

тера психологического романа, но и его самое значительное произведение о женщине, составляющее третью тему в творчестве писателя.

Почему женские характеры всегда так блестяще удавались автору, почему именно их он чаще всего избирал в качестве главных персонажей? Достаточно вспомнить Изабеллу Арчер в «Женском портрете», Мириам Рут в «Трагической музе», Гертруду Уэнтворт в «Европейцах» Нэнси Хэдуэй в «Осаде Лондона», Дейзи Миллер в «Дейзи Миллер», Катрин Слоупер в «Вашингтонской площади» и т. д. Возможно, это было вызвано тем, что женщины практически не участвовали в деловой жизни, что позволило им сохранить такие милые для Г. Джеймса черты американского характера, как наивность, искренность, непосредственность восприятия. Очевидно, сыграл свою роль и тот факт, что материал для большей части сюжетов своих произведений Г. Джеймс получал из бесед со светскими женщинами.

Важным мотивом, к которому он впервые обратился в «Дейзи Миллер» и который более отчетливо прозвучал в романе «Вашингтонская площадь», стало исследование невинного, открытого жизни женского характера, над которым домокловым мечом повисли все пороки мира. Героиня романа «Вашингтонская площадь» является полной противоположностью Изабеллы Арчер. Пожалуй, Катрин Слоупер единственная из героинь Г. Джеймса — олицетворение недостатков, а не достоинств. Ее судьба складывается стихийно, по воле обстоятельств. Глубоко переживая несчастную любовь, она тем не менее не предпринимает никаких попыток что-либо изменить в своей жизни, придать ей реальный смысл. Неумная, некрасивая, занудливая в своем упрямстве, Катрин является игрушкой в руках отца и любовника. И тот и другой, преследуя собственные эгоистичные интересы, абсолютно не заботятся о счастье девушки. Она же, разочаровавшись в отце, осознав, наконец, что ее возлюбленный простой аферист, остается доживать в отцовском доме. Ей удалось сохранить личное достоинство и репутацию, однако она проиграла жизнь.

Объединяя «международную» тему с темой художника либо личности, наделенной призванием, Генри Джеймс сумел перевести существенные для него размышления о самоценности человеческого характера в высокохудожественные картины нравов, столь типичные для его психологического романа.

¹ The Portable Henry James. New York, 1978. P. 5.

² Джеймс Г. Избранные произведения: В 2 т. Л., 1979. Т. 2. С. 176.

³ Там же. С. 177.

Е. А. ЛЕОНОВА

НРАВСТВЕННО-ФИЛОСОФСКИЙ ПОИСК В БОЛГАРСКОЙ АНТИФАШИСТСКОЙ ПРОЗЕ (роман Павла Вежинова «Звезды над нами»)

В начале 60-х годов в болгарской литературе появился целый ряд талантливых произведений, авторы которых как бы заново открывали человека, обращаясь непосредственно к его душевному миру, глядя на исторический процесс его глазами. Был сделан резкий крен в сторону интеллектуализации прозы, ее гомоцентричности, что отразилось на жанровых и композиционных стилизованных решениях. На первый план вышла проза «малых форм», в том числе небольшой по объему роман (или «микророман»). Эта внутренняя художественная динамика была прямым отражением динамики реальной действительности: перед художниками слова встала необходимость разработки на новом этапе основных вопросов всех эпох и народов — человек и время, личность и окружающий ее мир, человек и история. Установление диалектического единства между «я» и «мы» заставляло писателей обращаться к себе и «обращать» к себе своего героя, следствием чего стали исповедальность, монологичность, лиризация прозы. Ясно обнаружилась тенденция к акцентированию нравственно-философского аспекта.

Эта и многие другие особенности прозы последних десятилетий проявились прежде всего в произведениях писателей опытных: К. Калчева, А. Гуляшки, Б. Райнова. Своеобразное «второе рождение» пережил в 60-е годы и П. Вежинов. В интересующем нас плане показателен его роман «Звезды над нами» (1966), в котором писатель осмысливает события недавнего прошлого

(сопротивление и партизанскую борьбу болгарского и югославского народов) и показывает личностную, субъективную реакцию на них, в которой в то же время проявились общие для конкретно-исторического момента веяния.

