чокурян Т. 175
Чопанян А. 173
Чосер Дж. 403
Чоттопадхай Ш. 637
Чу Сигён 583, 613
Чуков Б. В. 9
Чуковский К. И. 69
Чулков Г. И. 92
Чулпан 200
Чунь-фань («Весенний парус») 605
Чупринка Г. 132
Чхве Икхён 614
Чхве Чхансик 614
Чхиквадзе Н. 169
Чэнь Ду-сю 600, 601, 611
Чэнь Сань-ли 607
Чэнь Тянь-хуа 605, 608
Чэнь Цзин-хань 612
Чэнь Цюй-бин 600, 608
Чэнь Цянь-цю 608
Чэнь Янь 607
Чюрлёнене-Кимантайте С. 148

Чюрленис М. К. 99, 146—148

аш-Шабиви Мухаммед Рида 682

Шабленко А. 125

Шагал М. З. 252, 256

Шагдар (Джава) 617, 618

Шагинян М. С. 182

Шаиг А. 186—189

Шайбеков Ысак 208, 210

Шальда Ф. К. 438, 452, 457

Шант Л. 177, 179

Шантич А. 16, 471, 472

Шаншиашвили С. 171, 172

Шаповал М. (Сриблянский М.) 132

Шарада Чарах Укил 628

Шарар Абдула Халим 635

Шатобриан Фр. Р. де 223, 661

Шатриёс Р. (Пячкаускайте М.) 143—146, 148

Шаукаль Р. 348, 350, 356

Шауки А. 674

Шаумян С. 180, 181

Шахбази Т. 189

Шахматов А. А. 163

Швей Удаун 641

Швеля Б. 490

Шевченко Т. Г. 127, 134, 487, 501

Шеербарт П. 327

Шейдаи 204

Шейнюс М. (Юркунас И.) 146, 147, 149

Шекспир У. 17, 40, 41, 144, 176, 182, 188, 220, 239, 388, 403, 415, 586, 612, 614, 640, 641, 645, 656, 658, 675

Шелгунов Н. В. 44

Шелли П. Б. 16, 188, 317, 318, 398, 399, 468, 542, 606, 667, 705, 706

Шеллинг Фр. В. 79

Шенберг А. 348

Шенгели Г. 306—308

Шеневьер Ж. 252, 710

Шенхерр К. 354

Шеридан Р. Б. 378

Шерипов Д. 192

Шермухамедов М. 195, 200

Шершеневич В. Г. 112, 116, 119, 272

Шестов Л. (Шварцман Л. И.) 74, 86

Шикеле Р. 12, 337

Шиле А. 347

Шиллер Фр. 91, 188, 240, 358, 415, 584, 587, 612, 662

Шимачек М. А. 455

Шимич А.-Б. 483

Шимунович Д. 480

Ширванзаде А. 174, 188

Ширяевец А. В. 120

Шишманов И. 464

Шлаф И. 324, 328

Шлегель Ф. 100

Шмелев И. С. 24, 53, 54, 60, 62, 121

Шмидт П. П. 668

Шмидт-Ротлюф К. 333
Шницлер А. 217, 347—350, 353, 358
Шнукашвили Н. 172
Шобаич С. 477
Шойтов А. М. 186
Шолом-Алейхем (Рабинович Ш. Н.) 157—162
Шольц В. фон 328, 329
Шомер (Шайкевич Н. М.) 160
Шопен Фр. 547
Шопенгауэр А. 79, 85, 90, 100, 102, 274, 278, 305, 391, 426, 602, 666, 670
Шор В. 308
Шоу Б. 8, 12, 15—17, 41, 216, 217, 369, 372, 374, 376, 387—392, 396, 709, 710
Шпенглер О. 329, 355
Шпирт А. 190
Шпиттелер К. 213, 362, 363
Шрамек В. 439, 457—459
Шрейер Л. 334
Шрейнер О. 706—708
Штадлер Э. 335, 336
Штейнберг А. 447
Штейнер Р. 105, 363
Штернгейм К. 330—332
Штеффен А. 362—364
Штифтер А. 349, 358
Штраус Р. 12, 351
Штраус Э. 339, 342
Штук Ф. фон 325
Штур Л. 459
Шубоссини Н. В. 164
Шукухи А. 196
Шэнь Фу 604

Эвайн Г. 163
Эварницкий Д. 131
Эверланн А. 429, 430
Эглитис В. 143
Эдельштадт Д. 158
Эден Ф. ван 317, 320, 321
Эдисон Т. А. 388
Эдшмид К. 335
Эйдеманис Р. 143
Эйнарсон И. 414, 415
Эйнтрей Г. И. 9
Эйнштейн А. 12, 385
Эйхенбаум Б. М. 110
Экаладзе И. 172
Элдгастс Х. 143

760

Элиот Т. С. 215, 393, 537—539
Эллис (Кобылинский Л. Л.) 78, 88, 102
Эльдарханов И. 192
Эльскамп М. 306, 315
Элюар П. 216, 246
Эмантс М. 321—323
Эмерсон Р. У. 488, 539

Эминеску М. 498, 501
Эмон Л. 548
Энгель Э. 124
Энгельс Ф. 130, 357, 371, 423, 436
Энис Бехич 672
Энно Э. 155
Энрике Варона Х. 560
Энрикес Уренья П. 558
Энсор Дж. 333
Эрвьё П. 219
Эредиа Ж. М. де 83, 305
Эренбург И. Г. 247
Эренштейн А. 336, 337, 356
Эриберто Г. 656
Эривастави-Хоштария А. 168
Эркулану А. 703
Эрлингссон Т. 414
Эрматингер Э. 361
Эрнандес-Пенья В. 655
Эрнст П. 328, 329
Эррера-и-Рейсиг Х. 551, 561
Эса де Кейрош Ж.-М. 299, 568
Эспина К. 275, 276
Эстонье Э. 127
Эструп Я. Б. С. 406
Эсхил 220
Эфендиев Р. 188
Эфендиев С. М. 184
Эфертс-Клусайс Э. 143
Эчеверрия Х. 283, 287
Эчегарай Х. 12, 295

Юань Ши-кай 608
Юлтый Д. 165
Юм Д. 274
Юнг К. 293
Юнгер Э. 710
Юргялёнис К. 147—149
Юре Ж. 221
Юрьева Л. М. 9
Юсифзаде А. Б. 184, 189
Юсуф Зия 672
Юсуфов Р. Ф. 10
Юхас Д. 494
Юшкевич С. С. 51, 53, 54
Юшт Ж. 493

Яворов П. 467—469
Ядвигин Ш. (Левицкий А. И.) 134
Якобсен Й. П. 406
Якобсон Р. 272
Яковлев И. В. 164
Якуб Кадри 665
Якубович П. Ф. 72
Якшигулов С. 165

Ямадзи Айдзан 587
Ямашев Х. 166
Яначек Л. 456
Янн Г. Х. 334
Яновская Л. 132, 133
Янонис Ю. 146, 149, 150
Янсон-Браун Я. 138, 143
Янь Фу 602, 610, 612
Ясенов Х. 469
Ясенский Б. 216
Ясюкайтис К. 146—149
Ятабэ Рёкити 585
Яунсудрабинь Я. 143
Яхья Кемаль 667, 670
Яцкив М. 132
Яцковская К. Н. 9
Яшвили П. 171, 172

Сноски

Сноски к стр. 745

* В указатель включены имена авторов произведений, исследователей, переводчиков, исторических лиц. Имена мифологических, эпических и литературных персонажей в указателе не приводятся.

761

УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ*

«А кто там идет?» 134
«А Хет» («Неделя») (журнал) 493
«Абантубато» («Народ») (газета) 707
«Аббаса, сестра ар-Рашида» 675
«Абен Гумейя» 296
«Абиссинские песни» 109
«Абу Муслим из Хорасана» 675
«А-бул Ала Маари» 177, 181
«Аванпост цивилизации» 380
«Авдотьина жизнь» 52
«Авель Санчес» 290, 291
Авеста 147
«Авиатор» 14
«Авиатор-футурист говорит со своим отцом Вулканом» 271
«Австралия» 575
«Автобиография» 372
«Агасфер» 319
«Аглавена и Селизетта» 313, 314
«Агония христианства» 287
«Аграфена» 78
«Ад» 420
«Адам» 108
«Адиль-Мария» 206

«Адище города» 14
«Адмиралтейство» 112
«Адольф ван Гелре» 322
«Адриатические сонеты» 472
«Азербайджан» (журнал) 687
«Айкаш» (журнал) 206
«Айнер Элькер» 411
«Айя» 143
«Айя-София» 112
«Акакис твиури кребули» (журнал) 172
«Аквариум» 304
«Акрополь» 449
«Акцион» («Действие») (журнал) 334, 337
«Алатырь» 61
«Алая заря» 284, 286
«Алая чума» 524
«Албания» (журнал) 509
«Албанское восстание» 512
«Албанское стихосложение» 509
«Александр в Вавилоне» 338
«Александр в Египте» 54
«Александрийские песни» 108, 109
«Али Айша» 186
«Алиначит» 643
«Алкиона» 266
«Алкоголи» 254—257
«Алладина и Паломид» 313
«Аллилуйя» 108
«Алоиз Ирасек» 457
«Алтарь победы» 88
«Алые крылья войны» 309
«Алый знак доблести» 516, 517
«Алымкан» 195
«Альбом рабочего» (сб-к) 180
«Альбом старых стихов» 245
«Альгабал» 330
«Альгимантас» 146
«Аль-Иман» (журнал) 654
«Альманах на 1914 год» 459
«Альманахи отца Юбю» 221
«Америка» 215, 357
«Аметистовый перстень» 235
«Анатоль» 350
«Анатэма» 74
«Анафема» 59
«Ангел мщенья» 94
«Ангола» (журнал) 702
«Андреас, или Соединенные» 351
«Андреас Фест» 339
«Андрей Лаговской» 128
«Андрю Корнелис» 650
«Анжелина де Монбрен» 547
«Анкета о литературном развитии» 221
«Анкло» (журнал) 228

«Анна Вероника» 386
«Анна Каренина» 32, 322, 516, 593
«Антивоенная литература» 589
«Антиданнунциана» 269
«Антиполитики» 287
«Античные поэмы» 83
«Антология Спун Ривер» 542, 543
«Антоний» 93
«Антонин Вондрейц» 455
«Антонио Асорин» 281
«Антоновские яблоки» 55
«Ануш» 175
«Анюта» 30
«А.-О. Барнабут, его стихи и дневник» 251
«Аполлон» (журнал) 106, 107, 272
«Апостолы» 453
«Апострофы гордые и страстные» 457
«Апофеоз беспочвенности» 69
«Апофеозы» 569
«Апрельская сказка» 296
«Апрельские цветы» 272
«Аранские острова» 401
«Арго» 102
«Аргонавты» 102
«Аргонавты хроноса» 383
«Ардо из Масины» 692
«Ариадна» 78
«Аристократический радикализм» 406
«Ариэль» 408, 553, 559
«Армия, о моя армия» 574
«Армия труда» 150
«Армянская библиотека» 173
«Аромат волос матери» 652
«Артист» 174
«Архангелы» 502
«Архиерей» 38
«Аршин мал алан» 184
«Арь» (журнал) 204
«Арье-кулак» 157
«Аскеза» 257
«Ассесор Карлхен» 339
«Астры» 132
«Асхабад» (газета) 204
«Атальбахадур» 638
«Атлантида» (Гауптман Г.) 14
«Атлантида» (Раписарди М.) 273
«Аттика и Галилея» 92
«Африканские сцены» 703
«Африканский глашатай» («О Арауто Африкано») (газета) 702
«Афродита» 226
«Ахомская героиня на поле битвы» 633
«Ахтар» («Звезда») (газета) 686
«Ашкадар» 165
«Аэроплан папы» 271

«Бабаев» 60
«Бабайи Эмир» (журнал) 204
«Бабсак и Кусяк» 165
«Бабье царство» 34
«Багряница в терниях» 102
«Бай Ганю. Невероятные рассказы о современном болгарине» 466
«Бай и батрак» 201
«Бакинская жизнь» («Баки хаят») (газета) 184, 189
«Бакинский рабочий» (газета) 184, 189
«Бакинским рабочим» 183
«Балаганчик» 96, 97, 108
«Балерина» 259
«Балки» 72
«Баллада о подсолнухе» 447
«Баллада об одном человеке и его радостях» 453
«Баллада расставанья» 250
«Баллада Редингтонской тюрьмы» 375, 378
«Балладные и лирические стихотворения» 577
«Баллады и фантазии» 82
«Баловень Телибай» 210
«Банги курд» («Голос курдов») (газета) 684
«Банкир» 309, 316
«Барка жизни» 96
«Баррикада» (Бурже П.) 226
«Баррикады» (Тетмайер К.) 448
«Барсук перед судом» 474, 475
«Барынька» 455
«Басни» 208

762

«Басурман» 128
«Батрак» (Влайков Т.) 466
«Батрак» (Евдошвили И.) 169
«Батрак Ерней и его право» 489
«Батраки» (Оркан В.) 445
«Батыр Непес» 203
«Бахадур и Сона» 185, 186
«Башня» (Гастев А. К.) 72
«Башня» (Гофмансталь Г. фон) 351
«Башня» («Торнет») (журнал) 406—409, 412
«Беба» 565
«Беглецы» 433
«Беглый мамлюк» 661, 675
«Бегство» (Белый А.) 103
«Бегство» (Цихлар-Нехаев М.) 481
«Бедные» 342, 343
«Бедный Генрих» 131
«Бедняк» (Торайгыров) 207
«Бедняки» (Брандон Р.) 298
«Бедняки» (Рейзен А.) 159
«Бедовая доля» 76
«Беженцы» 150
«Без божества, без вдохновенья» 110
«Без догмата» 442
«Без дороги» 50

«Без заглавия» 170
«Без работы» 149
«Без семьи» 228
«Без языка» 44
«Безбожные годы» 337
«Бездетный Ачилдыбай» 195
«Бездомные» 443
«Бездомный» 78
«Бездорожье» 475
«Бездушие» 615, 616
«Безмолвная боль» 175
«Безмятежность» 562
«Безнадежные поколения» 410
«Безобразная история на ниве чиновничества» 610
«Безумец» 102
«Безумие» 103
«Безумные слова» 298
«Безумный» («Диван») 184
«Безумства» 703
«Бейрутские рассказы» 128
«Бек заде Курбан» 203
«Белая героиня» 180
«Белая книга» 143
«Белая обезьяна» 370
«Белая стая» 110
«Белогрудый гнедой иноходец» 618
«Белое безмолвие» 526, 527
«Бельмо» 127
«Белые одеяния» 139
«Белые цветы» 408
«Белый тюльпан» 672
«Бенони» 427
«Бергслагенские комедии» 418
«Бердо Змания» 172
«Берег моего детства» 413
«Берег невольников» 115, 119
«Березы» 540
«Берикаули» 169
«Берлин» 336
«Беседа с читателем» 172
«Беседы» 268
«Беседы с нищим» 646
«Беседы с разбойниками» 646
«Беснуйтесь, тираны!» 72
«Беспроволочное воображение» 270
«Бессмысленная жестокость» 672
«Бессонница» 469
«Бестиарий, или Кортеж Орфея» 255
«Бесы» 380
«Бешеный» 653
Библия 140, 141, 586, 704, 705, 707
«Билби» 386
«Бильзе и Я» 347
«Биография гризли» 546

«Биография серебряной лисицы» 546
«Биржа» 564
«Битва» (Кобылянская О.) 128
«Битва» (Мориц Ж.) 495, 496
«Битва за Триполи» 272
«Битва под Книпски» 139
«Бичитрита» 626
«Благодарная почва» 28
«Благодатная страна» 259
«Благодетель» 73
«Благозвучие раковины-дун» («Повествование об истории драгоценного учения в северной монгольской стране, называемой Благозвучие раковины-дун, приносящей счастье») 617
«Благородная Бухара» (Бухорои шариф») (журнал) 194
«Благородный» 635
«Благородный напев» 183
«Благословение бога» 409
«Благоухание легенды» 292
«Блажен муж, идущий на суд неправых» 131
«Блас Хиль» 565
«Близким» 91
«Близнец в тучах» 118
«Блудный сын» 138
«Блуждающие звезды» 160
«Бобровая шуба» 324, 328
«Бог городов» 335
«Бог его отцов» 525
«Бог мести» 158
«Бог мощны» 154
«Богатство есть дымка, туман» 708
«Богатый человек» 52
«Богатырское» 179
«Богатырь своей земли» 511
«Богатырь Урал» 165
«Боги жаждут» 236, 237, 239
«Богини, или Три романа герцогини Асси» («Герцогиня Асси») 341, 342
«Богомильские легенды» 469
«Боевой горн» 631
«Божеское и человеческое» 26
«Божественная Комедия» 656
«Божий огонь и другие картинки» 491
«Божьи воины» 452
«Божьи люди» 475
«Бой за завтрашний день» 457
«Бойко» 469
«Бойцы» 47
«Болеслав Смелый» 449
«Болото» (Куприн А. И.) 51
«Болото» (Пессоа Ф.) 299
«Болтун» 638
«Болтунишка» 495
«Больной» 671
«Больной континент» 559
«Больной народ» 560
«Больной ребенок» 666
«Больной фонтан» 271

«Большая дорога» 422
«Большая любовь» 409
«Больше, чем любовь» 262
«Большой выигрыш» 428
«Большой Мольн» 227
«Большой шлем» 74
«Бомба» (Омер Сейфеддин) 672
«Бомбы» (Серафимович А. С.) 71
«Бонця-молочник» 157
«Борислав» 466
«Борнхольмские новеллы» 413
«Борух» 445
«Борьба» (Винниченко В.) 128
«Борьба» (Нар-Дос) 174
«Борьба за жизнь» 282, 284, 286
«Борьба за Рим» 327
«Борьба рас» 560
«Борьба с сатаной» 444
«Борьба Хасана Омари» 698
«Бостонцы» 522
«Бравый солдат Швейк в плену» 459
«Бравый солдат Швейк и другие диковинные истории» 458
«Бразильская музыка» 569
«Бразильские легенды» 570
«Бранд» 101
«Братство» (Голсуорси Дж.) 371
«Братство» (Ирасек А.) 454
«Братья» (Бунин И. А.) 57, 57
«Братья» (Елин Пелин) 467
«Братья Карамазовы» (Достоевский Ф. М.) 41
«Братья Карамазовы» (Жид А.) 230
«Братья, трагедия права» 321
«Брдзола» (газета) 172
«Бред» 52
«Время страстей человеческих» 369—370
«Бриллиантовые копии» 570
«Бродячая песня» 558
«Брожение» 445
«Брожение — очищение» 412
«Бронзовая раса» 566
«Брузунданги» 572
«Брызги Граля» 417
«Брызги и осколки» 417
«Будденброки. История гибели одного семейства» 217, 241, 323, 328, 338—340, 344—347
«Будем как Солнце» 88, 102
«Будем работать» 429
«Будущее» («История без конца») 237
«Будущее Латинской Америки» 560
«Будущее нового Китая» 602, 605
«Будущий мир» 605
«Будяки» 131
«Буйные силы» 309, 316
«Буквицы молитвенника» 563
«Буколики» 228

«Буллетин» (журнал) 573, 574
«Бунгаккай» («Литературный мир») (журнал) 587, 589, 590
«Бунт» 657
«Буран» 502
«Буржуа» 141
«Буржуазная комедия» 298
«Бури» 273

763

«Бурлескные и мистические сочинения монаха Матореля» 253
«Бурьян» 103
«Буря» (Евдошвили И.) 168
«Буря» (Шекспир У.) 556
«Буря равноденствия» 482
«Бусоно» 653
«Бутоны жасмина» 652
«Буудайык» 208—209
«Бхадрам Бхадра» 629
«Буш» 575
«Были мы и будем!» 454
«Было ли, не было...» 680
«Былое» 606
«Былое и думы» 46
«Быстрый город» 271
«Бытовое явление» 46
«Быть может — да, быть может — нет» 262
«Бьют тревогу колокола» 134
«Бюбю с Монпарнаса» 228
«Бюргер Шиппель» 332

«В Америке» 66, 71
«В бане» 137
«В безбрежности» 86
«В Беспредельность» 175
«В вагоне» 495
«В вихре» 475
«В вихре ветров» 154
«В воскресенье утром зелье копала...» 123, 127
«В голодный год» 50
«В горах» 59
«В грешный мир» 126
«В далеком краю» 527
«В дни борьбы» 156
«В доме работы, в стране неволи» 130
«В дороге» (Анненский И. Ф.) 88
«В дороге» (Кощюбинский М.) 126
«В дурном обществе» 44
«В душах есть все» 85
«В дыму земли» 143
«В дыму подсеки» 143
«В западне» 446
«В исправительной колонии» 215
«В катакомбах» 130
«В краю непуганных птиц» 61
«В крепости» 491
«В крови» 485

«В лесу» 80
«В людях» 68, 69, 514
«В Люксембургском саду» 155
«В маленьком доме» 449
«В молчании» 265
«В овраге» 33, 34, 36, 37
«В огне» 138
«В петле» 370
«В поисках ситуаций» 128
«В поисках утраченного времени» 232, 496, 710
«В полночь осенью 1906 г.» 150
«В польских лесах» 159
«В почтовом фургоне» 157
«В пустынных местах» 44
«В путях шайтана» 126
«В пуще» 130
«В Розтоках» 446
«В саду» 408
«В сиянии мечтаний» 132
«В сиянии эллинского солнца» 453
«В солнечные дали» 142
«В старом поместье» 146
«В старом районе Копенгагена» 409
«В степи» 50
«В страдную пору» 142
«В Стурхувэ» 429
«В сумерках» (Чехов А. П.) 30
«В сумерки» (Мережковский Д. С.) 80
«В сумраке долины» 402
«В суровый край» 152
«В сутолоке провинциальной жизни» 50
«В сухом тумане» 50
«В те дни» 142
«В темную даль» 74
«В темных водоворотах» 454
«В тени смерти» 138
«В тюрьме» 170
«В тюрьме Санте» 254
«В тяжелое время» 158
«В усадьбе Эккерров» 427
«В услужении» 463
«В успокоенной деревне» 46
«В царстве нефти и миллионов» 185, 186
«В царстве сатаны» 132
«В цирке» 51
«В чем цель учебы» 206
«В чем ценность натурализма?» 592
«В честь Фельтена» 698
«В четырех стенах» 97
«В шелковой паутине» 141
«В штрафной колонии» 357
«В шуршащей, шелестящей тафте» 495
«Вавилон» (Гонсалес Мартинес Э.) 563
«Вавилон» (Куперус Л.) 322

«Вавилонский плен» 130
«Вайворикште» («Радуга») (журнал) 146, 147
«Вайделота» 138
«Вайрас» («Руль») (журнал) 146
«Вайсе блетгер» (журнал) 337
«Вайтаруна. История из жизни в Новой Зеландии» 580
«Валенсианские рассказы» 275
«Валленштейн» 335
«Вальраун» 408
«Вампир» 466
«Вандемьер» 255
«Вандовер и зверь» 518
«Ванкуверские легенды» 546
«Варварская Касталия» 562
«Варварские комедии» 297
«Варварские оды» («Из варварских од») 266
«Варварские страницы» 566
«Варвары» (Горький М.) 66, 68
«Варвары» (Махар Й.) 453
«Вардан Айрумьян» 174
«Варшавянка» (револ. песня) 72, 132
«Варшавянка» (Выспяньский С.) 449
«Варшавянка» (Каспрович Я.) 448
«Василий Тёркин» 48
«Васса Железнова» 68
«Васудхара» 625
«Ваутер Питерс» 321
«Введение в поэтику» 634
«Введение в систему Леонардо да Винчи» 245
«Вглубь!» 287
«Вдовец» 339
«Вдохновение ужаса» 106
«Вдохновенный холм» 225
«Ведьма» (Аспазия) 138
«Ведьма» (Чехов А. П.) 30
Веды 623
«Веер леди Уиндемир» 378
«Вей, ветерок!» 130, 131, 141
«Век невинности» 522, 523
«Век неолита» 383
«Вековые оды» 561
«Вели Йоже» 478
«Великан-эгоист» 377
«Великие поэты» 317
«Великий переполох среди маленьких людей» 161
«Великий риск» 710
«Величайшая родина» 140
«Венера» 341
«Венецианский купец» 641, 645, 675
«Венеция» 58
«Венок» (Богданович М.) 137
«Венок» (Брюсов В. Я.) 93
«Венские женщины» 349
«Вера и родина» 354

«Верблюды» 204
«Вересковое поле» 397
«Верная книга» 561
«Верная река» 443
«Верноподданный» 323, 342, 343
«Вертер» 95
«Веселая» 92
«Веселия на Руси» 103
«Веселые истории» 651
«Веселые похождения внука Хуана Морейры» 564
«Веселый двор» 57, 62
«Весенние баллады» 294
«Весенние заморозки» 138
«Весенние ночи» 427
«Весенние росы» 187
«Весенняя жизнь» 301, 302
«Весенняя птица» 593
«Весенняя соната» 292
«Весенняя чара» 607
«Весна» (Абай Кунанбаев) 205
«Весна» (Андрицкий М.) 491
«Весна» (Лутс О.) 154
«Весна» (Шлаф И.) 328
«Весна» (журнал) 451
«Весна народов» 448
«Вестер в синих горах» 424
«Вестник Европы» (журнал) 47
«Весть» («Хыпар») (газета) 164
«Весть, ниспосланная Марии» 220
«Весы» (журнал) 92, 106, 447
«Ветер» 636
«Ветер в камышах» 399
«Ветры с полюсов» 453
«Ветхий завет» (Чаюпи А.) 510
«Вечер» 110
«Вечер в городе» 169
«Вечер на острове» 472
«Вечер с господином Тестом» 245
«Вечера» 306—308
«Вечера на хуторе близ Диканьки» 104
«Вечерние розы» 565
«Вечерний альбом» 119
«Вечерняя заря» 427
«Вечерняя молитва бедняка» 484

764

«Вечная любовь» 178
«Вечное» 109
«Вечнозеленое дерево» 589
«Вечность» 248
«Вечный день» 335
«Вечный жид» 301
«Вечный огонь» 148
«Взгляд на современную русскую литературу» 592
«Взятие Тмкаберда» 175

