

Однако не замечать идейно-эстетических и структурных особенностей жанровых разновидностей тоже нельзя. Жанровые разновидности характеризуются совокупностью признаков: «Выявление этих «образований» (жанров, по авторской терминологии — А. А.) производится обычно не по одной-двум формальным (или даже содержательным) доминантам, а по совокупности многих признаков...»⁶. С этим нельзя не согласиться. В таком случае необходимо как-то обозначить относительное идейное и структурное единство рассказов. Можно назвать его тип рассказа. Под типом рассказа следует понимать не просто близость идейного содержания, принципов организации его структуры и, вследствие этого, наличие общих элементов стиля⁷ (будь то интонационно-лексические особенности, сюжетно-композиционные и др.), а системные отношения между названными факторами. Сама по себе общность стилевых черт еще не говорит о наличии типа рассказа. Противоречие в рассказе можно продемонстрировать по-разному в зависимости от природы самого жизненного противоречия и от способов его воспроизведения. Можно легко представить группу однородных противоречий, противоречий одного порядка. Следовательно, о типе рассказа можно говорить тогда, когда совпадают творческие принципы воспроизведения однородных противоречий, осмысленных с близких идейных позиций, и когда такое воспроизведение и осмысление закреплено в едином стиле, т. е. в единстве принципов изобразительности и выразительности.

Необходимо сделать еще одно замечание. Эволюция жанра, т. е. видоизменение его во времени, может происходить в рамках одного типа рассказа (плавная эволюция), а может происходить и посредством смены типов рассказа (скачкообразная эволюция). Причем оба вида эволюции могут происходить в творчестве одного художника почти одновременно. Первый вид жанровой эволюции в отличие от второго логично было бы называть модификацией жанра. (Модификация, в соответствии со словарным толкованием, — это «видоизменение предмета или явления, не затрагивающее его сущности»⁸. Предмет в данном случае — тип рассказа.)

Если отказаться от понятия «тип рассказа» и рассматривать эволюцию жанра как бесконечные содержательно-структурные вариации (при сохранении неизменной жанровой функции), то неизбежен вывод: всякий рассказ есть уникальная модификация жанра. Так оно, в сущности, и есть. Но такая констатация не означает, что закономерностей развития жанра не существует. Они есть и воплощены именно в типе рассказа.

¹ Чернец Л. В. К методологии изучения литературных жанров // Литературный процесс. М., 1981. С. 203.

² См.: Виноградов И. А. Вопросы марксистской поэтики. М., 1972. С. 255.

³ См.: Лейдерман Н. Л. Движение времени и законы жанра. Свердловск, 1982. С. 73.

⁴ Там же. С. 139 и далее.

⁵ См.: Субботин А. С. О категории жанра и ее отношениях с «родами» и «видами» // Проблема лит. жанров. Томск, 1975. С. 4.

⁶ Там же.

⁷ См.: Поспелов Г. Н. Проблемы литературного стиля. М., 1970.

⁸ Словарь русского языка: В 4 т. М., 1982.

А. Ю. ЗАХАРОВ

ЭВОЛЮЦИЯ ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНОГО ГЕРОЯ В РАННИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ УИЛЬЯМА СТАЙРОНА

Американский писатель Уильям Стайрон принадлежит к тем авторам, которые, отзываясь на различные общественные перипетии и катаклизмы, искали духовное руководство в самой природе человеческого существования, причем рассматривали эту природу с экзистенциалистских позиций.

Творчество У. Стайрона неоднозначно оценивается советской и американской литературной критикой. Если американцы расценивают многие произведения Стайрона как «литературные иллюстрации» к известным философским эссе А. Камю «Миф о Сизифе» и «Взбунтовавшийся человек», что практически соответствует действительности, то советские литературоведы отодвигают прямые экзистенциальные мотивы его книг на задний план и сосредоточивают внимание на реалистичности его творчества, а точнее, на его социальных аспектах.

