**Марк Твен и его творчество**

**Введение**

Известный американский писатель Марк Твен родился в деревне Флорида, штат Миссури, в 1835 году. Марк Твен — лишь псевдоним Сэмюэля Лэнгхорна Клеменса, и первая заметка, подписанная знаменитым псевдонимом, относится к 1863 г.

Детские годы писателя прошли на Миссисипи, в городке Ганнибал, известном читателям всего мира под именем Санкт-Петербурга. Сэмюэль Клеменс происходил из семьи, чья судьба тесно переплелась с американским фронтиром — границей цивилизованных земель Америки. Ганнибал в ту пору был последним форпостом цивилизации, дальше шли почти неосвоенные земли. На другом бepегy Миссисипи начинались территории, свободные от рабовладения. Через Ганнибал пролегал путь переселенцев на Запад, путь рабов, которых везли по реке на хлопковые плантации в ее низовьях, и путь беглых невольников. История словно специально позаботилась о том, чтобы в этом захолустье наглядно выступили главные конфликты американской жизни прошлого столетия.

Сэмюэль Клеменс с детских лет работал учеником печатника, продавал газеты, водил пароходы по Миссисипи, работал секретарем у брата в штате Невада, в канцелярии губернатора, золотоискателем. Затем он приобщился к журналистике, а в 1867 году началась его карьера профессионального писателя. В 1888 году Клеменс закончил Йельский университет в Нью-Хэйвене (штат Коннектикут), там же получил почетный диплом доктора литературы, почетного представителя университета.

Марк Твен был представителем демократического направления литературы США, именно демократическое мироощущение Твена и помогло ему создать произведения, представляющие собой сплав достижений предшествующего искусства Америки, не став при этом подражателем авторитетам или простым продолжателем традиций.

В произведениях Твена возник полностью естественный синтез романтизма и реализма, составляющий одно из условий возникновения большого реалистического искусства. Его творчество, отчасти подготовленное и романтиками и реалистами 50-х годов, стало точкой скрещения разнородных художественных тенденций. Но романтизм был не "довеском" к реализму Твена, а органическим качеством его мировосприятия, определившим весь внутренний строй его произведений. Даже при поверхностном соприкосновении с ними ощущается, как и во всех явлениях высокого реализма, умение объединить "романтически прекрасное" с "реалистически повседневным", он сумел синтезировать эти понятия.

В произведениях Твена американский реализм обрел характерный для него художественный облик со всеми его определяющими чертами: гротескностью, символикой, метафоричностью, внутренним лиризмом и близостью к природе. Это произвело решающий сдвиг в художественном развитии Америки.

При этом наследник великих американских романтиков XIX в. был и их убежденным непримиримым противником. Борьба писателя с романтизмом носила на редкость целеустремленный и постоянный характер и продолжалась на протяжении всего его творческого пути. Причиной Твена послужило разное понимание главной задачи искусства — задачи воспроизведения жизненной правды. Вслед за романтиками он воспевал красоту "естественных", не изуродованных цивилизацией явлений жизни, разделял их ненависть ко всему фальшивому, искусственному, однако все эти черты он находил и в произведениях самих романтиков.

Подлинный сын своего народа, он обладал той ясностью взгляда, той конкретностью поэтического мышления, которая составляла характерную черту народного мироощущения. Поистине "у него был ясный взгляд на жизнь, и он лучше знал ее и меньше был введен в заблуждение ее показными сторонами, чем любой американец".

Связь Твена с трудовой Америкой, скрепленная жизненным опытом, уже с самого начала писательской деятельности определила живую силу его творческого воображения. Эти особенности мировосприятия и позволили автору взглянуть на свою страну глазами непредубежденного человека, чистыми и открытыми для новых идей.

**Первая книга Марка Твена**

Когда Твен стал репортером "Территории энтерпрайз", выходившей в столице Невады Вирджиния-Сити, ему открылась литературная дорога. Только в наше время были собраны все изданные там его заметки, фельетоны, очерки, скетчи, сценки. Именно в то время формируется юмор Твена — неповторимое и вместе с тем по сути своей глубоко американское художественное явление.

Твену достаточно быстро приелся юмор, рассчитанный лишь на вкусы не избалованных высокой литературой старателей да переселенцев. Знаменитая скачущая лягушка из Калавераса на фоне такого юмора казалась Монбланом рядом с небольшими холмиками. В ней есть качество, которое напрасно было бы искать в анекдотах и небылицах, — это умение буквально двумя – тремя штрихами обрисовать не просто потешную ситуацию, а целый жизненный уклад, целый мир в его необычности. И это умение будет крепнуть у Твена от рассказа к рассказу, стремительно завоевывая ему известность лучшего юмориста Америки.

В то же время ему было необходимо, чтобы читатель и за самоочевидным, буйным и несдержанным гротеском видел достоверно описанную американскую жизнь со всей ее многокрасочностью. Он постарался сохранить тональность такой, какой она была в устном, не ведающем никакой литературной приглаженности изложении, он добивался, чтобы его рассказ прежде всего смешил.

Обложку самой первой его книги украшала огромная желтая лягушка, ярко выступающая на кремовом фоне переплета. Какова ее история? Откуда взялся сюжет о лягушке по имени Дэниел Уэбстер? Нашли несколько напечатанных вариантов этого рассказа. Но все же лягушку из Калавераса прославил не кто иной как Марк Твен. История вполне достоверна, ее можно было услышать в родных краях Твена или даже прочитать в газетах, издававшихся на периферии, на фронтите.

Джим Смайли проиграл на пари сорок долларов объявившемуся в Калаверасе незнакомцу, понадеявшись на удивительный талант Дэниела. Твен записал этот случай почти в точности так, как его не раз при нем излагали: незнакомец усомнился в способностях Дэниела, принял пари и, пока Смайли ловил для него другую лягушку, всыпал в пасть чемпиону пригоршню перепелиной дроби, так что бедная знаменитость не смогла сдвинуться с места. В общем-то печальная повесть об обманутом доверии и о прилежании, которое пошло прахом, но такова жизнь.

Есть особые приметы твеновского юмора, которые будут видны, если прочесть рассказ о лягушке по имени Дэниел Уэбстер внимательно. Но Твен представил этот случай, уместившийся на нескольких страницах, так, что тот смешит читателей вот уже второе столетие, и дело в неподражаемом юмористическом даре.

В этом рассказе Твена сохранена красочная атмосфера быта и нравов переселенцев. Мы отчетливо можем себе представить и этот поселок в несколько кривых улиц, уводящих в бескрайнюю прерию, и как попало одетых, давно не брившихся людей у входа в салун.

О самих лягушачьих скачках мы узнаем лишь под самый конец, а до этого Твен будет долго рассказывать о разных происшествиях из жизни Смайли. Твен? Нет, рассказывать будет некий Саймон Уилер, которому доверено вести повествование. Этот Уилер сам из Калавераса, он ее видел своими глазами и все запомнил.

Подтекстом этой ультракомической новеллы, представляющей собою обработку одного из анекдотических западных сюжетов, являлась антитеза "неотшлифованного" Запада и "прилизанного" Востока. За простодушным рассказом неуклюжего фронтирсмена Саймона Уилера, развлекающего своего слушателя-джентльмена бесхитростным повествованием о "подвигах" собак и лягушек, скрывалась мысль о существовании особого мира со своей неузаконенной шкалой ценностей, в принципе столь же законной, сколь и господствующая.

Намеком на это служили и имена героев. Дэниель Уэбстер — лягушка и Эндрью Джексон — собака являлись тезками известных государственных деятелей. Рассказ Уилера доказывает, что ему нет дела до этих знаменитостей. Излагая свою лягушачью эпопею, он "ни разу не улыбнулся, ни разу не нахмурился, ни разу не переменил того мягко журчащего тона, на который настроился с самой первой фразы, ни разу не проявил ни малейшего волнения; весь его рассказ был проникнут поразительной серьезностью и искренностью. Это ясно показало, мне, что он не видит в этой истории ничего смешного или забавного, относится к ней вовсе без шуток и считает своих героев ловкачами самого высокого полета".

В самом деле, так ли уж прост Саймон Уилер? Ведь, в сущности, в этом рассказе не один, а два повествователя — клоун и джентльмен, и неизвестно, кто из них подлинный "простак" и кто кого дурачит. Ясно лишь одно, что из двух рассказчиков фронтирсмен — более искусный. Он рассказывает лучше, ярче, сочнее и, так же как и автор, умеет видеть вещи и ощущать их внутреннюю жизнь. Иными словами, он говорит языком Марка Твена. Подобный способ изложения наталкивает читателя и на некоторые дополнительные выводы относительно характера как повествователя, так и слушателя.

**Гротеск в ранних произведениях Твена**

Искусство молодого Твена — это искусство гротеска. Но и гротеск бывает самый разный по своим формам, да и по сущности. На мнимой авторской серьезности основывается весь юмористический колорит рассказов молодого Марка Твена. В те времена считалось, что литература непременно должна быть возвышенной, глубокомысленной и подчеркивающей свое глубокомыслие, изысканной по языку, выстроенной в согласии со строгими правилами и законами художественного повествования. А у Твена попадались словечки грубоватые и просто жаргонные, изысканность осмеивалась беспощадно, и сам рассказ больше всего напоминал небылицу или анекдот.

Небылицы и анекдоты обязательно требовали преувеличений, обстоятельств, выдаваемых за подлинную, абсолютно достоверную реальность, явлений совершенно немыслимых, но почитаемых истинными в каждой своей подробности.

Мы читаем, как у коллежского асессора Ковалева исчез нос. Бедный Ковалев увидел свой нос — подумать только! — в экипаже, который катит по улице. А когда на почтовой станции подозрительного путника задержали, выяснилось, что нос уже успел обзавестись паспортом. Выдумка? Конечно. Все это чистая фантазия. Гоголь вовсе и не хочет, чтобы читатель даже на секунду заподозрил, будто имеет дело с событием, хоть отдаленно правдоподобным. Может быть, все это только страшный сон несчастного Ковалева, может быть, его бред, наваждение (“черт хотел подшутить надо мною”) или просто какая-то необъяснимая загадка природы. Для Гоголя это не так уж существенно. Важнее то, что вся жизнь, какой она представлена в “Носе”, нелепа и страшна до последнего предела, перевернута с ног на голову.

Впрочем, гротеск совсем не обязательно требует нарушения логики, так, чтобы перед нами возникал мир наизнанку. “Путешествия Гулливера” — тоже гротеск, очень последовательный, и сама по себе каждая из книг “Гулливера” вполне логична, надо только осознать и освоить условность самой ситуации, в которую нас переносят.

Гротеск — удивительно многоликое явление. Он может страшить и забавлять, внушать отчаяние или чувство освобождения от пут осмеянной, уничтожаемой им действительности, он создает самые разные художественные формы: философскую трагедию и фарс, притчу и сатиру, нравоучительную сказку и утопию, изображающую желанный, справедливый мир будущего. Гротеск способен опрокидывать привычные пропорции и отношения, делая их почти неузнаваемыми, и может сохранять эти отношения, эти пропорции, но только непременно их укрупняя, чтобы острее выступила сущность того мира, который в них воплощен. Но и в гротескную литературу Твен внес свою особую интонацию, свою неповторимую ноту.

Однако эта мозаика на поверку обладала прочнейшими сцеплениями, потому что сама ее пестрота доносила ощущение контрастности, несочетаемости начал, чересполосицы и хаоса, поражавшего каждого, кто в ту пору впервые приезжал в Америку.

Он знал, что “нет такой крепости, которая не рухнула бы, когда ее атакует смех”, и выучился навыкам, необходимым юмористу,— дразнил публику, рассказывая ей совсем не о том, что обещало заглавие. Он менее всего заботился о том, чтобы события логично вытекали одно из другого, разрывал необходимые внутренние связи, рисуя действительность как будто лишенной какого бы то ни было смысла и цельности. Или с невозмутимым видом повествовал про явления совершенно абсурдные, делал выводы, противоречащие всякой логике, и защищал их с упорством фанатика, которым овладела заведомо дикая идея. Но все это для него оставалось лишь техникой, а не сутью творчества.

Он и в ранних — шутливых и гротескных — своих рассказах был реалистом, первым настоящим реалистом в американской литературе, хотя, по беглому впечатлению, на его страницах реальность отступала перед яркой выдумкой и иронией, ничуть не заботящейся о правдивости создаваемых картин.

Только в конечном-то счете эти картины оказывались куда правдивее, чем простые зарисовки жизни в ее обыденном облике. Скольких людей заставляла смеяться до слез “Журналистика в Теннеси”, один из самых известных рассказов молодого Твена! И конечно, все считали, что автор проявил на редкость богатую фантазию, а на самом деле ничего подобного происходить не могло.

Гротеск этого требует по своей природе, а рассказ Твена можно изучать как образец гротеска. Разумеется, Твен основательно сгустил краски. Тут и преувеличения ничуть не скрываемые, и герой-простак, которому взбрела в голову бредовая мысль, что, поработав с месяц на Юге, в Теннеси, он прекрасно отдохнет и поправит здоровье. Тут и какой-то оскорбленный газетой полковник, который, по-джентельменски объяснившись с редактором и получив смертельную рану, справляется перед уходом об адресе гробовщика. Тут и выдранные в драке вихры, и пули, упорно попадающие в безвинного практиканта, а не в шельму редактора, и под конец такая резня, которой не в состоянии описать перо. Тут и походя брошенное шефом газеты замечание, которое на весах юмора, пожалуй, перевесит все леденящие кровь подробности из жизни газетчиков Теннеси: “Вам здесь понравится, когда вы немножко привыкнете”.

Твен прекрасно изучил понятия фронтира и знал участь людей, решившихся избрать в этих условиях ремесло журналиста. В Неваде был случай, когда один тамошний босс, пришедший в ярость от статьи, раскрывавшей его плутни, обманом залучил к себе автора и, выпоров его плеткой, пригрозил расстрелом на месте, если тот немедленно не объявит самого себя клеветником. Так обычно и поступали с газетчиками те, кто смелее, да задиристей. И никто этому особенно не удивился.

Газета “Утренняя звезда” выходила на Миссисипи, в городе Виксберге. Ее издателя несколько раз избивали на улице и, в конце концов, прикончили выстрелом в упор. Четырех последующих редакторов убили на дуэлях. Пятый утопился, не дожидаясь, пока его линчует толпа, обидевшаяся на какую-то нелестную для Виксберга статью. Шестой сразил вызвавшего его дуэлянта наповал и уехал в Техас, но его разыскали и там, не успокоившись, пока он не отправился на тот свет. Бурная летопись невезучей “Звезды” на этом и закончилась, но небылицы у Твена почти что быль, только нужно более или менее ясно представить себе жизнь, которую он описывает, и осознать законы гротеска.

В мире гротескной литературы, по сути, возможно, все — любая фантастика, любые чудеса, любые поступки и события, просто не укладывающиеся в голове. Но чтобы это была литература, обязательно и необходимо ввести в причудливый мир вещи, предметы, явления, которые читатель сразу же узнает, примет как что-то хорошо ему знакомое из собственного опыта. Вымысел должен здесь соседствовать с достоверностью, условное — с безусловным, ложное — с истинным.

Отчего так смешны ранние твеновские рассказы? Оттого, что основной их мотив всегда почерпнут из реальной действительности, и детали повествования до какой-то черты строго правдивы, как будто непосредственно взяты из окружающего быта, но эти детали едва заметно для читателя начинают укрупняться, приобретать невероятный масштаб. Твен никогда не изучал трактаты по эстетике, но это непреложное правило, без которого гротеск выродится в пустые словесные фокусы, он инстинктом художника постиг с первых же своих шагов на писательском поприще.

Условное и безусловное, достоверное и вымышленное не просто сосуществуют, они вступают в конфликт друг с другом. Возникает юмористический контраст в самой ткани повествования. А Твен его все усиливает да усиливает, пока не добьется мощного комического взрыва, просто выворачивающего наизнанку предыдущие мнения.

**“Американизм” в работах Твена. “Простаки за границей”**

Жанр путевых заметок отнюдь не являлся новостью для читателей Америки. Книги подобного рода пользовались в США популярностью, и их авторами были и прославленные деятели литературы (Лонгфелло), и начинающие писатели, чьи имена еще не приобрели известность. Но при всех различиях между этими авторами, произведения их написаны в одной и той же тональности почтительного восхищения.

Наивная вера в реальность американской свободы окрашивает произведения в оптимистические тона. Все ранние произведения Твена поражают своим жизнерадостным, весельем, насмешливым, озорным тоном. На этом этапе Твен еще не сомневается в преимуществах демократического строя Америки.

"Американизм" молодого писателя с особенной ясностью проявился в его "Простаках за границей" (1869) — серии очерков, описывающих путевые впечатления Твена во время путешествия по Европе, которое он совершил как корреспондент газеты "Альта Калифорния". Появление этой книги, в основу которой легли репортерские письма Твена, направляемые им с борта парохода "Квакер Сити" в редакцию газеты, было первым подлинным триумфом писателя. Когда книга вышла отдельным изданием, она имела большой успех и привлекла всеобщее внимание своей необычностью и свежестью.

Молодая страна Америка, у которой не было ни архаических памятников, ни старинных летописей, ни освященных веками традиций, с почтительной завистью взирала на древнюю, окутанную романтическими легендами и преданиями Европу. Но молодой, задорный юморист Запада взглянул на Старый Свет иными глазами. Насмешливая, парадоксальная, острополемическая книга начинающего писателя стала декларацией его республиканских и демократических воззрений. Он производит осмотр ее культурных и исторических ценностей со скептической усмешкой. Монархическая Европа с ее феодальным прошлым и сложной системой сословно-иерархических отношений не вызвала у него никаких благоговейных чувств.

Самоуверенный американский турист Марк Твен не боится сказать, что ему до смерти приелся Микеланджело ("этот надоедала"), которым без устали пичкают путешественников итальянские гиды. Один из его знаменитых афоризмов гласит: "Даже слава бывает чрезмерной. Очутившись в Риме впервые, вы вначале безумно сожалеете о том, что Микеланджело умер, а затем — о том, что сами не могли присутствовать при его кончине". Именно этот скептический угол зрения, призванный обобщить не только субъективную позицию автора книги, но и позицию целой страны в ее отношении к Старому Свету, определяет всю внутреннюю структуру произведения Твена. Он реализуется в особенностях повествовательного стиля с его вызывающе задорной интонацией, в принципах отбора материала, в его количественных соотношениях, в характере его демонстрации.

Твен-рассказчик держится с непринужденностью, самонадеянностью и даже с нарочитой развязностью, пишет, о чем хочет и как хочет. Он не впадает в экстаз перед картинами мастеров, не проливает слез умиления над могилами Элоизы и Абеляра, не "раскисает" от лирических восторгов при мысли о Лауре и Петрарке. С видимым наслаждением он цитирует "богохульственные" остроты своих скептических попутчиков, которые с нарочитой наивностью осведомляются по поводу каждого демонстрируемого экспоната: "Работа Микеланджело?"

Не связанный никакими каноническими предписаниями, обязательными для хорошего вкуса, он позволяет себе интересоваться тем, что для него интересно, и не обращать внимания на всемирно знаменитые образцы "прекрасного". В двух словах говорит он о Нотр-Дам, в Лувре равнодушно проходит мимо Джоконды, но зато включает в свое повествование развернутое обозрение "собачьей жизни" бездомных константинопольских псов.

Позиция Твена во многом представляется ограниченной и односторонней. Его суждения кажутся смехотворными в своей наивности, его оценки нередко вызывают чувство внутреннего протеста.

И все же трудно противиться обаянию насмешливой, задорной книги Твена. Ее покоряющая сила — в пронизывающем духе свободолюбия, в страстной ненависти автора ко всем видам произвола и деспотизма. Твен протестует не только против реакционных государственно-политических принципов европейского общества, но и против всякого насилия над человеческой личностью. Любые посягательства на ее внутреннюю свободу вызывают яростное сопротивление молодого писателя.

Он противится всяким попыткам поработить мысль человека, загнать ее в узкие рамки узаконенных канонических представлений. Реально его "американизм" означает не столько "образ жизни", сколько "образ мысли" — характер подхода к явлениям действительности. При всем видимом непочтении писателя к европейским культурным ценностям, в целом, в его неприязни к ним есть немалая доля эпатажа. В конце он вполне способен оценить величавую красоту античного Лаокоона или поэтическую одухотворенность рафаэлевского "Преображения". Но, давая восторженную оценку этим чудесам искусства, писатель настаивает на своем праве судить о них на основе собственного разумения. Преимущества своей позиции он видит в том, что "не поет с чужого голоса", и поэтому его суждения более честны и правдивы, чем вымученные восторги людей, привыкших смотреть на мир "чужими глазами".

Именно эта полная свобода от всех и всяческих предубеждений, составляющая, по мнению Твена, главную особенность "американизма" как национального склада мышления, и позволяет ему увидеть то, что он считает самым существом жизни Европы, а именно царящие в ней отношения сословной иерархии. Они, как полагает Твен, и лежат в основе ее столетиями создававшейся культуры. За древним великолепием европейских городов писателю чудятся века рабства и угнетения. Отпечаток услужения и раболепия лежит на сокровищах европейского искусства.

Но при всем обилии этих обвинений по адресу европейского прошлого Твена интересует не вчерашний, а сегодняшний день жизни Европы.

Писатель убежден, что одряхлевший, неподвижный Старый Свет все еще живет по законам феодального прошлого. В восприятии молодого самоуверенного американца Европа — это вчерашний день человечества, своего рода гигантский склеп, наполненный отжившими тенями былого.

В будущем Твен сформулирует эту мысль в прямой и откровенной форме. "Поездка за границу, — напишет он в одной из своих записных книжек, — вызывает такое же ощущение, как соприкосновение со смертью".

Эту мысль можно найти и в "Простаках за границей". Путешествие на "Квакер Сити" напоминает Твену "похоронную процессию с тою, однако, разницей, что здесь нет покойника". Но если покойники отсутствуют на американском пароходе, то Европа с лихвой возмещает недостаток этого необходимого атрибута погребальных церемоний.

В Старом Свете "мертвецов" любят и почитают, они пользуются здесь усиленным и несколько чрезмерным вниманием. Разве не поучительно, что в Париже самым посещаемым местом является морг? Но любопытство к смерти свойственно не только парижанам. Оно доставляет часть узаконенного "культа", исповедуемого и в других странах Старого Света.

В итальянском монастыре капуцинов туристы видят целые "вавилоны" затейливо уложенных человеческих костей, образующих изящный, продуманный узор. Мудрено ли, что, в конце-концов пассажиры "Квакер Сити" начинают возражать против "веселого общества мертвецов", и когда их вниманию предлагается египетская мумия, они отказываются глядеть на этого трехтысячелетнего покойника — если уж так необходимо рассматривать трупы, то пусть они по крайней мере будут свежими.

Но Европа является "усыпальницей" и в переносном значении этого слова. Культ отжившего исповедуется здесь в самых различных формах.

Американский исследователь Линн совершенно неправомерно приписывает эти некрофильские увлечения самому Твену. В таком подходе к великому писателю можно видеть характерное для буржуазной критики стремление объявить Твена родоначальником "черного юмора".

Для этого "американского Адама" пока что существует лишь одно измерение исторического времени — современность, и полное воплощение ее духа он находит не в умирающей Европе, а в молодой практической республике — США. Созерцание "заката Европы" лишь укрепляет в нем ощущение жизнеспособности его родины. Поэтому он с таким насмешливым задором "переводит" полулегендарные события прошлого на язык американской газеты и рекламы. Отрывок афиши, якобы подобранный им среди развалин Колизея, повествующий в тоне дешевой газетной сенсационности о "всеобщей резне" и кровавых поединках гладиаторов, позволяет будущему автору "Янки из Коннектикута" осуществить деромантизапию поэтического прошлого Европы. Нет, он не очарован варварской романтикой древности и охотно променяет ее на прозаическую жизнь Америки XX в.

"Застывшей и неподвижной" культуре Старого Света писатель противопоставляет деятельную и энергичную американскую цивилизацию, архаическим памятникам европейской старины — достижения американской техники (пусть в США нет картин старых мастеров, но зато там есть мыло). При этом он отнюдь не идеализирует и своих спутников — американцев. Он видит их невежество, ограниченность, хвастливую самонадеянность и подчас довольно едко высмеивает этих самодовольных янки.

Но хотя порядки, царящие в его собственной стране, нравятся ему далеко не во всем, в целом Твен убежден в преимуществах Нового Света. Автор "Простаков" пока что не понимает, что упреки, предъявляемые им Европе, могут быть переадресованы и его собственной стране. Он говорит здесь от имени всей Америки, не желая замечать, что и она не едина.

Но как только взор Твена обращается "вовнутрь", к явлениям национальной жизни — становится ясно, что его голос — это голос не "всей", а народной Америки. Его связь с нею проявляется прежде всего в литературном "генезисе" ранних произведений, ведущих свое происхождение от традиций западного фольклора. Язык фольклора был для Твена родным языком, естественной для него формой выражения чувств и мыслей. Стихия народного творчества окружала его с детства. Она жила и в фантастических рассказах негров рабов, и в их протяжных, грустных песнях, и в анекдотах фронтирсменов Запада. Твен слышал их и на палубах пароходов, плывущих по Миссисипи, и в землянках рудокопов, и в харчевнях и кабаках Невады.

Фольклор Запада имел свои особые формы, особые приемы, особых героев. Суровая, полная опасностей и тревог жизнь фронтирсменов определила его характер. Трупы, проломленные головы, изувеченные, окровавленные тела, убийства и выстрелы — постоянные мотивы западных рассказов. Комическое и трагическое переплетается в них самым причудливым образом. Истина и вымысел сливаются воедино. Анекдоты и комичные истории, особенно те, которые сочиняли на фронтире, отмечены упорным пристрастием к сюжетам, связанным с насилием, кровопролитием, избиением. Знакомясь друг с другом, герои таких историй обязательно дерутся, подстраивают всякие каверзы один другому, ломают руки и ноги, отстреливают пальцы и уши, проявляют удивительную изобретательность по части всевозможных издевательств и глумлений.

А что сам-то он собою представляет, этот герой небылиц и сложенных переселенцами юморесок? Как правило, это редкостный урод, богохульник, ненасытный пьяница, хвастун, каких свет не видел, зато уж с кольтом он выучился обращаться разве что не в колыбели, а о таких вещах как сочувствие или доброта отроду не слыхал. Анекдот и прославляет его, и вышучивает, ведь герой, понятно, лицо собирательное. В нем воплощены типичнейшие черточки психологии фронтира, но уже доведенные до своей крайности, до явной нелепицы, потому что люди, воспевшие этих вымышленных удальцов, на самом деле повествовали о самих себе и умели не только собою восторгаться, но и сознавать уродство собственной жизни, весело потешаясь над нею.

В юности Твен просто обожал истории подобного толка, словно не замечая, до чего они примитивны и невзыскательны. Став репортером невадской газеты “Энтерпрайз”, он и сам напечатал страшный рассказ про своего коллегу по газете Дэна де Квилла. Дэн поехал в гости на соседний прииск, а Твен в очередном номере оповестил, что с его приятелем произошел ужасный случай: лошадь понесла со скоростью полтораста километров в час, Дэн вылетел из седла, шляпу вогнало ветром прямо ему в легкие, а нога от толчка вошла в тело до самого горла. Отлично выспавшись и позавтракав у своих друзей, де Квилл развернул свежую “Энтерпрайз” и с растущим удивлением прочел эту мрачную повесть о собственных несчастьях.

Итак, в основе многих этих рассказов нередко лежат действительные происшествия. Но, войдя в устную народную традицию, они принимают гротескные очертания, обрастают множеством фантастических подробностей. В причудливом мире, созданном народным воображением, все приобретает гигантские размеры. Подчеркнутая гиперболизация образов — одна из самых характерных особенностей западного фольклора.

В произведениях фольклора даже москиты обладают такой силой, что легко поднимают корову. "Я, Дэвид Крокет, прямо из лесов, я наполовину лошадь, наполовину аллигатор, я могу перейти вброд Миссисипи, прокатиться верхом на молнии, скатиться вниз с горы, поросшей чертополохом, и не получить при этом ни единой царапины," — так аттестует себя один из любимых героев Запада. Другой легендарный богатырь, Поль Бэниан, еще двухлетним младенцем вызвал из недр земли Ниагарский водопад с единственной целью — принять душ. Он же, став взрослым, причесывал бороду вместо гребенки сосной, которую выдергивал из земли вместе с корнями. Первобытной, грубой силой веет от этих образов. Все фольклорное творчество Запада, начиная с этих фантастических преданий и кончая бытовым анекдотом, пронизано острым чувством жизни и своеобразным бунтарским неуважением к традициям и авторитетам.

Авторы этих произведений скептически смотрят на достижения цивилизации, не питают почтения к религии, не боятся и не уважают сильных мира сего. Вот два фронтирсмена, дед и внук, приходят в большой промышленный город: "Не правда ли, красивый город?" — спрашивает внук деда. "Да,— отвечает старик,— а особенно он был бы хорош, если бы можно было его весь разрушить и построить заново".

Дэвид Крокет во время выборов в конгресс приезжает на место выборов верхом на аллигаторе и, натравив крокодила на претендента на пост конгрессмена, заставляет незадачливого политического деятеля с позором удалиться. "Буйство" западных фронтирсменов — особый комплекс настроений, в котором стихийный демократизм сливается воедино со столь же стихийным чувством национальной гордости. За ним стоит сознание своей "первозданной" мощи и богатейших нерастраченных возможностей. Именно в таком мироощущении Твен увидел "квинтэссенцию американизма".

Мир фронтира представлялся Марку Твену "душой" Америки — молодой, энергичной, по-юношески здоровой страны, и это восприятие целиком определило внутренний художественный строй одной из его первых книг "Налегке" (1872).

Построенная в виде серии очерков, посвященных жизни Запада, эта книга наряду с "Простаками" может считаться ключевым произведением раннего Твена. Ей присущ особый внутренний пафос — пафос "сотворения мира".

Новый Свет в изображении Твена поистине нов. Он родился совсем недавно, и краски на нем еще не просохли. Их первозданная свежесть так и бьет в глаза. Он переполнен новехонькими, "с иголочки" вещами, каждая из которых как бы увидена автором (а вместе с ним и всем человечеством) в первый раз. Созерцая их, Марк Твен обновляет стершиеся, привычные представления. У каждой, оказывается, есть свое особое, индивидуальное, неповторимо своеобразное "лицо", своя жизнь, насыщенная и полная, и писатель воспроизводит ее во всем богатстве многообразных, бесконечно живых деталей.

Тщательность, обстоятельность твеновского рисунка возвращает реальное бытие и верблюду (сожравшему пальто автора и находившемуся во власти разнообразных эмоций, связанных с этим увлекательным занятием), и койоту (которому "ничего не стоит отправиться завтракать за сотню миль, а обедать за полтораста", он не хочет "бездельничать и увеличивать бремя забот своих родителей"), и полынному кусту, достигающему пяти – шести футов высоты и обрастающему при этом особенно крупными листьями и "дополнительными" ветвями. Наивная любознательность рассказчика Твена подстать наивности молодого, "только что сотворенного" мира, в котором, как в Библии, все начинается сначала. Аналогия со Священным писанием настойчиво подсказывается самим Твеном. Его очерки пестрят библейскими реминисценциями. Верблюд жует пальто Твена у истоков Иордана, многоженство мормонов сродни полигамии библейских патриархов, их "король" Биргем Юнг, подобно Иегове, располагает отрядом "ангелов-мстителей", карающих тех, кто преступает установленные им законы.

На Западе история как бы возвращается к своим первоистокам. Но это отнюдь не значит, что ей предстоит двигаться по накатанному пути. Всякий плагиат ей противопоказан. Мормоны потому и не вызывают симпатий Твена, что они есть не что иное, как жалкие плагиаторы Библии, "скатывающие" моральный кодекс Нового завета даже без ссылки на источник.

Нет, на свободных пространствах американского Запада история не повторяется, а начинается заново. Здесь возникает своя, не библейская мифология, создателями которой являются сильные, грубые люди, столь же неотесанные и "шершавые", как окружающий их первобытный лес. При всей молодости полудикого мира у него уже есть элементы мифологической традиции с ее постоянными героями — полубандитами-полубогами. Она складывается буквально на глазах.

"Живая романтика" в лице знаменитого головореза Слейда, чье магическое имя уже успело обрасти множеством полуфантастических легенд, садится с Твеном за один стол и мирно беседует с ним. На девственной почве Запада мифы плодятся с невиданной быстротой, и в россказнях досужего враля уже потенциально заложены зачатки "мифа". Нелепая "притча" о бизоне, который якобы влез на дерево и на его вершине вступил в поединок со спутником Твена, неким Бевисом, явно сделана по образцам западного фольклора. Твен вложил ее в уста Бевиса, но она могла быть рассказана и придумана самим автором книги.

**Особенности юмористических произведений Марка Твена**

Влияние западного фольклора стало важнейшим формирующим фактором творчества Твена. Хотя большинство его юмористических рассказов было создано в 60 – 70-х годах, юмор с обычными для него фольклорными приемами пронизывает все его творчество (правда, в убывающей прогрессии). Даже в 80 – 90-х годах, когда писатель находился во власти растущих пессимистических настроений, он иногда возвращался к своей прежней манере, и под его пером возникали такие юмористические шедевры как "Похищение белого слона" (1882). Эти внезапные всплески великолепного, сочного юмора, неожиданно вырывавшиеся откуда-то из творческих глубин сознания Твена, свидетельствовали о неистребимости его гуманистических первооснов. Ранние рассказы Твена были написаны "в защиту жизни", и этим определяются принципы их художественного построения.

Твен-очеркист неотделим от Твена-юмориста, и подтверждение этому можно найти в его ранних юмористических рассказах. Они написаны тем же "почерком". В своих юмористических произведениях Твен сумел воспроизвести не только стиль западного фольклора, но и его атмосферу жизнерадостного, задорного "буйства".

Тем самым закладывались предпосылки важнейшей литературной реформы. Вместе с фольклором Запада в литературу Америки вторгалась живая, неприкрашенная, неотлакированная жизнь и, громогласно утверждая свои права, вступала в борьбу со всем, что становилось ей "на горло".

Опорой при осуществлении этой программы Твену служила не только фольклорная традиция, но и те литературные явления, которые, подобно его собственному творчеству, взошли на почве западного фольклора. Его повествовательная манера многими своими сторонами соприкасалась с традициями так называемого газетного юго-западного юмора.

Традиции эти составляют один из первоисточников американского реализма. Рассказы талантливых юмористов Себы Смита, Лонгстрита, Халбертона Гарриса, Хупера, равно как и Артемуса Уорда и Петролеума Нэсби, являлись попытками критического осмысления действительности. Эти писатели обладали остротой взгляда, свободой суждений и смелостью мысли и еще в эпоху господства романтизма стремились приковать внимание читателей к уродствам американской общественной жизни в их реальном, "будничном" воплощении. Впервые в истории литературы США они ввели в обиход национального искусства образы циничных политиканов, беззастенчивых дельцов, наглых шарлатанов всех мастей.

В их произведениях Твен нашел богатейший материал для своего творчества, и они же подсказали великому сатирику многие приемы. Некоторые особенности метода Твена: "минимум описаний и отвлеченных рассуждений, максимум действия, динамизм повествования, меткость языка, использование диалекта" и интонации устного рассказа, несомненно, берут свое начало в юмористике 30 – 70-х годов (а она, в свою очередь, — из фольклора).

Из этого богатого реалистического фонда черпал он и многие свои сюжеты. Обновляя новеллистическую традицию Америки, автор вводил в ее обиход особую форму "штриховой" бытовой зарисовки, впоследствии получившую дальнейшую жизнь у Ринга Ларднера.

Для предшествующей Твену американской литературы характерен иной тип рассказа и новеллы. Их ядром обычно служило некое необычное, а иногда и фантастическое происшествие, обраставшее в ходе повествования столь же необычными драматическими перипетиями, не выпадавшими, впрочем, из строго очерченных границ последовательно развивающегося, крепко спаянного, четко обрисованного сюжета.

Образцом такого остросюжетного построения могут служить новеллы Эдгара По. Фантастически бредовый характер изображаемых в них событий особенно оттеняется логической ясностью и математической организацией их сюжетного развития.

Эта каноническая для американской литературы XIX в. схема новеллистического повествования у Твена подвергается пародийному переосмыслению. Он был первым писателем Америки, окончательно порвавшим и с условностью сюжета, и с традиционными сюжетными схемами. "Я терпеть не могу Готорна и всю эту компанию",— писал он Хоуэллсу, поясняя, что сюжетная интрига у этих писателей "слишком литературна, слишком топорна, слишком красивенька".

Сам Твен обладал несравненным умением лепить сюжеты (или их подобие) из "ничего": из будничных явлений повседневной жизни, из банальнейших действий обыкновенных, рядовых, ничем не замечательных людей, из мельчайших деталей их повседневного быта. Извлекая из всего этого прозаического материала множество "сюжетных выкрутасов", Твен создавал в своих рассказах ощущение динамически развивающегося действия. Ощущение это отнюдь не обманчиво.

У рассказов Твена есть свой особый "драматический" конфликт, который служит источником их скрытого динамизма. Внутренней коллизией его юмористического цикла является столкновение живой, свободной, энергически деятельной жизни с системой омертвевших искусственных установлений, теснящих ее со всех сторон.

Предпринимая защиту простого, здорового "естества" вещей от всего, что стремится его извратить и изуродовать, Твен делает орудием обороны приемы западного фольклора. Используя их, писатель прибегает к гротеску, гиперболе, к "кровавым" эффектам.

Он с удовольствием раздает "смертоносные" удары, с воинственным пылом орудует ружьем, пистолетом, томагавком, палкой, столами, стульями и, сокрушив своих незадачливых противников, хоронит их на свой счет. В его интерпретации все эти "страшные" действия выглядят веселыми и смешными и столь же комически условными, как в фарсе или клоунаде. Так писать о смерти и убийстве может лишь тот, кто влюблен в жизнь и для кого она является абсолютом. Ее неукротимость, неугомонное буйство и озорство, готовность оказать стихийное сопротивление всему, что пытается обуздать жизнелюбие и загнать в прокрустово ложе всевозможных запретов, утверждается всей образной системой рассказов Твена.

Юмористические рассказы переносят читателя в особый мир, где все бурлит и клокочет, все буйствует. Даже сиамские близнецы превращаются здесь в чрезвычайно беспокойных и скандальных субъектов. Они в нетрезвом виде швыряют камнями в процессию "добрых храмовников", а покойник, вместо того, чтобы мирно покоиться в гробу, садится рядом с кучером на козлы собственного катафалка, заявляя, что ему хочется в последний раз взглянуть на своих друзей. Здесь капитан Стромфильд, попав на небеса, немедленно устраивает состязание с первой попавшейся кометой; здесь обыкновенный велосипед едет, куда хочет и как хочет, невзирая на усилия седока, тщетно пытающегося преодолеть сопротивление своенравной машины, а безобидные карманные часы умудряются с дьявольской изобретательностью придать своим стрелкам все мыслимые и немыслимые положения.

Писатель как бы высвобождает скрытую энергию жизни, обнаруживая ее не только в одушевленных, но и в неодушевленных предметах. Сила ее внутреннего напора ощущается даже в атрибутах повседневного быта, в комфорте и покое домашнего очага. В рассказах Твена чашка утреннего кофе нередко соседствует с томагавком или содранным скальпом. "Что бы вы сделали, если бы размозжили ударом томагавка череп вашей матушке за то, что она пересластила ваш утренний кофе? Вы сказали бы, что прежде, чем вас осуждать, нужно выслушать ваше объяснение".

Мирная обывательская чета МакВильямсов (рассказы "МакВильямсы и круп", 1875 и "Миссис МакВильямс и молния", 1880) живет в молчаливом и враждебном окружении ковриков, умывальников, стаканов, столиков, ожесточенная борьба с которыми и составляет основное содержание их жизни. Миссис МакВильямс даже нё подозревает, до какой степени она права, когда во всех этих безобидных и полезных вещах видит тайных пособников бушующей за окнами грозы (хотя гроза всего лишь плод ее испуганного воображения). Грозовой заряд неуемной жизненной энергии таится во всех и во всем, даже в ней самой — суматошной, деятельной, утомительно суетливой богине “обывательского домашнего очага”. Гроза, буйная, шумная, бесцеремонная сила бушует в людях и вещах, превращая мир в веселый ералаш.

Твену, бесспорно, нравится это непрерывное кипение жизни, этот веселый задор, этот раскатистый смех. Такого звонкого хохота, такого шумного веселья, такой живой, сочной "простонародной" речи еще не знала американская литература. В лице "дикого" юмориста Запада народная Америка, живая, здоровая, непосредственная, шумно и бесцеремонно утверждала себя в литературе.

На ранней стадии своего творчества Твен еще не до конца осознал глубину пропасти, отделявшей эту Америку простых людей от другой Америки — стяжателей, филистеров и лицемеров. Но ростки бунтарских настроений уже пробиваются в его веселых "пустячках". В самой манере Твена видеть вещи и говорить о них заключался вызов ханжеской, лицемерной, фарисейской морали американского обывателя.

Все искусственное и надуманное, всякая предвзятость суждений вызывают у писателя протест. Ему ненавистны догматы, каноны, штампы, любые попытки пригладить жизнь, придать ей мещански благовоспитанный облик. Уже на начальном этапе своей деятельности Твен выступает как последовательный и непримиримый враг фальшиво-лицемерного, ханжеского "благочестия" буржуазной Америки.

Даже в это время юмор не являлся для Твена самоцелью и должен был играть в его творчестве отчасти служебную роль. У этого, казалось бы, столь беззаботного писателя было очень четкое представление о характере своей творческой миссии как юмориста. Он твердо верил, что "чистые юмористы не выживают", и если юморист хочет, "чтобы его произведения жили вечно, он должен учить и проповедовать". Даже самые безобидные юморески выполняют особое социально-критическое задание: они служат орудием разрушения догматов, условностей и всех видов лжи и фальши как в жизни, так и в литературе.

В процессе освобождения от моральных, религиозных и литературных "стандартов" жизненная реальность как бы впервые находила свой истинный облик. С любознательностью Колумба Твен открывал новую Америку, в каждой самой скромной подробности ее будничного быта обнаруживая неожиданное и занимательное содержание. В этом, как и во многом другом, он был последователем "газетных" юмористов. Двигаясь вдоль колеи, проложенной ими, он, подобно им, умел придать самым общеизвестным истинам и сверхбанальным ситуациям оттенок неожиданности и сенсационности.

При всем том реалистическое новаторство Твена не только несводимо к приемам "газетного" юмора, но в смысле своего художественного уровня несоизмеримо с ним. При всей полноте сюжетных совпадений рассказов Твена с другими произведениями американской юмористики они непохожи ни на один из своих прообразов. Даже в самых незначительных из его ранних рассказов проявляется несравненное умение Твена проникать в душу явлений, изображать их в индивидуальной неповторимости, во всем богатстве их реального бытия.

В гротескных, фантастических рассказах писателя закладывались основы поэтики реализма в формах, поражающих своей свежестью и новизной. Его образы обладают огромной выпуклостью и рельефностью, метафоры сочны и красочны до предела, его сравнения отличаются неожиданностью и меткостью. В метафорической структуре его речи есть нечто от "синкретического" мышления. Он обладает несравненным умением сочетать несочетаемое, воспринимать явления жизни в комплексе, делая это с непринужденностью и простотой, свойственной целостному, наивному, мифотворческому сознанию.

В рассказах Твена лягушка "дергает плечом наподобие француза", переворачивается, как оладья на сковородке, карманные часы отдают, как дедовское ружье, и вынуждают своего обладателя "положить на грудь слой ваты". Поразительная наблюдательность Твена, предельная острота его поэтического видения проявляются во внимании к деталям, в стремлении к подробному и точному их воспроизведению. Его крошечные рассказы на диво вместительны. Штриховые зарисовки сделаны здесь со скрупулезной точностью, с обстоятельностью, казалось бы почти невозможной.

Писатель успевает заметить, что сердитый старик, ворвавшийся в редакцию сельскохозяйственной газеты, прежде чем пустить в дело палку, ставит шляпу на пол и вынимает из кармана красный шелковый платок. "Свистопляска", происходящая в другой редакции теннесийской газеты "Утренняя заря и Боевой клич округа Джонсон", не мешает ему разглядеть и трехногий стул, на котором сидел ответственный редактор, "раскачиваясь и задрав ноги на сосновый стол", и "еще один сосновый стол и еще один колченогий стул, заваленные ворохом газет, бумаг и рукописей".

Он видит и деревянный ящик с песком, и чугунную печку с дверцей, державшейся на одной верхней петле, и костюм редактора, датируемый "приблизительно 1848 годом", и его "косматую шевелюру", "порядком взлохмаченную" вследствие того, что энергичный деятель прессы "в поисках нужного слова часто запускал руки в волосы". Реалистическая убедительность всех этих невинных наблюдений (особенно оттеняющая фантастичность и гротескность изображаемых событий), пластическая выпуклость беглых твеновских зарисовок поистине не имели параллелей в современной ему американской юмористике.

В этом легко убедиться, сравнив юмореску Твена "Мои часы" (1870) с близким к ней по содержанию рассказом юмориста 40-х годов Филдса.

Героем рассказа является некий бедняк, на последние деньги купивший часы, обладавшие, согласно уверению продавца, "превосходным ходом". Но, сделав эту покупку, он убеждается в том, что его надули самым безжалостным образом. Отныне его жизнь превращается в бесконечную цепь визитов к мошенникам-часовщикам, которые на все жалобы своего незадачливого клиента отвечают одной и той же фразой: "Часы нуждаются в чистке". Услышав это заверение чуть ли не в сотый раз, бедняк приходит в отчаяние и отказывается от дальнейшей борьбы с судьбой, подсунувшей ему под видом часов некое орудие пытки.

Сопоставляя рассказ Твена с типичным произведением рядового американского юмориста, можно осознать величину дистанции, разделявшей рассказы великого писателя и характерные образцы традиционного "газетного" юмора. Внутри одной и той же сюжетной схемы происходит полное перераспределение акцентов. В рассказе Филдса все часовщики однолики, все говорят одно и то же; в рассказе Твена и сами они, и их реакции разнообразны и индивидуальны.

У них есть своя "физиономия", своя ярко выраженная индивидуальность, и писателя чрезвычайно интересуют все ее проявления. Его явно занимают инициатива часов, их внутренняя раскованность, размах их деятельности, в результате которой они как бы получают власть над той силой, которой призваны служить, над самим временем. Уходя вперед, часы опережают современную эру на тысячелетия, отставая — плетутся в далеком прошлом. "Октябрьский листопад крутился в воздухе, а они уже радовались ноябрьскому снегу. Они торопили с взносом денег на квартиру, с уплатой по разным счетам. Я незаметно отстал от времени и очутился на прошлой неделе. Вскоре я понял, что один-одинехонек болтаюсь посредине позапрошлой недели, а весь мир скрылся из виду далеко впереди. Я уже поймал себя на том, что в грудь мою закралось какое-то смутное влечение, нечто вроде товарищеских чувств к мумии фараона в музее, и что мне хочется поболтать с этим фараоном, посплетничать с ним на злободневные темы".

В отношении Твена к часам есть нечто и от любознательности первооткрывателя, и от наивного любопытства ребенка, который ломает и портит вещь, чтобы узнать, как она устроена. Это впервые увиденное им устройство он демонстрирует во всех деталях.

Открывая мир заново, писатель подвергает рассмотрению каждое из явлений его жизни, стараясь при этом не упустить ни одной микроскопической подробности, касающейся объекта его внимания. Приближая предмет к читателю, автор всегда стремится повернуть его какой-то особой, новой, неожиданной стороной. Иногда эта цель достигается посредством смещения пропорций. Дабы освежить характер читательского восприятия, Твен демонстрирует явление в увеличенном виде.

Одной из важнейших сторон его изобразительной манеры является особый эпически неторопливый ритм повествования. Так, в "Укрощении велосипеда" одно ультранезначительное событие в жизни героя, о котором, казалось бы, и говорить-то не стоит, разрастается до масштабов своеобразной "Илиады", излагается с учетом всех его перипетий, периодов и этапов. "Мы тронулись с места значительно быстрее, тут же наехали на кирпич, я перелетел через руль, свалился головой вниз инструктору на спину, и увидел, что машина порхает в воздухе, застилая от меня солнце...".

Подобный отстраненный ракурс восприятия, позволяющий как бы обновить представления о привычных, примелькавшихся, по-будничному незначительных событиях жизни, распространяется на явления не только материального, но и духовного мира читателя. Несравненный мастер комического диалога Марк Твен любит уточнять смысл отвлеченных понятий, подвергая их буквальной расшифровке. Так, "война", происходящая в мире теннессийской журналистики, из метафоры превращается в живую реальность и входит в маленький мирок газетной редакции во всеоружии своих кровавых атрибутов: резни, выстрелов, насилия, увечий и т. д. Предельная конкретность этой "хроникальной" зарисовки помогает Твену с большой точностью и полнотой воссоздать гангстерские нравы американской прессы.

Переключение объекта в новый план, составляющее один из главных художественных приемов Твена в его рассказах, происходит и благодаря особым повествовательным принципам. В них чаще всего присутствует рассказчик, и именно это обстоятельство содействует созданию их юмористически отстраненного рисунка. Писатель особенно любит показывать действительность через восприятие простодушного, непосредственного человека, "простака", который видит все вещи в их истинном виде и в бесхитростной, наивной манере повествует о своих жизненных впечатлениях. Этот прием имеет для Твена огромное, почти универсальное значение.

"Простак" является центральным героем подавляющего большинства его рассказов и повестей. Присутствие этого персонажа определяет повествовательную манеру Твена с ее особой устной интонацией. Даже в тех произведениях, где нет героя-рассказчика как самостоятельно действующего персонажа, сохраняется тот же нарочито наивный тон, та же эпическая объективность летописца, с которой автор описывает самые нелепые и смешные происшествия. Твен создал маску простака, человека доверчивого, неискушенного, недалекого и на каждом шагу попадающего в положения крайне нелепые, но не унывающего при любых передрягах и к тому же способного при всей своей неопытности да и глуповатости в нужный момент как бы мимоходом обронить словцо или замечание, бьющее в самую точку.

Из столкновения наивной логики "простака" с логикой существующих жизненных отношений и рождается комический эффект рассказов Твена. В сознании "простака" все явления преломляются самым неожиданным образом. Он видит мир по-своему, совершенно иначе, чем другие люди. Именно поэтому Твен так любит манеру повествования от первого лица. Она позволяет ему раскрыть внутренний мир героев и показать комическое несоответствие их жизненных представлений с законами жизни окружающего мира.

Излюбленный образ творчества Твена — "простак" — ведет свое происхождение от разных источников. Важнейшими из них являются традиция западного фольклора. "Простак" — один из постоянных персонажей американских юморесок. Его простота и наивность служат не только поводом для создания разнообразных комических ситуаций, но и маской, за которой скрывается ироническая ухмылка по адресу официального кодекса приличий. Дискредитация джентльменских правил поведения осуществлялась в формах своеобразной клоунады, создававших предпосылки и для сценического использования этого приема. Поэтому не случайно маска "простака" особенно широкое применение получила у рассказчиков юмористов, в числе которых длительное время находился и Твен. Опыт, приобретенный писателем на этом поприще, несомненно, помог ему найти своего комического героя и, обогатив традиционный образ множеством новых красок, поднять его до уровня большого реалистического искусства Америки.

Образы твеновских "простаков" возникли в точке скрещения просветительской и фольклорной традиций, и в художественном отношении этот синтез оказался чрезвычайно плодотворным. Он стал почвой, на которой произросло великое множество характеров, являющих собою бесчисленные разновидности комедийного характера "простака". У Твена есть простаки легкомысленные, простаки серьезные, простаки верующие ("вдохновенные идиоты"), простаки скептики, простаки лукавые, под простотой которых скрывается немалая доля хитрости и плутовства. Но при всем бесконечном разнообразии этих психологических нюансов большинству из них присуще очень важное качество — способность к естественным реакциям и непредвзятым суждениям. Бесхитростное дитя природы, "простак" Твена, обладает природным здравым смыслом (в сколь бы нелепых формах ни реализовалось это ценнейшее свойство). Правда, его наивность и бесхитростность нередко внушают ему излишнее доверие к окружающему миру.

Преисполненный самых оптимистических надежд, он блуждает по бюрократическим лабиринтам американских правительственных учреждений, уповая на то, что суровые представители власти великодушно оплатят некий доставшийся ему по наследству счет ("Подлинная история великого говяжьего контракта", 1870). Благоговея перед мудростью полицейских и детективов, он отдает в их распоряжение все свое состояние и остается гол как сокол.

Однако при всей нелепости жизненных представлений "простаков" их устами нередко глаголет истина. В их наивности подчас скрыта немалая доля здравого смысла, лукавства и иронии. Вот беспредельно наивный молодой человек, который служит секретарем у министра ("Когда я служил секретарем", 1868). Он ведет официальную переписку с избирателями своего принципала. В тоне дружеской грубоватой фамильярности, с развязностью и непринужденностью, совершенно неуместной для деловой корреспонденции, он пишет им: "Джентльмены! Какого черта вам понадобилась почтовая контора... Что вам действительно необходимо — так это удобная тюрьма". И, пожалуй, в этом поразительном по своей неожиданности заявлении есть изрядная доля правды.

Во всех этих бесхитростных, невинных рассказах уже слышатся саркастические нотки. Характерная схема рассказа о "простаках" в редакции Твена приобретала неисчерпаемые сатирические возможности. В ходе творческой эволюции писателя они проявлялись с растущей отчетливостью. Этот процесс начался очень рано, фактически в конце 60х – начале 70х годов.

Уже в ранних рассказах Твена "простак" был фигурой отчасти опасной для "американского образа жизни". Его не застланный предубеждениями взор проникал в скрытые глубины общественной жизни США.

Попеременно становясь то незадачливым претендентом на пост губернатора ("Как меня выбирали в губернаторы", 1870), то бедным трудящимся китайцем, жестоко притесняемым в "стране свободы" ("Приятель Голдсмита снова в чужой стране", 1870), то робким, доверчивым сотрудником буйной американской прессы ("Журналистика в Теннеси" 1869), простак в соответствии с привилегией дураков, шутов и клоунов, выбалтывал горькие истины относительно отечественных порядков.

Сам того, по-видимому, не замечая, он говорил о продажности прессы, о комедии выборов, о фиктивности парламентаризма, о засилье шарлатанства и невежества ("Как я редактировал сельскохозяйственную газету", 1870).

С простецкой бесцеремонностью он вторгался в "неприкасаемую" область религии, показывая, что истинным содержавшем этого слова в США являются лицемерие, ханжество, стяжательское своекорыстие. "Кто есть бог, истинный и единый? — вопрошает писатель.— Деньги — вот бог; Золото, банкноты, акции" ("Исправленный катехизис", 87).

Картина, которая создавалась из многообразия наивных впечатлений "простаков", была несовместима не только с "традицией благопристойности", но и с официальной концепцией относительно совершенств американской цивилизации. Уже в самом начале своей деятельности Твен распознал ее деспотическую сущность и способность к разрушению нравственных первооснов человеческой личности.

В его рассказах корруптирующему воздействию американского образа жизни подвергаются не только дети (мальчик из рассказа "Возмутительное преследование мальчика", (1870), с благословения и одобрения взрослых швыряющий камень во всеми гонимого китайца, но и взрослые, в том числе даже закаленный в боях редактор, чья бурная энергия (это прекрасное национальное качество) оборачивается кровожадным стремлением к физическому истреблению конкурентов.

Пропущенные сквозь наивное естественное сознание "простака", впечатления американской жизни создавали представление о противоестественности господствующего порядка вещей, о стране, в которой все поставлено на голову. Все с большей определенностью Твен утверждает, что насилие над здравым смыслом, над естественной природой вещей является законом духовной, интеллектуальной жизни Америки.

Так, Венера Капитолийская из произведения заурядного американского скульптора превращается в античную статую, созданную неизвестным, но гениальным художником, и в процессе этого преображения теряет нос, ухо и несколько пальцев на руке ("Венера Капитолийская", 1869). Здесь великий Бенджамин Франклин, который сделал столько "достопримечательного для своей страны и прославил ее юное имя во многих землях", славится, прежде всего, как автор "пошлых трюизмов, надоевших всем еще до Вавилонского столпотворения" ("Покойный Бенджамин Франклин", 1870). Здесь сапожники танцуют в балете, артисты балета шьют сапоги ("Как я редактировал сельскохозяйственную газету"), полицейский подвергает аресту не преступника, а его жертву ("Чем занимается полиция", 1866).

В ходе эволюции "простака" заметным образом варьируется и сама тональность его бесхитростных рассуждений, в них все отчетливее слышится нота вполне осознанной едкой иронии. "Кто пишет отзывы о книгах? Люди, которые сами не написали ни одной книги. Кто стряпает тяжеловесные передовицы по финансовым вопросам? Проходимцы, у которых никогда не было ни гроша в кармане. Кто пишет о битвах с индейцами? Господа, не отличающие вигвама от вампума, которым никогда в жизни не приходилось бежать опрометью, спасаясь от томагавка, или выдергивать стрелы из тела своих сородичей, чтобы развести на привале костер. Кто пишет проникновенные воззвания насчет трезвости и громче всех вопит о вреде пьянства? Люди, которые протрезвятся только в гробу. Кто редактирует сельскохозяйственную газету? Чаще всего неудачники, которым не повезло по части поэзии, бульварных романов в желтых обложках, сенсационных мелодрам, хроники и которые остановились на сельском хозяйстве, усмотрев в нем временное пристанище на пути к дому призрения" ("Как я редактировал сельскохозяйственную газету").

Совершенно ясно, что эту желчную тираду произносит умный и проницательный человек, и дебош, учиненный им в редакции сельскохозяйственной газеты, есть форма его сознательного протеста против "парадоксов" американской жизни. Он, писавший статьи об "арбузных деревьях", хорошо знает, на какой почве произрастают эти диковинные экземпляры отечественной флоры.

Также на этом этапе в "самом веселом писателе Америки" временами просыпается гневный и беспощадный сатирик. Не случайно в 1869 г. в одном из своих писем он дает сочувственную оценку Свифту. "Бедный Свифт,— пишет он,— под спокойной поверхностью его просто написанной книги струится поток яда — кипящее море его несравненной ненависти".

В сущности, эта характеристика в какой-то мере применима и к самому Твену, даже на начальной стадии его творчества. Постепенно достигнув высшей точки своего накала, эта яростная стихия, наконец, выплеснулась на страницы его романа "Позолоченный век" (1873). В этом произведении, давшем имя целой эпохе, Твен и его соавтор Чарлз Дадли Уорнер впервые покажут реальное состояние американского общества, в котором вместо ожидаемого "золотого" воцарился "позолоченный век".

Период оптимистических надежд и освободительных порывов пришел к концу. На почве, расчищенной гражданской войной, началась оргия буржуазного стяжательства. Быстрый рост промышленности, железнодорожного строительства и торговли на Северо-Американском континенте сопровождался невиданным разгулом мошенничества и шарлатанства. Начало 70-х годов ознаменовалось предпринимательской лихорадкой, принимавшей самые разнообразные виды и формы. Дух обмана и спекуляции проник во все области деловой жизни США. Акционерные общества, банковские объединения, торговые компании возникали на каждом шагу, оспаривая друг у друга право на грабеж и расхищение национальных богатств. Именно в это время в Америке окончательно сложился культ успеха, и его реальный результат — богатство получило значение всеобъемлющего нравственного критерия. Для тех, кто исповедовал это циничное кредо, оно было прямым выражением национального духа. Они видели в нем органическое продолжение славных традиций пионерства. Погоня за наживой открыто рекомендовалась в качестве той формы деятельности, которая наиболее соответствовала бодрому, практическому складу "американского Адама".

Обо всех этих головокружительных сдвигах, происшедших в жизни страны и в ее сознании, и возвестит роман Твена. Став поворотной точкой в литературном развитии Америки, он явится одним из первых произведений эпохи, "проникших в самые источники гнили, замутившей американскую жизнь".

"Из всех романов, вышедших в 60 – 70х годах, — пишет известный прогрессивный американский критик Ф. Фонер, — "Позолоченный век" единственный, в котором авторы отважились обратиться к насущным проблемам столетия, разоблачить широко охватившую страну коррупцию и породившие ее силы и призвать народ к бдительности, показав ему распространенный в обществе упадок нравов".

**Заключение**

Репутация Марка Твена как легкого юмориста основана на поверхностном восприятии ранних книг автора. Сам же Твен был убежден, что в литературе нельзя быть только юмористом, необходимо “и учить, и проповедовать”. Говоря это, он подразумевал, что комическое произведение художественно состоятельно лишь при условии, что содержит в себе целостный образ мира и выражает определенный взгляд на жизнь. В раннем творчестве Твена эго условие выполнено.

Марк Твен быстро получил славу первого юмориста Америки, и слава эта с течением времени крепла и ширилась, но в то время мало кто заметил, что твеновский юмор изменялся. Его ранние рассказы, “Простаки за границей”, книга невадских очерков “Налегке” (1872), написанный в соавторстве с Ч. Д. Уорнером роман “Позолоченный век” (1873), произведения, относящие к жанру комедийной прозы — новеллы “Мои часы”, “Журналистика в Теннесси” закрепили за их автором репутацию блестящего, хотя и беззлобного остроумца. Но впереди еще “Приключений Тома Сойера”, которые завершат первый период творчества Твена и изменят мнение читателей о нем.

За немногими исключениями, его первые книги подчинены пародийной установке, а предметом пародии оказывается все безжизненное, косное, ходульное, вся умозрительная, “книжная” словесность с ее непременным разграничением явлений действительности на “достойные” и “недостойные” изображения, с ее омертвевшими пропорциями драматического и смешного, патетики и обыденности, непосредственности и чистой условности. Твен ниспровергает каноны романтической эстетики, подчас вступая в прямой спор с такими ее приверженцами как В. Скотт и Дж. Ф. Купер, но обычно предпочитая пародирование — откровенное или скрытое.

Его пародийная тональность оказывается знаком смены романтизма новой, реалистически художественной системой. Раннее творчество Твена становится решающим звеном этого перехода: литература вбирает в себя обширнейшую область “низменной” действительности — прежде всего повседневность фронтира и провинции, — причем осваивает этот материал в формах народной смеховой культуры или особенно тесно с нею связанной газетной юмористики Дальнего Запада. С помощью Твена происходит подлинный, художественный переворот.

Бурлеск, шарж, фарс, гротеск, нелепица, материализация метафоры и другие характерные черты смеховой культуры американского народа под пером Твена впервые становятся не только достоянием литературы, но и фундаментом поэтики утверждающегося реализма. “Антилитературность” молодого Твена, его подчеркнутая непочтительность к художественным авторитетам, к любым правилам, по которым создается “настоящее” искусство, как и язвительные насмешки над европейской цивилизацией — все это, в конечном счете, порождалось близостью писателя тому мироощущению, которое отличало широкие народные массы и было особенно живучим на фронтире.

Вместе с тем сарказм Твена несет в себе мощный заряд оптимизма. Еще не поколеблена его вера в особую историческую миссию Америки как земного святилища для рядового человека, как образец истинной демократии, которая создает великую культуру, не оглядываясь на предшествующий опыт человечества.

Но под знаком постепенно нарастающего сомнения в обоснованности этих чаяний пройдет вся остальная его творческая жизнь. Бурная жизнерадостность его первых книг в итоге сменится мизантропическими настроениями, столь сильными в посмертно опубликованной повести-притче “Таинственный незнакомец” (The Mysterious Stranger, 1916).

Исторически объяснимые верования и иллюзии, укоренившиеся в народном сознании, обретают в Твене самого талантливого выразителя.

**Библиографический список**

1. Фролов И. Т. Художественный мир Марка Твена. — М.: Политиздат, 1983.
2. Морозов Б. М., Фадеев В. Е. Биографический очерк М. Твена. — М.: Мысль, 1997.
3. Бовин А. В. Расцвет США в начале XIX в.// Исторические заметки. — 1999, № 8.