«Видал ли ты?» 150
«Видение» 479
«Видения древней Болгарии» 469
«Видение на перекрестке» 469
«Виенац» (журнал) 477
«Виктория» 426
«Виктуте» 146
«Вила и леший» 114
«Вилла Рубейн» 370
«Вильгельм Телль» 125
«Вильняус жинёс» («Вильнюсские ведомости») (газета) 146
«Вильгис» («Надежда») (журнал) 146
«Вимала» 639
«Винный склад» 282
«Винцас Стонис» 146
«Виньетки» 488
«Вися над городом всемирным» 96
«Вишневый сад» 38, 40, 78, 320
«Виявица» (журнал) 483
«Влайку Водэ» 502
«Властитель Золотой страны» («Швей пьи соу») 642
«Власть тьмы» 17, 483
«Вначале было слово» 298
«Вне века» 305
«Вне стен гарема» 679
«Внезапные стихи к Польше» 172
«Внутренний мир» 178
«Внучка деда Славчо» 466
«Во мраке звезд» 448
«Во славу божию» 158
«Во славу Германии» 698
«Во тьме» 502
«Вода» 309
«Водопойная колода» 495
«Военные вести» (газета) 164
«Военные и другие стихи» 704
«Вождь» 473
«Возврат» («3-я симфония») 100—102
«Возврат к девяносто пятому» 669
«Возвращение» (Терьян В.) 179
«Возвращение» (Туцич С.) 483
«Возвращение в рай» 299
«Возвращение Кристины» 351
«Возвращение Одиссея» 449
«Возвращение рабочих» 201
«Возвышенная любовь» 186
«Воззвание председателей земного шара» 114
«Возле машины» 128
«Возмездие» (Блок А. А.) 19, 95, 99, 102, 112
«Возмездие» (Гюго В.) 667
«Возмездие природы» 625
«Вознесение» 356
«Вознесение Ганнеле» 320, 324
«Возница» 417

«Возобновление союза» 363
«Возрождение испанского театра» 288
«Возрождение реализма» 181
«Воинствующая поэзия» 575
«Война» 330
«Война в воздухе» 385
«Война в Махтра» 152
«Война в мышеловке» 119
«Война Гаучо» 561
«Война и мир» (Маяковский В. В.) 115
«Война и мир» (Толстой Л. Н.) 41, 261
«Война и разум» 409
«Война классов» 528
«Война миров» 385
«Война против войны» 386
«Войнарка» 456
«Войны Карла XII» 416
«Вокруг кастовости» 277
«Вокруг теленка» 203
«Волк» 518
«Волк и Лиса» 209
«Волки» 239
«Волки среди ночи» 449
«Волнующиеся нивы» 310
«Волны» (Аполлинер Г.) 256
«Волны» (Бенедиктссон Э.) 414
«Волны бушуют» 149
«Волны мыслей» 633
«Воловья упряжка» 705
«Волчий романс» 297
«Волшебная гора» 329, 340, 346, 710
«Волшебная лампа. Духовные упражнения» 292
«Волшебные и народные сказки ирландских крестьян» 399
«Волшебный фонарь» 119
«Вольтер — Гёте» 342
«Воля» 275, 281
«Воля мальчика» 539
«Вопросы жизни» (Талибов) 660, 686
«Вопросы жизни» (журнал) 89, 185
«Вопросы философии и психологии» (журнал) 85
«Вор» (Андреев Л. Н.) 74
«Вор» (Чехов А. П.) 30
«Вора поймали» 127
«Ворон» 82
«80 дней вокруг света» 612
«Восковая кукла» 506
«Воскресение» 25—28, 492, 676
«Воскресное» 306
«Воскресший из мертвых» 433
«Воспитание детей» 197
«Воспоминания Лудольфа Урслея младшего» 327
«Воспоминания маркиза де Брадомина» 292
«Воспоминания ночного сторожа» 564
«Воспоминания холостяка» 282

«Воспоминания человека действия» 285
«Восставшие» 318
«Восстание» (Бардолай Р.) 633
«Восстание» (Верхарн Э.) 309, 315
«Восстание ангелов» 236, 237
«Восстание атомов» 408
«Восстание в Гурии» 168
«Восстание вахехе» 698
«Восток или Запад» 104
«Восточные сказки» 147
«Восходящее солнце» 319, 320
«Восьмистишие» 109
«Вот она, наша жизнь!» 168
«Вперед» 130
«Вполголоса» 562
«Враг» 337
«Враг народа» 428
«Враги» 66, 68
«Враги девочек» 363
«Вражда братьев» 632
«Врата» 596
«Врата мистерии второй добродетели» 249
«Вратами из рога или вратами из слоновой кости» 235—237
«Время и жизнь» 222
«Все видимое» 636
«Все как у порядочных» 265
«Все наденут сегодня пальто...» 118
«Все напевы» 93
«Всегда» 299
«Всего только за углом» 387
«Вселенная, исполненная чувств» 589
«Всем преградам назло» 656
«Всесилие глупости» 322
«Всех скорбящих» 319
«Вспомни!» 187
«Вставай!» 168
«Вставай, Россия!» 150
«Встреча» (Голсуорси Дж.) 370
«Встреча» (Чехов А. П.) 33
«Встреча короля» 645
«Вся Фландрия» 310
«Вторая (драматическая) симфония» 100, 101
«Вторая жена Танкеря» 387
«Вторая жизнь Мишеля Тесье» 364
«Вукадин» 473
«Вуков гай» 474
«Вчера» 351
«Вчера, сегодня и завтра» 655
«Вчерашнее преступление» 295
«Вчерашние» 172
«Вчерашняя жизнь» 656
«Вы говорите мне, что душа поэта...» 137
«Вы жертвою пали» 103
«Вызов» 273

«Вымаливание у неба дождя» 618
«Высохший источник» 481
«Высший закон» 566
«Вышка Просперо» 559

«Габровка» 466
«Гададхар» 633
«Газалистан» 630
«Газель о верблюде» 209
«Газель о птице» 209
«Газель о руке» 209
«Гайдук Станко» 472
«Гайдучские песни» (Славейков П.) 469
«Гайдучские песни» (Яворов П.) 469
«Гаклии» («Назидания») 195, 205
«Галион» 235
«Гамаюн, птица вещая» 95
«Гамбринус» 53
«Гамлет» 40, 638, 675
«Гардунья» 566
«Гарлемская ведьма» 321
«Гаршеле» 160
«Гаучо» 565
«Гаушо» 570

765

«Гегечкори» 172
«Гелиополис» 710
«Генерал Уильям Бут отправляется на небо» 541
«Гений» 533
«Генриада» 510
«Генч калемлер» («Молодые перья») (журнал) 671
«Георгий Саакадзе» 168
«Гераковы» 467
«Геро» 491
«Героглы» 204
«Герои нашего времени» (Шаиг А.) 186
«Героика» 408
«Героини Восточной Европы» 583, 605
«Героическая сага» 318
«Героическая симфония» 240
«Герой и толпа» 318
«Герой нашего времени» 612
«Гертруда» 418
«Герцогиня Падуанская» 378
«Гетто» 319, 320
«Гёте как представитель бюргерской эпохи» 344
«Гёц фон Берлихинген» 239
«Гибель „Надежды“» («Добрая Надежда») 319, 320
«Гибнущему миру» 447
«Гид путешественника по Абиссинии» 701
«Гикор» 175
«Гималаи» 634
«Гимн» 479
«Гимн взятке» 118
«Гимн здоровью» 118

«Гимн знамени» 631
«Гимн золоту» 554
«Гимн из бездны» 413
«Гимн к радости» 358
«Гимн критику» 118
«Гимн обеду» 118
«Гимн судьбе» 118
«Гимн трудящихся» 272
«Гимн ученому» 118
«Гимназисты» 49
«Гимны» 447
«Гимны и баллады» 469
«Гимны Любви» 629
«Гимны о смерти сверхчеловека» 468
«Гиперборей» (журнал) 107
«Гипподамия» 456
«Гирлянда баллад» 632
«Гирлянды песен» 629
«Гитанджали» 626
«Глас» (журнал) 461, 477
«Глупец» 172
«Глупец и смерть» 351
«Глупый Яков» 449
«Глухой сатир» 554
«Глюкауф!» 319
«Гнев женщины» 157
«Гнев справедливый» 448
«Гниль» 446
«Говэньбао» («Новости страны») (газета) 602
«Гогиа Уишвили» 168
«Год в селе» 455
«Год души» 330
«Год пилигримства и странствований» 416
«Година гнева» 92
«Голгофа» 482
«Голем» 356
«Голландская и фламандская литература» 317
«Голова» 342
«Голова madame de Lamballe» 94
«Голова Медузы» 415
«Голод» (Виннигенко В.) 127
«Голод» (Гамсун К.) 423, 426
«Голод» (Теофило Р.) 570
«Голод» (Юшкевич С. С.) 52
«Голодные люди» 149
«Голос дьявола» 615
«Голос из хора» 98
«Голос Индии» («Бхарат-бхарати») 633, 634
«Голос и эхо» 141
«Голоса совести» 175
«Голубая звезда» 78
«Голубиный парламент» 580
«Голубое и черное» 664, 665
«Голубой дождь» 408

«Голубые легенды» 472
«Голь» 128
«Гора» (Верхарн Э.) 309
«Гора» (Тагор Р.) 626—629
«Горбун» 146, 149
«Горе» 30
«Горе соотечественников» 608
«Горемыки» 103
«Горести жизни» 666
«Горкха бхарат дживан» («Жизнь гуркхов в Индии») (газета) 638
«Горная Ляхута» 510
«Горное гнездо» 47
«Горные вершины» 84
«Горо Ба Дикко» 692
«Город» (Андреев Л. Н.) 74
«Город» (Белый А.) 103
«Город» (Клодель П.) 220
«Город» (Къеза Ф.) 364
«Город» (Фернандес Морено Б.) 563
«Город бриллиантов» 319, 320
«Город в степи» 71
«Город в тумане» 285
«Город за рекой» 710
«Город и одиночество» 504
«Город маленьких людей» 161
«Город порока» 298
«Город ужасной ночи» 381
«Города» 307, 315
«Города-спруты» 308—310, 315
«Городок» 158
«Городок вниз по реке» 534
«Городок Окуров» 68
«Городские пейзажи» 304
«Горская жизнь» (газета) 192
«Горсть песка» 599
«Горы и люди» 360
«Горькая жизнь, я все равно тебе рад» 458
«Горящие здания» 85, 109
«Господин Бернсере в Париже» 232, 235
«Господин из Сан-Франциско» 57, 58
«Госпожа Валевска» 482
«Госпожа ночи» 299
«Госпожа Хана» 157
«Госпожа Ясун» 598
«Гостеприимство» 172
«Государство будущего — Туран» 672
«Государство и революция» 179, 317
«Государь Менелик и Эфиопия» 700
«Готические комнаты» 421
«Готический ренессанс» 411
«Град» 469
«Гражданин Уклейкин» 53
«Грамматика амхарского языка» 701
«Грамматика любви» 57

«Гранатовый браслет» 60
«Граф Монте-Кристо» 621, 642
«Графиня Кэтлин» 397—399, 405
«Гребцы триремы» 93
«Греза жизни» 510
«Грезы сумерек» 179
«Грех» (Васильченко С.) 128
«Грех» (Грегор-Тайовский Й.) 463
«Греческая антология» 542
«Грешник Ленарт» 489
«Гринга» 565
«Гродек» 355
«Гроза» (Блауманис Р.) 138
«Гроза» (Островский А. Н.) 501
«Гроздь гнева» 520
«Громада» 465
«Грубиян» 339
«Грустная игрушка» 599
«Грядущая раса» 384
«Грядущие гунны» 92
«Губернатор» 75
«Гувернантка» 665
«Гудки» 72
«Гудок» (газета) 184, 189
«Гулхан Солтаньяз» 203
«Гулкашима» 206
«Гуманизм» 247
«Гуммет» («Стремление») (газета) 184, 189
«Гури и другие повествования» 565
«Гусли» 465
«Густав Васа» 420
«Густав. Идиллия» 363
«Гюль и Бильбиль» 203
«Гюль и Сенубер» 204
«Гюльнихаль» 663
«Гюн» («День») (журнал) 670

«Да здравствуют Советы» 201
«Да разве так останется?» 201
«Да! Сегодня в интернате» 205
«Давид и Лейла» 191
«Давид Сасунский» 175
«Давнее и новое» 131
«Давным-давно» 446
«Давняя сказка» 129
«Дагестан» (газета) 192, 205
«Дагестанские областные ведомости» (газета) 192
«Дагестанский вестник» (газета) 192
«Дайармид и Грания» 398
«Дайте мне поразвлечься» 271
«Дайте яванцу образование!» 651
«Дала уалаяты» («Степная газета») (газета) 206
«Далекие берега» 155
«Далекие отзвуки синим вечером» 140
«Дальний край» 75

«Дальний путь» 132
«Дальний хребет» 540
«Дама с камелиями» 612
«Дама с подсолнечником» 482
«Дама с собачкой» 35

766

«Даниэль» 295
«Дантова легенда» 180
«Дантон» 239
«Дарбар» («Имперский прием») 632
«Датчане» 411
«Дачники» 66, 61
«Два конца» 50
«Два мира» 142, 481
«Два направления в новейшей итальянской литературе (Ада Негри и Д'Аннунцио)» 129, 273
«Два стрельца» 186, 187
«Двадцатый век эры Викрама» 630
«Две жизни» («Чудаки») 60
«Две любви» 87
«Две матери» 291
«Две мысли» 167
«Две семьи» 639
«Двенадцать» 95, 94
«Двенадцать лет в стране якутов» 446
«Двенадцать песен» 311
«Двенадцать песен цыгана» 504
«Двести в год» 387
«Движение» (журнал) 321
«Движение 1893 г. Сумерки народов» 569
«Движения» 60
«Двойники» 171
«Двор любви» 291
«Дворянство, духовенство, буржуа и крестьянство» 410
«Двуликий Янус» 303
«Двухнедельные тетради» (журнал) 241, 248
«Дебистан» («Школа») (журнал) 187
«Девет» («Призыв») (газета) 184, 189
«Девий бог» 114
«Девичьи печали» 466
«Девичья» 92
«Девочка» 409
«Девочка с цветными стеклами» 409
«Девственная земля» 261
«Девственность» 458
«Девушка Джамила» 206
«Девушка и Смерть» 63
«Девушка из племени мири» 633
«Девы скал» 262
«Девять жизней» 604
«Деграция американских рас» 560
«Дед Георге на выставке» 502
«Дезертника» 172
«Дейдре» (Йейтс У. Б.) 402
«Дейдре» (Рассел Дж.) 402

«Дейрдре — дочь печалей» 402
«Декадентское движение в литературе» 374
«Дела есть дела» 219
«Дело Артамоновых» 344, 532
«Дело Бейлиса» 46
«Демир-Кая» 52
«Демократы» 462
«Демонстрация рабочих» 201
«Демоны городов» 335, 336
«День души» 448
«Депутат» 162
«Деревенская история» 639
«Деревенское воскресенье» 705
«Деревня» (Белый А.) 103
«Деревня» (Бунин И. А.) 56, 58, 61, 70
«Деревня» (Виана Х. де) 565
«Деревня Хэпинли» 608
«Деревья» 109
«Державные ритмы» 309
«Дети» 318
«Дети буша» 575
«Дети Ванюшина» 52
«Дети гнева» 413
«Дети людей» 410
«Дети мороза» 525, 527
«Дети нищеты» 446
«Дети ночи» (Мережковский Д. С.) 81
«Дети ночи» (Робинсон Э. А.) 534, 536
«Дети природы» (Ибрагимов Г.) 167
«Дети природы» (Клауссен С.) 408, 433
«Дети сатаны» 446
«Дети Солнца» 66
«Дети чистого живого духа» 455
«Детские души» 410
«Детский рай» 491
«Детство» (Горький М.) 68, 69, 514
«Детство» (Траклъ Г.) 355
«Детство Темы» 49
«Деяние» 309
«Деяния сердца» 409
«Джаймати» 633
«Джайя и Джайянг» 629
«аль-Джамиа» («Содружество») (журнал) 673
«аль-Джарида» («Газета») (газета) 674
«Джаятисса и Розалина, или Счастливый брак» 640
«Джезми» 663
«Джек Реймонд» 371
«Дженни Герхардт» 531
«Джигиты, дорог смех, не шутовство» 205
«Джимми Хиггинс» 520
«Джо Вильсон и его товарищи» 575
«Джованни Эпископо» 261, 262
«Джоконда» 262
«Джордано Бруно» 56

«Джука Бегович» 482
«Джумхурият (свободная республика) или автономия» 201
«Джунгли» (Киплинг Р.) 417
«Джунгли» (Синклер Э.) 520, 521
«Диалог хозяина и козла» 204
«Диана» 341
«Диенас Лара» («Ежедневный листок») (газета) 138
«Дикая порфира» 108
«Дикие животные, которых я знал» 546
«Дикие лебеди в Куле» 400
«Дикие птицы» 429
«Дикий монах» 306
«Динамитчик» 544
«Дионис» (Куперус Л.) 322
«Дионис» (журнал) 503
«Дирилик» (журнал) 204
«Диспут» 197
«Дитте — дитя человеческое» 413, 710
«Дитя» 267
«Дитя Аустерлица» 222
«Дитя общины» 473
«Длинное платье» 265
«Для блага народа» 489
«Дневная работа» 382
«Дневник» 227
«Дневник армянского юноши» 672
«Дневник военных лет» 145
«Дневник путешествия Ибрагим-бека, или Несчастья, терзавшие его» 185, 186, 660
«Дневник Сатаны» 74, 76
«Дневник Юлии» 409
«До третьего и четвертого поколения» 455
«Добрая жена» 639
«Доброе утро, Америка» 544
«Доколе ты останешься беспечным?» 681
«Доктор» 462
«Доктор Глас» 418
«Доктор Рунг» 415
«Доктор Фаустус» 345, 346
«Долгое путешествие» 411
«Долина нового царства» 453
«Долина слез» 174
«Долой!» 169
«Дом и мир» 626—629
«Дом муфтия» 685
«Дом у Тонушей Звезды» 456
«Дома вдовца» 388, 389
«Домашние поэмы» 561
«Домовой» 153, 154
«Дон Жуан в аду» 391
«Дон Кихот» 612
«Дон Жудинья до Посо» 570
«Донг-зыонг тапти» (Журнал Индокитая) 649
«Донья Мария де Падилья» 296
«Донья Милагрос» 282

«Донья Перфекта» 274
«Дора Кремер» 319, 320
«Дорога» 127
«Дороги вверх» 318
«Достоевский» 501
«Достоевский и Ницше. Философия трагедии» 74, 86
«Дочери Польши» 409
«Дочь» 72
«Дочь Иорио» 262
«Дочь снегов» 525—527
«Дочь степи» 167
«Драгоценный сборник» 618
«Драма и жизнь» 403
«Драма о пяти картофелинах» 159
«Драматургия Рудольфа Блауманиса» 139
«Драмы» (Гордін Я.) 159
«Драугия» («Общество») (журнал) 146
«Древние и новые армянские поэты» 173
«Древняя история» 666
«Древо» 220
«Древо жизни» 451
«Древо познания» 284—286
«Древо познания добра и зла» 409
«Древо Фолькунгов» 416
«Дремиградские посмешища» 468
«Дрозба» (газета) 172
«Друг Гейн» 339
«Друг другу» 358
«Друг поэта» 633
«Друг рабочих» (газета) 159
«Друг человечества» 337, 358
«Другая сторона» 356
«Другой остров Джона Буля» 393, 396

767

«Друзьям» (Грабовский П. А.) 130
«Друзьям» (Евдошвили И.) 169, 170
«Дряхлеющая литература» 353
«Дубинушка» 169
«Дублинцы» 398, 403
«Дубрава» 445
«Дубровницкая трилогия» 482
«Дубровницкие поэмы» 472
«Дубровский» 206
«Дуинские элегии» 352, 353
«Дума» 488
«Дума о гетмане» 444
«Думы» 103
«Думы и мечты» 129
«Думы печальные» 134
«Дунфан Цзачжи» («Восток») (журнал) 606
«Дуня» 190
«Дурная кровь» 474, 475
«Дурсун» 187
«Дух земли» 331

«Дух и действие» 334, 342
«Дух Лузитании и саудаизм» 298
«Дух Рангатиры» 580
«Дух Спарты» 611
«Духовная жизнь Америки» 425
«Душа» 293
«Душа Америки» 562
«Душа города» 308
«Душа и творчество» 457
«Душа мира» 102
«Душа, очаровательница улиц» 571
«Душа предместья» 563
«Душа фабрики» 455
«Душа фиалок» 293
«Душа человека при социализме» 371, 377
«Душевная жажда» 186, 187
«Души кланяются» 132
«Дым» (Винниченко В.) 128
«Дым» (Йотуни М.) 434
«Дым» (Клауссен С.) 408
«Дым» (Украинка Л.) 129
«Дьявол» («Иблис») 187
«Дьявольские огни» 609
«Дьявольщина» 408
«Дьякониана» 562
«Дядюшка» 632
«Дядюшка Пердри» 228
«Дядюшка Гэн» 593
«Дядя Ваня» 33, 40
«Дядя Мозес» 158

«Ева» 249
«Ева Бонэр» 319, 320
«Евгений Онегин» 99
«Евреи из Цирндорфа» 338
«Еврейская литература» (период. изд.) 157
«Еврейская народная библиотека» (ежегодник) 157, 160
«Еврейские монеты» 159
«Европа» (Мандельштам О. Э.) 111
«Европа» (Ромен Ж.) 252
«Европейский роман в XIX столетии» 48
«Егерь» 30
«Египет новый и Египет старый» 676
«Египтянка Арманосса» 675
«Едгин» 384
«Единодушная жизнь» 252
«Её падчерица» 456
«Её прибытие» 96
«Ежемесячник Чаганхве» (журнал) 613
«Екатерина Ивановна» 76
«Елеазар» 75
«Емельян Пиляй» 64
«Енлик-Кебек» 206
«Енни» 429
«Ересиарх и К^о» 257

«Ериазар» 195
«Если бы я был голландцем» 652
«Еще?» 507
«Еще о карамазовщине» 69
«Еще о символистах» 86
«Еще поэт» 86
«Еще прекрасно серое небо» 96

«Жаворонок» 207
«Жак Вентра» 228
«Жакерия» 239
«Жалкая смерть» 593
«Жалоба» (Андрицкий М.) 491
«Жалоба» (Икбал М.) 635
«Жалоба» (Сабир М.-А.) 183
«Жалоба девушки, выданной за старика» 209
«Жалобы девушки, выданной за подростка» 209
«Жан-Жак Руссо. Его жизнь и дело» 318
«Жан-Кристоф» 217, 238, 240—242, 529
«Жанна Д'Арк» 249
«Жасминовый куст» 642
«Жатва» 453
«Жгучие мысли» 633
«Желанный час: отчизны избавлень» 132
«Желаю» 204
«Железная пята» 339, 524, 526—529
«Железнодорожные рассказы» 160
«Железные руки» 152
«Железный мир» 614
«Железный человек» 566
«Желтая книга» (журнал) 369, 374, 398
«Желтый набатный колокол» 610
«Жемчуга» 109
«Жемчужина Хэфу» 609
«Жемчужное ожерелье» 636
«Жемчужный дворец» 296
«Жена» 594
«Жених» 491
«Женский закон» 463
«Женское сердце» 225
«Женщина» 273
«Женщина в лесу» 318
«Женщина и труд» 706
«Женщина, которая пьет яд» 595
«Женщина, не стоящая внимания» 378
«Женщина с моря» 423
«Женщины в мантии» 304
«Жерминаль» 275
«Жертва» (Барнови В.) 169
«Жертва» (Гедеванишвили И.) 172
«Жертва» (Клдиашвили Д.) 168
«Жертва» (Роланд-Холст Г.) 318
«Жертва вечерняя» 102
«Жертва любви» 185
«Жертвенные песни» 629

- «Жертвы крещения» 512
«Жертвы ларам» 352
«Жертвы невежества» 185
«Жертвы огня» 429
«Жестокая судьба разрушила порог дворца» 685
«Живана» 478
«Живой труп» (Гумбан Э.) 656
«Живой труп» (Толстой Л. Н.) 26, 51
«Живописцы-кубисты. Эстетические раздумья» 252
«Живот» (журнал) 477
«Животрепещущий вопрос» 282
«Жидкое солнце» 59
«Жизнеописание Бханубхакта» 638
«Жизнеописания рыцаря-сатаны» 612
«Жизнь» (Таяма Катай) 594, 595
«Жизнь» (Краньчевич С.) 479
«Жизнь» (Тагор Р.) 625
«Жизнь» (журнал) 89, 126, 129, 273
«Жизнь аль-Хадж Омара» 693
«Жизнь Бетховена» 240
«Жизнь в деревне» (Зимфиреску Д.) 500
«Жизнь в деревне» (Теотокис К.) 507
«Жизнь в цвету» 233
«Жизнь Василия Фивейского» 74
«Жизнь воображаемая» 664
«Жизнь и песни» 352
«Жизнь и смерть Гонзаги де Са» 572
«Жизнь и солнце» 433
«Жизнь, как она есть» 175
«Жизнь Картли» («Жизнь Грузии») 169
«Жизнь Климса Самгина» 70
«Жизнь Матвея Кожемякина» 68—71
«Жизнь меня мучила» 169
«Жизнь Микеланджело» 240
«Жизнь моего приятеля» 98
«Жизнь моей страны» 566
«Жизнь Розеке фан Дален» 301
«Жизнь с Маяковским» 119
«Жизнь Северного Кавказа» (газета) 192
«Жизнь стиха» 107, 108
«Жизнь Толстого» 25, 240
«Жизнь Хамеда бин Мухаммеда эл Мурджеби-Типпу Типа» 699
«Жизнь Хамита» 165
«Жизнь Человека» 75
«Жиль Блаз» 605
«Житие Дон Кихота и Санчо по Мигелю де Сервантесу, объясненное и комментированное Мигелем де Унамуну» 287, 290
«Жорнал ди Комерсио» 572
«Жуазель» 313
«Журавль» 114
«Журавль и Лиса» 209
«Журнал для всех» 89
«Журнал журналов» 113

«За волшебным колобком» 61

«За дверью» 157
«За закрытой ставней» 147
«За изгородями» 575
«За кого же?» 463
«За оградой» 157
«За океаном» 159