Достаточно обратиться к первым произведениям писателя, чтобы убедиться в том, что художественное познание жизни, в его понимании, это, прежде всего, изображение эмоционально-интимных, чисто человеческих аспектов существования современных людей. При этом из поля зрения писателя не ускользают и социальные моменты, являющиеся иллюстрациями к основной экзистенциальной идее автора. Для Стайрона суть этой идеи заключается в том, что человек, находящийся в абсурдном и иррациональном мире, постигает этот мир через свою экзистенцию (нерасчленную целостность объекта и субъекта), а затем обретает свободу, которая есть выбор самого себя, своей сущности. Однако человек у Стайрона может постичь экзистенцию через «корень своего существа в пограничных ситуациях»: борьбе, страданиях, смерти. Лишь оказавшись в экстремальной среде пограничных ситуаций, человек делает свой выбор. Так выглядит философская концепция романиста. Однако нельзя сказать, что Стайрон пришел к ней сразу, и что она всегда пребывала в таком конечном виде. Доказательством тому могут служить два его первых произведения: роман «Сникаю во мгле» и повесть «Долгий марш», при анализе которых обнаруживается эволюция как самой концепции, так и экзистенциального героя, чьи мысли и действия направлены на подтверждение этой концепции.

Итак, первая книга Стайрона — роман «Сникаю во мгле» (1951). Именно в ней, на наш взгляд, находятся ключи ко всему творчеству писателя, так как здесь начинают формироваться авторские философские воззрения экзистенциального толка, еще несовершенные, но поражающие своей выразительной силой и масштабом действия. «Сникаю во мгле» — это семейно-психологический роман, действие которого происходит в Порт-Уорвике, небольшом городке южного штата Вирджиния, и Нью-Йорке.

Главными героями романа являются члены семьи Лофтисов: Милтон Лофтис — глава семьи, Хелен — его жена и Пейтон — их взрослая дочь. Все они ощущают, что семья их вот-вот распадется и все же пробуют найти общий язык между собой, понять друг друга, пытаются отыскать выход из многочисленных семейных конфликтов, трагический исход которых влечет за собой физическую или духовную смерть героев. События, приведшие Пейтона к физической смерти (самоубийство), составляют внешнюю основу романа и подробно анализируются в произведении, однако не в хронологической последовательности, а с помощью экспериментального приема, перекликающегося с некоторыми особенностями стиля Фолкнера и Кафки. Суть этого приема заключается в том, что автор воспроизводит в сознании героев их прошлые обрывочные впечатления, сны и внутренние монологи. Такое воспроизведение позволяет ему выяснить как причины разрушения личности Пейтона, так и создать связную психологическую картину духовного распада всей семьи Лофтисов.

С точки зрения экзистенциального героя наибольший интерес в романе вызывают два персонажа: Милтон Лофтис и муж Пейтон — Гарри Миллер. Милтон Лофтис является центром разрушительных отношений в романе. Согласно традиции «южной школы» американского романа, к которой принадлежит Стайрон, Лофтис с избытком наделен чувством неискупленной вины за все свои прегрешения: патологическую страсть к дочери, ее самоубийство, частые измены жене, свою собственную несостоятельность как юриста и политика, и, наконец, трагическое наследие американского Юга. Понимая, что с таким грузом вины он жить далее не в силах, Милтон старается уйти от реальности, прибегая к алкоголю. Стремление уйти от реальности обеспечивает Милтону ярко выраженный экзистенциальный смысл. Это становится понятным не столько потому, что он оказывается вовлеченным в абсурдные ситуации, сколько потому, что сам хорошо понимает абсурдность этих ситуаций. Примером тому является история его женитьбы на Хелен, женщине, которая оказалась не только не способной любить, но и даже быть любимой. С осознанием того, что он не нашел себя как муж, к нему приходит понимание всей собственной жизни как полного абсурда, «как обыкновенного похмелья, своего рода состояния, лишенного всяких радостей, подавленных безразличием и неутрачиваемым чувством вины за содеянное»¹. Затем Милтон с удивлением обнаруживает, что не реализовал себя как юрист и не обрел себя как отец. Все, что ему остается — это состояние безысходности на грани безумия. «Знакомый незнакомец, отразившийся на мгновение в зеркале»², неожиданно для Лофтиса приобретает его собственные черты.