Вопросы нравственного и философского характера в литературе о войне присутствуют всегда, такова специфика темы: эти вопросы в ситуации войны каждый решает на практике, ценой собственной крови и жизни. Но не всегда эти вопросы акцентируются. Что касается П. Вежинова, то его война интересует не как разворачиваемый в пространстве сюжет, а как проблема морально-этическая, высвечивающая человека в экстремальных ситуациях.

Здесь уместно привести высказывание В. Быкова, в чьем творчестве аналогичная тенденция бесспорна: «На конференциях читателей, в письмах и личных беседах мне часто приходится слышать вопрос: «Как вы, не имея личного опыта партизанской войны, решились написать эту повесть («Сотников» — Е. Л.)?» Признаться, каждый раз, отвечая на него, хочется начать издали, сослаться на природу художественного воображения, законы литературы, пример великих. Но, подумав, находишь иной ответ, который лежит значительно ближе и формулируется также в виде вопроса: «А разве эта повесть о партизанской войне?»¹

Разумеется, «Сотников» В. Быкова — о войне. И «Звезды над нами» П. Вежинова — о войне. Но морально-этический и философский аспекты, безусловно, преобладают в обоих произведениях, причем их акцентирование осуществляется как на уровне обобщенно-символическом, так и на уровне конкретном, и, в первую очередь, в связи с главным героем.

Доктор, главный герой П. Вежинова, он же — рассказчик, не был коммунистом, но судили его вместе с коммунистами, и даже председатель суда был уверен, что он — коммунист, хорошо прикидывающийся беспартийным. На самом деле все обстояло не так уж просто².

Как и всякий грамотный человек, он знал, что представляет собой коммунистическое движение; более того, считал, что без революций человечество превратилось бы в стоячее болото. И на выборах он отдавал свой голос за тех, кого поддерживала компартия.

Почему же герой не считает себя коммунистом? Ответ на этот вопрос важен не только сам по себе, но еще и потому, что связан он (во всяком случае, так доктору казалось) с его философскими соображениями.

История философских увлечений героя П. Вежинова сравнительно проста. Почти случайно получил он вначале философское образование и только затем — медицинское. Четыре года на философском факультете не прошли бесследно: попытки большинства философов объяснить тайны мироздания стали казаться ему, поклоннику Спинозы, «крайне убогими», а сама действительность настолько сложной, что для ее познания, по мнению героя, требовалось найти некий неведомый ключ; очки или оружие были для этого не пригодны. Все это привело к расхождению с марксистами, которые, хотя и сторонились его, все же не считали «безнадежным».

Погружение в медицину охладило его; приходилось иметь дело с огромным количеством конкретных фактов, для обобщения которых просто не оставалось времени. Мог ли он думать, что лишь в тюремной камере и потом, в партизанском отряде, ему постепенно удастся обрести тот самый ключ к пониманию жизни и своего места в ней?

Главный персонаж П. Вежинова — это, говоря словами М. М. Бахтина, «становящийся человек», который находит в себе силы преодолеть «свой приватный характер... и выходит в совершенно новую, просторную сферу исторического бытия»³. В этой связи есть смысл сопоставить роман П. Вежинова с «Посторонним» А. Камю. Вряд ли болгарский прозаик каким-либо образом имел в виду роман А. Камю, когда работал над осуществлением собственного замысла. Но объективно «Звезды над нами» сделан по принципу анти-Камю. «Посторонний», как известно, состоит из двух равных частей, обращенных друг к другу. Первая представляет собой рассказ о жизни Мерсо на свободе, вплоть до убийства араба, вторая — рассказ о пребывании Мерсо в тюрьме. Сам А. Камю придавал такой композиции огромное значение. «Смысл книги, — писал он в 1942 году, — состоит исключительно в параллелизме двух частей»⁴. Вторая часть — это зеркало, которое до неузнаваемости искажает первую. Между их сутью — такая диспропорция, которая вызывает ощущение абсурда.

«Звезды над нами» — тоже своеобразный диптих, обе части которого, как и в «Постороннем», самостоятельны условно, ибо сюжетно в каждом случае вторая часть продолжает первую. Но только сюжетно. Внутренне же,

как и у Камю, две части друг к другу обращены и друг без друга невозможны. Почему же перед нами анти-Камю?

Во-первых, по чисто внешним признакам: у Камю вначале идет жизнь до тюрьмы, затем в тюрьме: у П. Вежинова — наоборот: вначале тюрьма, осмысление бытия, затем — подлинное бытие, побег, переход границы, партизанская война.

Во-вторых, и это главное, это «анти» находит воплощение на уровне содержательно-смысловом. Доктор оказывается способным и к самоотречению, и к риску, и к действительному сопротивлению. Если первый шаг доктора к Сопротивлению был сделан больше из романтических побуждений («И как это ни смешно, я с увлечением играл в предстоящие мне страдания. Я воображал себя чуть ли не узником Шильонского замка»... — 121), а также из сознания врачебного долга, то следующие шаги в этом направлении были достаточно обдуманнми и стали осознанным принятием на себя части общего дела. В этом отношении вторая часть романа П. Вежинова не противопоставлена первой, как у Камю, а является ее логическим продолжением.

Без второй части первая была бы просто новеллой о брошенных в тюрьму антифашистах. Только вторая часть дает своеобразный ответ на основную проблему первой — проблему нравственно-философских исканий человека, смысла его жизни.

Прояснению нравственно-философских критериев героя способствуют другие персонажи, причем многие из них являют собой отнюдь не фон, а активное начало в судьбе доктора и в событиях вообще. Один из таких персонажей — дед Штилян, сыгравший чрезвычайно важную роль в духовном становлении доктора. В нем персонифицирован нравственный закон, его жизнь расширяет повествование в общезначимый, общечеловеческий символ.

Заслуживает ли старый человек своей жизни, которая куплена ценой случайной жертвы другого человека? Этот вопрос в романе решен бесспорно положительно. Стоит жертвовать ради человека — даже пусть это случайная жертва ради какого-то старика. Погиб ни в чем не повинный деревенский парнишка. Его расстреляли по ошибке в хаосе фашистского тюрьмы вместо старика, точно так же случайно и безо всякой вины приговоренного к смерти. Дед Штилян и не подозревает об этом, а когда узнает, то только и думает, что о своей вине: «Известное дело — я виноват» (165).

Вторым своим спасением он обязан заключенным, поставившим на карту и имущество свое жалкое, и сердца. Все это мы узнаем из первой части книги. Но не будь второй, мы так бы и не узнали, что этот старик, оставшийся жить вместо убитого парня, обладает прекрасными человеческими качествами и щедро творит добро людям. Добродетели в нем жили и прежде, всегда, но сознание, что он должник, открыло ему путь в мир, к людям («Долг платежом красен, сынок. Разве хорошо уходить отсюда должником? Вся жизнь бедняком был, но никому не задолжал. Так и до конца будет» — 287). Один человек из народа погиб, другой остался жить вместо него. И даже в последние мгновения жизни дед Штилян думает не о себе и продолжает свой урок нравственности: «Лишь тебя мне жалко... Ты не такой, как другие. Ты добрый, но нет в тебе силы, вот что плохо... Силу-силушку копи в себе... Силу внутри себя...» (287).

Целая вереница образов коммунистов и партизан, совершенно индивидуальных, неповторимых, но сходных в своей нравственно-философской сути, проходит перед читателем: Виктор, дядя Нико, Спас, Боян, Драган... Но позиция участника событий не позволяет рассказчику ограничиться образами честности и самоотверженности. Есть в романе и персонажи, что называется, «второго плана», выполняющие важную функцию именно в смысле нравственно-философском. Например, заключенный из новичков, который прямого преступления не совершает, не убивает и не предает. Но он крадет продукты у товарища по камере. Не меньшее осуждение вызывает у большинства заключенных и тот, у кого украли: по уговору посылки были общими, а он часть своей припрятал. «Всякое моральное разложение надо пресекать в зародыше», — считает бескомпромиссный дядя Нико, ибо «за кражей идет предательство» (165).

Один из тех, кто вообще не заслуживает звания человека, — надзиратель Ахтунг, подло вымогающий у заключенных скудное их имущество и деньги под угрозой выдать деда Штиляна. Даже для самых темных и неграмотных узников как личность он не существует. Он может мучить, шантажировать, издеваться и при всем этом — не существовать. С точки зрения автора, причины появления ахтунгов заложены в основе самой фашистской системы, призванной ломать и растлевать. Предатели, провокаторы — это, по

П. Вежинову, только тень зла, а не само зло. В то же время автор отнюдь не умаляет их вины. И конец Ахтунга закономерен: «Я увидел, как наш... караульный начальник подошел к Ахтунгу сзади, поднял винтовку и методично, как на учениях, обрушил приклад на его голову» (204).

Большинство же героев П. Вежинова живет достойно и умирает достойно. В их системе нравственных ценностей высшее и необходимейшее качество — человечность. Именно она подвигла доктора на почти бессмысленную борьбу с Ахтунгом за жизнь деда Штиляна, именно человечность не позволила сначала болгарским рыбакам, а затем пастухам-сербам выдать встреченных ими беглецов-антифашистов.

«Путь к себе» — так называлась вышедшая в 1965 году книга Благи Димитровой, героиня которой пытается разобраться в себе, своих возможностях, в происходящем. Название этой книги могло бы стать эпиграфом ко всей болгарской прозе 60—80-х годов. Оно дает точное представление об эволюции образа современника.

«Путь к себе», заключающийся в нравственно-философских исканиях, в пересмотре и анализе жизненных позиций и моральных ценностей, в поиске соответствия личной свободы и общественной необходимости, проходит и герой П. Вежинова. Путь этот отнюдь не легкий и не прямой. Достаточно вспомнить размышления доктора после побега: «Только теперь мне в голову пришла и прочно засела в ней простая мысль: мы идем на смерть. Быть может, мы обречены. До того дня я мог представить себя кем угодно, только не партизаном. Может, дядя Нико прав, спрашивая меня, готов ли я пойти с ними? Готов ли я взглянуть смерти в глаза? Нет, не готов. Я вдруг осознал, что в глубине души всегда чувствовал себя в безопасности. Я знал, что рано или поздно придет день, когда я навсегда вырвусь из кошмара. И вот неожиданно для себя я вступил на роковой и страшный путь. Я не был подготовлен к этому пути, но другого выхода уже не было. Что бы ни случилось с нами, мне оставалось держаться со всеми заодно. В этом был мой единственный шанс на спасение» (211—212).

Сложной эволюции героя соответствуют и архитектура романа, и повествовательная манера, изобилующая ретроспекциями, философскими дискуссиями, не всегда последовательная, но вполне цельная и даже эстетически оправданная, ибо уже в ней моделируются до известной степени и характер доктора, и эволюция этого характера.

Жизнь перестает казаться ему замкнутым в себе моментом, она превращается для него в длительность, непрерывность, в исторический причинно-следственный ряд. Он начинает понимать, что залог бессмертия людей — в их делах и идеях. И потому бессмертны и Виктор, и Драган, и дед Штилян: «Если мы существуем в этой данности, то в принципе ничем от нее не отличаемся. Какой бы жалкой точечкой на ее огромном лице я ни был, в конце концов я все же одна из точек, из которых она составлена. Выходит, что я не рождался и не умру, хотя в известном смысле и то, и другое верно. Самое главное то, что я существую. Я всегда существовал и всегда буду существовать...» (225).

Органическое соединение П. Вежиновым изображения конкретно-исторической ситуации с обобщенной манерой повествования (не случайно герой ни разу не назван по имени) находит воплощение и в названии романа. С одной стороны, смысл названия вполне рационалистичен: большая часть событий разворачивается под открытым небом (имеется в виду вторая часть романа), и звезды то восходят, то гаснут над головами людей. С другой стороны, название романа символично, обобщенно-метафорично, что находит подтверждение и в самом тексте:

«Несколько минут он (Виктор — Е. Л.) молчал, а потом... чуть слышно проговорил:

— Звезды...

— «Что «звезды»? — спросил я.

— Звезды над нами,— сказал он.— Они самая большая загадка... Они больше всего напоминают мне о вечности, которая нам не принадлежит... Разве можно представить себе небо без звезд? Конечно, нельзя. Звезды в нас, в нашей судьбе...» (222—223). Так осознается героями их соприкосновение с бесконечно большим, с вечностью, их включенность в поток мировой жизни.

Таким образом, роман П. Вежинова структурно не может быть отнесен к какому-либо одному типу повествования. К жанру собственно антифашистского романа его не причислишь, но и причислив — не ошибешься. Действие в нем разворачивается под знаком утверждения нравственного закона — это

главное. «Путь к себе», личностное самоутверждение характерны для П. Вежинова, но не приводят к стоической самоизоляции от мира; напротив, осуществляются в единении с миром, прорастают в нем как его органическая часть. В этом смысле роман П. Вежинова может быть сопоставлен даже с эпическими полотнами.

«Звезды над нами» — роман о реальных людях и реальных событиях и в то же время — притча об актуальнейших проблемах прошлого и будущего, смерти и бессмертия, веры и сомнения, страха и самопожертвования, свободы и чести, о нравственно-философских исканиях человека в кризисные моменты истории.

¹ Быкаў В. Праўдай адзінай: Літаратурная крытыка, інтэрв'ю. Мінск, 1984. С. 94.

² Вежинов П. Звезды над нами / Пер. с болг. Н. Попова. М., 1977. С. 125. В дальнейшем цитаты приводятся по этому изданию с указанием в тексте страницы.

³ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 202—203.

⁴ Цит. по: Кушкин Е. П. Альбер Камю. Ранние годы. Л., 1982. С. 167.

Л. Н. МУЩИННИНА

К ВОПРОСУ О СВОЕОБРАЗИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЫШЛЕНИЯ В «СМЕХОВЫХ» ЖАНРАХ ДРЕВНЕГРЕЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ

То, что мы привыкли называть архаической греческой литературой, представляет собой еще не собственно литературу, как ее понимают теперь. Архаическая греческая литература сформировалась в недрах фольклора, выросла из него, проникнувшись им и впитав его законы. Следует отметить, что природа античного фольклора существенно отличается от европейского. Если античный фольклор рождает литературу и в ней растворяется, то европейский останавливается в своем развитии, существует, превратившись в некий реликт, обособленно от литературы. При этом литературная и фольклорная традиции в Европе идут параллельно. Влияние фольклора на европейскую литературу, конечно, существует, но происходит оно по воле автора художественного произведения. Эволюция античного художественного сознания, частью которого является фольклор, происходит иным путем. О. М. Фрейденберг, исследовавшая ранние этапы становления архаического сознания, пришла к выводу о том, что его эволюция может быть сведена к трем этапам¹. Первый, самый древний, она называет мифологическим и связывает с образным первобытным сознанием. Древний человек на этом этапе развития мыслит мифологическими образами. Этот этап исследовательница связывает с периодом архаики. Второй этап — переходный от мышления образного к образно-понятийному, когда мифологический материал из культов и обрядов переосмысливается понятийно, но за его пределы не выходит. Этот этап О. М. Фрейденберг называет условно фольклорным и связывает с периодом классической греческой литературы, когда художественное словесное творчество изнутри пронизано фольклором. Третий этап — литература в нашем смысле; в греческой литературе он начинается условно с эпохи эллинизма. Фольклор на этом этапе используется в литературном произведении сознательно, по воле критического (или реалистического) сознания автора, который может пользоваться, а может и не пользоваться фольклорными образцами.

Принимая во внимание предложенную О. М. Фрейденберг картину развития художественного сознания греков, рассмотрим, как эволюционировало на этих этапах понимание категории смешного или комического. Самым странным и непонятным для современного человека представляется восприятие действительности на первом этапе становления художественного сознания. Все окружающее по законам такого сознания воспринималось одновременно в двух аспектах: серьезном и смеховом одновременно. При этом смех не был осмеиванием в нашем смысле, а представлял собой особую, параллельную серьезной, форму восприятия