768

«За паспортом» 128
«За права» 50
«За солнцем» 102
«За спичками» 433
«За тех, кто в пути» 525
«За хлебом» 474
«За что?» 26
«Забавное приключение» 60
«Забастовка» (Варданян А.) 180
«Забастовка» (Негри А.) 273
«Заблудившаяся жизнь» 207
«Заблуждение» (Седерберг Я.) 418
«Заблуждение» (Эмантс М.) 322
«Заброшенные патриоты» 454
«Забытые обязанности» 502
«Забытый путь» 136
«Заветное кольцо» 160
«Заветы» (журнал) 110
«Завещание его милости» 418
«Завоевание королевства Майя» 280
«Заволжье» 60
«Завтра» 444
«Загадка» 424
«Загадки земли» 546
«Загадочные натуры» 454—455
«Заговор» 566
«Загорка» 465
«Загубленная жизнь» 128
«Зазеленевший снова ствол» 298
«Закаспийская туземная газета» (газета) 202, 204
«Закаспийское обозрение» (газета) 204
«Закат» 454
«Закат Европы» 329
«Закат солнца» 502
«Заложник» 220
«Зальцбургский большой мировой театр» 351
«Заметки из дневника. Воспоминания» 69
«Заметки о мещанстве» 66
«Заметки о новейшей польской литературе» 129
«Заметки по истории Великой Монголии» 617
«Заметки публициста» 62
«Заметки читателя» 172
«Замечательная ракета» 377
«Замкнутая жизнь» 304
«Замок» 357
«Замок Акропотамоса» 507
«Замок Веттерштейн» 332

«Замыслы» 373, 377
«Занг тумб тумб» («Осада Константинополя») 271
«Западное солнце» 188
«Западный друг» (журнал) 613
«Западня» 518
«Записки» (сб-к) 159
«Записки архивариуса Исайаса Каминьи» 572
«Записки больного» 281
«Записки врача» 50
«Записки из подполья» 528
«Записки Мальте Лауриде Бригге» 352
«Записки о болгарских восстаниях» 464
«Записки о Западной Европе» 583
«Записки о павильонах и каналах за морем» 612
«Записки о путешествии по Шанхаю» 604
«Записки охотника» 135, 501, 594
«Записки студента» 409
«Запретная земля» 299
«Запретная любовь» 664, 665
«Зарубежная проза» («Юйвай сяо-шо») 612
«Заря» (Апте Х. Н.) 631
«Заря» (Валери П.) 245
«Заря» (Хейерманс Г.) 320
«Заря» («Ужара») (газета) 164
«Заря Дагестана» (газета) 192
«Затем» 596, 597
«Захар Воробьев» 57
«Захват власти» 645
«Зачарованный рыцарь» 282
«Заятулек и Хутылу» 165
«Звезда» 150
«Звезда Маир» 87
«Звезда нерожденных» 710
«Звезда союза» 330
«Звезды Эгера» 493
«Звенья цепи» 319, 320
«Зверь! Зверь! Зверь!, или Путешествие к ливанским кедром» 676
«Звон зари» 180
«Звонарь» 304, 305
«Звуки города» («Шишэн») 605
«Здесь бы розам цвести...» 452
«Здравый смысл и война» 392
«Зейнаб» 658, 660, 677, 679
«Зеленая коса» 30
«Зеленый ад» 570
«Зеленый попугай» 350
«Земля!» (Арагвиспирели Ш.) 168
«Земля» (Вервей А.) 321
«Земля» (Елин Пелин) 467
«Земля» (Золя Э.) 232
«Земля» (Кобылянская О.) 127, 128
«Земля» (Шенхерр К.) 354
«Земля в снегу» 97
«Земля и ее дети» 210

«Земля обетованная» (Моэм С.) 388
«Земля обетованная» (Эден Ф. ван) 320, 321
«Землянка» 115
«Земная печаль» 78
«Зеркало» («Онна») (журнал) 194
«Зеркало индиго» 633
«Зеркало родных небес» 304
«Зеркало смерти» 290
«Зерцало» 618
«Зерцало поучения» 198
«Зехра» 663
«Зима» (Абай Кунанбаев) 205
«Зима» (Белый А.) 103
«Зимние сказки» 143
«Зимний вечер» 80
«Зимняя картинка» 491
«Зимняя соната» 292
«Златокрылая утка» 479
«Злоба жизни», 409, 410
«Злой свет» 605
«Злоключения аль-Хадж Козла» 692
«Змей» 466
«Знамя» (журнал) 321
«Знамя и гусли» 465
«Знание» (альманах) 147, 161
«Зов предков» 525, 527
«Зов родины» 179
«Зола» 296
«Золотая великая страна» 641
«Золотая ветвь» 393
«Золотая голова» 220
«Золотая книга» («Великая шастра по истории Великой Монгольской державы на севере Дзамбулина, называемая Удивительной Золотой книгой, вызывающей восхищение мудрецов») 617
«Золотая книга Спрингфилда» 541
«Золотая сказка» 179
«Золотая тень» 302
«Золото» 47
«Золото в грязи» 495, 496
«Золото в лазури» 99, 102
«Золотое дно» 55
«Золотое поучение святейшего из монастыря Гунгийндзу» 617, 618
«Золотое руно» (Белый А.) 102
«Золотое руно» (Пшибышевский С.) 449
«Золотое руно» (журнал) 95, 102, 106, 447
«Золотой конь» 141
«Золотой столп» 172
«Золотой телец» 434
«Золотой человек» 566
«Золотые горы» 561
«Золотые поэмы» 231
«Золя» 342
«Зона» 255
«Зона Замфирова» 473
«Зонд» («Разум») (журнал) 192
«Зора» (журнал) 472

«Зори» 309, 315, 429
«Зохра и Тахир» 203
«Зулус» 205
«Зыковы» 68

«И и Э» 114
«И исчезло как сон» 145
«И мед, и соль» 544
«И свет во тьме светит» 428
«Ибсенизм» 612
«Иван Александр» 466
«Иван Вышенский» 123, 131
«Иванов» 33
«Иверия» (газета) 167, 169, 172
«Ивкова слава» 473
«Ивовые луки» 705
«Ивовые свирели» 408
«Ивовый манекен» 235
«Игбал» (газета) 205
«Игнат» 57, 62
«Игра в бисер» 329
«Игра грез» 421, 422
«Игра жизни» 427
«Игроки» 58
«Идеал и Человечество» 187
«Идеальный муж» 378
«Идеи» 308, 310
«Идеи Гюстава Флобера» 232
«Идиллии» (Тодоров А.) 469
«Идиллия» (Голсуорси Дж.) 370
«Идут войска» 150
«Иерусалим» (Бунин И. А.) 59
«Иерусалим» (Лагерлёф С.) 417
«Из американской жизни» 411
«Из белых городов под синим небом» 322
«Из водоворота жизни» 145
«Из военных дней» 476

769

«Из воспоминаний старого сочувствующего» 444
«Из газет» 96
«Из героической жизни мещанина» 332
«Из глубин» 273
«Из глубин жизни» 15
«Из двух книг» 119
«Из деревни» (Агэрбичану И.) 502
«Из деревни» (Папазян Б.) 174
«Из дней минувших» 444
«Из дней печали» 131
«Из жизни» (Барт-Чишинский Я.) 491
«Из жизни» (Лепкий Б.) 132
«Из записной книги» 170
«Из записок студента философии Филипа Коржинека» 455
«Из истории борьбы за искоренение человеческого горя» 454
«Из пепла» 463
«Из песен белорусского мужика» 134

«Из песен о битвах» 134
«Из песенника неизвестного бедняка» 484
«Из поваленного леса» 419
«Из подземелья большого города» 481
«Из последних десятилетий XIX в.» 125
«Из потока жизни» (альманах) 125
«Из рабов в князя» 652
«Из рабочего катехизиса» 150
«Из секретов поэтического творчества» 125
«Из села» 132
«Из творческой мастерской поэтов» 455
«Из-за чести» 174
«Избавление» 465
«Избранник судьбы» 390
«Избранные разговоры с дядей» 386
«Избранные стихи» (Бовшовер И.) 159
«Избранные стихотворения» (Краньчевич С.) 479
«Избяные песни» 120
«Известные люди» 296
«Извозчик Геншель» 328
«Изгнание» (Зайцев Б. К.) 121
«Изгнание» («Эксилио») (журнал) 299
«Изгнанники» 546
«Излияния моей души» 703
«Издранная бумага» 483
«Изотгео» 266
«Или Цезарь, или никто» 284—286
«Илиада» 510, 589, 674
«Иллюзия» 259
«Имажисты» 538
«Имаго» 363
«Именины» 32, 33
«Имморалист» 229, 230
«Император» 179
«Император Португалии» 417
«Императрица» 482
«Империализм в свете социологии» 560
«Империализм, мировая война и социал-демократия» 317
«Империя» 217, 342, 343, 710
«Имперская газета» (газета) 613
«Имярек» 351
«Инвалиды» 50
«Ингеборг» (Келлерман Б.) 339
«Ингеборг» (Стуккенберг В.) 407
«Индекс запрещенных книг» 260
«Индийский путешественник» 197
«Индраны» 138
«Инду Кумар» 629
«Индулис и Ария» 141
«Иней в июне» («Лююэшуан») 605
«Инженеры» 49
«Инзель» (журнал) 350
«Иностранец» 545
«Интермедии» 503

«Интермеццо» 411
«Интернационал» 72, 132, 149, 169
«Интернационал» (Мацек А.) 453
«Интернационал» (Сабир М.-А.) 183
«Интернационал» (Церетели А.) 169
«Интернационализм и национализм в современных литературах» 124
«Интимное» 478—479
«Интимные беседы» 298
«Иоанн Рыдалец» 57
«Иоганна, жена Хуса» 130
«Иокаста» 231
«Ионыч» 34, 35
«Иосеб Лагиашвили» 172
«Иосиф и его братья» 141
«Ирландия, остров святых и ученых» 403
«Иртыш» (газета) 206
«Исигидими» (газета) 707
«Искандер» (Абай Кунанбаев) 205
«Искандер» (Куперус Л.) 322
«Искатель» 91
«Искра» (газета) 88, 139
«Искупление» (Вильде Э.) 153
«Искупление» (Тагор Р.) 629, 632
«Искусство» (Готье Т.) 111
«Искусство» («Арте») (журнал) 298
«Искусство в изгнании» 304
«Искусство движущихся картин» 541
«Искусство и космополитизм» 286
«Искусство и общество» 456
«Искусство и равнодушие» 554
«Искушение святого Антония» 234
«Испанская зависть» 287
«Испанская идеология» 276
«Исповедь» (Горький М.) 67
«Исповедь» (Йоргенсен Й.) 407
«Исповедь» (Руссо Ж.-Ж.) 595
«Исповедь» (Толстой Л. Н.) 287, 428
«Исповедь Лусио» 299
«Исповедь маленького философа» 281
«Испорченная утеха» 491
«Исследование мировых пространств космическими приборами» 99
«Исследования о природе и причинах богатства народов» 613
«Истина» («А Вердаде») (газета) 702
«Истории» 366
«Истории о господе боге» 352
«Истории угольщика» 419
«Исторические стихи» 682
«Исторический материализм» 317
«Исторический материализм и марксистская экономическая теория» 258
«История альмами Фуга-Джаллона» 693
«История Анголы» 703
«История африканской фермы» 706
«История борьбы за независимость Италии» 613
«История борьбы за независимость США» 613

«История вакилинди» 698
«История вчерашнего дня» 223
«История греха» 443, 444
«История двух душ» 259
«История Ирландии» 396
«История мистера Полли» 386
«История моего современника» 46
«История новой сербской литературы» 470
«История о мире» 484
«История одной бомбы» 444
«История о ньяи Дасиме...» 652
«История появления Хуббу на Фута-Джаллоне» 693
«История, рожденная сердцем» («Тоббья и Вахид») 700, 701, 708
«История Саббасидха» 647
«История семейства Гэдсби» 381
«История становления Швейцарии» 613
«История страданий» 604
«История юной Ренаты Фукс» 338
«История хауса» 694
«Источник звезды» 59
«Источник святых» 402
«Источник юности. Продолжение Калибана» 556
«Исход» 320
«Исход и придорожные цветы» 562
«Италийские поэмы» 268
«Италия» 465
«Итальянские стихи» 98
«Итало-амхарский разговорник» 701
«Итен Фром» 522, 523
«Иуда из Кариота» 449
«Иуда Искарот» 75
«Их лица» 224
«Их четверо» 449
«Иштирак» («Солидаризация») (журнал) 669
«Июль» 1914» 111

«Йашен» (журнал) 183
«Йестер и Ли» 339
«Йолдаш» («Товарищ») (газета) 184, 189
«Йоселе» (Динезон Я.) 160
«Йоселе-Соловей» (Шолом-Алейхем) 160
«Йоун Арасон» 415
«Йржи Шматлан» 455

«К вечеру» 142
«К грядущему счастью» 150
«К звездам» 75
«К критике языка» 333
«К лучшему» 455
«К моим советским читателям» 343
«К морю» 309
«К Музе» 97
«К новой Испании» 277
«К пропасти» 466
«К рабочему народу» 28

«К рассвету?» 575
«К Розе на Распятии» 399
«К русскому обществу...» 136
«К своему солнцу» 155
«К северу от Бостона» 540
«К сербам» 490
«К синьорине Феличита» 268

770

«К славянам» 490
«К счастливым» 92
«К Тихому океану» 92
«К юбилею Врхлицкого» 452
«Ка» 114
«Каббалисты» 157
«Кабулиец» 629
«Кавалер роз» 351
«Каве» (журнал) 688
«Кавказские рассказы» 142, 188
«Кавказский рабочий листок» (газета) 182
«Казак» 33
«Казаки» 51
«Казаларская царица» 465
«Казах» (газета) 205
«Казбек» (газета) 192
«Кай Цезарь Калигула» 449
«Кайзер и ведьма» 350
«Кайран эл» 210
«Как важно быть серьезным» 376, 378
«Как вам это понравится» 641
«Как замирает эхо после грома» 469
«Как сват Нейчо стал подписчиком» 468
«Как собака хотела сшить войлочный халат» 209
«Как Рунцис стал Рунце» 139
«Как я ездил к Деве Севера» 142
«Как я это вижу» 349
«Калевала» 431, 434
«Календарь святых» 250
«Калевипоэг» 153
«Калибан. Продолжение „Бури“» 556
«Каллиграммы» 19, 256, 257
«Каллиопа» 364
«Калмакан-Мамыр» 206
«Калым» 195, 207
«Камаринская» 103
«Каменные пилигримы» 561
«Каменный властелин» 123, 130
«Каменный крест» 127
«Каменщик» 83, 92
«Камень» 111, 112
«Камерная музыка» 403
«Камышовый ветер» 301
«Канадцы прошлого» 546
«Кандид» 390
«Кантата для трех голосов» 250

«Канун весны» 444
«Канцона третья» 109
«Канцоньеры» 569
«Канцоны короля Энцо» 268
«Капитал» 190, 388
«Капитан Крейг» 534
«Капитанская дочка» 39, 586
«Капитаны» 106
«Каприз Олмейера» 379
«Кара Бирик» 663
«Керамнук» («Развлечение») (журнал) 630
«Карл Маркс» 179
«Кармина» 267
«Картина страданий» 634
«Картинка» (Анненский И. Ф.) 88
«Картинки» (Бядуля З.) 134
«Картины возрождения» 186
«Кару и другие поэмы» 705
«Каспар Хаузер, или Лениость сердца» 338
«Каспий» (газета) 204
«Касриловка» 160
«Кассандра» (Перес Гальдос Б.) 282
«Кассандра» (Украинка Л.) 123, 130
«Кастилия» 293
«Кастильская колдунья» 158
«Катастрофа» (Апте Х. Н.) 631
«Катастрофа» (Лесковар Я.) 480
«Каторжник» 103
«Катруся» 127
«Качающийся фонарь» 72
«Кашпар Лен — мститель» 455
«Квадратные окошки» 88
«Квали» (газета) 172
«Кверо-фугуризм» 132
«Квинтэссенция ибсенизма» 388, 390
«Кельтские сумерки» 396, 397
«Кемчонтон» («Горемычный мешок») 210
«Кентавр» («Сентауро») (журнал) 299
«Кентервильское привидение» 377
«Киевская старина» (журнал) 132
«Ким» 382
«Киммерийские сумерки» 94
«Кинжал» 91
«Кипарисовый ларец» 87
«Киппс» 386
«Китайский соловей» 541
«Китти» 408
«Кладбище» 102
«Классики и современники» 279
«Клеймо» 473
«Клейхенгер» 369
«Кленси с Бурного ручья» 575
«Клепсидра» 298
«Ключи тайн» 91

«Кнагстед» 410
«Книга Ахмеда» («Кетабе Ахмед») 185, 186
«Книга без названия» 466
«Книга Боккадуро» 478
«Книга джунглей» 381, 382
«Книга лесов, холмов и вод» 457
«Книга любви» 252
«Книга моего друга» 233
«Книга моей матери» 182
«Книга о болгарском народе» 466
«Книга о Кайзере» 688
«Книга о королях хорватских» 478
«Книга об оскорбленных и униженных» 466
«Книга поэзии хауса» 694
«Книга сонетов» 490
«Книги бедных» 447
«Книги малодушия» 322
«Князь» 190
«Князь Всеслав» 59
«Князь Потемкин» 448
«Князь Серебряный» 676
«Кобза» 130
«Коваль Бассим» 131
«Ковер» 326
«Ковер жизни» 326
«Ковротканое житие Богоматери» 249
«Ковротканые жития Святой Женевьевы и Жанны д'Арк» 249
«Когда влюбляются вдовцы» 433
«Когда занимается заря...» 188
«Когда мир был широк» 574
«Когда мы, мертвые, пробуждаемся» 423, 424
«Когда созревают яблоки» 409
«Когда спящий проснется» 385
«Когда цветет молодое вино» 429
«Когда цветут яблони» 142
«Когда я был королем» 574
«Коготь» 296
«Кокот» (журнал) 483
«Колеса фортуны» 386
«Колесо» 411
«Колизей» 81
«Коловращение жизни» 521
«Колокол свободы» 584, 614, 615
«Колокола» 254
«Колониальный опыт» 580
«Колонист в своем саду» 580
«Колонна» 222
«Колос» («Афсир») (журнал) 192
«Колчан» 109
«Колыбель янтаря» 361
«Комедиантка» 445
«Комедианты» 322
«Комедия брака» 415
«Комедия животных» 701

«Комедия с Костой» 129
«Коммуна» 272
«Кому пролетариат ставит памятники» 315
«Конго» 19, 541
«Кондор» 120
«Конец Брисюса» 150
«Конец века» (Годдис Я. ван) 335
«Конец века» (Тетмайер К.) 447
«Конец века» (Толстой Л. Н.) 28
«Конец века» Очерки современного Парижа» 82
«Конец главы» 370
«Конец и начало» 140
«Конец мира» 208
«Коновалов» 64
«Конституция в Иране», 182
«Конституция с нагайкой» 450
«Контрасты» 128
«Концерт» 349
«Корабль» 411, 412
«Корабль безумцев» 281, 283
«Корабль тонет» 415
Коран 56, 59, 147, 167, 623, 670, 674, 679
«Корейская ежедневная газета» 613
«Корейская народная газета» 613
«Коринфская свадьба» 231
«Кормилица» 493
«Кормление зверей» 296
«Кормчие звезды» 91
«Королева Дваравати» 652
«Королевский дворец» 364
«Королевское высочество» 340, 345—346
«Королевство сербских духов» 491
«Короли и капуста» 521
«Король» (Киплинг Р.) 382
«Король» (Юшкевич С. С.) 52
«Король Бернины» 360
«Король Бетайновы» 489
«Король-буржуа» 554
«Король Галаор» 298
«Король Мидас» 428
«Король на площади» 96
«Король Уголь» 514, 520, 521
«Король Юбю» 253
«Корчма деда Преку» 502

771

«Косарь» 487
«Космополиты» 225
«Косой дождь» 299
«Костры» 429
«Кофейня в квартале» 671
«Кочан капусты» 154
«Кочевники красоты» 91
«Кочевье» 187
«Коштана» 474

«Край мой родимый...» (Богданович М.) 137
«Край родимый» (Колас Я.) 134
«Кралево» 483
«Красавица Камар» 195, 196, 207
«Красная волна» 222
«Красная заря» 565
«Красная комната» 421
«Красная черта» 433
«Красное знамя» 72
«Красное море» 109
«Красные волны» 180
«Красные гвоздики» (сб-к) 180
«Красные цветы» (Аспазия) 138
«Красные цветы» (Майерова М.) 458
«Красный бык» 171
«Красный дилижанс» 496
«Красный поцелуй» 180
«Красный принц» 416
«Красный смех» 75
«Красный флибустьер» 319
«Красный цветок» 80
«Красота жизни» 443
«Краткая заметка о моей эстетике, какой она была, когда я писал эту книгу» 291
«Краткая история цивилизации» 603
«Краткий очерк геологии Китая» 611
«Краткое изложение теории просвещения и культуры» 613
«Крейцера соната» 33, 492, 676
«Кренкебил, Пютуа, Рике и много других полезных рассказов» 236
«Крест жизни» 125
«Крест на горе» 489
«Крестовые сестры» 76, 77
«Крестonosцы» 442
«Крестonosцы правого дела» 292
«Крестьяне» 306
«Крестьяне-студенты» 428
«Кречетья охота» 292
«Крешимировичи» 482
«Крещение на свободу» 133
«Кризис индивидуализма» 92
«Кризис патриотизма» 288
«Кризис эстетики» 457
«Крик» 84
«Крик боли» 634
«Крик дикого гуся» 614
«Кристин, дочь Лавранса» 429
«Кристинэ» 168
«Кристофор Колумб» 411, 412
«Критика» (журнал) 259
«Критика литературного движения 1880-х гг. в Голландии» 317
«Критические заметки по национальному вопросу» 158
«Критический дух в румынской культуре» 501
«Кровавая песня» 469
«Кровавые сонеты» 461
«Кровавые слезы» 615

«Кровавый май» 272
«Кровь и золото» 497
«Кровь и песок» 282
«Кроткая» 261
«Кроткий монах» 306
«Кротовьи кочки» 413
«Крупн» 155
«Крушение идеалов» 474
«Крушение кумиров» 514
«Крушения» 306
«Крыжовник» 34—36
«Крыло» 563
«Крыло сойки» 125
«Крылья летучей мыши» 427
«Крысы» 324, 328
«Ксендз Фауст» 446
«Ксендзово добро чертям впрок пошло» 147
«Ксеркс, или Высокомерие» 322
«Кто виноват?» 195, 196, 207
«Кто враг?» 128—129
«Кто меня видел?» 497
«Кто не забывает» 140
«Кто свершит?» 650
«Кто я» 271
«Кубок метелей» 100
«Кузнец» 307—309
«Кукажия» 139
«Куклы» 400
«Куколка» 126
«Кукольный дом» 581
«Кукушка» 73
«Кулачишка» 88
«Культ Я» 223
«Кун И-цзи» 606
«Куранты любви» 108
«Курбанали бек» 182
«Курган» 135
«Курдистан» (газета) 684
«Куросиво» 590
«Куст дикой розы» 447
«Кутерьма» 463
«Кухулин из Мюртемне» 401
«Кэтлин, дочь Улиэна» 396, 399, 402

«Л. Толстой и Достоевский» 80
«Ла Монтанья» (журнал) 560
«Ла Насьон» (газета) 279
«Ла новела корта» (журнал) 279
«Лавровые деревья срублены» 223
«Ладинская муза» 361
«Лазурье» 279, 292, 293, 553, 554, 564
«Ламторо из Фуга» 692
«Ланселот» 536
«Лаодамия» 87
«Лапотъ и сапог» 73

«Ласка» 430
«Ласточка» 444
«Латемские письма о весне» 303
«Латинский гений» 232
«Лауча» 564
«Лачерба» (журнал) 271
«Лачуг Пхукан» 633
«Лачплесис» 140
«Ле курье д'Этиопи» (газета) 702
«Лебеди» 557
«Лебединая песнь» 370
«Лебединое озеро» 174
«Легенда» (Выспяньский С.) 449
«Легенда» (Крлежа М.) 483
«Легенда девьяностных годов» 573
«Легенда о деньгах» 494
«Легенда об Уленшпигеле» 303
«Легенды» (Стриндберг А.) 420
«Легенды и песни» 416
«Легко ли адвокатство?» 201
«Легкое дыхание» 57
«Леди Фредерик» 387
«Ледник» 411, 412
«Ледоход» 71
«Лейла и Маджнун» (Русва) 635
«Лейли и Меджнун» (Молламурт) 203
«Лейли и Меджнун» (Физули) 206
«Лейли и Меджнун» (опера У. Гаджибекова) 184
«Лейтенант Густль» 350
«Лейтенант Конрад» 363
«Лека» (журнал) 510
«Лекарь поневоле» 645
«Лепестки опавшей сливы» 589
«Лепестки черемухи» 155
«Лес» 309
«Лес ночи» 578
«Лес шумит» 43
«Леса» 411
«Лесная дева» 114
«Лесная новелла» 128
«Лесная песня» 123, 127, 130
«Лесной царь» 474
«Лесные были» 120
«Лесовичка» 499
«Лестница в отеле» 358
«Летают валькирии, поют смычки...» 112
«Летние травы» 589
«Летний пир» 149
«Летняя жизнь» 301
«Летняя ночь» 59
«Летняя смерть» 328
«Летняя соната» 292
«Летняя страна» 302
«Лето» (Абай Кунанбаев) 205

«Лето» (Горький М.) 126
«Летопись» (журнал) 113
«Летувос жинёс» («Литовские ведомости») 146
«Летувос укинникас» («Литовский крестьянин») (газета) 146
«Летувю лайкраштис» («Литовская газета») 146
«Летучий голландец» 319
«Леший» 33, 40
«Либайлю чжоукань» («Суббота») (журнал) 607
«Лиза из Лэмбета» 369
«Лизар» 50
«Лик скрытый» 60
«Лики жизни» 309
«Лики творчества» 94
«Ли́ла» 640
«Лили» 445
«Лилит» 321
«Линчевание» 159
«Лиоба, драма верности» 321
«Липа сербская» (журнал) 490
«Лирика» 478
«Лирические стихотворения» 132
«Лирник Родион» 57
«Лис Никита» 131
«Лисан аль-араб» («Арабский язык») (газета) 677
«Лиссус» 510
«Листва» 409
«Листки искусства» («Ди Блеттер фюр ди Кунст») 329, 351

772

«Листопад» (Бунин И. А.) 56
«Листопад» (Немювский А.) 445
«Листригоны» 59
«Листья травы» 537
«Литания господину нашему Дон Кихоту» 557
«Литература и жизнь» (период. изд.) 157
«Литература и природа» 588
«Литература новой Италии» 259
«Литературная жизнь» 232
«Литературная история Ирландии» 395
«Литературно-научный вестник» (журнал) 125
«Литературные беседы» 666
«Литературные вечера» (журнал) 706
«Литературные итоги 1907 года» 23
«Литературный американизм» 559
«Литературный момент» 571
«Литературы славянских и балканских народов конца XIX — начала XX века» 438
«Литл ревью» (журнал) 534
«Лица среди городских улиц» 574
«Личинки» 654
«Лишенные почвы» 224, 229
«Логические исследования» 334
«Ложь» (Андреев Л. Н.) 74
«Ложь» (Бурже П.) 225
«Лондонские ночи» 373
«Лорд Джим» 380