А. Камю утверждал, что «абсурд рождается в столкновении между призыванием человека и неразумным молчанием мира». Лофтис чувствует это противостояние между своими устремлениями и неразгаданным безмолвным

миром, но ему не достает силы остаться «разбуженным» при столкновении с этим противоречием. Он колеблется между окончательным погружением в новое чувство и успокаивающим возвратом к ритмичной цепи повторяющихся бессмысленных семейных сцен, от участия в которых он пробует уклониться. Ему не достает сил вырваться из тисков повседневности, не хватает смелости освободиться от нее. Он так и не становится совершенным экзистенциальным героем. Подобно Сизифу, Милтону Лофтису почти удается достичь вершины горы, но его плечи наливаются нестерпимой болью усталости под тяжестью огромного камня, он выпускает камень из рук и устремляется за ним вспять, так и не выйдя из порочного, замкнутого, абсурдного круга.

Итак, Лофтису не было суждено стать законченным экзистенциальным героем. Стайрон не позволяет ему выйти из тупиковой, абсурдной ситуации, освободиться от абсурда жизни, так как, видимо, сам еще не знает, что за этим может последовать. Лишь в нескольких эпизодах романа он делает попытки изобразить человека, способного противопоставить абсурду жизни свою творческую силу. Таким героем в романе становится муж Пейтон — Гарри Миллер, художник из Нью-Йорка. Неистовый талант позволяет ему создавать настоящие шедевры живописи. Работая над картинами, Гарри отстраняется от реального и абсурдного мира. Это позволяет ему остаться в стороне от ужасной и полной абсурда жизни семьи Лофтисов. Лишь в его картинах возникает эта пагубная атмосфера, приобретающая очертания сюрреалистических видений. На одной из них «он изображает седого, глубоко задумавшегося древнего монаха или раввина, испещренного морщинами и много испытавшего, с трагическими глазами, излучающими величие. Позади старика виден город, разрушенный, опустошенный, груды кирпича и бетона, а также большой камень-валун, пылающий странным цветом ржавчины, подобным цвету сменившей оперение дикой утки. Здесь было все: ландшафт смерти и одиночества, кое-где еще сохраняющий течение жизни, величие странника, его пронзительный, гордый взгляд, обращенный не то к богу, не то к солнцу» (С. 347).

Фигура Гарри вызывает яркое впечатление, хотя и редко появляется на страницах романа. Такая эпизодичность его появлений может свидетельствовать о неполной завершенности этого образа. В характере Гарри чувствуется неуверенность самого Стайрона, который с помощью своего персонажа пытается интуитивно нащупать выход из абсурдных ситуаций.

Решение проблемы абсурда, которое намечено Стайроном в образе Гарри Миллера, нашло отражение в более поздней прозе автора, к которой принадлежит его повесть «Долгий марш» (1952). Повесть существенно отличается от первого романа и по манере написания, и тематически, а потому почти безоговорочно относится критиками к разряду реалистических произведений. Хотя реальный план повести составляет только развернутую иллюстрацию к абсурдной ситуации, изложенной писателем. «Долгий марш» представляет собой описание двух событий одного дня 1951 г.: смерти восьми молодых резервистов от разрыва нескольких, неверно пущенных мин, и 36-мильного марша морской пехоты под жарким небом Южной Каролины. Описание выдержано в динамичном повествовательном ключе и свободно от условий сложной структуры первого романа Стайрона. В центре повествования фигура капитана Маникса, командира роты резервистов морской пехоты США, и лейтенанта Калвера, офицера штаба батальона той же морской пехоты. Оба они совсем недавно призваны из запаса, и каждый из них принимал участие в военных действиях в годы второй мировой войны. Рота Маникса в основном была сформирована из резервистов, которые после срочной службы уже успели шесть лет пожить гражданской жизнью и были снова призваны в связи с войной в Корее. Отвыкшие от армии, недостаточно обученные, эти люди не были готовы к маршу такой протяженности. Однако командир батальона полковник Телмpton, военный до мозга костей, приказывает выполнить марш, чтобы проверить боеготовность батальона, а главным образом для того, чтобы напомнить Маниксу и его штабной роте о самом факте их принадлежности к морской пехоте, а не к чему-либо еще. Таким образом, Телмpton, отдав бессмысленный приказ, становится инициатором абсурдной ситуации. Колвер и Маникс в качестве субъектов входят в эту ситуацию. А первым шагом к абсурду является, согласно Камю, пробуждение в человеке чувства страха, который приходит к нему тогда, когда он начинает сознавать, что страшно устал от всего происходящего, понимать, что жизнь выжала его как лимон. И именно в это время у человека появляется шанс постигнуть настоящее чувство свободы, духовно очиститься от

скверны обычной бессмысленной жизни или же постепенно вернуться «на круги своя». Нечто подобное начинает происходить с Маниксом и Калвером. Но Калвер уже не может бороться с жизнью. «Ему шел тридцатый год, он был стар и напуган»³, — заключает Стайрон. К тому же лейтенант абсолютно дезорганизован и подавлен сложившейся ситуацией и не в состоянии ей противостоять. Хотя он и участвует в марше вместе с Маниксом, это участие — вынужденное, а не добровольное. Калвер лишь безропотно выполняет приказ.