«Лорелея» 254
«Лос Контемпоранеос» (еженед.) 279
«Лочхама» 632
«Лошади не виноваты» 127
«Лужа» 566
«Лужица» (журнал) 490
«Луз э Кренса» («Свет и вера») (журнал) 702
«Лунная долина» 530
«Лунные блики» 469
«Лунные стихи» («Воспоминания о матери и о реке Тигр») 670
«Лусия-Омем» 570
«Луч солнца» 128
«Лучезарная гора» 322
«Лучше не жить» 590
«Львиный рык» 605
«Льяное поле» 302
«Любек как форма духовной жизни» 344
«Любительница танцев» 410
«Любовная жизнь» 322
«Любовное письмо» 639
«Любовные игры» 350
«Любовные песни Коннаута» 395
«Любовь» (Зайцев Б. К.) 78
«Любовь» (Церетели А.) 172
«Любовь без любви» 263
«Любовь в деревне» 507
«Любовь в летнюю ночь» 155
«Любовь и мистер Льюишем» 386
«Любовь и педагогика» 280, 289, 290
«Любовь к ближнему» 128
«Любовь к жизни» 527
«Любовь к родине» 636
«Любовь мученическая» 169
«Любовь отечества» 656
«Любовь ткача» 157
«Люди» 335
«Люди бездны» 524, 526—528
«Люди и положения» 118
«Люди из Ювика» 429
«Люди подполья» 444
«Люди революции» 445
«Люизит» 710
«Люмир» (журнал) 451
«Лютня сердца» 629

«МСМХ» 479
«Мавр» 565
«Магдалина» 452
«Магистр Кампанус» 454
«Мадам Д'Ора» 411
«Мазепа» 132
«Май» (Аполлинер Г.) 254
«Май» (Горгер Г.) 317
«Май» (альманах) 451
«Майкл Робартис и плясунья» 400

«Майн Йин Маун и Ма Ме Ма» 621, 642
«Майор Барбара» 390
«Майская сказка» 456
«Майский снег» 111
«Макар Чудра» 63
«Мактиг» 514, 518, 519
«Макунганья» 698
«Мала и Мудрика» 629
«Маленькая женщина» 409
«Маленькая хозяйка большого дома» 530
«Маленькие дикари» 546
«Маленькие комедии» 142
«Маленькие поэмы в прозе» 366
«Маленькие рассказы» 418
«Маленький город» 342
«Маленький Йоханнес» 321
«Маленький отживший мирок» 260, 261
«Маленький Пьер» 233
«Маленький султан» 88
«Маленький шахтер» 71
«Маленький Эйольф» 423
«Малететай» 643
«Малорусские писатели на Буковине» 127
«Мальва» 64
«Мальчик Мотл» 161, 162
«Мамаша Кураж» 324
«Мамочка» 409
«Манас» 208, 209
«Манифест антифашистской интеллигенции» 259
«Манифест Коммунистической партии» 130, 190, 317, 507
«Манифест „Молодой Музы“» 125
«Манифест научной поэзии» 569
«Манифест о свободе» 197
«Манифест с осуждением маньчжур» 611
«Манифест футуризма» 269
«Манифест чешских писателей» 459
«Манифесты итальянского футуризма» 119
«Мания» 102
Манн Т. 5
«Маномати» 633
«Мансур и Мохана» 633
«Мара» 499
«Марал» 186
«Мариам» 191
«Марийский календарь» (ежегодн.) 163
«Мариша» 456
«Мария» 409
«Мария, мать Иисуса» 418
«Мария Шапделен» 548
«Марк Аврелий» 81
«Маркиз фон Кейт» 331, 332
«Маркиза Росалинде» 296
«Марокканские письма» 215
«Марсельеза» 132, 169, 482

«Март» (Анненский И. Ф.) 88
«Март» (Мережковский Д. С.) 80
«Март 1907 г.» 635
«Мартин Идеи» 526—530
«Мартин Качур» 489
«Мартовские песни» 432
«Мартье» 705
«Марш ирландских волонтеров» 396
«Маска» 326
«Маскарад анархии» 667
«Маски Эрвина Рейнера» 338
«Мастуд» 205
«Маталэне» 432
«Материализм и эмпириокритицизм» 324
«Материнский дар» 133
«Мать Божия» 505
«Мать» (Андерсен-Нексе М.) 413
«Мать» (Брехт Б.) 66
«Мать» (Галович Ф.) 483
«Мать» (Горький М.) 66, 67, 70, 71, 126, 146, 184, 195, 501
«Мать» (Грегор-Тайовский Й.) 463
«Мать» («Ана») (Джавид Г.) 186
«Мать» (Джойс Дж.) 404
«Мать» (Чена Дж.) 273
«Мать Бенгалия» 626
«Мать городов» 674
«Мать и Катя» 78
«Маун Хмайн — торговец розеллой» 642
«Мафарка-футурист» 272
«Махабхарата» 147
«Махатама» 645
«Махачат» 643
«Мачеха Саманишвили» 168
«Машина» 319
«Машина времени» 383—386
«Маяк народа» («О Фарол до Пово») (газета) 702
«Мгер из Сасуна» 178
«Мгновение» (Короленко В. Г.) 43
«Мгновения» (Каспрович Я.) 447
«Мгновения» (Дебюсси К.) 351
«Мегхадута» («Облако-вестник») 638
«Медан Приян» (газета) 620, 653
«Медведь» 33
«Медвежонок» 60
«Медгат-Касым» 205
«Мёдзё» («Утренняя звезда») (журнал) 589, 590, 598
«Медитации о Дон Кихоте» 274
«Медный всадник» 76, 82, 99, 104
«Медный рудник» 184
«Между двумя мирами» 318
«Между расами» 342
«Между течениями» 454
«Мексиканец» 524—525, 527, 530
«Мектеб» («Школа») (журнал) 187

«Меланиппа-философ» 87
«Меланхолический страж» 257
«Меланхолическое паломничество» 458

773

«Мелеагр» 449
«Мелкий бес» 89, 104, 105, 107
«Мелочи» 663
«Менада» 92
«Менахем-Мендл» 160, 161
«Менгли-хан» 203
«Менелик II, император Эфиопии» 701
«Мерлин» 536
«Мертвец» 307
«Мертвецы» («Ололяр») 182
«Мертвецы пустыни» 157
«Мертвое море» 473
«Мертвые» 404, 405
«Мертвые души» 161
«Мертвые повелевают» 282
«Мертвый Брюгге» 304, 305
«Местер Улуф» 420
«Металл мертвых» 275
«Метафизическое зло» 565
«Метель» (Жеромский С.) 443
«Метель» (Пушкин А. С.) 206
«Меч и слово» 469
«Мечта» 169
«Мечта и действительность» 172
«Мечтанье» 91
«Мечты» (Чехов А. П.) 30
«Мечты» (Шгейнер О.) 706
«Мечты арестанта» 142
«Мещане» 66, 68
«Мизантроп» 390
«Микела» 168
«Миллионы молодых рабочих» 544
«Милосердие» 282
«Милость Божия чувашам — переселенцам Сибири» 164
«Милые призраки» 76
«Мина» 640
«Минерва» 341
«Миниатюры» 562
«Минувшие дни» («Отен Гюнлер») 187
«Миньбао» («Народ») (журнал) 600, 608
«Мир» 429
«Мир божий» (журнал) 89
«Мир во время войны» 276, 289, 292
«Мир искусства» (журнал) 80, 86, 88, 103
«Мир над ойкуменой» 322
«Мир таков» 285
«Мировой пожар» 148, 149
«Мировой судья» 387
«Миротворица» 656
«Мирра Эфрос» 159

«Мирскóнца» 114
«Мистер Бритлинг пьет чашу до дна» 386
«Мистерии» 424, 426
«Мистерия милосердной любви Жанны д'Арк» 249
«Мистерия Младенцев вифлеемских» 249
«Мисыл» (журнал) 468, 469
«Митинг» 96
«Мифы и типы» 411
«Мифы как форма искусства» 411
«Мифы, новый сборник» 411
«Мифы, четвертый сборник» 411
«Михаэль Крамер» 324
«Михаэль Крамер». Последняя драма Герхарта Гаутмана» 130
«Младост» (журнал) 477
«Мнатоби» (газета) 172
«Мне так литература надоела...!» 557
«Мнение банту» («Имно забантсунду») (газета) 707
«Многоцветное сияние» 309, 310
«Моамбе» (журнал) 172
«Модерни реви» (журнал) 451, 452, 457
«Модернизм» 286
«Модная литература» 423
«Модная песенка» 591
«Мое слово» 127
«Мои записки» 74
«Мои интервью» 66, 71
«Мои мечты» 563
«Мои мечты. Pia desideria» 456
«Мои олени» 184
«Мои университеты» 69
«Моим читателям» 187
«Моисей» 123, 125, 131
«Мой взгляд на литературу Мэйдзи» 588
«Мой Измарагд» 131
«Мой сын — доктор» 565
«Мокрицы» 228
«Моление» 110
«Молитва» 111
«Молитва о жертве» 85
«Молитва о разрешении войти в рай вместе с осликами» 247
«Молитвенный вечер» 306
«Молла Насреддин» (журнал) 182, 183, 188, 194, 204, 685
«Молодая Бельгия» («Жён Бельжик») (журнал) 304
«Молодая Корея» (журнал) 613
«Молодая Литва» 148
«Молодая Муза» 132
«Молодежи» 201
«Молодой Король» 377
«Молодой муж за варкой» 491
«Молодой Хорватии» 480
«Молодость» (В. Ходасевича) 106
«Молодость» (Г. Кулахметова) 167
«Молодые люди» 409
«Молодые сердца» 167

«Молодые травы» 588, 589
«Молох» (Вассерман Я.) 338
«Молох» (Куприн А. И.) 50, 51
«Молочник из Мяэюла» 151
«Молчание» 174
«Молчание часов» 364
«Молчащая земля» 575
«Монастырь» 175
«Монах Венд» 427
«Монахи» 306
«Монисто» 480
«Мониш» 157
«Монна Ванна» 67, 313, 314
«Монологи» 160
«Монологи Пьеро» 272
«Мор» (Верхарн Э.) 308
«Мор» (Ниношвили Э.) 168
«Мор» (Оркан В.) 446
«Мораль пани Дульской» 449
«Моральные силы русской революции» 560
«Морг» 336
«Мордовская свадьба» 163
«Мордовский этнографический сборник» 163
«Море» (Баради С.) 636
«Море» (Келлерман Б.) 339
«Море» (Туглас Ф.) 155
«Морожено! Солнце. Воздушный бисквит...» 111
«Морозные узоры» 407
«Морская ода» 300
«Морские капли» 468
«Морские оды» 266
«Морское кладбище» 244—246
«Морской волк» 524, 528
«Морской разбойник» 85
«Мортен Красный» 413
«Мост Мирабо» 254
«Мост через океан» 271
«Мотивы Протея» 559
«Мотке-вор» 158
«Мох и земля» 409
«Моя Антония» 523, 524
«Моя биография» 187
«Моя душа» 299
«Моя жизнь» 34, 36
«Моя земля» 298
«Моя мадонна» 545
«Моя поэзия» 472
«Моя родина» 633
«Мститель» 153
«Мудрая дева» 433
«Мудрец» 71
«Мудрость и судьба» 314
«Мудрость патера Брауна» 372
«Мудрый кот» 319

«Мужик» (Купалла Я.) 134
«Мужики» (Реймонт В. Ст.) 445
«Мужики» (Чехов А. П.) 34, 36, 37, 69
«Мужики» (Чириков Е. Н.) 52
«Мужицкая арифметика» 128
«Муза и рабочий» 169, 170
«Муза свободы» 187
«Музей бегинок» 304
«Музей-он» (журнал) 448
«аль-Муктатаф» («Изборник наилучшего») (журнал) 673
«аль-Мунир» (журнал) 654
«Муравьи» 73
«Мусва и другие обитатели границы» 546
«Мусульманская газета» 192
«Мучительная загадка» 225
«аль-Мушир» («Советник») (газета) 677
«Мы» (Верфель Ф.) 337
«Мы» (Замятин Е. И.) 710
«Мы друг друга не пойдем» 276
«Мы еще раз вернемся...» 453
«Мы ждем царя» 476
«Мы знаем наш удел» 471
«Мы не бросим оружие наше» 132
«Мы посягнули» 72
«Мы, рабочие» 201
«Мыс вечности» 548
«Мысли о новейшей латышской литературе» 138
«Мысли о Южной Африке» 706
«Мысль» 74, 75
«Мысль вселенной» 479
«Мысль о вечности» 480
«Мэгги, дитя улиц» 514, 516, 517
«Мясник Гаиб» 203
«Мятеж» 307, 309
«Мятеж на Эльсиноре» 524
«Мятежные души» 679

774

«На белом камне» 235, 236
«На берегу моря» 174
«На большой дороге» 33
«На бульваре» (Перец И.-Л.) 157
«На бульваре» (Ясюкайтис К.) 147
«На взгляд Запада» 380
«На взятие Иерусалима» 683
«На войне» 500
«На вырубке» 539
«На Гази Местане» 471
«На горах» (Белый А.) 102
«На горах» (Тильшова А. М.) 456
«На городище» 491
«На грани голода» 419
«На дне» 66—68, 146, 149, 273
«На дороге» 149
«На заводе» 71

«На закате» 102
«На заре» 169
«На заре Видова дня» 488
«На заре новой жизни» 184
«На затмении» 44
«На земле Либры» 455
«На землях Потоси» 566
«На Калиновом мосту» 128
«На камне» 126
«На колеснице Ильи-пророка» 497
«На край света» 55
«На краю лесов» 446
«На крутой улице» 489
«На крыльях» 320
«На крыльях песен» 129
«На куличках» 61, 62
«На льдине» 71
«На милость божию» 145
«На могиле героя» 169
«На мраморных утесах» 710
«На нашей ферме» 576
«На ниве» 469
«На острове» 123
«На площади» 71
«На площади, полной смятеньем» 92
«На площадь выбежав, свободен...» 112
«На повороте» 50
«На подводе» 35, 36
«На покаянной цепи» 157
«На покое» 51
«На поле крови» 130
«На поле Куликовом» 98
«На полях» 127
«На полях классических произведений» 279
«На пороге» 471
«На Пресне» 71
«На пристани» 129
«На пути в Дамаск» 422
«На рассвете» (Лундегорд А.) 415
«На рассвете» (Терьян В.) 179
«На руинах» 130
«На селе» 466
«На старых очагах» 471
«На сцене и за кулисами» 369
«На твердой почве» 412
«На том свете» 467
«На хуторе» 128
«На чердаке» 97
«Набат» 190
«Набросок жизни» 458
«Навет» 500, 502
«Нагая мостовая» 444
«Над Днепром» 132
«Над могилой Гаршина» 84

«Над пропастью» 445
«Над схваткой» 238
«Над трупами» 132
«Надгробная надпись» 599
«Надежды и тревоги» 635
«Надломленная душа» 453
«Надтреснутое сердце» 168
«Назад к Мафусаилу» 392
«Назарин» 282
«Накадули» (журнал) 173
«Наказание» 259
«Наклонная Елена» 60
«Наложница» 178
«Нам фаунг» («Южный ветер») (журнал) 649
«Нана» 565, 566
«Наньшэ» («Южное общество») (журнал) 600, 609
«Наоборот» 373
«Напасть божия» 467
«Наполеон из Ноттинг-хилла» 372, 373
«Напугствие» 182
«Народ» 190
«Народ в нужде» 354
«Народ, да» 543, 544
«Народ и интеллигенция» 98
«Народна мисао» (журнал) 477
«Народная песнь индийских детей» 634
«Народная философия в ангольских пословицах» 703
«Народное государство» 422
«Народное шествие» 429
«Народные предания» 157
«Народные рассказы» 676
«Народный вождь» 103
«Народный депутат» 473
«Народный деятель» 128
«Народный театр. Опыт эстетики нового театра» 240
«Нарспи» 164
«Нартайлак-Айсулу» 206
«Нарушенный завет» 592, 593
«Насилие религии да не будет насилем» 638
«Насиме шамаль» («Утренний ветерок») (журнал) 687
«Наследие» 472
«Наследство» (Бунин И. А.) 58
«Наследство» (Тагор Р.) 629
«Настоящий город» 566
«Настоящий мужчина» 291
«Настроения» 407
«Наступление» 109
«Натурализм с мировоззренческих позиций» 592
«Наука жизни» 383
«Национализм и литература» 230
«Национальная песня» 460
«Национальные заметки» 578
«Национальные мелодии для национальных стихов» 200
«Национальные этюды» 276, 292

«Национальный благодетель» 175
«Национальный календарь» (период. изд.) 509
«Нация» (журнал) 509
«Нача Регулес» 565
«Начало конца Австрии» 436
«Начистоту» 88
«Наш герой» 462
«Наш малыш» (журнал) 704, 705
«Наш путь» 73
«Наш социальный вопрос» 505
«Наш язык» (журнал) 704
«Наша Америка» (Бунхе К. О.) 559
«Наша Америка» (Марти Х.) 550
«Наша любовь» 497
«Наша нива» (газета) 133
«Наша новая ферма» 576
«Наша религия» 640
«Наше доба» (журнал) 452
«Наше сердце» 225
«Наше старшее поколение» 138
«Наше чиновничество» 603
«Наши» 455
«Наши дни» (Ибрагимов Г.) 167, 195
«Наши дни» (Петкович-Дис В.) 476
«Наши индейцы» 560
«Наши люди» 482
«Наши мальчишки» 387
«Наши на Дунае» 45
«Наши суровые братья» 228
«Наши театры в 90-е годы» 388
«Наши шелкоперы и газетчики» 466
«Нга Мутури» 703
«Не верь» 471
«Не знаю» 87
«Не могу молчать!» 28
«Не надейся, Рза, на турецкую землю» 685
«Не отдавай, любивший, жизнь свою!» 590
«Не раз мы ходили в дорогу» 130
«Не ранен» 655
«Не страшное» 45
«Не та, так эта» 184
«Не убий» 76
«Небольшая героическая поэма» 318
«Небосвод в огне» 299
«Невеста» 38, 162
«Невеста негра» 336
«Невестка, жизнь которой прошла в страданиях» 204
«Невзгоды Дариспана» 166, 172
«Невзгоды Камушадзе» 168
«Невинный» 261, 262
«Невозможное» 309
«Невский проспект» 82
«Невспаханное поле» 398
«Недавнее» 465

«Неделя» (журнал) 545
«Недоверчивость патера Брауна» 372
«Недостроенный дом» 180
«Недостигнутая цель» 138
«Недоступная» 387
«Недра» 61
«Нежная тайна» 92
«Незнакомка» 96, 97
«Незыблемый» 628, 629
«Неизвестный» 126
«Некоронованные цари» 172
«Некультурная» 127, 128
«Немецкая история» 327
«Немиде» 664
«Нена и Ненанг» 655
«Ненужная победа» 39

775

«Необходимость» 43, 45
«Необыкновенные» 555
«Неофициальная история конфуцианцев» 603
«Неподвижная жизнь» 503
«Непокорные» («Ос Инсубмисос») (журнал) 298
«Непримиримые» 428
«Неприятные пьесы» 390
«Непрошенная» 312, 313
«Непрошенный гость» 282
«Нерон» 674
«Несжатая полоса» 467
«Несколько лет в деревне» 49
«Несколько рассказов» («Галпа-свалпа») 632
«Несчастливый жених» 196
«Несчастливая красавица» 206
«Несчастливая Хабибат» 191
«Несчастный Джавид» 185
«Несчастный миллионер» 185, 186
«Несчастный случай» 405
«Несчастный юноша» 184
«Нет в мире виноватых» 26
«Нет матушки» 128
«Нет, не лула, а светлый циферблат» 111
«Неудача» 656
«Неуловимое чудо» 153, 153
«Неунывающие» 160
«Нефритовая дверь» 581
«Нечаянная радость» 96
«Нечто о поэтическом творчестве» 130
«Нива» (русск. журнал) 26, 706
«Нива» (чешск. журнал) 451
«Нива и другие стихи» 705
«Ниве Тейд» («Новое время») (журнал) 317—319
«Нигер» 109
«Нижегородский листок» (газета) 706
«Николай Гаврилович Чернышевский» 131
«Никон Староколенный» 61

«ан-Нима» («Благоденствие») журнал) 677
«Нимфа» 554
«Ниобея» 93
«Нищие» 306
«Нищие на ярмарке» 139
«Нищий» 506
«Но кому до этого дело?» 631
«Новая богема» («Бозмиа Нова») (журнал) 298
«Новая борьба» 481
«Новая дача» 34
«Новая дорога» 55
«Новая женщина» 674
«Новая жизнь (Бейлибридж У.) 578
«Новая жизнь» (Грегор-Тайовский Й.) 463
«Новая жизнь» (Данте) 95
«Новая жизнь» (газета) 88
«Новая земля» (Вазов И.) 465
«Новая земля» (Колас Я.) 135, 136
«Новая Калифорния» 572
«Новая Россия» 636
«Новая сила» 140
«Новая тропа» 145
«Новеллы» 445
«Новеллы на год» 265
«Ново время» (журнал) 467
«Ново доба» (журнал) 477
«Новое и старое» 417
«Новое открытие единичного» 385
«Новое поколение Тургенева» 501
«Новое рождение» 318
«Новое сознание и поэты» 255
«Новое счастье, или Национальный роман» 195—196
«Новое утро» (Акопян А.) 180
«Новое утро» (Янонис Ю.) 150
«Новое царство» 330
«Новоиспеченные господа» 484
«Новость» 127
«Новые веяния» 426, 427
«Новые истоки» 141
«Новые маленькие поэмы» 267
«Новые миры вместо старых» 385
«Новые мифы» 411
«Новые перспективы и старые тени» 129
«Новые песни» (Д' Аннунцио Г.) 261
«Новые песни» (Мецаренц М.) 179
«Новые сельские песни» 451
«Новые статьи по эстетике» 258
«Новые стихи» (Ади Э.) 497
«Новые стихи» (Бюльль У.) 430
«Новые стихи» (Назор В.) 478
«Новые стихи» (Нилсон Дж. Ш.) 577
«Новые стихи» (Ракич М.) 472
«Новые стихи» (Фрёдинг Г.) 417
«Новые стихи» (Энно Э.) 155

«Новые стихотворения» (Мережковский Д. С.) 86
«Новые стихотворения» (Рильке Р.-М.) 352
«Новые химерландские истории» 411
«Новые щепки» 480
«Новый боец» 631
«Новый Вожатый» (журнал) 320
«Новый журнал для всех» (журнал) 147
«Новый культ» (журнал) 451, 457
«Новый Иерусалим» 676
«Новый Макиавелли» 386
«Новый путь» (журнал) 90, 91, 94
«Новый Рим» 610
«Новый сад» 321
«Новый Сатириконт» (журнал) 118
«Новый сборник» 132
«Новый тип в нашей жизни» 172
«Ног цард» («Новая жизнь») (газета) 192
«Ноктюрн» (Дарио Р.) 557
«Ноктюрн» (Жеромский С.) 444
«Нонг ко мин дам» («Рассуждения за чаем о земледелии и торговле») (газета) 650
«Ноор Эсти» (журнал) 156
«Нора» («Кукольный дом») 389, 612
«Норвежская литература» 423
«Норн-Гость» 411
«Ностальгия» 479
«Ночи бодрствования» 666
«Ночи Сатиха» 660
«Ночная песнь» 355
«Ночная смена» 51
«Ночной гром» (журнал) 618
«Ночной разговор» 57
«Ночные сцены» 428
«Ночные часы» 98
«Ночь» (Брюсов В. Я.) 91
«Ночь» (Пиранделло Л.) 266
«Ночь. Стихотворения в прозе» 424
«Ночь воспоминаний» 179
«Ночью» 45
«Ночью на старом рынке» 157
«Ноябрь — преддверие зимы» 205
«Ноябрьская ночь» 449
«Нравы Растеряевой улицы» 74
«Нувель ревю франсез» (журнал) 230
«Нума и нимфа» 572
«Нумас» (журнал) 505, 507
«Нью-Гэмпшир» 540
«Нью ревью» (журнал) 383
«Ньяи Паина» 652
«Ньян Пермана» 653
«Нюгат» («Запад») (журнал) 493—496

«О бесполезности театра в театре» 221
«О временах простых и грубых...» 112
«О геройском коне и рушащемся доме» 448
«О делах в Мрине и Баре» 698

«О завоевании немцами Мримы» 697
«О злых нелюдимах» 458
«О канале Бегабад» 198
«О „карамазовщине“» 69
«О Кноте Гамсуне» 55
«О ледяных водах смерти» 321
«О любви и дружбе» 321
«О маленькой фее и молодом чабане» 63
«О маразме современной Испании» 276
«О назначении поэта» 95
«О налоге» 693
«О необходимости деанглизации Ирландии» 395
«О неосознанной душевной жизни» 423
«О Петре-разбойнике» 59
«О пионеры!» 523
«О писателях-самоучках» 68, 133, 166
«О поэзии» 317
«О прекрасной ясности» 107
«О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» 78, 80, 709
«О просьбе написать военное стихотворение» 400
«О пузырях на коленях» 286
«О, Русь, взмахни крылами!» 121
«О реалистах» 23
«О связи прозы с народовластием» 602
«О сертанах» 570
«О сложности жизни» 45
«О собеседнике» 108
«О современной драме и современном театре» 16
«О современном лиризме» 107
«О современном состоянии русского символизма» 99
«О ста двадцати» 469
«О стариках и о том, что проходит» 322
«О таланте туркменских женщин» 202
«О том, как я учился писать» 63
«О футуризме» 113
«О художественном реализме» 456
«О цинизме» 68
«О чем рассказал берег Ганга» 629
«О Шиллере» 92

776

«Об исконности» 276
«Об искренности» 288
«Об искусстве» 87
«Об искусстве и неискусстве» 441
«Об общественном договоре» 613
«Обездоленные» 182
«Обетованная земля» 445
«Обзор века» 340
«Обитель Марии Заступницы» 489
«Обитель радости» 522
«Облако в штанах» 116—118
«Облики» 555
«Обмен» 220
«Обнаженное изображение» 594

«Обо всем и о каждом» 322
«Обольщенная» 83
«Оборона Рима» 327
«Оборотень» 154
«Образ Вечности» 102
«Образцы мордовской народной литературы» 163
«Образчик словоновществ в языке» 114
«Образы» 103
«Обречен на гибель не познавший Аллаха» 693
«Обручение» 254
«Обрученные с лугами» 679
«Обряды» 562
«Обстрел Занзибара» 698
«Общественно-литературные вопросы» 467
«Обычаи суахилийцев» 698
«Обычай страны» 522, 523
«Овод» 371
«Овражки» 60
«Огненная хартия» 157
«Огненный ангел» 93
«Огненный столп» (Гумилев Н. С.) 109
«Огненный столп» (Киносита Наоз) 590
«Огонь и ночь» 140, 141
«Огоньки» 42
«Огромнее Рима» 140
«Ода Д' Аннунцио» 109
«Ода миру» («Зверинец») 111
«Ода о набатном колоколе» 608
«Одержимая» (Украинка Л.) 130
«Одержимый» (Ивано Хомэй) 595
«Оджак» 512
«Один» 102
«Один дом» 409
«Один и многие» 141
«Один из наших» 523
«Одинокий лебедь» 606
«Одиночество» 293, 294
«Одиссея» 510, 589
«Одна жизнь» 263
«Одна-одинешенька» 127
«Одному из братьев» 92
«Одумайтесь» 28, 590
«Оды и гимны» 268
«Оды и молитвы» 252
«Озарения» 249
«Озеро» 398
«Озеро Палиастоми» 168
«Озимь» 446
«Оклик демонов» 91
«Окна в бурю» 451
«Окровавленная Бельгия» 309
«Олеся» 51, 59
«Оливия Латем» 371, 372
«Олимпийская весна» 362

«Омраченная суббота» 157
«Омут» 518
«Он идет!» 126, 127
«Она и я» 135
«Опасный возраст» 409
«Опий» 203
«Описание Запада» 613
«Оплакиваю Вэйхайвэй» 608
«Опустевший очаг» 481
«Опыт автобиографии» 386
«Опыт о театре» 347
«Оргия» 123, 130
«Орда» 282
«Орел» («А агуа») (журнал) 298, 299
«Орел в гербе» 297
«Орел Шивы» 648
«Орленок» 221
«Орестея» 220
«Оружие и человек» 390, 391
«Орфей» («Орфеу») (журнал) 299
«Орфей и Эвридика» 93
«Освобождение» 449
«Освобождение женщины» 674
«Освобожденный мир» 385
«Осел и Соловей» 209
«Осеннее состояние» 398
«Осеннее чувство» 82
«Осенние дни» 466
«Осенние новеллы» 128
«Осенние паутинки» 407
«Осенний вечер» 144
«Осенний эскиз» 128
«Осенняя воля» 97, 104
«Осенняя луна» 614
«Осенняя песня» 666
«Осенняя песня весной» 557
«Осенняя сказка» 125, 130, 170
«Осенняя соната» 292
«Осень» (Абай Кунанбаев) 205
«Осень» (Педернейрас М.) 569
«Осень» (Хаздопулос К.) 507
«Осень в Орпири» 172
«Осень в Сюаньтин» 609
«Осень одинокого» 355
«Осетинская газета» («Ирон газет») 192
«Осетинская лира» 189
«Осинка» 103
«Осио Хэйхатино» 598
«Осколки» 503
«Основные начала» 613
«Останьтесь здесь!» 471
«Остановки крестного хода» 246
«Остаток культа Европы в области литературы» 586
«Остров великой матери» 710

«Остров доктора Моро» 384, 386
«Остров пингвинов» 217, 236, 237
«Остров Сахалин» 33
«Острова туманов» 298
«Осужден пожизненно» 576
«От благовеста заутреннего до благовеста вечернего» 246
«От Востока до Запада. Сказки и легенды» 468
«От моря к горной пустоши» 427
«От одного к другому» 706
«Отблески огня» 292
«Отважные капитаны» 382
«Отверженная» (Пиранделло Л.) 263, 264
«Отверженная» (Халид Зия) 664
«Отверженные» (Вазов И.) 465
«Отверженные» (Гюго В.) 606
«Ответ на жалобу» 635
«Ответственность» 400
«Ответственность романиста» 515
«Отдых седьмого дня» 220
«Отелло» 645, 675
«Отец» 456
«Отец Василий» 22
«Отец Томори» 510
«Отечество» (альманах) 147
«Отзвуки» 129
«Открытие будущего» 383
«Открытия» 399
«Отмена страстей» 473
«Отметины» 127
«Отрава для молодых» 653
«Отравленная жизнь, или Жертва любви» 196, 201
«Отт, Алоис и Верельше» 363
«Отцеубийца, или Положение неучившегося ребенка» 196, 200, 201
«Отцовский грех» 484
«Отцы ели виноград» 410
«Отцы и дети» 680
«Отчет о путешествии наследника трона и регента Эфиопской империи Тэфэри Мэконнына в Джибути и Аден» 701
«Отчий дом» 302
«Офелии» 171
«Охотник за жемчугом» 139
«Охотник за изумрудами» 569
«Очаг и поля» 304
«Очарованная душа» 241
«Очерк моей жизни» 64
«Ошибка» 145
«Ошибка священника» 387

«Павловские очерки» 44
«Падают звезды» 491
«Падение Багдада» 635
«Падение короля» 411
«Падмавати» 638
«Падшие» 566
«Палата № 6» 34, 37

«Палка» 150
«Паломничество святой Бригитты» 416
«Пальма» 245
«Пальмовая ветвь» 128
«Пальмы» 408
«Памяти 19 июля 1914» 111
«Памяти достойного» 544
«Памятник Шуги» 195
«Пан» (Гамсун К.) 426
«Пан» (Гортер Г.) 318
«Пан» (Крлежа М.) 483
«Пан Бальцер в Бразилии» 448
«Пан Тадеуш» 136
«Панихида» 30
«Панмонголизм» 105
«Панна Маличевская» 449
«Панньясаджатака» («50 джатак») 647
«Пансион» 404

777

«Пантолоны» 332
«Пантеон» 81
«Панцирь» 319
«Панчак ирапанчак» 638
«Панчатантра» 639
«Папа Гамлет» 324
«Папа занялся политикой» 576
«Паразит» 227
«Паразиты революции» 175
«Параллели» 190
«Парень со Снежной реки» 575
«Париж» 91
«Парижская хандра» 243
«Парижские письма» 47
«Парижские эпиграммы» 91
«Парки» 81
«Партийная организация и партийная литература» 91
«Парчовый архалук» 169
«Паскунджи» (газета) 172
«Пастор Сёренсен и К^о» 410
«Пастухи» 266
«Пасха» 422
«Пасха в Нью-Йорке» 251
«Пасха греков» 505
«Пасха 1916» 400
«Пасхальные яйца» 495
«Патриот» (журнал) 704, 705
«Патриот и ренегат» 491
«Патриотические стихи» 471
«Патрицианская кровь» 566
«Пауки» (Гиппиус З. Н.) 87
«Пауки» (Чипико И.) 474
«Пахарь» 183
«Пелеас и Мелисанда» 312—341, 330
«Пелеас и Мелисанда» (опера К. Дебюсси) 241

«Пелле-Завоеватель» 241, 413, 514
«Пеония» 566
«Пепел» (Белый А.) 103, 104
«Пепел» (Деледда Г.) 260
«Пепел» (Жеромский С.) 443
«Пепел и звезды» 679
«Пер Хольт» 413
«Первая война» 698
«Первая (героическая) симфония» 100
«Первая пьеса Фанни» 391
«Первая стачка» 149
«Первое мая» 170
«Первые» 469
«Первые аккорды» 142
«Первые люди на Луне» 385
«Первые маленькие поэмы» 267
«Первые социальные революции» 454
«Перевал» 48
«Перевернутый мир» 100
«Перегнутой» 298
«Перед виселицей» 170
«Перед восходом солнца» 324, 325, 328
«Перед заходом солнца» 320
«Перед лицом дьявола» 187
«Перед светом» 481
«Перед судом» 189
«Переписка Достоевского» 230
«Перепутье» 466
«Пери Джаду» 184
«Пернатые» 208, 209
«Перпетуум мобиле» 139
«Персефона и другие стихи» 321
«Персидская миниатюра» 109
«Перун» 108
«Песенка для некоторых молодых людей» 134
«Песенки духу музыки нового человечества» 318
«Пескарские новеллы» 261
«Пески» 72
«Песни» 155
«Песни Алагяза» 178
«Песни бобыля» 466
«Песни борьбы» 158
«Песни ветра и солнца» 298
«Песни висельника» 332
«Песни жизни и надежды» 557
«Песни западного края» 424
«Песни казармы» 382
«Песни Кастельвеккьо» 267
«Песни о заморских деяниях» 266
«Песни о Македонии» 466
«Песни о царе на Руси святой» 164
«Песни одиночества» 503
«Песни отчаявшегося» 252
«Песни печали» 135

«Песни полей» 466
«Песни пролетариата» 450
«Песни пустоши и любви» 417
«Песни путника» 451
«Песни раба» 451
«Песни с юга» 424
«Песни скитальца» 465
«Песни судьбы» 104
«Песни Троицына дня» 432
«Песни труда» 180
«Песни труда и борьбы» 450
«Песни хлеба» 178
«Песнопения» 298
«Песнь Азии» 649
«Песнь Аргентине» 558
«Песнь Аргентине и другие стихи» 558
«Песнь борцов» 150
«Песнь земли» 146
«Песнь злополучного в любви» 254
«Песнь моторов» 271
«Песнь о Багауде» 694
«Песнь о волшебной стране» 588
«Песнь о губернаторе» 698
«Песнь о кайзере» 698
«Песнь о любви и смерти корнета Кристофа Рильке» 352
«Песнь о моем Сиде» 293
«Песнь об огненно-красном цветке» 432
«Песнь освобождения» 608
«Песнь свободы» 705
«Песнь торжествующей любви» 80
«Песня» (Гиппиус З. Н.) 84
«Песня» (Евдошвили И.) 170
«Песня» (Тагор Р.) 629
«Песня» (Церетели А.) 169
«Песня батрака» 150
«Песня борьбы» 169
«Песня гвоздильщиков» 488
«Песня жаворонка» 523
«Песня косцов» 273
«Песня кузнецов» 488
«Песня о Буревестнике» 66
«Песня о колосе» 487
«Песня о Соколе» 63, 65, 450, 501
«Песня о явлении и сути» 321
«Песня рабочего о каменном угле» 484
«Песня судьбы» 97
«Пессимисту» 469
«Пестрый мир» 465
«Петербург» 100, 104—107
«Петербургские строфы» 112
«Петр и Алексей» 81, 82, 104
«Петр Чаадаев» 111
«Печали Болгарии» 465
«Печаль» 304

«Печаль полей» 60
«Печальная весна» 666
«Печальная песнь одинокой струны» 589
«Печальная повесть» 150
«Печальный конец Поликарпо Кварезмы» 572
«Пещера юморизма» 280
«Пигмалион» 391, 392
«Пикдуг» 638
«Пиковая дама» 89
«Пир беркута» 196
«Пир грабителей» 669
«Пир жизни» 449
«Пиргтипохья и ее обитатели» 433
«Пиршественные поэмы» 268
«Писарь Мосе» 169
«Писатели и направления» 501
«Письма безумца» 445
«Письма буржуа» 433
«Письма из ада» 184
«Письма из Парижа» 661
«Письма Интимному театру» 421
«Письма Кемалуддовле» 185
«Письма одного купца, или Искусство стать совершенным человеком» 175
«Письма тьянгванга Рама» 646
«Письма Шейда-бека Ширвани» 185, 186
«Письма японскому правительству» 614
«Письмо жены» 629
«Письмо к другу» 160
«Письмо к матери» 172
«Письмо к отцу» 356
«Пифия» 245
«Пишут мне повестку» 459
«Пища богов» 385, 386
«Пламенный круг» 85, 106
«Пламя» (Бжозовский С.) 445
«Пламя» (Д' Аннунцио Г.) 262
«Пламя жизни» 155
«Плата за молчание» 669
«Платонов» 33
«Плач в храме предков» 609
«Плач соловья» 510
«Плачущая скала» 189
«Плащ» 400
«Плесень» 595
«Плоды моей земли» 565
«Плоскостное изображение» 595
«Плотина» 458
«Плохо прикованный Прометей» 229—231
«Площадь Республики» 458
«Плывущее облако» 585
«Пляска светопреставления» 636

778

«Пляска смерти» (Блок А. А.) 98
«Пляска смерти» (Стриндберг А.) 422

«Плясунья Матильда» 575
«По всему свету в глубь мира» 251
«По делам службы» 34, 36
«По дорогам» (Лоусон Г.) 575
«По дорогам» (Стрёмвелс С.) 302
«По-другому» 48
«По Корее, Маньчжурии и Ляодунскому полуострову» 50
«По пути в сказку» 132
«По равнине» 487
«По Руси» 68—71
«По склону вниз» 565
«По ту сторону моста» 159
«По эту сторону рая» («Романтический эгоист») 544
«Победа» 257
«Побежденные» 273
«Поверженные» 172
«Поверженные идолы» 566
«Поверх барьеров» 118
«Повествование о землетрясении» 208
«Повествование о Лыонге и Хоа» 650
«Повествование о Сити Мариях» 653
«Повествование о Чу» 209
«Повести из пекла» 458
«Повести и рассказы» 465
«Повести и эскизы из украинской жизни» 128
«Повесть» 96
«Повесть о патриотке Жанне д'Арк» 613
«Повесть о старых женщинах» 369
«Поветрие» 50
«Поводы» 230
«Погоняй к яме» 128
«Под взглядом варваров» 223
«Под городскими вязами» 235
«Под гром побед» 466
«Под землей» 71
«Под игом» 465
«Под каблучком жены» 434
«Под минаретами» 126
«Под нашим небом» 465
«Под осенней звездой» 427
«Под откос» 157
«Под свободным солнцем» 485
«Под северным небом» 86
«Под уклон» 71
«Под яблоней» 142
«Подарок жителям Бухары» 194, 197, 198
«Подарок на именины» 127
«Подвиги» 281
«Подвиги неутомимого созидателя Пия Сида» 280
«Подготовка конституции» 605
«Поджигатель» 271
«Подземелья Ватикана» 230, 231
«Подземная песня» 471
«Подмости Арлекина» 284

«Поднимались из тьмы погребов» 96
«Подозрительная личность» 473
«Подросток» 82
«Подруги» 83
«Подснежник» 130
«Подумай об этом, Джоакино» 265
«Поединок» 52, 53, 59
«Поезд» 444
«Пожар страстей» 483
«Поживем — увидим» 390
«Познание Востока» 250
«Пока кипит котелок» 575
«Покойный Маттиа Паскаль» 264
«Покорные сердца» 143
«Покрывало королевы Мэб» 554
«Полет» 76
«Полет журавля» 629
«Поликушка» 58
«Политика» (газета) 473
«Политическая и социальная история партии умеренного прогресса в рамках закона» 458
«Политические сказочки» 89
«Полли» 168
«Полное сердце» 302
«Полнолуние» 298
«Полночь и свет» 85
«Положение Бодлера» 245
«Положение в эпоху застоя» 599
«Полуденная межа» 220
«Поль Верлен» 171
«Поль Верлен и декаденты» 86
«Поль Келвер» 369
«Польский еврей» (газета) 158
«Поля в бреду» 308
«Поля и леса» 465
«Поля Кастилии» 294
«Померкший ореол» 169
«Поминки» 306
«Поминки по Финнегану» 403
«Помогите несчастным» 666
«Помощник» 366
«Поп Чира и поп Спира» 473
«Попал в цель» 150
«Портные в Силмачах» 138
«Портрет» (Краньчевич С.) 479
«Портрет» (Мачадо А.) 294
«Портрет Дориана Грея» 373, 376, 377
«Портреты французских писателей» 453
«Портрет художника в юности» 398, 403, 405
«Поряdochные» 566
«Посвящение» 84
«Посвящение Музе свободы» 187
«Посевы бури» 140
«Послания» 498
«Послания к Лу» 256

«Послания к Мадлен» 256
«После бала» 27, 28
«После весеннего равноденствия» 597
«После гонок» 404
«После грез» 82
«После нас хоть потоп!» 458
«После прилива» 481
«После смерти» 511
«Последнее лето Форсайта» 370
«Последние» 170
«Последние дни императорской власти» 95
«Последние дни человечества» 354, 358
«Последние Степанчичи» 481
«Последний бетяр» 495
«Последний день» 97
«Последний раз» 491
«Последняя воля» 566
«Последняя ночь» 125
«Последняя скачка Рио Гранде» 575
«Послеполуденный отдых фавна» (балет К. Дебюсси) 243
«Пословицы и поговорки басуто» 707
«Пословицы тсвана с переводом и эквивалентами» 707
«Посмертное письмо Окицу Ягоэмона» 598
«Посмертное признание» 322
«Посмертные записки старца Федора Кузьмича» 27
«Посолонь» 76
«Постель» 594
«Посторонний» 231
«Потаенный» 298
«Потерянная страна» 411, 412
«Потерянные границы» 318
«Потешные истории и другие стихи» 704
«Потонувшие души» 476
«Потонувший колокол» 130, 324, 331
«Потоп» 59
«Похищение Ситы» 645
«Походы кимвров» 411, 412
«Похождения, изобретения и мистификации Сильвестра Парадокса» 286
«Похоронный марш» 71
«Похороны» 131
«Похороны за счет профсоюза» 575
«Поцелуй» 512
«Почва» (журнал) 548
«Почему?» 554
«Починка стены» 539
«Почта» 628, 629
«Почта Албании» (газета) 510
«Почтовый ящик» 182
«Пощечина общественному вкусу» 112, 114, 119
«Поэзия» (Каспрович Я.) 447
«Поэзия» (журнал) 269, 271
«Поэзия Армении» 173, 174
«Поэзия возрождающейся Литвы» 148
«Поэзия и не-поэзия» 258

«Поэма одного дня» 294
«Поэма о маджи-маджи» 697, 698
«Поэма осени и другие стихи» 558
«Поэма о старой карге» 695
«Поэма райской безмятежности» 266
«Поэмы» (Палаццески А.) 271
«Поэмы» (Франко И. Я.) 131
«Поэмы и слова, изреченные в пору Тридцатилетней войны» 250
«Поэмы Морвена Гэльского» 253
«Поэт» (Икбал М.) 634
«Поэт» (Славейков П.) 469
«Поэт» (Цветаева М. И.) 119
«Поэт во время осады» 129
«Поэт и Женщина» 187
«Поэт и Муза» 175
«Поэт крестьянства» 499
«Поэт, Муза и Горожанин» 187
«Поэтам» 134
«Поэтическое обоснование и программа верлибра» 269
«Поэтри» (журнал) 534—538, 542
«Поэты» 98

779

«Поют и плачут соловьи» 132
«Правда» (газета) 180, 181, 190
«Правда и поэзия» 490
«Правда о Соединенных Штатах» 550
«Правильный образ жизни» (журнал) 671
«Право сильнейшего» 301
«Правосудие» 260
«Праздник в саду» 581
«Праздник жизни» 408
«Праздник змей» 169
«Праздник рассвета в Гималаях» 632
«Праздничные борцы» 619
«Праздничные листки» (период. изд.) 157
«Праздные мысли лентяя» 369
«Превращение» 215, 357
«Преграды» 481
«Предательство маркграфа Геро» 491
«Предвиденья» 385
«Предисловие к переводам политической прозы» 602
«Предопределение» 88
«Предостерегающие» 273
«Представшие на моих путях» 308
«Предтечи» 238
«Прежде и теперь» 103
«Прекрасная Вида» 489
«Прекрасные слова» 407
«Прекрасное» 625
«Прекрасное и литература» 625
«Прекрасный новый мир» 710
«Преодоление натурализма» 359
«Препарат под микроскопом» 383
«Прерванная дружба» 371

«Преступление» 467
«Преступление и наказание» 225, 266, 418, 593
«Преступление Калибы» 455
«Преступление Лорда Артура Севиля» 376
«Преступление против любви» 225
«Преступление Сильвестра Бонара» 233, 234
«При свете совести» 84
«Приваловские миллионы» 47
«Приветствие и прощание» 398
«Приветствие оптимиста» 558
«Приветствие Уолту Уитмену» 300
«Привидения» 388, 516
«Приговор» 215, 356
«Пригород» 336
«Придорожные травы» 85
«Признаки золота» 299
«Призраки» 180
«Призрачные деревни» 307, 308
«Призыв» 705
«Призыв к борьбе» 190
«Призыв к сербам из сербского края» 490
«Призыв к солдату» 224
«Приключения Ашраф-хана, губернатора Арабистана...» 686
«Приключения доктора Боголова» 572
«Приключения Дон Кихота» 131
«Приключения короля Павсолия» 226
«Приключения отваги» 457
«Прилив» 589
«Примеры доблести и геройства» 477
«Примирение Тантала» 456
«Примовере» 261
«Примулы» 361
«Принц Магог» 171
«Принцесса Мален» 311, 313
«Принцесса Одуванчик» 456
«Принципы и беспринципность» 125
«Принципы прозы» 602
«Природа» 123, 128
«Природа деспотизма» 674
«Природа и сердце» 491
«Пристав Дерябин» 60
«Присяга над кровавыми бороздами» 134
«Приход» 168
«Причитание жены декханина» 209
«Причитание жены кузнеца» 209
«Пришельцы» 475
«Приядаршика» («Встреча с возлюбленной») 638
«Приятные пьесы» 390
«Про землю, про волю, про рабочую долю» 73
«Проблемы образования» 625
«Пробуждение Азии» 651
«Пробуждение весны» 330, 331
«Провинциальные истории» 462
«Прогалины в небе» 246

«Прогрессивный паралич» 276
«Прогулка» 271
«Прогулка по Японии» 339
«Продажа невесты» 635
«Проделки озорника» 339
«Проза» 321
«Проза и поэзия суахили» 698
«Проза о транссибирском экспрессе и маленькой Жанне Французской» 251
«Прозрачность» 91
«Происхождение современного оперного театра. История оперы в Европе до Люлли и Скарлатти» 238
«Проклятая юность» 336
«Проклятье» 168
«Пролетариат и художники» 450
«Пролетариатис брдзола» (газета) 172
«Пролог к жизни» 505
«Пролог книги о рабах» 466
«Прометей» (Иванов Вяч.) 93
«Прометей» (Немоевский А.) 445
«Прометей и Эпиметей» 363
«Промыслы» 284
«Пропавший без вести» 656
«Пропаганда» 318
«Пропажа осла» 182
«Пропасть» 502
«Проплясал, проплакал дождь весенний» 121
«Пропуск в рай» 184
«Пророк Мальтсвент» 152, 153
«Пророки и мстители» 94
«Просвет в горах» 540
«Просветитель» 153
«Простая жизнь» 432
«Простодушие патера Брауна» 372
«Простое, как мычание» 113
«Простор» (газета) 206
«Простофиля Вильсон» 515
«Просыпаюсь в полумраке...» 59
«Протест интеллигенции» 224
«Против всех» 454
«Против силы» 669
«Против течения» 480
«Против угнетателей» 499
«Профессия миссис Уоррен» 389
«Профессор Бернгарди» 350
«Проходимец» 64
«Прохожий» 597
«Процесс» 215, 357, 358
«Прошло и ушло» 689
«Прощание с небом» 625
«Пруд» (Бялик Х.-Н.) 157
«Пруд» (Ремизов А. М.) 76
«Псалмопевец» 158
«Психея» 108, 322
«Психологическая литература» 423
«Психология социализма» 560

«Птица» 187
«Птица на изгороди» 580
«Птица небесная» 495, 496
«Птицы в ночи» 469
«Пугливая тишина» 60
«Пузыри земли» 96
«Пузыри мысли Барбаруа» 633
«Пурнами» 636
«Пустая чаша» 80
«Пустоцвет любви» 458
«Пустошь» 58
«Пустынный праздник» 430
«Пустыня душ» 296
«Пусть новую вывесят выдумку» 115
«Пусть светит месяц — ночь темна» 95
«Путешествие в Кашмир, или Видение Рая» 629
«Путешествие в Утопию» 605
«Путешествие Ибрагим-бека, или Несчастья, терзавшие его» 686
«Путешествие Лао Цаня» 584, 604, 605
«Путешествие на Запад» 618
«Путешествие по Волге» 186
«Путешествия Гулливера» 384, 612
«Путешествия Синдбада» 496
«Пути праведных» 687
«Путники» 78
«Путь» 103
«Путь в Эммаус» 92
«Путь Дон Кихота» 279
«Путь изгнания» 268, 269
«Путь к невозможному» 102
«Путь к совершенству» 284
«Путь к гробу Дон Кихота» 287, 288
«Путь конквистадоров» 109
«Путь любви» 639
«Путь на Голгофу» 155
«Путь на свободу» 350
«Путь паломника» 613, 700
«Пучина» 570
«Пушкин» 188
«Пхра Руанг» 644
«Пшегленд роботничы» (газета) 450
«Пшегленд сполэчны» (газета) 450
«Пшегленд социал-демократычны» (газета) 450
«Пылающий костер» 254
«Пыль» 84
«Пьер Нозьер» 233
«Пятая язва» 76, 77

780

«Пятнадцать стихотворений» 479
«Пятрас Курмялис» 144
«Пять больших од» 250
«Пятьсот миллионов Бегумы» 614

«Раб красоты» 128
«Раб судьбы» 656

«Работай» 97
«Работница» 408
«Работнически вестник» (газета) 468
«Рабочая марсельеза» 450
«Рабочему» 130
«Рабочие. История о ненависти» 419
«Рабочий» (Евдошвили И.) 169, 170
«Рабочий» (Негри А.) 273
«Рабочий...» (Сабир) 183
«Рабочий класс в истории Ирландии» 395
«Рабочий марш» 429
«Рабочим» 73
«Рабство нашего времени» 28
«Рабы в своих оковах» 508
«Равенство» 180
«Равнина Годзё» 589
«Рада» (газета) 132
«Раджа» 628, 629
«Радничке новине» (газета) 470
«Радости» 128
«Радости жизни» 458
«Радость труда» 413
«Радуга» (Мецаренц М.) 179
«Радуга» (Чаренц Е.) 180
«Радужные мысли» 250
«Радуз и Магулена» 456
«Радуница» 121
«Раз в год» 30
«Раз мать родила» 127
«Разбитая люгня» 666
«Разбойничий переулок» 158
«Развитие» 595
«Развод» 226
«Разговор между лисой и кошкой» 614
«Разговор о пяти континентах» 649
«Разговор с барышнями» 137
«Разговор с прохожим» 28
«Разговоры с собой» 488
«Разлагающийся волшебник» 257
«Разлука с любимым» («Прияправас») 634
«Размышления аполитичного» 329
«Разносчик льда грядет» 68
«Разоренное гнездо» (Ахвердов А.) 184
«Разоренное гнездо» (Купала Я.) 134, 135
«Разоренное имение» 480
«Разрушение Каматапура» 633
«Разрушение личности» 68, 70
«Разум» («Аьмро») (газета) 702
«Рай на земле» 635
«Райское вдохновение» 186
«Ралица» 469
«Рамазанская милостыня» 666
«Рамакиан» 645
«Рамаяна» (Вальмики) 645

«Рамаяна» (непальская) 638
«Рамаяна» (сингальская) 639
«Раненый тур» 190
«Ранольф и Амохья» 580
«Раса — основная категория индийской культуры» 637
«Расовые ценности» 298
«Распад» (Косор Й.) 482
«Распад» (Шмелев И. С.) 53
«Распад и торжество» 13
«Распоряжение» 168
«Распространение и упадок романтизма» 327
«Распутство» 595
«Рассвет» 172
«Рассвет» («Гоха Цыбах») (журнал) 702
«Рассвет и лучи солнца» 655
«Рассвет на западе» 453
«Рассеяние» 299
«Рассказ Исы ибн Хишама» 660, 675
«Рассказ о женщине-патриотке» 583
«Рассказ о поездке Шах-кули-мирзы в Кербелу...» 686
«Рассказ о семи повешенных» 75
«Рассказ о том, как был влюблен Ага Хашем» 686
«Рассказ путешественника по времени» 383
«Рассказы» (Васильченко С.) 128
«Рассказы» (Жеромский С.) 443
«Рассказы» (Зайцев Б. К.) 77
«Рассказы» (Колас Я.) 135
«Рассказы» (Лепкий Б.) 132
«Рассказы» (Садовяну М.) 502
«Рассказы» (Фиальо де Алмейда Ж. В.) 298
«Рассказы дымного цвета» 564
«Рассказы и стихи» 414
«Рассказы из России» 463
«Рассказы о давней поре» 576
«Рассказы о каторге» 576
«Рассказы о нынешней жизни» 651
«Рассказы о стране» 669
«Рассказы об острове смерти Норфолке» 576
«Рассказы серого камня» 142
«Рассказы Упита» 142
«Расстрел рядового» 595
«Рассуждение о цивилизации и новом учении» 649
«Рассуждения о всемирной истории» 362
«Расточитель» 387
«Расцвет романтизма» 327
«Раудуписте» 138
«Рахбар» («Путеводитель») (журнал) 187
«Рахиль» (Ксенопулос Г.) 506
«Рахиль» (Тоциус) 705
«Реакционные шаги» 672
«Реакция» 172
«Реализм и художественность» 480
«Ребенок» 228
«Ребенок устал» 394

«Ребро Адама» 434
«Ревиста Асуль» (журнал) 562
«Ревиста бразилейра» (журнал) 568
«Ревиста де Америка» (журнал) 560
«Ревиста католика» (газета) 654
«Ревиста Модерна» (журнал) 562
«Револьверная пальба» 269
«Революционерам эпохи» 187
«Революционная армия» 611
«Революционные песни» 180
«Революция» (Лондон Дж.) 528
«Революция» (Маяковский В. В.) 118
«Революция» (ар-Рейхани А.) 679
«Революция» (Тетмайер К.) 448
«Революция» (Терпчанин В.) 476
«Революция и роман в России» 15
«Ревю де л'эпок» («Обозрение эпохи») (газета) 58
«Ревю социалист» (журнал) 228
«Редактор Люнге» 426
«Редкостные события» 197
«ар-Рейханиййат» 678
«Река» 705
«Река жизни» 52
«Река играет» 44
«Реквием» (Андреев Л. Н.) 76
«Реквием» (Плудонис В.) 142
«Религии» 309
«Религия Рио» 571
«Религиозные песни Коннаута» 395
«Религия будущего» 139
«Религия, наука и капитал» 676
«Рельсы» 72
«Ренессанс» 373
«Ренессанс. Несколько слов о наступлении переломного этапа в литературе» 416
«Репепенг» («Отец скорпиона») 708
«Ресимли китап» («Иллюстрированная книга») (журнал) 670
«Речи к шведской нации» 422
«Речь» (газета) 136
«Ривас и Ларра. Социальная основа испанского романтизма» 280
«Рига» 139
«Рикша-призрак» 382
«Рим» 260
«Римская весна» 408
«Римские элегии» 266
«Ринемся, братья, смелей...» 137
«Рис и лодка» 282
«Рифмованное интермеццо» 266
«Рифмы и метры» 266
«Ришка-кривой» 169
«Робежники» 141
«Роберт Брюс, король шотландский» 129
«Род» 410
«Род Каина» 565
«Родина» (Блок А. А.) 98

«Родина» (Лу Синь) 607
«Родина» (Паламас К.) 503
«Родина» (Пасколи Дж.) 267
«Родина Португалия» 298
«Родине» 89
«Родная душа» 564
«Родник поэзии» 198
«Родной край» (журнал) 132
«Родные образы» 135
«Рождение трагедии из духа музыки» 324
«Рожи курд» («Солнце курдов») (журнал) 684
«Рожок с игральными костями» 253
«Роза» (Гамсун К.) 427
«Роза» (Жеромский С.) 444
«Роза» (Йейтс У. Б.) 399
«Роза и Крест» 99
«Роза и Соловей» 377
«Розарий Армении» 173
«Розгледы» (журнал) 451, 452
«Рольф в лесах» 546
«Роман и народ» 66
«Роман конокрада» 159

781

«Роман о национальной энергии» 224
«Роман demeuible» 524
«Романсы без слов» 82
«Романсы Рико-Секо» 561
«Романтическая школа» 99
«Романтические цветы» 109
«Ромео и Джульетта» 640, 648
«Россия» 103
«Россия в январе 1905 года» 457
«Росстани» 60
«Рубен Дарио» 558
«Ругательство» 483
«Ругон-Маккары» 241, 492, 515, 518
«Руда» 55
«Рузвельту» 558
«Руки» 453
«Румынская жизнь» («Вьяца ромыняскэ») (журнал) 501
«Румынский арендатор» 500
«Рунь» 137
«Руслан» 58
«Русская мысль» (журнал) 104, 706
«Русская революция» 201
«Русские символисты» 78, 82, 86, 709
«Русские сказки» 68
«Русские футуристы и итальянский футуризм» 272
«Русский роман» 15
«Русское богатство» (журнал) 147
«Русской революции» 476
«Русскому рабочему» 88
«Руфин и Присцилла» 123, 130
«Рух» (альманах) 451

«Ручей, бегущий к Западу» 540
«Рыбаки» 666
«Рыжекудрая красавица» 257
«Рыжик» 228
«Рыцарь нашего края» 168
«Рядовой» 594, 595
«Рядовой Питер Халькет из Машоналенда» 706

«С гор и предгорий» 474
«С двух сторон» 45
«С детства я видел в науке свет благой» 205
«С крестом № 21» 172
«С крестьянского поля» 447
«С ночи до утра» 142
«С очей на очи» 76
«С печалью радость обнялась» 132
«С самого начала» 128
«С Севера» 130
«С утра» 142
«Савой» (журнал) 374, 398
«Современник» (журнал) 478
«Сага о Йёсте Берлинге» 417
«Сага о Форсайтах» 217, 241, 344, 368, 370, 532, 710
«Саграмор» 298
«Сад Береники» 223
«Сад на распутье» 447
«Сад Эпикура» 234
«Саджо и ее бобры» 546
«Садок судей» 112—114
«Садхани» 633
«Сады моей души» 562
«Сайенс скулз джорнал» (журнал) 383
«Сакунтала» 645
«Сакья-Муни» 80
«Саламбо» 234
«Салах ад-дин» 676
«Саломея» 377, 378
«Самакки пет» («Распавшийся союз») 644
«Самарканд» (журнал) 194
«Самкок» («Троецарствие») 643
«Самовластие» 671
«Самопожертвование женщины» 633
«Самопознание Дзено» 263
«Самоубийство» 276
«Самоубийца» 469
«Самтиден» («Современность») (журнал) 423
«Самум» 679
«Санин» 54
«Сансиро» 596
«Санта» 566
«Сарасвати» (журнал) 633
«Сарасватичандра» 630
«Сасса ой ясса. Японские танцы» 339
«Сатирикон» (Махар Й. С.) 453
«Сатирикон» (журнал) 54

«Сатирические этюды» 504
«Сатиры и сарказмы» 458
«Сатни и Табубу» 131
«Сафахат» («Вехи») 671
«Сахара» 109
«Сашка Жегулев» 75
«Саят и Хемра» 204
«Сборник армянской литературы» 173, 179
«Сборник знаний, или Книга Ахмада» 686
«Сборщики кукурузы» 543
«Свадьба» (Выспяньский С.) 449
«Свадьба» (Чехов А. П.) 33
«Свадьба лудильщика» 396, 402
«Свадьба Пепиты» 416
«Свапна пракшан» 638
«Сватовство Пелопа» 456
«Свекор» 128
«Свекровь» 466
«Сверток бумаг Барбаруа» 633
«Сверхумный» 433
«Сверчок» 57
«Свет» 172
«Свет и тень» 597
«Свет погас» 381
«Светлое озеро» 61
«Светослав Тергер» 466
«Светотень» 328
«Свирель короля» 504
«Свист и свисток» 599
«Свисток поезда» 265
«Свобода» (Вольфенштейн А.) 337
«Свобода» (Евдошвили И.) 169
«Свобода» (Мьеда Н.) 510
«Свобода» (Шантич А.) 471
«Свобода, ведущая народ» 574
«Свободные страницы» 562
«Свободный человек» 223
«Свой брат» 128
«Свыше сил» 429
«Святая Иоанна» 391
«Святогор и Илья» 59
«Святой» 260
«Святой Людовик» 238
«Св. Николай под арестом» 127
«Святой Прокопий» 58
«Святые и грешники» 387
«Священная кровь» 563
«Священный прах» 56
«Сдается в наем» 370
«Себастьян во сне» 355
«Северные цветы» (альманахи 1901—1903 г. г., 1905 г., 1911 г.) 90
«Северный вестник» (журнал) 31, 80
«Североамериканские сцены» 550
«Седьмая заповедь» 319

«Сезон солнца» 302
«Секрет обогащения» 604
«Сельская комедия» 298
«Сельская учительница» 474
«Сельские песни и чешские сонеты» 451
«Сельский банк» 127
«Сельский староста» 633
«Сельский учитель» 594
«Семейное счастье» 157
«Семейные узы» 594
«Семейство Зелике» 324
«Семейство Франк» 413
«Семнадцать рассказов» 456
«Семь крейцеров» 495
«Семь морей» 382
«Семь одиночеств» 248
«Семь смертных грехов» 575
«Семья» 593
«Семья Абэ» 598
«Семья Леона Роча» 274
«Семья Памелов» 301
«Семья Поланецких» 442
«Семья Таннер» 366
«Семья Тибо» 229, 241, 344
«Семья Унсуасу» 566
«Сендер Бланк и его многоуважаемое семейство» 160
«Сенокос» 58
«Сентиментальный лунник» 561
«Сентябрь 1913» 400
«Серадж уль-Ахбар» («Светоч знаний») (газета) 689
«Серапионовы братья» 321
«Сербская свадьба в Блотах» 491
«Сербские звуки» 491
«Сербские картинки» 491
«Сербский хозяин» (Барт-Чишинский Я.) 490
«Сербский хозяин» (журнал) 490
«Сербских предков терпения и хвала» 491
«Сервети фюнун» («Сокровищница знаний») (журнал) 664—667, 669, 670
«Сергюзешт» («Злоключения») 663
«Сердце весны» 577
«Сердце воина» 645
«Сердце нации» 178
«Сердцеед» («Волокита») 389
«Серебряная ложка» 370
«Серебряное покрывало» 138
«Серебряный ветер» 458
«Серебряный голубь» 103, 104
«Серебряный король» 387
«Серебряный мир» 615, 616
«Сержант Фелипе» 566
«Серипап» 644
«Сертаны» 570, 571
«Серьезная игра» 418
«Серые песни» 155

«Сестра Беатриса» 312
«Сестра Керри» 530, 531

782

«Сестра — моя жизнь» 118
«Сестры» (Джойс Дж.) 404
«Сестры» (Перец И. Л.) 157
«Сети» 108
«Сеятель» («Сэмэнэторул») (журнал) 500
«А Сивилизасао да Африка Португеза» («Цивилизация португальской Африки») (еженед.) 702
«Сигарами соси» («Запруда») (журнал) 587
«Сизиф» 469
«Сила» 222
«Сила зла» 296
«Сила сатанинской поэзии» 611
«Силаамака и Пулоори» 692
«Силезские песни» 440, 454
«Силуэты» 410
«Симан-яванец» 652
«Символизм» (Белый А.) 103
«Символизм» (Йоргенсен Й.) 406
«Символизм в поэзии» 398
«Символистское движение в литературе» 373
«Символы» 78
«Симона» 168
«Симплициссимус» (журнал) 338
«Симфонии» 100, 352
«Симфония безнадежности» 468
«Синеглазая Родина» 180
«Синий и красный» 458
«Синь сяшо» («Новая проза») (журнал) 600, 602, 605, 612
«Синь циннянь» («Новая молодежь») (журнал) 600, 611
«Синяя книжечка» 127
«Синяя птица» (Дарио Р.) 554
«Синяя птица» (Метерлинк М.) 67, 130, 315, 316
«Сирано де Бержерак» 65, 220, 221
«Сириус и Сидериус» 321
«Сирота» (Лаздину Пеледа) 145
«Сирота» (Мьеда Н.) 510
«Сирота» (Пинь Юань) 606
«Сиротка Хася» 159
«Сироты» 130
«Сияние» 157
«Сияющая река» 705
«Сказ о Россине» 652
«Сказ о Си Чонате» 652
«Сказание о войне» 204
«Сказание о Кан Гамчхоне» 614
«Сказание о Ли Сунсине» 614
«Сказание о погроме» 158
«Сказание о разбойнике» 86
«Сказание о Флоре, Агриппе и Менахеме, сыне Иегуды» 43
«Сказание о Чхве Тотхоне» 614
«Сказание о Ыльчи Мундоке» 614
«Сказание об Азиме» 205

«Сказка моей жизни» 417
«Сказка о зайце, ягненке и волке» 617
«Сказка о кольце» 132
«Сказка о сказке» 417
«Сказка о Хасане из Басры» 205
«Сказки жизни» 349
«Сказки и предания чувашей» 164
«Сказки нашей деревни» 458
«Сказки об Италии» 68, 71
«Скачущие к морю» 320, 402
«Скверная история» 30
«Сквозь Европу» 256
«Сквозь мрак к свету» 652
«Скиталец» (Бреннан Кр.) 578
«Скиталец» (Лаздину Пеледа) 145
«Скитание» 595
«Скиф пляшет» 91
«Скифы» (Бальмонт К. Д.) 85
«Скифы» (Блок А. А.) 95
«Скорбные стоны» 666
«Скорее знамена!» 173
«Скорпион» 85
«Скотный двор» 710
«Скрипка белорусская» 133
«Скрипка Ротшильда» 34, 37
«Скучная история» 32, 33
«Слабый пол» 410
«Слава дона Рамиро» 565
«Слава сатаны среди нас» 457
«Слава толпе» 93
«Славные деньки на улице Аранькез» 496
«Славянские легенды» 478
«Следы» 595
«Следы через степь» 705
«Слеза и улыбка» 679
«Слепой музыкант» 24, 45
«Слепые» 80, 312, 313
«Слива в снегу» 615
«Сливки общества» 388
«Сливница» 465
«Слова на свободе» 270
«Словакам» 460
«Словенске гласы» («Словацкие голоса») (еженед.) 463
«Словечки» 448
«Слово, зачем ты не стала боевая?» 129
«Слово о батраке» 44
«Слово о критике» 125
«Слово о полку Игореве» 352, 409
«Слово о революционной морали» 611
«Сломанные крылья» 679
«Сломанный мост» 595
«Слоновокостебашнизм» 286
«Случай из практики» 34, 38
«Смерть» (Мережковский Д. С.) 80

«Смерть» (Нар-Дос) 174
«Смерть батрака» 539
«Смерть бога» 132
«Смерть богача» 272
«Смерть Бузурджмихра» 674
«Смерть в Венеции» 323, 346
«Смерть Гипподамии» 456
«Смерть Ивана Ильича» 32, 58
«Смерть Каина» 131
«Смерть матери Юговичей» 482
«Смерть Мквавы» 698
«Смерть Пирра» 512
«Смерть приходит за архиепископом» 524
«Смерть Сатаны» 484
«Смерть Сокола» 501
«Смерть Тентажиля» 314
«Смерть Тициана» 351
«Смерть чиновника» 29, 30, 162
«Смех» (Андреев Л. Н.) 74
«Смех» (Коцюбинский М.) 126, 127
«Смех Горя» 175
«Смех и слезы» 466
«Смок Беллью» 525
«Смятение воспитанника Тёрлесса» 353
«Снег» (Пшибышевский С.) 449
«Снег» (Роде Х.) 408
«Снег» (Стуккенберг В.) 407
«Снежная маска» 97
«Сноб» 332
«Сновидения» 683
«Сноха» 144
«Сны» (Бунин И. А.) 55
«Сны» (Зайцев Б. К.) 78
«Сны о могуществе» 448
«Сны — это жизнь» 562
«Сны Чанга» 57, 58
«Собака» 71
«Собачий вальс» 76
«Соблазн в долине св. Флориана» 489
«Собор» (Бласко Ибаньес В.) 282
«Собор» (Къеза Ф.) 364
«Собрание духов» 198
«Собрание наземных и подводных животных» 614
«Собственник» 370
«События годов гэнцзы» 603
«Совершенный вагнерианец» 388
«Совестью веков» 453
«Совет, как найти лучший путь для укрепления государства на благо народа и страны» 700
«Современная история» 226, 235, 236
«Современная комедия» 370
«Современная утопия» 385, 710
«Современная чешская литература» 457
«Современник» (журнал) 126, 147
«Современное искусство» («Ар модерн») (журнал) 306

«Современность» (Брюсов В. Я.) 92
«Современность» («Презенса») (журнал) 299
«Современные „измы“» 259
«Современные истории» 631
«Современные французские поэты» 453
«Современный мирок» 260
«Содрогание» 178
«Соединенные» 353
«Сожжение Ланки» 645
«Соки земли» 427
«Соколинец» 44
«Соколы» 502
«Сокровище незаметных» 310, 312
«Сокровищница мудрости» 198
«Сокрытый храм» 314
«Солдатики!» 129
«Солдаты» 71
«Солнечная машина» 129
«Солнечные часы» 458
«Солнце» (Арази М.) 180
«Солнце» (Белый А.) 102
«Солнце и пар» 142
«Солнце июля» 222
«Солнце Наталя» («Иланга ласенталь») (газета) 707
«Солнце-сердце» 92
«Солнцем выжженный Юг» 705
«Соловиный сад» 95, 98
«Соломан Морбеладзе» 168
«Сон» 123
«Сон любви» 469

783

«Сон Макара» 44
«Сон на кургане» 135
«Сон о пепелище» 609
«Сон о реформах» 610
«Сон о счастье» 469
«Сон о толпе отчаявшихся и другие стихи» 457
«Сон о шпаге» 444
«Сон рабочего» 169
«Сон Халдеи» 171
«Соната призраков» 422
«Сонаты» 279
«Сонеты» 318
«Сонеты и стихи в терцинах» 318
«Сонеты к Орфею» 353
«Соотечественник» 57, 58
«Сорняки» 284
«Сорок лет» 662
«Сосен перезвон» 120
«Сосцы Тиресия» 256
«Сотворение континента» 560
«Сотилес» 275
«Соты» 560
«Сотые скрипки» 430

«София» 566
«Социалистические стихи» 318
«Сочинения» (Вальзер Р.) 366
«Сочинения Фрица Кохера» 365
«Спасение» 468
«Спасение Форсайта» 370
«Спасения» 293
«Спать хочется» 394
«Специалист» 446
«Сполэченьство» (журнал) 450
«Способы управления Заман-хана, губернатора Боруджерда...» 686
«Справа роботнича» (газета) 450
«Спрут» 518, 519
«Спутанные волосы» 589
«Спутанные мысли Барбаруа» 633
«Спутники» 238
«Сражение» 705
«Среди зеленых деревьев» 409
«Среди людей» 322
«Среди ночи» 71
«Српски книжевни гласник» (журнал) 470
«Ссуда» 507
«Стада и погонщики» 570
«Стамбул» 58—59
«Станционный смотритель» 29
«Старая борьба» 175
«Старая песня» 480
«Старая семья» 456
«Старик» (Горький М.) 68, 71
«Старик» (Мандельштам О. Э.) 112
«Старик» (Перес Гальдос Б.) 282
«Старики» (Бароха А.) 276
«Старинные мастера» 306
«„Старое” и „новое” в украинской литературе» 125
«Старуха» 308
«Старуха Изергиль» 63, 64
«Старчество» 263
«Старшая Эдда» 322
«Старые боги» 179
«Старые и молодые» 264
«Старые набережные» 304
«Старые эстонки» 88
«Старый дом» 434
«Старый священник» 412
«Старый серб» 491
«Стачка» 429
«Стелла Виоланди» 506
«Стелы» 251
«Степеню» 160
«Стена» (Андреев Л. Н.) 74
«Стена» (Рейзен А.) 159
«Стена» (Шмелев И. С.) 60
«Стены Каиновы» 92
«Степени пути» 617

«Степи» 147
«Степной ветерок» 705
«Степная жизнь» (газета) 206
«Степь» (Чех С.) 457
«Степь» (Чехов А. П.) 31—33, 41
«Стихи» (Абрашевич К.) 476
«Стихи» (Вейденбаум Э.) 138
«Стихи» (Дучич Й.) 472
«Стихи» (Есенский Я.) 462
«Стихи» (Йоргенсен Й.) 407
«Стихи» (Краско И.) 461
«Стихи» (Ракич М.) 472
«Стихи» (Роде Х.) 408
«Стихи» (Ролич-Лидер В.) 447
«Стихи» (Сологуб Ф. К.) 86
«Стихи» (Стуккенберг В.) 407
«Стихи» (Уайльд О.) 376
«Стихи» (Шантич А.) 471
«Стихи боли и гордости» 476
«Стихи и новеллы» 430
«Стихи К. Бальмонта и В. Брюсова» 86
«Стихи, которые можно есть» 598
«Стихи не ко времени» 504
«Стихи о походе Потгитера» 705
«Стихи о Прекрасной Даме» 90, 94—97, 102
«Стихи о Чикаго» 19, 543
«Стихи, популярные и юмористические» 574
«Стихи — предвестники» 563
«Стихи узника» 588
«Стихи» 248
«Стихотворения» (Албано Ж.) 569
«Стихотворения» (Видрич В.) 478
«Стихотворения» (Данко М.) 479
«Стихотворения» (Домьянич Д.) 478
«Стихотворения» (Краньчевич С.) 479
«Стихотворения» (Олесь О.) 132
«Стихотворения» (Терьян В.) 179
«Стихотворения Андре Вальтера» 229
«Стихотворения и песни, описательные и сатирические» 580
«Стихотворения и романсы» 487
«Стихотворения МСМ-МСМХ» 94
«Стихотворения 1913» 578
«Сто восемь» 57
«Стоик» 532, 533
«Стоимая» 479
«Столбовые дороги» 514
«Столичная газета» 613
«Столпы общества» 320
«Стон моллы» 183
«Стоны со Змияня» 474
«Страдалец» 481
«Страдания» 473
«Страна ветров» 155
«Страна затерявшихся» 581

«Страна заходящего солнца» 355
«Страна и народ» (журнал) 704
«Страна кисельных берегов» 340, 341, 343
«Страна Наири» 179
«Страна роз и страна шипов» 664
«Страна утра» 580
«Страницы жизни» 184
«Странная история доктора Джекила и мистера Хайда» 376
«Станный разговор» 140
«Станный ребенок» 321
«Странствия Ойсина» 396
«Странствия Ойсина и другие стихи» 398
«Странствия суахилийцев» 698
«Страсть к фаэтонам» 663
«Страх-мужество» 413
«Страх перед богом» 185
«Страшные рассказы» 185
«Стрелочник» 71
«Стремления» 599
«Строгая» 298
«Строители» 469
«Строители храма» 453
«Строитель Сольнес» 423
«Студент» (Винниченко В.) 129
«Студенты» (Гарин-Михайловский Н. Г.) 49
«Суахилийские стихи» 698
«Субару» («Плеяда») (журнал) 596
«Субботний вечер» 296
«Суд» 128
«Суд над Шомером» 160
«Суд огня» 92
«Судилище» 474
«Судороги» 479
«Судьба» (Куперус Л.) 322
«Судьба» (Негри А.) 272
«Судьба» (Туглас Ф.) 155
«Судья» 685
«Суждения г-на Жерома Куаньяра» 234, 235
«Суламифь» 60
«Суливро» 418
«Сумасшедшая» 467
«Сумерки богов» 322
«Сумерки в саду» 561
«Сумерки человечества» 19
«Сумятица» 146
«Суре Эсрафаил» («Труба архангела Гавриила») (журнал) 687
«Суровая служба» 444
«Суровые дни» 60
«Сутта-нипата» 644
«Суфи» 203
«Суходол» 56
«Сцены и доктрины национализма» 224
«Сцены из реальной жизни» 664
«Сцепщик» 71

«Счастливая мельница» 499
«Счастливы ли большинство женщин?» 202
«Счастливые люди» 415
«Счастливый домик» 106
«Счастливый Принц» 377
«Счастье» 30, 31
«Счастье Ирины» 172
«Симон-музыкант» 135, 136
«Сын» (Бунин И. А.) 57
«Сын» (Газенклевер В.) 335
«Сын волка» 525

784

«Сын Солнца» 432
«Сын тени» 506
«Сыновья Армении» 179
«Сыновья солнца» 322
«Сынок» 73
«Сытые» 96
«Сюсюн сяшо» («Иллюстрированная проза») (журнал) 600, 603
«Сяшо юэбао» («Месячник прозы») (журнал) 600, 606

«Та самая миссис Эбсмит» 387
«Таинства личности» 635
«Таинственные дали» 453
«Таинственные рассказы» 82
«Таис» 226, 234, 235
«Тайё» («Солнце») (журнал) 594
«Тайна графини Валерены» 506
«Тайна патера Брауна» 372
«Тайная сила» 322
«Тайные тропы» 563
«Тайфун» 380
«Так что же нам делать?» 428
«Такамуль» («Эволюция») 184, 189
«Такова жизнь. Несколько извлечений из дневника Тома Коллинза» 577
«Такса» 160
«Талант» 128
«Там» 406
«Там, внутри» 311
«Там, где белый встает на пути маори» 580
«Там, где жили свиристели...» 115
«Там, далеко» 557
«Тамань» 39
«Тамар младая» 168
«Тамариск» 267
«Тангейзер» 99
«Танец мира» 626
«Танец среди теней» 429
«Тантал» 93
«Танцовщица» 597
«Таризл Голуа» 170
«Твои сонеты» 298
«Творчество» 82
«Театр Революции» 239
«Театри да цховреба» (журнал) 173

«Тевье-молочник» 160, 161
«Те, кто внизу» 567
«Тезей — Ариадне» 93
«Текинка» 204
«Текущий источник» 407
«Тем, кто ненавидел «Удалого молодца, гордость Запада» 400
«Тема нищеты в еврейской литературе» 160
«Теми» (газета) 172
«Темные люди» 705
«Темные силы» 128
«Темный ангел» 80
«Темный дол» 480
«Темный цветок» 371
«Тени» (Короленко В. Г.) 43, 45
«Тени» (Андерсен-Нексе М.) 413
«Тени» (Пашкоайш Т. де) 299
«Тени забытых предков» 123, 127
«Тени любви» 481
«Тени на скале» 524
«Тени предков» 148
«Тенистый сад» 292
«Теннис» 111
«Тень птицы» 57
«Теория и развитие литературы» 125
«Теория свободного стиха» 119
«Теория романа с позиций медицины» 591
«Теория строки за строкой» 470
«Теперь и вскоре» («Фан Нью эн Стракс») (журнал) 300, 301
«Теплицы» 311
«Теплое гнездышко» 609
«Тереза» 640
«Тереза Ракен» 12, 518
«Терек» (газета) 192
«Терновник» 479
«Терновый венец» (Гербачаускас Ю.) 148
«Терновый венец» (Терьян В.) 179
«Терновый куст» 52
«Те Роу, или Маори у себя дома» 580
«Терпеливый Прометей» 363
«Терпи» 183
«Терский вестник» (газета) 192
«Терское эхо» (газета) 192
«Тесный мир» 208
«Тесный фрак» 265
«Тетон Тамули» 633
«Тетради» 244
«Тетради Андре Вальтера» 229
«Тетради по империализму» 579
«Тетя Тула» 290
«Тетя Ульрика» 428
«Тетя Фрида» 339
«Техни» (журнал) 503
«Технический манифест футуристической литературы» 270
«Тик-так» 184

«Тилат и По У» 641
«Титан» 531, 532, 541
«Тито Дорчич» 481
«Тихая книга» 140
«Тихие миры» 328
«Тихие песни» 87
«Тишина» 86
«Ткачи» 320, 324, 325, 330, 429
«Товариш» (газета) 192
«Товариш Панджуни» 175
«Товарищам» 130
«Толпа» 309
«Толстый и тонкий» 29, 30, 162
«Только о себе» 87
«Томас Мор» 318
«Томислав, первый король хорватов» 482
«Томление» 487
«Томлисон» 383
«Тони Крегер» 345
«Тоно Бенге» 386
«Тора» 59
«Торжества в Поднебесной» 614
«Торжество победителя» 29, 30
«Торжество Пройчо Гурбета» 468
«Торжество разума» 239
«Торжище» 308
«Тоска» (Лопес Веларде Р.) 563
«Тоска» (Матош А. Г.) 480
«Тоска» (Чехов А. П.) 30
«Тоска треккера» 705
«Тост» 53
«Тот город» 670
«Тот, кто получает пощечины» 76
«Тощий кот» 231
«Трагедия любви» 428
«Трагедия мобилизованных» 201
«Трагедия одинокого человека» 265
«Трагедия сердца» 132
«Трагическое ощущение жизни у людей и народов» 274, 287, 289, 290
«Трактаты» 230
«Траур вёсен» 246
«Тревога» 142
«Трест» 222
«Трехцветный флаг» 499
«Трещина в роду» 139
«Три года» 34
«Три года собачьей жизни» 614
«Три дня в деревне» 28
«Три жизни» 519
«Три конца» 47
«Три легенды о распятии» 456
«Три момента» 132
«Три назидательные новеллы» 290
«Три песни бледно-печальной девушке» 180

«Три погранных заповеди» 168
«Три прыжка Ван Луна» 335, 347
«Три пьесы для пуритан» 390
«Три сердца» 364
«Три сестры» 40
«Три симфонии» 483
«Трибун» (Бедный Д.) 73
«Трибун» (Верхарн Э.) 309
«Трибуна» (газета) 499
«Трилистник проклятия» 87
«Трилистник тоски» 87
«Трилогия васов» 420
«Трилогия желаний» 241, 518, 531—533
«Трилогия о бирманских королях» 641
«Тристан» 345
«Тристан и Изольда» (опера Р. Вагнера) 388
«Тристана» 282
«Тристии» 103
«Тристам» 536
«Триумф Калибана» 553, 556, 558, 559
«Триумф смерти» 262
«Триумфальная ода» 300
«Трое» 66
«Трое в лодке, не считая собаки» 369
«Трое, господи, все трое» 499
«Троецарствие» (Ло Гуаньчжун) 609, 618
«Троецарствие» (Хишигбат Р.) 518
«Троль» 428
«Тропой ложных солнц» 527
«Тростник и ил» 282
«Троянки» 359
«Трудная ночь» 143
«Трудные состояния» 563
«Трудный характер» 351
«Труды и дни» (журнал) 106
«Трущобы» 572
«Трясина» 59
«Тубуч» 356
«Тум Тиеу» 648
«Туман» (Гожду Э.) 495
«Туман» (Тевфик Фикрет) 666, 667
«Туман» (Унамуно М. де) 289, 290

785

«Туманные мысли об искусстве» 370
«Туми» (журнал) 204
«Туннель» 14, 339
«Турбина» 455
«Турецкие стихи» («Стихи по-турецки») 671
«Турецкий сад» 671
«Турмарлы» 204
«Турчин и мы» 45
«Тщетные усилия» 364
«Ты свята, но я Тебе не верю» 96
«1984» 710

«1905 год» 96
«1907» 400
«1907 год — от весны до осени» 500
«1913» 332
«Тысяча и одна ночь» 205, 279, 639, 655, 683
«1794 год» 445
«Тьма» (Андреев Л. Н.) 75
«Тьма» (Грегор-Тайовский Й.) 463
«Тьма» (Ирасек А.) 454
«Тэнасе Скатиу» 500
«Тэхэн синмун» (журнал) 615
«Тюк» 554
«Тюремные письма» 375
«Тюрьма темнейшая» 458
«Тяга» 48
«Тяжелые сны» 84, 85
«Тяжелый долг» 190
«Тятыкин Будуля» 499

«У бедняка» 203
«У врат царства» 427
«У господ» 128
«У дороги» 409
«У земли» 91
«У имения» 145
«У казаков» 44
«У мамы» 428
«У нас» 454
«У окна» 74
«У подножия Витоши» 469
«У св. Ивана» 127
«У схимника» 128
«У съеденной лавки» 455
«Уайнсбург, Огайо» 543, 544
«Убиенный поэт» 254
«Убийство Кичака» 632
«Убийца» (Куприн А. И.) 52
«Убийца» (Пападиамантис А.) 506
«Увиденное и услышанное» 465
«Увядшие листья» 131
«Увядший цветок» 636
«Угол» 298
«Удалой молодец — гордость Запада» 396, 402
«Удивительные встречи красавицы» 650
«Удивительные приключения Юпа» 319
«Удивительные события, увиденные за двадцать лет» 602, 604
«Уездное» 61, 62
«Уже поднялась буря» 169
«Ужин кардиналов» 298
«Узорчатый шелковый платок» 495
«Уй Си» 653
«Украинская хата» (журнал) 125, 132
«Улисс» 215, 403, 405, 406, 534, 710
«Улица, улица...» 96
«Улыбка мгновений» 448

«Умершее прошлое» 636
«Умрао-джан Ада» (русс. перев. «Танцовщица») 635
«Умственные арабски» 563
«Ундина» 706
«Унон» 174
«Унтер Пришибеев» 30
«Упака и Соба» 641
«Упанишады» 586, 623
«Упрямая воля» 412
«Урал» (газета) 166
«Урна» 103
«Урупе» 571
«Усадьба Гюльденхольм» 413
«Усадьба Ланиных» 78
«Усадьба Путкинотко» 433
«Ускокские элегии» 479
«Усни» 80
«Успех Ницше» 284
«Успокоенный» 468
«Уста Зейнал» 182
«Уста Керо» 178
«Усталость» 308
«Усталые люди» 428
«Усталые рассказы» 480
«Устремленный идеал Эмиля Золя» 591
«Утес» 174
«Утешение» 111
«Утраченные права» 138
«Утренняя звезда» 502
«Утро» 157
«Утро акмеизма» 107, 112
«Ученик» 225
«Ученик дьявола» 390
«Учитель» 428
«Учитель Гнус, или Конец одного тирана» 89, 341, 342
«Учитель словесности» 34
«Учитель Уруп» 413
«Учительница» 493

«**Фабрика**» (Блок А. А.) 96
«**Фабрика**» (Рейзен А.) 159
«**Фабричная**» 92
«**Фазанья гора**» 615
«**Факел**» (журнал) 353, 354
«**Факелы**» (альманах) 92
«**Факелы агонии и надежды**» 179
«**Фальшивомонетки**» 231
«**Фальшивый купон**» 27
«**Фамира-кифарэд**» 87
«**Фанатики наших гор**» 454
«**Фанданго**» 423, 424
«**Фани**» 456
«**Фантазия**» 259
«**Фаньхуньбао**» («Расцвет») (газета) 603
«**Фараон**» 442

«Фарс» 298
«Фарс в итальянском стиле о влюбленной в короля» 296
«Фаталист» 594
«Фатима» 189
«Фатхулла-Хазрат» 166
«Фауст» 144
«Фазтон» 93
«Федор Бесприютный» 44
«Федька-сорванец» 129
«Феликс Ормуссон» 155, 156
«Ферма Сэнди» 576
«Фиалка» 128
«Фигаро» (газета) 58, 269, 305
«Филантропы в рваных штанах» 371
«Филипп IV» 293
«Филиппины, или Обожаемая земля» 654
«Философ Дик. Приключения и наблюдения новозеландского пастуха» 581
«Философическая грусть» 103
«Философия Духа» 258
«Финансист» 531, 532, 542
«Фиюзат» («Благо») 188
«Ф. Л. Век» 454
«Фламандские картины» 306
«Флибустьерство» 620
«Флорентийская трагедия» 378
«Фома Гордеев» 66, 71, 528
«Фонарь» 456
«Фонтан» 169
«Фонтины Сандри» 506
«Формальность» 265
«Формы» 490
«Формы искусства» 100
«Фра Беато Анжелико» 109
«Фра Челесте» 327
«Французские баллады» 247
«Фрейляйн Эльза» 350
«Фру Марта Улие» 429
«Фруктовый сад, полный птиц и плодов» 302
«Фрустра» (сб-к) 148
«Футуристская Португалия» («Португал Футуришта») (газета) 299
«Фьезоланский вечер» 266
«Фьоренца» 345

«Хабар» («Известия») (газета) 192
«Хаджи-баба Исфгани» 687
«Хаджи-Мурат» 26—28, 61
«Хадувиг в монастырской галерее» 327
«Хам Бодееджо» 692
«Хамарджи Гохел» 629
«Хамелеон» 29, 30
«Хан Хухэй» 618
«Ханаан» 569
«Ханс Альенус» 416
«Хаос» 174
«Харчевня королевы Гусиные лапы» 234

«Хасан и Анджелина» 635
«Хасанагиница» 482
«Хасидские рассказы» 157
«Хаят» («Жизнь») (газета) 188, 205
«Хвала горе Отхон-тэнгри» 618
«Хвала Человеку» 93
«Хвалебная песнь постижению» 248
«Хвалебные песни небу, морю, земле, героям» 266
«Хевсур Бердиа» 169
«Хельги Тоший» 415
«Хенте въеха» (журнал) 279
«Хижина дяди Тома» 206, 612
«аль-Хиляль» («Полумесяц») (газета) 673
«Химера» 282

786

«Химера» (журнал) 441, 447
«Химерический взгляд на отношение искусства и общества» 441
«Химмерландские истории» (1898 г.) 411
«Химмерландские истории» (1910 г.) 411
«Хирургия» 29
«Хитопадеша» 639
«Хитрость» 222
«Хищные птицы» 655
«Хлеб» 47
«Хлеб человеческий» 303
«Хлеба и рыбы» 387
«Хмадобоун» («Пример вежливого наставления») 642
«Ходжакули» 204
«Ходит тоска по голой горе...» 131
«Ходоки из Ания» 152
«Хождения по Испании и Португалии» 278
«Хозяин» (Бедный Д.) 73
«Хозяин» (Горький М.) 68
«Холмы» 256
«Холодная весна» 59
«Холодный день» 97
«Холопы» 489
«Хорватская рапсодия» 483
«Хористка» 30
«Хоровод» 350
«Хорошие люди» 33
«Хотел бы, чтоб меня любили» 497
«Хотим земли» 499
«Храм» 626
«Храм гордыни» 530
«Храм Солнца» 59
«Хранитель стад» 300
«Храстовацкий ноктюрн» 480
«Хрватска мисао» (журнал) 477
«Христианские георгики» 247
«Христос и Антихрист» 81
«Христофор Колумб» 483
«Хромой барин» 60
«Хроника большого общества» 566

«Хрупкие рассказы» 564
«Хуан Хосе» 295
«Худая трава» 57
«Художество» 30
«Художник-дьявол» 85
«Художник-символист и приход символистического искусства» 398
«Хулиганская» 103
«Хурлукга и Хемра» 204
«Хутор» 275, 282
«Хуторяночка» 128
«Хюррийет» (газета) 667

«Цайфэнбао» («Нравы») (газета) 604
«Царапины и пятна» 465
«Царев Лаз» 477
«Царевна» 123, 128
«Царица Савская, или Старые золотые копи царя Соломона в Замбези» 705
«Царский курьер» 433
«Царство молчания» 304
«Царь и аскет» 131
«Царь Галаор» 296
«Царь-Голод» (Андреев Л. Н.) 75
«Царь-Голод» (Бах А. Н.) 166
«Царь Иксион» 87
«Цвет святости» 292
«Цвета знамени» 554, 555
«Цвета и годы» 496
«Цвета идей» 295
«Цветник мудрости» 186
«Цветок» 127
«Цветок в тюремной камере» 614
«Цветочная гирлянда» 629
«Цветущая ветвь» 448
«Цветущая пустыня» 370
«Цветущий май» 319
«Цветы ада» 591
«Цветы в море зла» («Нехайхуа») 584, 604
«Цветы Голгофы» 178
«Цветы грязи» 565
«Цветы запоздалые» 30
«Цветы зла» 82, 92
«Цветы Индии» 511
«Цветы интимных настроений» 453
«Цветы ночи» 84
«Цветы разных времен года» 457
«Цезарь и Клеопатра» 390, 391
«Цейлон» 58
«Ценою жизни» 413
«Центральная лаборатория» 253
«Цепи» 893
«Церквушка в Рэзоаре» 502
«Церковные колокола» 159
«Циня» (газета) 139
«Цнобис пурцели» (газета) 172
«Цусима» 84

«Чайка» (Васильченко С.) 128
«Чайка» (Чехов А. П.) 40, 41, 80, 86
«Чайки» (Камал Ш.) 166
«Чайльд Гарольд» 589
«Чака» 707, 708
«Чандрабхага» 632
«Чарования» 244
«Часослов» 352
«Частная жизнь Мишеля Тесье» 364
«Часы» (Верхарн Э.) 310
«Часы» (Каштро Э. де) 298
«Часы борьбы» 562
«Часы печали» 466
«Часы, проведенные на озере» 670
«Чаула открывает луну» 266
«Чаша жизни» 62
«Чебоксарская правда» (газета) 164
«Чедомир Илич» 475
«Челкаш» 64
«Человек» (Горький М.) 66
«Человек» (Кобылянская О.) 128
«Человек» (Маяковский В. В.) 117, 118
«Человек без свойств» 358
«Человек в футляре» 35
«Человек и его грех» 548
«Человек и сверхчеловек» 389, 391, 392
«Человек из грязи» 302
«Человек из зеркала» 359
«Человек из Назарета» 158
«Человек из ресторана» 53
«Человек, который знал яванский язык» 572
«Человек, который стал “Четвергом”» 372, 373
«Человек миллионного года» 385
«Человек на фоне неба» 536
«Человек-невидимка» 384
«Человек пришел из Иерусалима» 409
«Человек чести» 387
«Человечеркая комедия» 241, 533
«Человеческое достоинство» 288
«Человечество» 306, 307
«Человечество в процессе самосознания» 385
«Чем мы обязаны Косте» 277
«Червоны штандар» (газета) 450
«Через мостки» 128
«Через реку» 370
«Через сто лет» 371
«Черная молния» 59
«Черная сирена» 282
«Черногорская девушка» 675
«Черное и белое» 381
«Черноликий» 203
«Черные знамена» 421
«Черные крылья» 132
«Черные факелы» 306, 307, 315

«Черный араб» 61
«Черный жемчуг» 562
«Черный монах» 612
«Черный раб вызывает к небу» 612
«Чертыханец» 77
«Честный мир» 507
«Честь» 128
«Честь брата» 506
«Честь и деньги» 507
«Четвертая симфония» 100
«4 июля» 656
«Четки» 110
«Четыре всадника Апокалипсиса» 282
«Четыре поколения» 157
«Четырнадцатилетний жених» 511
«Четырнадцатое июля» 239
«Чешская модерна» (манифест) 452, 457
«Чешские песни» 457
«Чжиньяньбао» («Путеводитель») (газета) 603
«Чигирь» 204
«Чилика» 632
«Чилийская раса» 560
«Чистая жемчужина» 656
«Чистая роза сербская» 491
«Чистая юность» 304
«Чистосердечные люди» 139
«Чистота семьи» 418
«Чортовы качели» 85
«Чоу Сратоп Чек» («Человек, украшенный листьями банана») 647
«Чрево Неаполя» 259
«Что есть» 257
«Что приносит мне день» 349
«Что такое искусство?» 25, 42
«Что это было?» 672
«Что это за дело?» 685
«Чудеса антихриста» 417
«Чудесная встреча с красавицей» 650
«Чудесное посещение» 386
«Чудесное путешествие Нильса Хольгерссона по Швеции» 417
«Чудо» 566
«Чужие» 489
«Чужое гнездо» 295, 296
«Чужое небо» 109

787

«Шаги» 245
«Шакти» 636
«Шакунтала» 638
«Шалале» («Водопад») (период. изд.) 188
«Шаман и Венера» 114
«Шампанское» 157
«Шантеклер» 221
«Шапка по кругу» 575
«Шапка цадика» 157
«Шарада» 632

«Шарль Бланшар» 228
«Шарунас» 148
«Шатер» 109
«Швея» 130
«Шейда» 187
«Шейх Санан» 186
«Шейх, хранитель святыни суфийского ордена» 685
«Шепот вечернего ветра» 652
«Шери» 225
«Шестипенсовик» 581
«Шесть бигхов и восемь пядей» 632
«Шесть записок из быстротечной жизни» 604
«Шесть стихотворений Тараса Шевченко» 372
«Шибao» («Время») (газета) 600
«Шик» 665
«Шильонский узник» 588
«Шинэ толь» («Новое зеркало») (журнал) 617
«Широкий путь. Сказки и легенды» 408
«Шкатулка» 332
«Шкодра» 510
«Школа поэзии» 317
«Школьник» 128
«Шлепанцы Абу-Касима» 131
«Шли на приступ» 96
«Шлойме-богач» 158
«Шлюк и Яу» 297
«Шоссе» 103
«Штабс-капитан Рыбников» 52
«Штурм» (журнал) 334
«Шэньбао» (газета) 601

«Щепки» 480
«Щиты» 569

«Эгмонт» 390
«Эгоцентрическая молодость» 277
«Эдда» см. [«Старшая Эдда»](#)
«Эдип и сфинкс» 351
«Эй, рабочие» 201
«Эй, турок, проснись!» 671
«Экзальтация» 562
«Экзотические рассказы» 411
«Экзотические стихи» 562
«Экинчи» (газета) 205
«Экспериментальное направление» 591
«Экспресс» 72
«Экспрессионистическая драма» 120
«Экстаз» 322
«Элегии и идиллии» 503
«Элегия» 299
«Электра» 351
«Электрический свет в аллее» 88
«Электричество» 271
«Элиас Портолу» 260
«Элин Вер» 322

«Эль Куэнто семаналь» (еженед.) 279
«Эль Ренасимьенто» (газета) 655
«Эльга» 328
«Эльси Линдер» 409
«Эмансипированные женщины» 442
«Эмигрант» (Бурже П.) 226
«Эмигрант» (Краньчевич С.) 479
«Эмигрант с Лендор-Роуда» 254
«Эмигрантские песни» 143
«Эмигранты» 427
«Эмина» 471
«Эмир и Зерли» 203
«Эна, или Древние маори» 580
«Энгельбрект» 420, 421
«Эндимион» 416
«Эней» 93
«Энсайос литерариос» («Литературные опыты») (альманах) 702
«Эпопея забытых» 465
«Эпопея человечества» 451
«Эпоха скорби» 209
«Эрик XIV» 420
«Эротика» (Вид Г.) 410
«Эротика» (Цанкар И.) 488
«Эскизы» 128
«Эстадо ди Сан Пауло» (газета) 571
«Эстетика как наука выражения и общая лингвистика» 258
«Этап» 225
«Этика» 317, 370
«Это так (если вам так кажется)» 264
«Эхо» 630
«Эхо Анголы» («О Эко де Ангола») (газета) 702
«Ээсти кирьяндус» («Эстонская литература») (журнал) 154

«Юбю король» 221
«Юбю прикованный» 221
«Юбю рогоносец» 221
«Ювенилия» 509
«Южноафриканская историческая библиотека» 704
«Южные цветы» (альманах) 469
«Юлиан Отступник» 322
«Юлий Цезарь» 93
«Юлия Вег» 495
«Юманите» (газета) 218, 227, 228, 236
«Юморизм» 264, 266
«Юморески» 638
«Юная дева Виолена» 220
«Юная Парка» 244, 245
«Юность» 598
«Юность Мартина Бирка» 418
«Юность Маяковского» 116
«Юный Медард» 350
«Юноша из уважаемой семьи» 635

«Я» 631
«Я — апостол новой жизни» 457

«Я люблю далекий след — от весла» 85
«Я ненавижу свет однообразных звезд...» 111
«Я пожал лишь плечами...» 168
«Я сам» 116
«Я сбросил ее с высоты» 85
«Я стар душой, какой-то жребий черный» 95
«Я тоже живописец» 256
«Я хочу защищать мою страну» 428
«Я чуть не задохнулся в башне из слоновой кости» 557
«Яд из Иудеи» 453
«Язвы» 153
«Языческие костры» 453
«Языческие песни» 178
«Языческие псалмы» 279, 555, 557, 558
«Якоб фон Гунтен» 366, 367
«Якоба Баварская» 321
«Яма» 59
«Ямбы» 19, 95, 98
«Ямбы и анапесты» 503
«Ян ван Олденбарневелт» 321
«Ян Гус» 456
«Ян Жижка» 456
«Ян Мария Плойгар» 456
«Ян Рогач» 456
«Ярь» 108
«Ясновидящий» 505
«Ясный свет» 297
«Явства земные» 229, 230
«Яшвантрао Кхаре» 631
«Яшка» 44
«Ящик на орудийном передке» 256
«Ящик Пандоры» 331

«Ad astra» 145
«Adagio consolante» 132
«Amo amas» 557
«Anima lachrymans» 447
«Anno mundi ardentis» 94
«Ante lucem» 84, 95
«Appleton Magazine» 66
«Ave Serbia» 472
«Ave, sol!» 140
«Ave, vita, moriturus te salutat» 150

«Bibßzf + 18 симультанностей и Химические лиризмы» 271

«Chefs d'oeuvre» («Шедевры») 86
«Cor ardens» 92
«Cor cordium» 468
«Confiteor» 441
«Corona Benignitatis Anni Dei» («ВенецблагословенийлетаГосподня») 250
«Currente calamo» 466

«De profundis» 375, 378

«Ecce homo» 213

«Fata morgana» 123, 125, 126
«Fiat lux» («Да будет свет») 562
«Fuimus» 494

«Homo sapiens» 446

«In memoriam. На смерть коммунистки» 318

«Me eum esse» («Это — Я») 84, 86
«Morituri» 81

788

«Natura naturans. Natura naturata» («Природатворящая. Природа сотворенная») 79
«Nemesis, bonorum custos» 457
«Notre Dame» 111, 112
«Nox et solitudo» 461

«Odi et spero» («Ненавижу и надеюсь») 92
«Ora et labora» («В трудах и молитвах») 319

«Persona grata» 126
«Populus Rex» 92

«Quo vadis» 442

«Regina mortua» 469
«Resurrectio» («Воскресение») 479
«Rosarium» 92

«Santa Lucia» 456
«Semper tiro» 125, 131
«Silenter» («Безмолвный») 563
«Silentium» (Мандельштам О. Э.) 112
«Silentium» (Тютчев Ф. И.) 112
«Stephanos» 92

«Sub Terra» («Подземлей») 566

«Tristium Vindodona» 452

«Umbra vitae» 335
«Urbi et orbi» («Градуимиру») 91

«Valse melancholique» 123, 128
«Vita somnium breve» («Жизнь — короткий сон») («Михаэль Унгер») 327
«Vitam impendere amori» («Жизнь посвятить любви») 256
«Vox humana» («Человеческий голос») 479

СНОСКИ

Сноски к стр. 761

* В указатель включены литературные произведения, сказания, сказки, легенды, былины, названия газет и журналов. Одноименные произведения сопровождаются указанием автора.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

<i>Ф. Мазереель</i> . Иллюстрация к сборнику стихов Иоганнеса Бехера «Распад и торжество». Литография 1914 г.	13
<i>Л. Толстой</i> . Фотография 1908 г.	27
<i>А. П. Чехов</i> . Фотография (ок. 1900 г.)	31
<i>В. Г. Короленко</i> . Фотография 1896 г. Нижний Новгород.	43
<i>А. Куприн</i> . Рисунок Н. Кульбина. 1913 г.	49
<i>М. Горький, Д. Мамин-Сибиряк, П. Телешов, И. Бунин</i> . Ялта, 1900 г.	53
<i>И. А. Бунин</i> . Фотография 1915 г.	55
<i>Максим Горький</i> . Портрет работы В. Серова 1905 г.	65
<i>Леонид Андреев</i> . Фотография 1909 г.	73
<i>А. М. Ремизов</i> . Портрет работы Б. Кустодиева. 1907 г.	77
<i>В. Я. Брюсов</i> . Портрет работы М. Врубеля. 1906 г.	81
<i>З. Н. Гиппиус</i> . Портрет работы Л. С. Бакста. 1906 г.	83
<i>Ф. Сологуб</i> . Портрет работы К. Сомова. 1910 г.	87
<i>Л. С. Бакст</i> . Заставка для журнала «Мир искусства». К стихотворению К. Д. Бальмонта «Предопределение».	88
<i>В. И. Иванов</i> . Портрет работы К. Сомова. 1906 г.	93
<i>А. Блок</i> . Фотография 1907 г. с автографом С. Городецкому	95
<i>Андрей Белый</i> . Портрет работы Л. С. Бакста. 1906 г.	101
<i>А. А. Ахматова</i> . Портрет работы Л. Бруни. 1922 г.	109
<i>О. Э. Мандельштам</i> . Фотография 1913—1915 г.	111
<i>В. Хлебников</i> . Литография Н. Кульбина. 1913 г.	113
<i>В. В. Маяковский</i> . Фотография 1924 г.	117
<i>Леся Украинка</i> . Фотография 1900-х годов	129
<i>Иван Франко</i> . Фотография 1900-х годов	131
<i>Янка Купала</i> . Фотография 1920-х годов	135
<i>Ян Райнис</i> . Фотография 1890-х годов	139
<i>Жемайте (Юлия Жимантене)</i> . Фотография 1900-х годов	145
<i>Э. Вильде</i> . Фотография 1920-х годов	153
<i>Нико Пиросманавили</i> . Кутеж в виноградной беседке	171
<i>Титульный лист сборника «Поэзия Армении». Редактор В. Брюсов. Художник М. Сарьян.</i> Москва, 1916 г.	174
<i>Члены литературной группы «Вератун». Слева направо: Ав. Исаакян, Л. Шант, Р. Агаян, Д. Демирчян, Ов. Туманян.</i> Тифлис, 1903 г.	177
<i>Мирза-Алекбер Сабир</i> . Фотография 1900-х годов	183
<i>Комплекс Бика-джан-бика в Дишан-кале (Хива).</i> 1894 г.	199
<i>Украшение на косы, инкрустированное сердоликами.</i> Туркмения, конец XIX в.	203
<i>Париж. Площадь Оперного театра в 1910-е годы</i>	219

<i>П. Лоти. Портрет работы А. Руссо. 1906 г.</i>	227
<i>Анатоль Франс. Рисунок Г. Стейнлена. 1900-е годы</i>	233
<i>Ромен Роллан. Фотография 1910-х годов</i>	239
<i>«Русские сезоны в Париже». Балет «Послеполуденный отдых фавна». Музыка К. Дебюсси по мотивам поэмы С. Малларме. Постановка В. Нижинского. Сценография Л. Бакста. 1912 г.</i>	243
<i>Поль Клодель. Фотография 1906 г.</i>	251
<i>Гийом Аполлинер. Портрет работы П. Пикассо. 1916 г.</i>	253
<i>Гравюра А. де Каролиса к сборнику Д'Аннунцио «Девственная земля» 1904 г.</i>	261
<i>Луиджи Пиранделло. Фотография (ок. 1900 г.)</i>	265
<i>Фронтиспис А. де Каролиса к сборнику стихотворений Дж. Пасколи «Кармина». 1914 г.</i>	267
<i>У. Боччони. Атака уланов. 1915 г.</i>	270
<i>Х. Г. Посада. Дон Кихот и черепа. 1900-е годы</i>	278
<i>И. Сулоага. Сеговианец. 1900-е годы</i>	280
<i>Пио Бароха. Портрет работы Х. Эчеверрии. 1920—1930 гг.</i>	283
<i>Мигель де Унамуно. Портрет работы Х. Эчеверрии. 1929 г.</i>	287
<i>Рамон дель Валье-Инклан. Фотография 1930-х годов</i>	291
<i>Хуан Рамон Хименес. Портрет</i>	295
<i>Эмиль Верхарн. Фотография 1910-х годов</i>	305
<i>Морис Метерлинк. Рисунок М. Свабинского. 1899 г.</i>	311
<i>Иллюстрация Г. Минне к немецкому изданию «Сестры Беатрисы» Метерлинка. 1901 г.</i>	312
<i>Диплом о присуждении М. Метерлинку Нобелевской премии. 1911 г.</i>	315
<i>Г. Гауптман. «Ткачи». Литография Э. Орлика. 1897 г.</i>	324
<i>Герхарт Гауптман. Фотография 1930-х годов</i>	325
<i>К. Кольвиц. Конец. 1900 г.</i>	326
790	
<i>М. Клинггер. К Красоте.</i>	328
<i>Эрнст Барлах. Милосердие. 1919 г.</i>	333
<i>Иоганесс Бехер. Портрет работы Л. Мейднера. 1916 г.</i>	337
<i>Генрих Манн и Томас Манн. Фотография (ок. 1900 г.)</i>	341
<i>Артур Шницер. Рисунок Б. Ф. Дольбина. 1920-е годы</i>	349
<i>Генрих Фогелер. Заставка к драме Гуго фон Гофмансталя «Кайзер и ведьма». Журнал «Инзель», 1899 г.</i>	350
<i>Райнер Мария Рильке. Фотография 1910-х годов</i>	353
<i>Карл Краус. Фотография (ок. 1915 г.)</i>	354
<i>Франц Кафка. Фотография 1910-х годов</i>	357
<i>Карл Шпиттелер. Портрет работы Е. Кетшау.</i>	363
<i>Роберт Вальзер. Фотография (ок. 1810 г.)</i>	365
<i>Оскар Уайльд. Фотография 1891 г.</i>	375
<i>Иллюстрация А. Бердслея к драме О. Уайльда «Саломея». 1896 г.</i>	377

<i>Джозеф Конрад. Фотография (ок. 1900 г.)</i>	379
<i>Редьярд Киплинг. Фотография 1890-х годов</i>	381
<i>Шоу и Честертон. Карикатура Макса Бирбома.</i>	389
<i>Листовка «Есть место для тебя!». 1914 г.</i>	394
<i>Программа Эбби Тиэтр. 1905 г.</i>	396
<i>Джон Синг. Портрет работы У. Б. Йейтса. 1905 г.</i>	401
<i>Улица Дублина. 1904 г.</i>	404
<i>А. Стриндберг. Литография Э. Мунка. 1896 г.</i>	419
<i>Кнут Гамсун. Фотография 1891 г.</i>	425
<i>С. Жеромский. Фотография 1890-х годов</i>	443
<i>С. Высяньский. Фотография начала 1900-х годов</i>	449
<i>Иван Вазов. Фотография 1910-х годов</i>	465
<i>А. Шантич. Фотография (ок. 1920 г.)</i>	471
<i>А. Г. Матош. Фотография (ок. 1910 г.)</i>	479
<i>И. Цанкар. Автопортрет 1910-х годов</i>	485
<i>Эндре Ади. Фотография 1909 г.</i>	497
<i>Й. Л. Караджале. Фотография 1900-х годов</i>	499
<i>К. Паламас. Фотография 1910-х годов</i>	505
<i>Релайанс Билдинг. Чикаго, 1890, надстроен в 1894. Архитекторы Д. Х. Бернхам и Джон У. Рут</i>	514
<i>Джордж Люкс. Борцы. Холст, масло. 1905 г.</i>	516
<i>Джек Лондон. Фотография (ок. 1910 г.)</i>	525
<i>Теодор Драйзер. Фотография 1920-х годов</i>	531
<i>«Международная выставка современного искусства» Армори. Нью-Йорк, 1913</i>	535
<i>Рубен Дарио. Фотография (ок. 1900 г.)</i>	555
<i>Леопольдо Лугонес. Фотография 1930-х годов</i>	561
<i>Энрике Ларрета. Фотография 1930-х годов</i>	565
<i>Вид Рио-де-Жанейро, 1907 г.</i>	568
<i>Том Робертс. Стригальня. 1890 г.</i>	574
<i>Фредерик Мак Кубин. Пионер. 1904 г.</i>	576
<i>Генри Лоусон и Е. Дж. Брейди в лагере Маллакута. Фотография 1910 г.</i>	577
<i>Нагай Кафу. Фотография</i>	591
<i>Симадзаки Тосон. Портрет работы Симадзаки Кэйдзи</i>	593
<i>Нацумэ Сосэки. Автопортрет в письме поэту Дон Бансуй. 2 февраля 1905 г.</i>	596
<i>Нацумэ Сосэки. Фотография 1910 г.</i>	597
<i>Мори Огай. Фотография 1911 г.</i>	599
<i>Типография газеты «Шэньбао» в Шанхае. Конец XIX в.</i>	601
<i>Страница журнала «Иллюстрированная проза»</i>	603
<i>Обложка журнала «Дунфан цзачжи» («Восток»). 1904 г.</i>	606

<i>К. Н. Моджумдар. Облако-вестник. 1900-е годы</i>	623
<i>Рабиндранат Тагор. Фотография 1930-х годов</i>	625
<i>Гогендранатх Тагор. «Кумар». Иллюстрация к книге Р. Тагора «Бичитрита».</i>	626
<i>Н. Бошу. Чайтанья с учениками. 1900-е годы</i>	627
<i>Шарада Чарах Укил. Шиваджи, получающий благословение от матери. 1900-е годы</i>	628
<i>Тевфик Фикрет. Литография 1900-х годов</i>	667
<i>Амин Ар-Рейхани. Портрет работы Джебрана Халиля. 1912 г.</i>	679
<i>Абдаррахман Наджарзаде Талибов. Фотография</i>	687
<i>Деходда Али Акбар</i>	688
<i>Голова ххув-элао. Бронза. Бенин, XIX в.</i>	700

844

ОГЛАВЛЕНИЕ

ОТ ГЛАВНОЙ РЕДКОЛЛЕГИИ	5
ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ ТОМА	7
ВВЕДЕНИЕ	11
<i>И. М. Фрадкин</i>	

РАЗДЕЛ ПЕРВЫЙ ЛИТЕРАТУРЫ НАРОДОВ РОССИЙСКОГО ГОСУДАРСТВА

Глава первая	
РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА	21
Введение	21
<i>В. А. Келдыш</i>	
1. Поздний Л. Толстой	25
<i>В. А. Келдыш</i>	
2. Чехов	29
<i>Г. П. Бердников</i>	
3. Короленко	42
<i>В. А. Келдыш</i>	
4. Критический реализм (1890-е годы — 1907 г.)	46
<i>В. А. Келдыш</i>	
5. Творчество Бунина и реалистическое движение предоктябрьского десятилетия	54
<i>В. А. Келдыш</i>	
6. Творчество М. Горького	62
<i>В. А. Келдыш</i>	
7. Между реализмом и модернизмом	73
<i>В. А. Келдыш</i>	

8. Символизм <i>И. В. Корецкая</i>	78
9. Блок <i>И. В. Корецкая</i>	94
10. А. Белый <i>И. В. Корецкая</i>	99
11. Акмеизм <i>И. В. Корецкая</i>	106
12. Футуризм <i>З. С. Паперный</i>	112
13. Новокрестьянская поэзия. Клюев, Есенин <i>Л. К. Швецова</i>	120
Заключение <i>В. А. Келдыш</i>	120
Глава вторая УКРАИНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА <i>Н. Л. Калениченко</i>	123
Глава третья БЕЛОРУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА <i>В. А. Коваленко</i>	133
Глава четвертая ЛАТЫШСКАЯ ЛИТЕРАТУРА <i>В. А. Лабренце</i>	137
Глава пятая ЛИТОВСКАЯ ЛИТЕРАТУРА <i>А. П. Залаторюс</i>	143
Глава шестая ЭСТОНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА <i>Л. Х. Тавель</i>	151
Глава седьмая ЕВРЕЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА <i>У. А. Гуральник</i>	157
Глава восьмая ЛИТЕРАТУРЫ ПОВОЛЖЬЯ И ПРИУРАЛЬЯ <i>Р. Г. Бикмухамедов</i>	163
Глава девятая ГРУЗИНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА <i>Г. И. Мерквиладзе</i>	167
Глава десятая	173

АРМЯНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Э. М. Джрбабян

Глава одиннадцатая

АЗЕРБАЙДЖАНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

181

К. А. Талыбзаде

Глава двенадцатая

ЛИТЕРАТУРЫ НАРОДОВ СЕВЕРНОГО КАВКАЗА И ДАГЕСТАНА

189

Л. Г. Голубева

Глава тринадцатая

ЛИТЕРАТУРЫ СРЕДНЕЙ АЗИИ И КАЗАХСТАНА

192

Введение

192

З. Г. Османова

1. Таджикская литература

196

Р. Х. Хади-заде

2. Узбекская литература

199

Э. А. Каримов

845

3. Туркменская литература

202

С. Б. Карыев

4. Казахская литература

205

З. Ахметов, А. Дербисалин, Ш. Сатпаева

5. Киргизская литература

208

К. Асаналиев

РАЗДЕЛ ВТОРОЙ

ЛИТЕРАТУРЫ ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ

ВВЕДЕНИЕ

211

И. М. Фрадкин

Глава первая

ФРАНЦУЗСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

218

1. Основные тенденции литературного развития на рубеже веков

218

Н. Ф. Ржевская, Ф. С. Наркирьер

2. А. Жид

229

Н. Ф. Ржевская

3. Франс

231

Н. Ф. Ржевская

4. Роллан

238

Ф. С. Наркирьер

5. Поэзия

242

С. И. Великовский

Глава вторая

257

ИТАЛЬЯНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

З. М. Потапова

1. Культурная ситуация конца XIX — начала XX в. 257
2. Кризис веризма. Декаданс 259
3. Психологическая проза. Звево. Пиранделло 262
4. Поэзия 266
5. Футуризм 269
6. Литература и социалистические идеи 272

Глава третья

ИСПАНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Е. А. Костюкович, И. А. Тертерян

1. Философия и литература эпохи кризиса 273
2. «Поколение 1898 г.» и модернисты 276
3. Проза «новая» и «старая» 279
4. Бароха 283
5. Унамуно 286
6. Валье Ииклан 291
7. Поэзия 293
8. Театр 295

Глава четвертая

ПОРТУГАЛЬСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

З. И. Плавский

Глава пятая

БЕЛЬГИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Литература на нидерландском языке 300
Е. В. Любарова
2. Литература на французском языке. Роденбах 303
И. Д. Никифорова
3. Верхарн 305
И. Д. Никифорова
4. Метерлинк 310
И. Д. Никифорова

Глава шестая

НИДЕРЛАНДСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

В. В. Ошис

1. Под знаком социалистических идей 317
2. Хейерманс 319
3. Неоромантизм и психологический реализм 320

Глава седьмая	
НЕМЕЦКАЯ ЛИТЕРАТУРА	323
<i>Н. С. Павлова, Л. М. Юрьева</i>	
1. Постнатуралистические тенденции	323
2. Неоромантизм и неоклассицизм	326
3. Ведекинд. Штернгейм. Моргенштерн	330
4. Экспрессионизм	333
5. Писатели-реалисты	338
6. Генрих Манн	340
7. Томас Манн	343
Глава восьмая	
АВСТРИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА	347
<i>Ю. И. Архипов</i>	
1. Венская школа «модерн»	348
2. Рильке. Краус. Тракль	352
3. Пражская немецкая школа	355
Глава девятая	
ШВЕЙЦАРСКАЯ ЛИТЕРАТУРА	360
<i>В. Д. Седельник</i>	
1. Гельветическое областничество	360
2. С позиций духовной элитарности	361
3. Вальзер	365
Глава десятая	
АНГЛИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА	368
1. Литературная ситуация на рубеже веков	368
<i>Е. Ю. Гениева</i>	
2. Уайльд	374
<i>Е. Ю. Гениева</i>	
3. Конрад	378
<i>Е. Ю. Гениева</i>	
4. Киплинг	381
<i>Е. Ю. Гениева</i>	
5. Уэллс	383
<i>Ю. И. Кагарлицкий</i>	
6. Театр. Шоу	387
<i>Ю. И. Кагарлицкий</i>	
7. Поэзия. «Блумсбери»	392
<i>Е. Ю. Гениева</i>	

Глава одиннадцатая ИРЛАНДСКАЯ ЛИТЕРАТУРА	395
<i>А. П. Саруханян</i>	
1. Ирландское возрождение	395
2. Йейтс	398
3. Синг	401
4. Ранний Джойс	403
Глава двенадцатая ДАТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА	406
<i>А. В. Сергеев</i>	
Глава тринадцатая ИСЛАНДСКАЯ ЛИТЕРАТУРА	414
<i>Д. К. Хачатурян</i>	
Глава четырнадцатая ШВЕДСКАЯ ЛИТЕРАТУРА	415
<i>Д. К. Хачатурян</i>	
Глава пятнадцатая НОРВЕЖСКАЯ ЛИТЕРАТУРА	422
<i>Г. Н. Храповицкая</i>	
Глава шестнадцатая ФИНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА	430
<i>Э. Г. Карху</i>	
РАЗДЕЛ ТРЕТИЙ ЛИТЕРАТУРЫ ЦЕНТРАЛЬНОЙ И ЮГО-ВОСТОЧНОЙ ЕВРОПЫ	
ВВЕДЕНИЕ	436
<i>С. В. Никольский</i>	
Глава первая ПОЛЬСКАЯ ЛИТЕРАТУРА	440
<i>В. В. Витт, В. А. Хорев</i>	
Глава вторая ЧЕШСКАЯ ЛИТЕРАТУРА	450
<i>В. К. Житник</i>	
Глава третья СЛОВАЦКАЯ ЛИТЕРАТУРА	459
<i>С. И. Бэлза</i>	
Глава четвертая БОЛГАРСКАЯ ЛИТЕРАТУРА	464

В. Д. Андреев

Глава пятая СЕРБСКАЯ И ЧЕРНОГОРСКАЯ ЛИТЕРАТУРЫ	470
---	-----

Р. Ф. Доронина

Глава шестая ХОРВАТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА	477
---------------------------------------	-----

А. В. Данилова

Глава седьмая СЛОВЕНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА	483
--	-----

М. И. Рыжова

Глава восьмая СЕРБОЛУЖИЦКАЯ ЛИТЕРАТУРА	490
---	-----

З. А. Моторный, К. К. Трофимович

Глава девятая ВЕНГЕРСКАЯ ЛИТЕРАТУРА	492
--	-----

О. К. Россиянов

Глава десятая РУМЫНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА	498
---------------------------------------	-----

Ю. А. Кожевников

Глава одиннадцатая ГРЕЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА	503
--	-----

С. Б. Ильинская

Глава двенадцатая АЛБАНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА	508
---	-----

Г. И. Эйнтрей

1. Проблемы и эпоха	508
2. Писатели Северной Албании	509
3. Южноалбанская литература	510

РАЗДЕЛ ЧЕТВЕРТЫЙ
ЛИТЕРАТУРЫ
СЕВЕРНОЙ АМЕРИКИ

Глава первая ЛИТЕРАТУРА США	513
--------------------------------	-----

А. М. Зверев

1. Социальные движения на рубеже веков. Натурализм. Литература критического реализма	513
2. Лондон	524
3. Драйзер (до 1917 г.)	530
4. «Поэтический ренессанс»	533

Глава вторая	
КАНАДСКАЯ ЛИТЕРАТУРА	545
<i>В. В. Ерофеев</i>	
1. Англоязычная литература	545
2. Франкоязычная литература	546

РАЗДЕЛ ПЯТЫЙ
ЛИТЕРАТУРЫ
ЛАТИНСКОЙ АМЕРИКИ

Глава первая	
ЛИТЕРАТУРЫ ИСПАНСКОЙ АМЕРИКИ	549
<i>В. Б. Земсков</i>	
1. Общие черты литературы конца XIX — начала XX в.	549
2. Испаноамериканский модернизм	551
3. Дарио	553
4. Родо и идейно-художественные искания начала XX в.	558
5. Поэзия испаноязычных стран	560
6. Проза испаноязычных стран	564

Глава вторая	
БРАЗИЛЬСКАЯ ЛИТЕРАТУРА	567
<i>Е. А. Костюкович, И. А. Тертерян</i>	

847

РАЗДЕЛ ШЕСТОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ АВСТРАЛИИ
И НОВОЙ ЗЕЛАНДИИ

Глава первая	
АВСТРАЛИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА	573
<i>А. С. Петриковская</i>	

Глава вторая	
НОВОЗЕЛАНДСКАЯ ЛИТЕРАТУРА	579
<i>А. С. Петриковская</i>	

РАЗДЕЛ СЕДЬМОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ ВОСТОЧНОЙ
И ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ

ВВЕДЕНИЕ	582
<i>К. Рехо</i>	

Глава первая	
ЯПОНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА	585
<i>К. Рехо</i>	

1. Литературная ситуация на рубеже веков	585
2. Романтическая школа	587
3. Натурализм и реалистическое течение	590
4. Литература 10-х годов	596

Глава вторая КИТАЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА	600
--------------------------------------	-----

Д. Н. Воскресенский

1. Тенденции развития	600
2. Проза	601
3. Поэзия	607
4. Драматургия	609
5. Публицистика и художественный перевод	610

Глава третья КОРЕЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА	613
--------------------------------------	-----

В. Н. Ли

Глава четвертая МОНГОЛЬСКАЯ ЛИТЕРАТУРА	616
---	-----

К. Н. Яцковская

РАЗДЕЛ ВОСЬМОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ ЮЖНОЙ
И ЮГО-ВОСТОЧНОЙ АЗИИ

Введение	620
----------	-----

Б. Б. Парникель

Глава первая ЛИТЕРАТУРЫ ИНДИИ	622
----------------------------------	-----

В. К. Ламиуков

Глава вторая НЕПАЛЬСКАЯ ЛИТЕРАТУРА	637
---------------------------------------	-----

А. А. Аганина

Глава третья СИНГАЛЬСКАЯ ЛИТЕРАТУРА	639
--	-----

Н. Г. Краснодембская

Глава четвертая БИРМАНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА	641
--	-----

Е. А. Западова

Глава пятая СИАМСКАЯ (ТАИЛАНДСКАЯ) ЛИТЕРАТУРА	642
--	-----

Ю. М. Осипов

Глава шестая КАМПУЧИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА <i>Н. Д. Фошко</i>	646
Глава седьмая ВЬЕТНАМСКАЯ ЛИТЕРАТУРА <i>Н. И. Никулин</i>	648
Глава восьмая ЛИТЕРАТУРЫ ИНДОНЕЗИЙСКОГО АРХИПЕЛАГА И МАЛАККСКОГО ПОЛУОСТРОВА <i>В. В. Сикорский</i>	651
Глава девятая ФИЛИППИНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА <i>В. А. Макаренко</i>	654
РАЗДЕЛ ДЕВЯТЫЙ ЛИТЕРАТУРЫ БЛИЖНЕГО И СРЕДНЕГО ВОСТОКА	
ВВЕДЕНИЕ <i>Н. А. Айзенштейн</i>	658
Глава первая ТУРЕЦКАЯ ЛИТЕРАТУРА <i>Н. А. Айзенштейн</i>	662
Глава вторая ЕГИПЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА <i>А. А. Долинина</i>	673
Глава третья СИРИЙСКАЯ И ЛИВАНСКАЯ ЛИТЕРАТУРЫ <i>А. А. Долинина</i>	677
Глава четвертая ИРАКСКАЯ ЛИТЕРАТУРА <i>Б. В. Чуков</i>	680
Глава пятая КУРДСКАЯ ЛИТЕРАТУРА <i>О. Д. Джалилов</i>	684
Глава шестая ПЕРСИДСКАЯ ЛИТЕРАТУРА <i>Д. С. Комиссаров</i>	685
Глава седьмая АФГАНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА <i>Г. Ф. Гирс</i>	689

РАЗДЕЛ ДЕСЯТЫЙ
ЛИТЕРАТУРЫ АФРИКИ

ВВЕДЕНИЕ <i>И. Д. Никифорова</i>	691
848	
Глава первая ЛИТЕРАТУРА ФУЛЬБЕ <i>Г. В. Зубко</i>	692
Глава вторая ЛИТЕРАТУРА НА ЯЗЫКЕ ХАУСА <i>О. Ю. Бессмертная</i>	693
Глава третья СУАХИЛИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА <i>А. А. Жуков</i>	697
Глава четвертая ЭФИОПСКАЯ ЛИТЕРАТУРА <i>М. Л. Вольпе</i>	699
Глава пятая АНГОЛЬСКАЯ ЛИТЕРАТУРА <i>Е. А. Ряузова</i>	702
Глава шестая ЛИТЕРАТУРА ЮЖНОЙ АФРИКИ <i>С. П. Картузов, В. В. Ошис, Л. Б. Саратовская</i>	704
ЗАКЛЮЧЕНИЕ <i>И. М. Фрадкин</i>	709
БИБЛИОГРАФИЯ	711
ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ	745
УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ	761
СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ	789
СИНХРОНИСТИЧЕСКАЯ ТАБЛИЦА	791

ИСТОРИЯ
ВСЕМИРНОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ
В ДЕВЯТИ ТОМАХ

ТОМ ВОСЬМОЙ

Утверждено к печати
Институтом мировой литературы
им. А. М. Горького
Российской Академии наук

*

Редактор
В. Г. Шитарева

Художник
С. А. Литвак

Художественно-технический редактор
Н. Н. Кокина

Корректоры
Е. Н. Белоусова
Н. П. Гаврикова
Л. И. Левашова

ИБ № 46290

ЛР № 020297 от 27 ноября 1991 г.

Сдано в набор 13.04.92

Подписано к печати 04.02.93

Формат 84×108¹/₁₆

Гарнитура обыкновенная новая

Печать высокая

Усл. печ. л. 89,04. Усл. кр. отт. 89,04

Уч.-изд. л. 103,8

Тираж 12 000 экз. Тип. зак. 97

Ордена Трудового Красного Знамени
издательство «Наука»

117864, ГСП-7, Москва, В-485,

Профсоюзная ул., 90

Московская типография № 2
Министерства печати и информации
Российской Федерации
129301, Проспект Мира, 105