Другое дело — капитан Маникс, чье поведение говорит читателю о бессмысленности попыток удержать человека в мире конфронтации и насилия, фактически лишаящих его нормального существования и вынуждающих жить в абсурдном и жестоком мире страданий. В отличие от майора Лоуренса, кадрового офицера морской пехоты, Маникс не желает до конца погрязнуть в этом мире и вынужден бороться, хотя и предчувствует печальный исход этой борьбы. Участие Маникса в марше, исполненное презрения ко всему, что связано с армией, в том числе и к полковнику Теллпнтону, напоминает (как и в первом романе) поведение героя античного мифа Сизифа, который в гордом непротивлении воле богов становится бунтарем. Впервые с анализом такого рода бунтарства знакомит А. Камю, когда утверждает, что с каждым мятежным действием в бунтаре нарастает чувство недовольства из-за посягательств на его права, и в это время он обретает полную уверенность в некоторых своих действиях. Маникс ведет себя так же, как и бунтарь Камю. В своем развитии как экзистенциальный герой он достигает той самой границы, где его уверенность в себе должна либо исчезнуть, либо достигнуть апогея. «Страдание озлобило его, заставило пристальной, даже циничней, разглядывать свои новые цепи, обострило его нюх, и он уже чуял в тяжелом затишье те ветры, которые, поднявшись однажды, швырнут их всех в новую бойню. Он смущал Калвера. Он не просто брюзжал — он восставал неукротимо и открыто; его бунт казался Калверу смелым и опасным» (С. 225—226), — пишет Стайрон.

Капитану Маниксу удается выдержать марш и добраться до военной базы, но ценой не только чудовищной напряженности духа и всех физических сил, но и поражения в борьбе. Маникс ведь гнался за врагом, которого не существует, израсходовал в этой гонке все свои физические и духовные силы, а взамен получил только пульсирующую боль в искалеченной ноге и «равнодушие ко всему на свете». Однако, несмотря на общее поражение, Маниксу все же на краткое время удается вырваться из тисков абсурдного мира. Он сделал свой выбор, выбор своей сущности: на миг, но обрел свободу — ведь уже «одной борьбы достаточно, чтобы заполнить сердце человека» (С. 308).

Как видим, герои Стайрона оказываются перед выбором, когда начинают сознавать свою жизнь бессмысленной, а цель ее — иллюзорной. Как в первой, так и во второй книге, это осознание приходит к героям не сразу. Они постепенно движутся к пониманию абсурда своего существования и, наконец, останавливаются перед чертой, границей между обыкновенным, повседневным существованием и духовным самоочищением — необыкновенно ясным ощущением свободы. Драматическое напряжение, с которым они совершают свой выбор, достигает наката именно в этой пограничной точке. Так и создается автором та самая пограничная ситуация, в которой человек испытывает страшные страдания. Испытав их раз, он понимает, как они губительны для него. Не желая им больше подвергаться, он делает свой выбор. Разница только в том, как он это делает. Либо, как герой второй книги капитан Маникс, не щадя себя, борется с причиной своих страданий, либо, как Милтон Лофтис, герой первой книги, просто уходит от них, снова попадая в бездну своих абсурдных поступков. Говоря иначе, Лофтис в своем развитии как экзистенциальный герой проходит лишь половину пути, добирается только до определенной эволюционной точки. Вторую половину пути Стайрон отводит Маниксу, который сделал выбор своей сущности и тем самым возвел себя в ранг абсолютно экзистенциального героя. Таким образом, только оба героя вместе могут рассматриваться как полный образ экзистенциального героя.

¹ Styron W. Lie Down in Darkness. Indianapolis, 1951. P. 152. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте статьи с указанием страниц.

² Камю А. Сумерки богов. М., 1989. С. 241.

³ Стайрон У. Современная американская повесть. М., 1980. С. 210. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте.