Особенности жанра “страшного” рассказа А.Г. Бирса

Содержание

Введение

Формирование жанра “страшного” рассказа

Особенность традиции

Амброз Бирс и американский фольклор

Роль двойной концовки в композиции новелл Амброза Бирса

Общность художественных приемов в “страшных” и сатирических рассказах Амброза Бирса

Заключение

Список литературы

Приложение. Список рассмотренных произведений Амброза Бирса

Введение

Амброз Грегори Бирс (Ambrose Gregory Bierce, 1842-1913) – известный американский писатель, творивший на рубеже веков. Новеллистика его отличается тематическим разнообразием: здесь и произведения, написанные в традиции “страшных” рассказов Эдгара По, и сатирические зарисовки в духе Марка Твена, и новеллы, посвященные горькому уделу простого человека в Америке конца XIX века.

Амброз Бирс - “человек, сам себя сделавший”, “self made man”, как говорят американцы. Он переменил множество профессий, потом поступил в военную школу в Кентукки и всегда очень много читал. После Гражданской войны он начинает писать стихи, рассказы, очерки, статьи; становится корреспондентом газеты “Ньюз Леттер”, колумнистом и тридцать лет подряд сотрудничает в разных газетах и журналах; на несколько лет уезжает в Англию, где тоже успешно работает в прессе. По возвращении Бирс становится одним из организаторов Клуба богемы, а в 1887 году – фактическим редактором “Сан-Франциско Экземинер”. Бирс - один из самых ярких, примечательных людей своего времени, но как писатель при жизни был почти неизвестен. В отличие от Брет Гарта, Джека Лондона и других, его дебютный рассказ (“Долина призраков”), как и первый сборник “Самородки и пыль” (1872), остался без внимания.

К его книгам критика и читатели начали обращаться лишь в двадцатые годы XX века. Лучшее из созданного им востребовано – те самые рассказы, которые отвергались современниками, пылились в ящиках письменных столов издателей.

Первый сборник рассказов Бирса в нашей стране вышел в 1926 году (“Настоящее чудовище”), в 1928 году в “Вестнике иностранной литературы” публиковались афоризмы из “Словаря Сатаны”. В 1938 году вышел второй, гораздо более полный сборник. С тех пор его рассказы выходили достаточно регулярно.

Исследование творчества Амброза Бирса представлено в отечественном литературоведении общими обзорами его творчества в работах Анисимова И., Елистратовой А., Кашкина И., Николюкина А., диссертацией на соискание ученой степени кандидата филологических наук Танасейчук А.Б. (1989); творчеству Бирса посвящены главы в трудах зарубежных критиков В.В. Брукса, Р. Спиллера, В.Л. Паррингтона.

Цель дипломной работы - проследить развитие жанра психологической новеллы в творчестве Бирса, а именно, его “страшных” рассказов и выявить индивидуальные особенности художественного метода Бирса.

В критической литературе справедливо отмечается влияние, оказанное Э. По и, в частности, его теорией “тотального эффекта”, на поиски Бирса в области композиции и проблематику “страшных” рассказов.

Задача дипломной работы определить “степень” оригинальности новеллистики Бирса, исследовать новаторство его в жанре новеллы.

Новизна данного исследования заключается в изучении влияния факторов, сформировавших оригинальный подход писателя к данному жанру. В работе рассмотрено соотношение “страшных” рассказов Бирса и американской фольклорной традиции устного рассказа-“страшилки” (заимствование отдельных мотивов, сюжетных коллизий и персонажей), проявившихся в тематике “страшных” рассказов, и выявлены оригинальные авторские приемы в русле этой традиции. Данный вопрос освещается в первой главе дипломной работы.

Бирс усовершенствовал структурную композицию, построение новелл, введя прием дополнительной детали в композицию. Модель построения его новелл представима в следующем виде: завязка – обширная композиция – кульминация – псевдоразвязка – развязка. С помощью двойной развязки писатель добивался усиления эмоционального эффекта, увеличения драматизма повествования. Обычно псевдоразвязка являла собой удачное разрешение конфликта, положенного в основу сюжета, развязка же истинная развенчивала мнимый хэппи-энд и окрашивала повествование в трагические тона. Этому посвящена вторая глава.

Традиционно рассказы Аброза Бирса классифицируются как сатирические и психологические (при этом подразумеваются именно рассказы Бирса). Реалистическое изображение будней войны и психологии человека на войне были творческим открытием Бирса, здесь бессмысленно искать американских предтеч. А следовательно, вся его система художественных координат, вызывающая столько ассоциаций с новеллами По, на деле остается явлением вполне самостоятельным и оригинальным.

В отличие от сатирических и военных рассказов, тематика “страшных” новелл Бирса целиком посвящена ирреальному. Характерно, что скептика и позитивиста Бирса так привлекало все внешне необъяснимое, а сатирик в нем охотно разоблачал и высмеивал всех тех, кто мог поверить в возможность рассказанного.

В настоящей работе изучается возможности “сблизить” сатирические и “страшные” рассказы Бирса на основе идеи использования в них писателем сходных приемов (фантастика, гротеск как элементы эстетики “ужасного”). Сатирический гротеск Бирса, как нам представляется, являет собой совершенно особый фон для изображения событий в его “страшных” рассказах – столь неожиданное и оригинальное использование этого приема как нельзя более органично вписывается в эстетику писателя. Благодаря такому комбинированию стилистических средств, впечатление, производимое конкретным рассказом, заметно усиливается. Этому посвящена третья глава.

В заключении подведены итоги исследования, и сделаны выводы о важном значении творчества Бирса в дальнейшем развитии жанра новеллы в литературе XX века.

В приложении к дипломной работе приведен список проанализированных произведений Амброза Бирса.

Формирование жанра “страшного” рассказа

Особенность традиции

Короткий рассказ (новелла) был достаточно распространенной в Америке жанровой формой в первой половине XIX века; видимо, вошедшая в поговорку стремительность американской жизни в некотором роде заставила американских писателей быть краткими. Рассказы (а печатались они, главным образом, в популярных журналах, что также не могло не сказаться на развитии жанра) были именно тем средством, благодаря которому некоторые самые характерные произведения лучших американских писателей получили одобрение публики. Американская литература выдвинула немало выдающихся мастеров – рассказчиков: Марк Твен, Джек Лондон. Форма короткого занимательного повествования стала типической для американской литературы. В этом жанре работал и Эдгар Аллан По – мастер этого жанра, до сих пор непревзойденный; Генри Лонгфелло и Натаниэль Готорн придали ему очарование английской классики.

Нужно отметить, что развитие жанра психологической новеллы и последующее возникновение из него жанра “страшного” рассказа практически совпадает по времени с периодом становления американской романтической литературы. С 1819 года, когда Вашингтон Ирвинг опубликовал серию рассказов “Книга эскизов”, новеллы или короткие рассказы занимают значительное место в творчестве всех американских прозаиков романтизма, кроме Купера. Новелла становится массовым журнальным жанром, но не имеет, впрочем, какой-либо ясной жанровой теории. Многие, пытавшиеся работать в этом жанре, “едва подозревали, что между романом и новеллой есть иная разница, кроме числа страниц”.[[1]](#footnote-1) Э. По поставил своей задачей исправить это положение. Его заслуга состоит в том, что он придал жанру новеллы законченность, создал ясную и четкую теорию, определив те черты, которые мы сегодня почитаем существенными при определении американской романтической новеллы. Свою теорию жанра По изложил в трех критических статьях о Готорне, опубликованных в 40-х годах XIX века и в статье “Философия творчества” в 1846 году.

Главным провозглашалось создание у читателя мощного эмоционального впечатления. “Основополагающим принципом для этого являлось правильное построение композиции произведения и подбор художественных средств, которые наилучшим способом служили бы созданию основного эффекта”[[2]](#footnote-2). Это создаваемое в сознании читателя в кульминационный момент эмоциональное потрясение, которому служат все средства, находящиеся в арсенале художника, сам По называл “totality effect”. По мысли По наступление эффекта должно совпадать с кульминационным моментом повествования. Вследствие чего неожиданные драматические развязки его произведений вызывали неизгладимое эмоциональное впечатление в сознании читателей. Основной целью автора становится при этом максимально возможное эмоциональное воздействие. Эта задача подчиняет себе все основные параметры произведения и весь арсенал художественных средств автора. Поэтому решительное предпочтение отдавалось малым формам – рассказам, которые можно прочитать за один присест, тогда как восприятие романа или поэмы неизбежно прерывается и дробиться, учитывая тот факт, что человек не может длительное время испытывать напряженные эмоции. Та степень волнения, которая дает произведению право называться поэтическим, не может постоянно сохраняться в произведении большого типа – лишь в течении того часа, когда происходит чтение, душа читателя находится во власти автора. Поэтому объему произведения По придавал первостепенное значение.

Во всем произведении также не должно быть ни единого слова, которое прямо или косвенно не вело бы к единой задуманной цели. Каждая деталь играет огромную роль и ни одной нельзя пренебрегать. Тонкая, едва заметная трещина на фасаде дома Ашеров символизирует собой тот едва зарождающийся процесс распада, окончившийся полным разрушением особняка (трещина сыграет в этом роковую роль). Во всех новеллах По сюжет строится движением вспять – от сердцевины основного задуманного эффекта. Автор, прежде всего, предопределяет финал рассказа, момент наивысшего напряжения, катастрофу или разрешение загадки, которое впоследствии свяжет и объединит предшествующие детали. Художник строит сюжет, группируя вокруг центра производные элементы повествования, постепенно связанные между собой.

Собирая и связывая воедино детали повествования, читатель приходит к тому конечному единству, заключающему в себе основной авторский замысел, который был для автора исходным пунктом построения рассказа. Во многих произведениях Э. По кульминация завершает повествование и писатель объясняет это тем, что достигнутое единство впечатления должно быть не нарушено, а , напротив, запечатлено в памяти читателя на самой высокой ноте. Причем, если начало и развитие действия изобилуют подробностями, то развязка выписана с предельной лаконичностью. Заключительные картины в рассказах По разворачиваются обычно в ускоренном темпе, способствуя наращиванию напряжения, и в финале происходит эмоциональный взрыв, который усиливает впечатление.

Для рассказов Бирса характерна четкая организация и структурно-композиционная целостность. Декларируемый По принцип единства деталей авторского замысла без малейшего отступления соблюдался Бирсом во всех произведениях, составивших лучшую часть его творческого наследия. Из его новелл нельзя изъять ни единого компонента без разрушения единства произведения. Как и у По, в рассказах Бирса все подчинено единой цели- это задача автора вызвать у читателя сильнейшее эмоциональное потрясение. Вместе с тем было бы ошибочно говорить о подражании Бирса художественной манере По, хотя такая точка зрения существует в критике. Основываясь на теории жанра новеллы, предложенной в свое время По, Бирс создавал свои новеллы, обладающие рядом особых, лишь ему свойственных характерных черт, что позволяет говорить о нем как о художнике оригинальном, не лишенном самобытности. Прежде всего это касается еще большей, чем у По, лаконичности и краткости новелл, что в равной степени относится и к объему его произведений, и к художественному языку. Новеллы Бирса предельно сжаты и обнаруживают тенденцию к дальнейшему уменьшению своего объема в более поздний период творчества писателя. В отличии от “музыкального” и богато окрашенного языка Эдгара По, Бирс скуп в отношении художественных средств, но, тем не менее, новеллы его не лишены художественной выразительности. Достижение подобного эффекта автор называл “обаянием умеренности”. В его новеллах практически не встречаются стихотворные фрагменты, столь частые в произведениях По.

О том, что в “страшных” рассказах Бирса прослеживается влияние Э. По, упоминали почти все исследователи творческого наследия писателя, но они обычно ограничивались констатацией влияния По на Бирса-новеллиста и не стремились к углубленному исследованию этой проблемы. Некоторые - А. Шиллер и Э. Партридж -обвиняют Бирса в подражательстве. Между тем, сам Бирс неоднократно признавал воздействие По на свое творчество, называя его самым великим из американцев в эссе “Кто велик” (“Who is great”). Эдгар По был подлинным кумиром для Амброза Бирса, личностью – как отмечает Ван Вик Брукс – более замечательной в глазах писателя, чем Линкольн и Вашингтон. В особенности Бирс научился у По искусству композиции и лаконизму повествования.

Парадоксально, но факт: ко времени вхождения Бирса в литературу (в 70-е годы XIX века) имя По было в Америке мало кому известно. Забытый всеми, По умер в 1849 году, так и не добившись признания среди соотечественников. Первым достоверным биографом По был Джон Инграм, опубликовавший в Англии четырехтомное собрание сочинений “Edgar Poe, his life, letters and opinions” (1874-75). В то время Бирс пребывал в Англии, и, может быть, именно это издание обусловило столь пристальный интерес писателя к творчеству По, ведь в нем публиковалось впервые много фактов, документов, литературно-критических статей.

Подчас невооруженным глазом видно сходство избираемых обоими писателями фабульных ситуаций. Они основаны на тайне, которую рассказчик, а с ним и читатель распутывают, опираясь на логику и наблюдательность. Повествующий очерчен скупо и, собственно, остается персонажем незаинтересованным, бесстрастным - вроде секретаря в суде. Читателю не следует подсказывать, пусть работает его собственная мысль - тогда все невероятное, фантастическое, пугающее, что заключено в повествовании, утратит слишком резкий утрированный привкус “мистического”, перестанет восприниматься только как фантом, порожденный разгулявшимся воображением автора.

Вслед за По Бирс пошел по пути ограничения литературных условностей жесткой логичностью, рациональностью анализа коллизий и достоверностью конкретных деталей, наблюдений, штрихов. В этом трудном искусстве он достиг многого. Тем не менее, две враждующие стихии до конца не примирялись: масштабность увенчивающего рассказ образа-символа, которого требовала романтическая поэтика, была не в ладу с репортерской точностью описания, с математически рассчитанной последовательностью внутреннего движения, отличающими едва ли не каждую новеллу Бирса.

Есть между этими писателями родственность и более глубокая, открывающаяся при внимательном чтении. Оба они лишь однажды испытали свои силы в большой повествовательной форме. И для обоих этот эксперимент оказался не вполне удачным. “Повесть об Артуре Гордоне Пиме” (1838) при всей изобретательности сюжета и напряженности кульминаций уступает лучшим рассказам По, а местами даже становится монотонной: для такого содержания жанровые рамки повести слишком просторны. “Монах и дочка палача” (1891), бирсовская обработка одноименной повести его немецкого современника Рихарда Фосса, страдает теми же недостатками. Дело не в том лишь, что По и Бирс были прирожденными новеллистами, дело в особенностях их мироощущений, их художественного видения. Пространство романа, заполняемое не одними только внешними событиями, но, главным образом, духовным развитием персонажей или их постепенным самопознанием в испытаниях жизни, ни для По, ни для Бирса не было той свободной далью, которая распахивается перед художником, желающим передать многоликость, пестроту, динамику действительности. Наоборот, здесь они чувствовали себя стесненно, как непривычный к горам человек, которому пришлось дышать разреженным воздухом. Их, а в особенности Бирса, герой интересовал в минуту предельного напряжения всех его сил, в переломный миг его биографии, когда нравственная сущность обнажается резко и наглядно.

Под рутиной будничности, шла ли речь о сравнительно спокойной американской повседневности времен По или об ажиотаже “позолоченного века”, который выпало наблюдать Бирсу, для обоих клокотала в человеческой душе истинная жизнь, полная муки и боли, напоминающая о себе неожиданными поворотами судьбы, непредсказуемыми трагедиями, непостижимыми катастрофами. В новелле, позволяющей изолировать и укрупнить подобные “мгновения роковые”, ход этой подспудной, но доподлинной жизни просматривался с особенной отчетливостью, как будто писателю удавалось прикоснуться к потаенному нерву человеческого бытия. Оттого и возникает ощущение реальности невозможного, вещественности ирреального – то самое ощущение, которое старался вызвать в своем читателе Бирс.

За полвека до Бирса к той же цели стремился По, но у него была другая задача. Он хотел воплотить мучительные противоречия романтического сознания, которые в конечном счете оказываются свидетельством непоправимого разлада мечты и яви. Бирс же передавал опыт солдата, потрясенного кровавыми испытаниями братоубийственной войны. И в его рассказах аллегория наполнялась многочисленными отзвуками этого опыта – слишком непосредственными, слишком реальными, чтобы коллизия, на вид условная, не приобрела живой психологической убедительности

Называя роман “длинным коротким рассказом”, Бирс предпочитал “сокращенный” вариант из-за полноты производимого эффекта. Прием подводить возрастающее напряжение к драматическому кризису заимствован им у По, но “кошмары” Бирса имеют более реалистическую мотивировку. Так, заживо погребенный в рассказе “Без вести пропавший” утрачивает мистический ореол и оказывается жертвой войны.

Если первое впечатление состоит в том, что Бирс перенял у По некое пристрастие к могилам, склепам и кладбищам, то при более внимательном анализе представляется возможным отметить перекличку лейтмотивов в творчестве писателей и некую скрытую полемику Бирса со своим великим предшественником, особенно, если обратиться к таким новеллам По, как “Преждевременные похороны”, “Лигейя”, “Элеонора” и сборнику Бирса “Может ли это быть?”. У Бирса иронически представлен сонм ясновидцев, заживо погребенных, а также и убийц, цитирующих английских классиков, что, очевидно, представляет пародию на на серьезные эпиграфы, предшествующие рассказам По.

Бирс походил на По и той особенной мрачной шутливостью, с какой описывал чудовищные преступления, и хотя в связи с этим современники отмечали бирсовский цинизм, реплики, подобные той, что сказана матерью, обращавшейся к своему сыну, только что отрезавшему ухо у лежавшего в колыбели младенца (рассказ “Клуб отцеубийц”), - “Джон, ты меня удивляешь”, содержали элемент парадоксальности и иронии, то есть приемов, предвосхитивших кафкианский экспрессионизм XX века.

. Как и у По, в книгах Бирса невероятные события приобретают естественную мистическую окраску. Так, в новелле “Жестокая схватка” часовой, охранявший развилку дорог, найден утром мертвым от ударов сабли, которые нанес ему… полуразложившийся труп. В “Тайне долины Макарджера” замечательно передано ощущение страха от исходящей неведомо откуда опасности, которое охватывает случайного путешественника, забредшего в хижину, где когда-то старик–шотландец убил свою жену (здесь можно провести параллель с аналогичным мотивом в рассказе По “Падение дома Ашеров”). Рассказ “Житель Каркозы” являет изысканную законченность слога.

Жестокий и мрачный колорит новелл Бирса, несомненно, связан в определенном отношении с трагическими событиями в биографии самого писателя. После разрыва с женой и сыном в его окрашенных “могильным” юмором новеллах появляются фигуры маньяков, с необычайной легкостью расправлявшихся со своими близкими: родителями, женами и прочими родственниками.

Во всех новеллах чувство страха не является единственной доминантой повествования. Гораздо более важен не сам страх, а причина его возникновения. Привидения и призраки - лишь предпосылки возникновения гнетущего чувства, настолько занимавшего воображение писателя. Разнообразными внешними, видимыми и мистическими воплощениями внутреннего страха наполнены его книги. Тонкий психологический анализ самого процесса возникновения и развития человеческого страха является одной из своеобразных особенностей фантастических новелл писателя, знаменуя его вклад в этот жанр американской литературы.

Ужас – психологическая пружина большинства наиболее характерных рассказов Бирса. В самом деле – вот лишь некоторые из них: “Человек и змея”, “Без вести пропавший”, “Случай на мосту через Совиный ручей”, “Соответствующая обстановка”, “Дело при Коултер Нотч”, “Чикамога”, “Проклятая тварь”, “Кувшин сиропа”, “Паркер Аддерсон – философ”, “Джордж Терстон”, наконец, “Глаза пантеры” – рассказ, в котором действует наследственная травма ужаса. Так замыкается круг: ужас перед жизнью и неуважение к человеку – как осадок от застоявшейся, невыговоренной сатиры; мнимая опасность – как испытание, которому Бирс подвергает своих героев; ужас пред этой опасностью – как показатель внутренней слабости и неустойчивости его героев. Как общий результат – налицо судорога боли, оцепенение людей перед удавом ужаса, какое-то каталептическое состояние, в котором времени больше нет, когда в один миг пережита вновь вся жизнь (“Случай на мосту через Совиный ручей”) или жизнь протекает как сон, а потом взрывается в одно мгновение (“Заполненный пробел”). Время перегружается переживаниями до отказа. Так, например, действие рассказа “Без вести пропавший” укладывается в двадцать две минуты, а за это время человек не только умирает, но в несколько минут агонии становится из юноши неузнаваемым для своего родного брата стариком.

Течение времени в его рассказах рассматривается сквозь призму человеческого восприятия. Субъективность восприятия объективных величин является одной из основополагающих категорий романтической эстетики – и Бирс охотно использует ее в своих рассказах.

Тема страха интересует писателя и в его военных рассказах, где война является своего рода творческой лабораторией, в которой до предела обнажаются все самые сокровенные тайники человеческой души, неподвластные исследователю в обыденной жизни. Однако использование “страшного” в искусстве подчинено закону условности (это автор отмечал в “Эссе о карикатурах”). Истинный художник, по убеждению Бирса, должен обладать чувством меры и силой сдержанности, так как неограниченное воображение разрушает свою собственную цель и делает смешным то, что задумано ужасным. Подчас недостаток чувства меры в нагромождении ужасов свойственен самому Бирсу (рассказ “Заколоченное окно”).

Вдохновитель Бирса – необычайное, оно подсказывает ему темы на грани возможного, на грани вероятного, на грани переносимого человеком.

Новеллы Бирса - это прежде всего анатомирование человеческих страхов, анализ состояний аффекта, маний. Фон событий, сама обстановка разработаны Бирсом с предельной тщательностью, все равно, объяснение ли это возможной природы невидимого чудища, которое будто бы окрашено в “инфра- или ультрацвет”, выходящий за пределы воспринимаемой человеком цветовой гаммы ( рассказ “Проклятая тварь”) или случай скрытой амнезии (“Заполненный пробел”), предвосхищение идеи радио (“Для Акунда”), появление механического человека-“робота” (“Хозяин Моксона”).

Его догадки поразительны по смелости. В “Хозяине Моксона” он воплотил смехотворную, по тогдашним понятиям, идею разумности материи – понадобятся десятки лет, чтобы задуматься над этим предположением всерьез. Восстание машины против своего творца, заполнив страницы научно-фантастических романов, станет актуальным сюжетом уже в наши дни. Бирс написал об этом в новелле, датированной 1890 годом.

Бирсу всегда хотелось заглянуть вглубь, исследовать человека в обстоятельствах особых, чрезвычайных, испытать на излом. Война предоставила неисчислимое количество подобных ситуаций – невероятных, необычайных, но тем не менее реалистически правдоподобных. Ситуаций, похожих на те, которые он сам наблюдал, в которых сам участвовал, о которых ему рассказывали очевидцы. Он сражался в армии северян, но по его рассказам этого не определить, - война у него, всякая война – кровавое, бессмысленное побоище. Такой взгляд на войну был тогда распространен. Это еще война не современная, во многом не оторвавшаяся от поединка древних. К далеким временам восходит преклонение перед личным мужеством в рассказе “Убит под Ресакой” или поведение генерала в рассказе “Паркер Аддерсон, философ”.

Изображение войны так важно для Бирса не потому только, что это часть его биографии, личный опыт, но и потому, что на войне обнажается сокровенная сущность человека, то, что в мирное время могло лежать под спудом на дне души и остаться тайной для всех и для него самого. В изображении войны много беспощадной правды. Его война не парадная, не приукрашенная, и хотя романтика войны, по замечанию критиков (в т.ч., Орловой Р.) у него еще сохраняется (как тенденция времени), с Бирса ведет свою историю американская проза о войне – о настоящей войне, там, где льется кровь, а не той, где современные рыцари без страха и упрека с завидной легкостью совершают подвиги за подвигом, вдохновляясь высокими словами и воспоминаниями об ангелоподобной невесте. Один из его рассказов “Убит под Ресакой”, где такого рода стереотипы, которыми изобиловала скороспелая беллетристика о Гражданской войне, развенчаны со всей присущей Бирсу ненавидящей иронией. “Лучший офицер полка” лейтенант У. Брэйл в любом сражении не кланялся пулям, шел с высоко поднятой головой – и хотя храбрость его была явно безрассудна, все невольно им восхищались. Смерть его изображена несколько необычно для Бирса – это смерть, окруженная почтительным восхищением и соратников, и противников, ничуть не похожая на обычную в его рассказах отвратительную, уродливую смерть, пусть и приведшая к бессмысленной кровавой бойне. Но финал этого рассказа по новому освещает начало: сослуживец обнаруживает в вещах убитого письмо от кокетливой дамы, и поначалу ему кажется, что это “обыкновенное любовное письмо” – но именно оно и объясняет причины столь отважного поведения лейтенанта в бою – это равно и не истинный патриотизм и не самоотверженное служение во славу дамы сердца – а лишь стремление Брэйла опровергнуть слух, что в одном из прежних сражений он показал себя трусом!

И какую бы из военных новелл Бирса ни открыть, в ней обязательно даст себя почувствовать жажда подлинности. Ее оценят многие восприемники уроков писателя – от Стивена Крейна до Хемингуэя и других, пришедших в литературу сразу после 1945 г.

Свой первый сборник новелл он хотел озаглавить просто: “Рассказы о военных и штатских”. В конце концов название стало подзаголовком. Английский издатель придумал другое название – “В гуще жизни” или “Средь жизни” (In the Midst of Life, 1892). Ему вспомнилась строка из англиканской заупокойной молитвы: “Средь жизни мы в лапах у смерти”. Идею Бирса этот стих предает афористично и точно. Смерть была истинной главной героиней рассказов, собранных в его книге – и не оттого лишь, что книга была по преимуществу о военных событиях. Через несколько лет автор заметит в одном своем письме: “Когда я спрашиваю себя, что сталось с юным Амброзом Бирсом, который сражался под Чикамоге, мне приходится отвечать, что он умер. Что-то от него еще живет в моей памяти, но все равно он совершенно мертв. Его просто нет” Бирс рассказывал о войне, каждый день уносящей сотни жизней и, кроме того, описывал то душевное омертвление, которое стало судьбой прошедших войну солдат.

Смерть доминирует в его рассказах, не придавая им монотонности, потому что всякий раз под его пером смерть завершает определенный этический конфликт, а такие конфликты многообразны, как сама действительность.

Он писал о людях, ищущих смерти из страха перед жестокостью войны, а в новелле “Один офицер, один солдат” рассказал о человеке, покончившем с собой во время боя, - случай, показавшийся читателям невероятным, хотя по логике, развернутой Бирсом моральной колизии такой исход единственно возможен.

Он писал о тех, кто пытался заслониться от грозной реальности гаерством и позерством, оказываясь беспомощным, когда эта реальность предъявляла свои неоспоримые права, и о тех, кто принимал жизнь во всей ее горькой реальности, а оттого умел достойно встретить и свой последний час (“Паркер Аддерсон - философ”).

У Ларошфуко он находит мысль, в высшей степени созвучную собственному восприятию нравственной природы человека: “Бесстрашие – это необычайная сила души, возносящая ее над замешательством, тревогой и смятением, порождаемыми встречей с серьезной опасностью.”. В каждом своем герое Бирс искал приметы такой силы, такой способности “сохранить ясность ума в самых неожиданных и ужасных обстоятельствах” “страшного” сюжета, в жестоких и необычайных ситуациях, под тяжелейшим психологическим прессингом. Когда находил, появлялись персонажи, подобные Клаверингу из новеллы о жалком “философе” Аддерсоне, без колебаний предпочитавшие смерть бесчестью так же, как и отец и сын из “Всадника в небе”.

Рассказ этот поражает почти толстовской глубиной и пластикой, с какой донесена атмосфера фронтовой повседневности и переданы переживания юноши, одиноким часовым охраняющего лощину, где тысячи его товарищей спят тяжелым сном бесконечно уставших, вымотавшихся людей. Но заурядный для такой ситуации эпизод – появление лазутчика конфедератов, выстрел, падающая со скалы конная фигура – для Бирса непременно должен обладать обобщенным значением. Оттого, убитый, конечно, не мог не оказаться отцом убийцы. А сама его смерть не могла не приобрести оттенка нереальности, картинности. Зато с предельной, рискованной прямотой выражена важнейшая для Бирса мысль, что в этой войне брат восстает против брата и сыновья идут против отцов, а столкновение Севера и Юга безмерной, непереносимой болью отзывается в каждом человеческом сердце. Но далеко не всем героям Бирса была дана духовная энергия, которую писатель считал порукой “спокойствия” перед лицом смерти – бесспорным доказательством обретенной человеком этической целостности и правды. У него не редкость характеры слабые, лишенные нравственного стержня. Обычно Бирс заставляет этих персонажей столкнуться с мнимой угрозой, принимаемой ими за подлинный смертельный риск, и, как бы переворачивая привычную его читателям “предельную” ситуацию, выявлял ту духовную робость, которая была для него синонимом этического ничтожества личности. На подобном эффекте “пугала” построены многие его рассказы, о чем уже шла речь выше. Внешне неправдоподобное оказывалось в них глубоко убедительным. Бирс делом доказывал принцип, позднее сформулированный в книге “Как писать”: “Призвание художника – показывать жизнь не такой, как она есть, а такой, какой она могла бы быть”. В “Пропавшем без вести” герой капитулирует перед призрачной опасностью, становясь жертвой своего же тайного бездонного ужаса. Это кажется невероятным, но это “может быть”.

“Чикамога” могла бы показаться дневниковой записью участника сражения, сделанной сразу после боя и сохранившей все его ужасающие подробности: озверение людей, красные всполохи взрывов, кровавые дорожки, оставляемые ранеными, ползущими к ручью по-волчьи, будто в зловещей пантомиме. Бирс был при Чакомоге сам, но рассказ написан лишь четверть века спустя, и остается подивиться остроте его памяти. Это рассказ о том, до чего жестока война. Как всегда у Бирса, она запечатлена с непарадной стороны, и чтобы усилить ощущения жестокости, все происходящее показано глазами ребенка, для которого веселая игра оборачивается чудовищным потрясением. Но и этого еще недостаточно; впечатление кошмара будет нагнетаться вплоть до заключительного абзаца, в котором над телом убитой матери (разорванное платье, сгустки крови в волосах, пенистая масса вываливающегося мозга – беспощадное на грани натурализма бирсовская конкретика детали) раздается животный вой мальчика, оказавшегося глухонемым, хотя раньше в рассказе нет ни намека на это обстоятельство. И снова возникает обобщенный, превосходящего все границы реального символ страдания и боли – сильный, быть может, даже избыточно сильный финальный аккорд, напоминающий эффектные концовки рассказов Эдгара По. “Внешнее и видимое проявление внутреннего страха” – формула, четко характеризующая поэтику целого ряда его рассказов, в которых совмещено реальное и фантастическое.

Все эти рассказы собраны в следующей книге Бирса, чье заглавие “Может ли это быть?” (1893) является реминисценцией из монолога Макбета: “Разве такое может, словно тучи летом, пройти бесследно?”[[3]](#footnote-3). В ней Бирс, главным образом, писал уже не о войне, а о мирно текущей действительности, которая в его новеллах щедро расцвечена происшествиями таинственными, многозначительными и пугающими. В последствии, составляя тома собрания сочинений, он перенес целый ряд рассказов из первой книги во вторую, подчеркнув единство их проблематики, их художественной сущности. Изменился фон, на котором развертываются события; сами же события остались неизменными. Как и прежде, герои сталкиваются лицом к лицу с непонятными им грозными силами, как и прежде, все решается способностью или неспособностью человека мужественно противостоять опасностям, угрожающим самому его существованию. Пожалуй, лишь налет таинственности заметно усилился, загустел. Рецензенты начали поговаривать об иррационализме и мистики в его рассказах, но точнее было бы сказать о вызове, который писатель бросал своему излишне рациональному веку, предлагая объяснить тайны природы, не поддающиеся привычному анализу: от ясно установленных причин к логично выведенным следствиям.

Время все поставило на свои места, выявив в бирсовских рассказах о “невероятном и страшном” то, что свидетельствовало лишь о поколебавшейся вере в беспредельное могущество рациональных концепций, которыми ознаменован XX век. Бирс был человеком своей эпохи, но эпоха понимала его все меньше, торопясь с выводами об “эксцентричности и цинизме”. Сборник “Может ли это быть?” остался едва замеченным при жизни писателя.

В дальнейшем, развивая жанр остросюжетной “страшной” новеллы с глубоким проникновением в психологию страха, Бирс, как человек начала нового века, уже исследует истоки этого чувства, его психологию, динамику развития. По мнению писателя, в основе страха лежат открытые к тому времени инстинкты, которые роднят человека с животным миром (“Глаза пантеры”). Важнейшим из инстинктов Бирс считал инстинкт самосохранения. Часто в его рассказах люди погибают не от каких-то внешних причин, а от страха как такового (“Человек и змея”, “Страж мертвеца”). В своих произведениях Бирс откровенно издевается над попытками позитивного мышления противостоять первобытному чувству.и во многом развивает жанр “страшного” рассказа (так называемого “macabrе”[[4]](#footnote-4)).

Бирс усовершенствовал жанр американской романтической новеллы, дополнив его новым арсеналом художественных средств, привнеся в литературу безошибочное знание материала, честность и трезвость его осмысления, пристрастие к достоверности, любовь к конкретике, презрение к “возвышающему обману”; однако, он остался равнодушен к реалистическому творчеству Твена, новаторски показывавшему жизнь на Миссисипи, предвосхищая в американской литературе XX век. По складу художественного мышления Бирс был реалистом, а по характеру волновавших его коллизий, по преобладающим чертам поэтики – он был романтиком. Он, в сущности, уже оттолкнулся от того берега, где нашли приют запоздалые приверженцы романтической школы, но противоположный берег, энергично осваиваемый сторонниками новой школы реализма, казался ему неприветливым, однообразным и голым.

С другой стороны, Бирс сократил разрыв между романтизмом и реализмом, так как наличие романтических и реалистических тенденций в его творчестве бесспорно. Говоря о приверженности Бирса в той или иной степени к принципам романтической эстетики, нельзя отрицать то огромное влияние, которое на него оказала личность Эдгара По, выдающегося мастера американской романтической новеллы, творчество которого было чрезвычайно многогранно. По внес огромный вклад в дальнейшее развитие мировой литературы, заложив основы детективного и научно-фантастического жанра, довел до совершенства жанр традиционной американской новеллы.

Знакомство с творчеством Бирса скорее поколебало стереотип, согласно которому американский, а особенно калифорнийский литератор второй половины XIX века - это непременно “певец необъятной земли и щедрого солнца”, энтузиаст, жизнелюб и поборник “простых, естественных нравов”. В рассказах писателя предстают люди, которых “позолоченный век” не сделал счастливыми. Люди искалеченные, люди горькой, несостоявшейся судьбы. Очень много мертвецов. В предисловии к одному из своих сборников автор говорит: “Когда я писал эту книгу, мне пришлось тем или иным способом умертвить очень многих ее героев, но читатель заметит, что среди них нет людей, достойных того, чтобы оставить их в живых”[[5]](#footnote-5). Да и живые в его рассказах тоже часто напоминают мертвых.

На фоне настроений тогдашней Америки, окрашенных бездумной верой в прогресс, открывающий перед человечеством великие перспективы, на фоне бурнокипящей деятельности и легкокрылых надежд, которыми жило американское общество, после того, как в 1865 году победой Севера закончилась Гражданская война, странными выглядели и мизантропия Бирса и духовный максимализм, побуждавший его с отчаянным упрямством сокрушать господствующие поверия и самообманы. Но равнодушия в обществе к нему не было.

В американских книгах той поры добро и зло были строго разделены. Представления догматической религии с ее двумя полюсами: Бог – Сатана, господствовали и во взглядах на мораль, на общественное и личное поведение человека, на искусство. Существование в жизни и необходимость в литературе “положительных” и “отрицательных” героев в чистом виде не вызывали сомнений. За редкими исключениями, в американской литературе конца XIX- начала XX века, даже и в первых книгах критических реалистов, царил еще весьма метафизический взгляд на человека. Хорошее и дурное в нем существовали строго порознь, отделенные непроницаемыми перегородками. В этом проявился отроческий характер литературы, о котором постоянно говорит американская критика.

Были, конечно, исключения – Мелвилл, По, - но именно исключения. Среди них был и Бирс. В отличие от господствовавших в литературе представлений он остро ощущал противоречия и вокруг себя, и в себе самом.

Отметим факты, существенные для понимания позиции Бирса и всего его творчества. Отпечаток пуританского воспитания, которое он получил в детстве, возможно, отчасти предопределил резкость, непримиримость его высказываний о пороках и лицемерии окружающего мира. Здесь мы находим истоки того обостренного, едва ли не болезненного ощущения близкого, сиюминутного присутствия смерти, которое так характерно для самосознания пуритан и столь явственно проступает во множестве его рассказов. Вторым фактором, оказавшим существенное влияние на характер его творчества, должна быть названа Гражданская война, ожившая через двадцать лет на страницах его рассказов так, словно время ничего не изменило, не сгладило ни ужаса, ни боли, которые Бирсу выпало пережить в те незабываемые четыре года.

В 1909 году Бирс выпустил небольшую книгу “Как писать” (Write it right), собранную из статей разных лет. Он не разработал собственную стройную литературную теорию, тем не менее, знать принципы, которые изложены в этой книге хоть и сжато, но ясно, важно, чтобы ориентироваться в бирсовском необычайном мире.

Итак, вот основные требования, которые Бирс предъявлял к “настоящей литературе”: четкая мысль, изложенная так, что она становиться самоочевидной – без недоговорок, расплывчатости и многословия. Чем короче и точнее фраза, абзац, весь рассказ - тем сильнее произведенный эффект; самое действенное оружие в руках писателя – это остроумие, парадоксальность, которая освобождает от “абсолютной правдивости с ее абсолютной скукой” (примерами служат Рабле и Ларошфуко). Об американских предшественниках сам Бирс не упоминает, словно их у него и не было, а о современниках отзывается едко и раздраженно – Бирса не интересовали переживания людей, редко и неохотно покидавших бостонские или европейские гостиные.

Объективные причины, вызывавшие расхождение Бирса с ведущими прозаиками его времени (У.Д. Хоуэллс, Г. Джеймс), вероятно, заключались в том, что перед нами - не столь уж редкий случай, когда писательскую судьбу формирует происходящий перелом литературных эпох.

Хотя дебют Амброза Бирса как прозаика-новеллиста состоялся лишь в 1871 году (“Долина призраков”), когда реализм уже сформировался как новое, более мощное и актуальное литературное течение, его художественные взгляды формировались под влиянием эстетики романтизма, под знаком которого прошла вся его творческая жизнь. “Его воображение устремлялось от обыденной жизни, где процветал буржуа-обыватель в мир космических явлений, неземных страстей, таинственных сил. Писатель утверждал, что для настоящего художника жизнь переполнена фигурами героических изваяний, духами сна, демонами преисподней, могилами, которые зияют на путях, ведущих к свету, неземными существами, злобными и добрыми посланниками милосердия и посланниками гибели.”[[6]](#footnote-6).

Бирс считал, что поэтическое воображение является связующим звеном между миром материальным и миром идеальным. В представлении Бирса целью художника должно быть осмысление жизни, поиск и открытие вечных законов мироздания. Воображение предлагает писателю кратчайший путь проникновения в тайны бытия. “Для меня существует лишь золотой круг искусства, свет и тени страны фантазии”[[7]](#footnote-7).

Говоря о приверженности Бирса к эстетике романтизма, стоить заметить, что наиболее ярко и бесспорно эта приверженность отразилась в его фантастических новеллах. Разбор фантастической новеллы писателя показывает, что здесь Бирс выступил романтиком прежде всего, продолжив традиции, с одной стороны, американского романтизма, а с другой – западноевропейского (с истоками в предромантическом готическом романе). В своих фантастических новеллах Бирс следует эстетическим канонам романтического подхода к отражению действительности, тем закономерностям взаимоотношения рационального и эмоционального, реального и фантастического, которые в образной форме отражены у Готорна во вступлении к роману “Алая буква” и сведены в теорию Эдгаром По в его статье “Философия творчества”.

Для американской литературной жизни после Гражданской войны подобная ситуация не была исключительной, она лишь проявилась в судьбе Бирса более отчетливо. В отличие от Европы, где события 1830 года фактически подвели черту под историей романтического движения, в Америке оно набрало полную силу лишь через двадцать лет. Строго говоря, романтизм здесь охватил собой все XIX столетие, долго о себе напоминая в веке XX. “Позолоченный век” породил в литературе глубокие перемены. Заявили о себе писатели, реалистически передававшие “местный колорит” давно обжитых уголков и еще почти диких просторов Америки – Брет Гарт, по Х. Бичер-Стоу, С.О. Джуит, Э. Эгглстон и другие. С Хоуэллсом, Джеймсом, Твеном в 70-е годы реализм стал главной дорогой американской прозы. А когда в 1892 году Бирс издал свои сборники новелл, на литературную сцену уже выдвигались натуралисты, и Х. Гарленд опубликовал манифест нового направления.

Но романтизм не просто “доцветал” – он развивался, хотя это выяснилось только с дистанции времени. Никто не вспоминал о Мелвилле, а он перед самой своей смертью в 1891 году создал один из шедевров американской романтической прозы – повесть “Билли Бадд”. Никто не заметил восемь коротких анонимных стихотворений в скромном бостонском журнале, а их автором была Эмили Дикинсон, чья лирика вошла в сокровищницу романтической поэзии. Самые известные рассказы Бирса написаны за три года, наиболее для него плодотворные - с 1888 по 1891. И место этих произведений – рядом с “Билли Баддом” и стихами Дикинсон, написанными примерно в то же время. Все это можно назвать последними – и подлинными – свершениями американского романтизма.

.Достоевский определил метод По как “фантастический реализм”. О Бирсе это можно сказать с еще большим основанием. Сам он считал, что дело художника – создавать “страну – фантазию”, но получалась у него узнаваемая, непридуманная страна. Сама тональность его новелл звучала диссонансом на фоне настроений, которые преобладали в тогдашней Америке и в ее литературе, пока еще далеко не растративших веры в прекрасный завтрашний день. Пройдет всего десять лет, и мрачные, сардонические интонации Бирса с удвоенной силой откликнутся в памфлетах самого, казалось бы, жизнелюбивого из американских писателей той поры Марка Твена. Бирс словно предвидел этот переворот в мироощущении, на рубеже столетий сделавшийся если не массовым, то характерным и несомненным. Американский литературовед Ван Вик Брукс полагал, что “Бирс остановился в своем развитии около 1850 года”[[8]](#footnote-8), не превзойдя По, который умер в 1849 году. Нам, однако, представляется более верным предположение, что он, наоборот, в чем-то обогнал свое время, предвосхитив в своем творчестве трагическое осмысление действительности, ставшее характерным для многих писателей XX века.

Ошибочное мнение Брукса не трудно объяснить. По первому впечатлению мир Бирса кажется скованным, неподвижным, чуть ли не оцепенелым. И слишком заметны следы, оставленные в этом мире автором “Ворона” и рассказов о сыщике Дюпене. Но не стоит ограничиваться первым впечатлением. Будни войны и психология человека на войне были творческим открытием Бирса, здесь бессмысленно искать американских предтеч. А следовательно, вся его система художественных координат, вызывающая столько ассоциаций с новеллами По, на деле остается явлением вполне самостоятельным и оригинальным. Сам Бирс отказывался подчиняться литературной моде,[[9]](#footnote-9) и влиянием этого “деспота” он был как бы вычеркнут из литературы при жизни, да и на десятки лет после своего загадочного конца. Но могущество “деспота” оказалось не безграничным и поколение 1920-х годов, пережившее шок первой мировой войны, открывает Бирса заново. Он занимает свое достойное место в истории литературы, оставаясь одним из самых своеобразных американских писателей рубежа веков.

Амброз Бирс и американский фольклор

В Калифорнии существовала богатая фантастическая традиция, сформировавшаяся под влиянием фольклора и устной народной литературы; жанр “страшного” рассказа испытал ее влияние. Так, Спиллер, к примеру, находит истоки этого жанра в негритянском фольклоре и замечает, что это устная фольклорная традиция “страшилки” сыграла известную роль в тематике и стилистике новелл Бирса. Культура устного рассказа и искусство рассказчика занимают в американской литературе XIX века важное место. Известно, что Марк Твен и целая плеяда юмористов выступали как профессиональные рассказчики и придавали этой стороне своего творчества большое значение.

К богатой американской традиции Бирс присовокупил средства и методы европейского романтизма с его тягой к сверхъестественному, берущей начало в так называемой готической литературе. Американская мистическая литература носила журнально-газетный характер; будучи одним из виднейших деятелей журналистики того времени, Бирс не мог не знать о существовании подобного рода литературы.

Бирс творил в тот исторический период, когда в сознании американского народа углубился интерес к традициям и культуре американских индейцев, к американским народным песням и сказаниям, к американскому фольклору в целом. И хотя в том смысле, который принят у большинства европейских народов, население США нельзя назвать единой нацией (поскольку население США составляют выходцы из разных стран), отрицать существование фольклора у американцев (как это делали традиционные фольклористы, сводя его к сумме заимствований из фольклорного наследия англичан, шотландцев, французов и иных переселенцев на американский континент) – значит оставлять без внимания запечатленную в культуре память о богатом историческом опыте, присущем американскому народу.

В годы Гражданской войны на Севере страны был “открыт” негритянский спиричуэл, а в 1888 году появляется добротный сборник народных сказок. В это время в Гарварде Френсис Джеймс Чайлд, который уже свыше тридцати лет собирал английские и шотландские баллады (в основном, из британских источников), готовил к публикации свой монументальный труд из трехсот пяти баллад. В его книге “Английские и шотландские народные баллады” (1882-1898) более одной трети было обнаружено в устном бытовании среди народов США.

Фольклор представляет собой сумму знаний (верований, обычаев, афоризмов, песен, историй, преданий и т.п.), созданных игрой наивного воображения на основе повседневного человеческого опыта, которые сохраняются без помощи письменных или печатных средств. В основе фольклора заложены попытки воображения передать события, выразить чувства и объяснить явления путем конкретно запоминаемой схемы. Этот материал обычно передается одним человеком другому посредством слова или действия (обряды).Повторение и бессознательное варьирование стирают начальные следы индивидуальности и фольклор становится общим достоянием народа.

Меру участия народа США в создании значительного фольклорного слоя можно определить, рассматривая разные типы фольклора и примеры того, что было сохранено.

В дальнейшем в интересах нашего исследования речь пойдет лишь об одном из четырех основных типов, различаемых фольклористами – о распространяющемся устно “литературном” типе рассказа, включающем народную поэзию и столь различные прозаические формы, как легенда, миф и сказка. Прочие, как то : “лингвистический” - афоризмы, пословицы и загадки ; “научный” - заговоры, предсказания, народные приметы и четвертый, включающий искусства и ремесла, обряды, танцы, драму, празднества, игры и музыку – больше принадлежат антропологии, социологии и общей истории культуры, чем литературной истории.

Из прозаических повествований, относящихся к классическим фольклорным категориям, наиболее широко бытует легенда. Литературная обработка легенды в творчестве Ирвинга, Готорна и Купера привлекла внимание к самому факту ее существования на Востоке США. С тех пор ее обнаруживают повсюду. Рассказы о сокровищах капитана Кидда, Черной Бороды, Тийча и других пиратов были обнаружены в районе Денежной Бухты, штат Мэн, и отмелей Северной Каролины. Самые характерные и широко распространенные легенды Америки посвящены поискам сокровищ и богатства. В качестве яркого примера литературной адаптации подобных историй достаточно привести известную новеллу “Золотой жук” Э. По. Юго-Запад страны изобиловал в XIX веке такими рассказами о заброшенных копях и тайных, иногда забытых кладах.

Вашингтон Ирвинг (1783-1859), выпустивший основные сборники своих рассказов в 20-х годах, обладая живым и острым умом, сформировавшимся под влиянием идеалов XVIII века, получал подлинное наслаждение от “блужданий в сумерках прошлого”[[10]](#footnote-10). Настоящее представлялось ему менее интересным, чем прошлое, и, конечно, менее красочным. Уже в этом можно заметить его сходство с Амброзом Бирсом, который всю свою творческую жизнь не расставался с темой Гражданской войны – самым ярким впечатлением его юности. Бирс и Ирвинг равно не могли примириться с духом торгашества и спекуляции.

В глазах Ирвинга черная бутылка, принесшая столь необычайные приключения Рипу Ван Винклю, казалась символом свободы фантазии, воображения. Ему нравилось все эфемерное и красочное. Поэтому Ирвинг старался обособиться от современной ему Америки и занимал эту позицию в течение всей своей жизни, не упуская случая пересказать в прозрачно-ясной прозе те романтические истории, которые встречались на его пути, и зарабатывал тем самым славу и деньги. Это был, безусловно, приятный и спокойный образ жизни, однако удивительно нетипичный для Америки, которая по воле судьбы оказалась его родиной и затем провозгласила его своим первым национальным писателем.

Создавая свой первый и самый прославленный рассказ “Рип Ван Винкль”, Ирвинг, по его собственному признанию, заботился о том, чтобы придать национальной литературе романтический колорит, который в ней еще не утвердился. Сочетание фантастического с реалистическим, мягкие переходы повседневного в волшебное и обратно – характерная черта романтической манеры Ирвинга – новеллиста. Мотив волшебного сна, использованный в рассказе, имеет давнюю историю. В европейской литературе он почти всегда имеет трагическую окраску: пробуждаясь, человек попадает к своим далеким потомкам и гибнет непонятый и одинокий. У Ирвинга в его рассказе нет и тени драматизма, который так характерен для новелл Амброза Бирса, где реальное и ирреальное столь же близки.

В большинстве “страшных” рассказов Бирса мучительное наваждение смерти – чаще внезапной – прорывается через перипетии традиционного прозаического повествования к особому, саркастическому ощущению реальности через сновидения, обрывки воспоминаний, галлюцинации (например, в “Пересмешнике”). Многие рассказы Бирса содержат иронию и, вместе с тем, ощущения безысходности. В более поздних рассказах конфликтная ситуация находит свое проявление в психологических экспериментах над героями и читателем, чудовищных розыгрышах и в псевдонаучной фантастике. Интерес рассказчика к сверхъестественному не исключал натуралистичной подачи образов, бирсовский рационализм придавал некую “достоверность” даже рассказам о привидениях. Особенно показателен в этом отношении рассказ “Смерть Хелпина Фрейзера” с его интерполяцией навязчивого сна-галлюцинации рассказчика, кошмаром в духе Кафки о заблудившемся в лесу поэте.

Повествование в рассказе Ирвинга ведется в нарочито “приземленных” и мягко иронических тонах. Рип – “простой, добродушный”, “покорный, забитый супруг” (какой контраст с бирсовской, зачастую столь язвительной характеристикой персонажей!), появляется перед читателем, бредущим по деревенской улице, окруженный ватагой влюбленных в него мальчишек. Ленивый, беспечный, занятый с приятелями в кабачке пересудами политических событий полугодовой давности, он знает лишь одну страсть – бродить в горах с ружьем за плечами. Погрузив своего героя в волшебный сон на двадцать лет, автор добивается большого эффекта. Рип видит, проснувшись, что изменилась природа (малый ручей превратился в бурный поток; разросся и стал непроходимым лес), изменился облик деревни, изменились люди (“вместо былой невозмутимости и сонного спокойствия во всем проступала деловитость напористость и суетливость”). Не изменился лишь сам Рип, оставшись все таким же ленивцем, любителем поболтать и посудачить. Чтобы подчеркнуть юмористическую неизменность его никчемной натуры, автор дает в лице сына Рипа точную копию отца – ленивца и оборванца. Может отгреметь война за независимость, быть свергнуто иго английской тирании, укрепиться новый политический строй, бывшая колония может превратиться в республику – лишь беспутный ленивец остается все тем же. Юный Рип, как и его старый отец, “занимается всем, чем угодно, только не собственным делом”.

И все же читатель чувствует, что не Рип Ван Винкль – объект авторской иронии. Он противопоставлен напору “деловитых”, “суетливых” и жадных сограждан. Недаром автор утверждал в кругу друзей, что жадность заразительна, как холера, и издевался над всеобщим американским безумием – желанием внезапно разбогатеть. “Иметь деньги для меня значит чувствовать себя преступником”, - говорит он.

Особенность раннего Ирвинга–романтика в его отрицании окружающего сказывалась в том, что он создавал в своих произведениях особый мир, непохожий на действительность, ему современную. Он обладал тонким даром поэтизировать обыденность, набрасывать на нее нежный флер таинственности и сказочности.

В рассказах Ирвинга мертвецы и духи стерегут бесчисленные клады, не желая отдать отдавать их в руки живых; старый морской пират и после смерти не расстается с награбленным и верхом на своем сундуке несется в бурном потоке сквозь Ворота Дьявола, что “в шести милях от Манхэттена”.

Создавая “страшные” рассказы, где использование традиционного арсенала романтической фантастики, включающего призраков, привидений, загадочные звуки, старые кладбища и т.д. переплетается с данью писателя современным ему мистическим теориям, Бирс подчиняет все одному из основных принципов романтического изображения – вызвать чувство, “близкое к сверхъестественному” (по известной формулировке С. Кольриджа). Писатель делает экскурс в область таинственного, где над героями властвуют силы, находящиеся за пределами человеческой реальности, заставляющие нас почти зримо ощущать мир потустороннего (“Тайна долины Макарджера”, “Долина смерти”). В качестве типической приведем новеллу “Тайна долины Макарджера”.

Охотник, промышляющий в некой безлюдной долине, застигнутый темнотой, вынужден переночевать в заброшенной хижине посреди леса. Это мотив роковой случайности. В европейской мистической литературе роль временного пристанища играли замки, особняки, в которых с наступлением темноты происходят таинственные события. С помощью тщательной детализации (одного из излюбленных приемов Эдгара По) автор убеждал читателя в возможности фантастического и реальности невероятного. Логическое восприятие окружающего мира борется с воображением в герое, который прямо признается, что чувствует “бессознательную тягу ко всему бессознательному” и ощущает себя заодно с таинственными силами природы. Затем герой погружается в сон, оказавшийся вещим. Сон – это некое промежуточное состояние между жизнью и смертью, которое позволяет Бирсу расширить границы постижимого и сделать героя повествования свидетелем событий, происшедших на этом месте задолго до его появления. Необъяснимое вторгается в человеческую жизнь наяву и таким образом рациональное и иррациональное начало вносят равный вклад в развитие сюжетного повествования. Причем, финал нередко продиктован подчинением реального нереальному. В финале рассматриваемого нами произведения подтверждается подлинность событий, пригрезившихся герою. Точную характеристику стилю Бирса дал М. Левидов[[11]](#footnote-11): “Бешеный поток страсти и ненависти, который клокочет подо льдом стилистического равнодушия и какой стремительный натиск в этом медлительном по внешности повествовании!”

Ночь, тьма, луна, зловещие тени, оживающие мертвецы – это традиционное, то, что оттачивалось и совершенствовалось долгие годы и даже столетия. Но по соседству с привычными атрибутами романтизма мы обнаружим совершенно неожиданные предметы – уже из нашего, XX века. Радио-приборы, роботы, лаборатории, микроскопы, отдаляющие или, напротив, чудовищно увеличивающие предмет, способные превратить крохотное насекомое в ужасающее чудовище – во всем этом есть что-то от черной магии. Эти предметы приоткрывают Бирсу - а заодно и его читателям – кусочек иного, потустороннего мира. Не менее почитаемы Бирсом всяческие чучела, ружья, даже окна, подчас внушающие его героям просто мистический ужас. Магия этих вещей у Бирса физически ощутима, они приоткрывают читателю красоту инфернального, пусть косвенно, мимоходом, но намекают на существование потустороннего мира.

Нужно представлять одержимость тогдашнего американского читателя, приходившего в восторг от “готических”, “черных” европейских романов, местом действия которых были средневековые замки, руины, кладбища, где являлись выходцы из могил, чтобы понять и оценить иронию Ирвинга в “Женихе – призраке”, в “Необыкновенных рассказах нервного джентльмена” и других новеллах. Европейская “механика ужасного” у Ирвинга сохранена: привидения ютятся в жутких старых домах, зловеще завывает буря, таинственно звучат шаги, сдвигаются стены, оживают портреты, духи появляются ровно в полночь и глухо стонут. Но все это имеет иронический или же пародийный подтекст. Так, призрак “дамы в белом” заламывает руки, подобно актрисе в дешевой мелодраме, закоченевшее приведение отогревается у камина, оживший портрет оказывается ночным грабителем, заколдованная мебель не просто передвигается, а пускается в бешенный пляс, а таинственный “полный джентльмен”, к которому автор старательно приковывает внимание читателя, являет, садясь в карету, не свой загадочный лик, а лишь округлый зад.

Автор не верит в потустороннее и “страшное”, но это – мир вымысла, и он влечет его, как волшебные сказки “Альгамбры” с влюбленными рыцарями, прекрасными принцессами и коврами-самолетами, влечет и доставляет радость. Ее-то и дарит Ирвинг читателю и, усладив его авантюрами, занимательными ситуациями, юмором, тонкими наблюдениями, ироническими иносказаниями и политическими намеками, раскрывает “таинственное” как нечто естественное. Эта игра мысли, чувства, языка и делает обаятельными новеллы Вашингтона Ирвинга.

Бирс, в отличие от Ирвинга, не стремился “погружаться” в свой удивительный мир, чтобы отгородиться от окружающей действительности. В его творчестве, на которое оказала свое несомненное влияние его деятельность, как журналиста-колумниста, проявилась скорее прямо противоположная тенденция – он был далек от поэтизации современности. Тематика его рассказов была сходна с тематикой рассказов Вашингтона Ирвинга, но если у последнего тема “страшного” иронически переосмысляется, то у Бирса она воплощается наиболее ярко и рельефно в его жесткой сатире.

Определенную категорию прозаических фольклорных повествований Америки представляют также истории о ведьмах, призраках, дьяволах и привидениях. По численности, популярности и разнообразию они составляют одну из самых значительных групп народных сказок, отражая старые и глубоко укоренившиеся предрассудки американского народа. “Ведьма и прялка” из Луизианы, “Старая Кожа-да-кости” из Северной Каролины и “Из своей шкуры ” у негров гула (gullah – от искаженного Angola)[[12]](#footnote-12), Южная Каролина, отражают поверье, в соответствии с которым ведьма меняет облик, чтобы сотворить зло. В “Колокольной ведьме Теннесси и Миссисипи” рассказывается о вампире. Это история о преследованиях, которым дух убитого в начале XIX века сторожа подвергает семью жителей Северной Каролины, из-за чего они поспешно отправляются на Юг. Относящийся к XVIII столетию и распространенный в Нью-Джерси “Дьявол Лидса” повествует об устрашающих деяниях сына ведьмы. В “Смертном вальсе” рассказывается о явлении духа умершего жениха на свадьбу невесты. Торг с дьяволом – основной мотив в “Джеке – фонарщике”, мэрилендской истории об умном Джеке, перехитрившем дьявола.

Рассмотрим один из типичных рассказов Бирса о привидениях – “Кувшин сиропа”. “Это повествование начинается со смерти героя” - вот первая фраза рассказа, из которого мы узнаем историю лавочника Сайласа Димера, по прозвищу Ibidem (лат. “там же”)– домоседа и старожила маленького захолустного городка, которого обыватели вот уже двадцать пять лет подряд видят каждый день на привычном месте – в его лавке : “ он ни разу не болел и даже местный суд был “изумлен”, когда некий адвокат предложил послать ему вызов для дачи показаний по важному делу”[[13]](#footnote-13), первый же вышедший после его смерти номер местной газетки “добродушно отметил, что Димер разрешил себе наконец “небольшой отпуск”. И вот после похорон, которым был свидетелем весь Гилбрук, один из “самых почтенных граждан” банкир Элвен Крид, придя домой, обнаружил исчезновение кувшина с сиропом, который он только что купил у Димера и принес. Повозмущавшись, он внезапно вспоминает, что лавочник умер – но если нет его, то не может быть и проданного им кувшина, однако Димера он только что видел! Так появляется на свет “дух Сайласа Димера” и для его утверждения, как и для материализации “проклятой твари” из одноименного рассказа, Бирс, по примеру Э. По, не жалеет реалистических деталей для создания видимости полного правдоподобия. Крид не может не доверять собственным глазам, а так как банкир – почтенный человек, вслед за ним весь город начинает верить в призрак лавочника. Следующим вечером целая толпа горожан осаждает бывший дом Димера; все настойчиво вызывают духа, требуя, чтобы он показался и им. Но вся их решимость испаряется, когда в окнах внезапно вспыхивает свет и внутри лавки появляется привидение, мирно перелистывающее приходно-расходную книгу. Казалось бы, любопытство толпы и стремление пощекотать нервы удовлетворены и все прояснилось, но народ наваливается на дверь, проникает внутрь здания, где внезапно теряет способность ориентироваться. И после того, как последний любопытный вмешивается в “невообразимую толчею, где люди бессмысленно двигались ощупью, наносили удары куда попало и осыпали друг друга бранью”, в лавке внезапно гаснет свет. Наутро магазин оказывается абсолютно пуст и в книге на прилавке все записи оборваны последним днем, когда лавочник еще был жив. Жители Гилбрука же, окончательно убедивщиеся в реальности духа, решают, что “принимая во внимание безобидный и добропорядочный характер сделки, совершенной Димером при изменившихся обстоятельствах. Можно было бы разрешить покойнику снова занять свое место за прилавком”. “К сему суждению, - лукаво добавляет Бирс, - местный летописец почел за благо присоединиться”.

К этому суждению как будто бы присоединяется и сам писатель, но уже ссылкой на летописца и манерой рассказа он убеждает читателя как раз в обратном – в ленивой тупости гилбрукских обывателей, которые легко поверили в то, во что хотели поверить. Когда соседи растащат заброшенный дом на дрова, то легко убедить всю улицу, что дома-то, собственно, и не было. Когда в каждом коренится свой страх и свои суеверия, легко поверить и в страхи других.

Сам Бирс всегда разоблачает эти страхи – иногда для этого достаточно лишь намека. Но давая реалистичное объяснение призраку в рассказе “Соответствующая обстановка”, он расставляет ловушку для читателя, которому вздумалось бы поверить в объяснение феномена “проклятой твари”, предложенное в (!) дневнике ее жертвы. Это данный на втором плане ряд намеков (исчезнувшая собака, которую Морган сначала считает бешеной; хриплые, дикие звуки, напоминающие рычание, когда Морган борется с невидимой тварью), по которым скептически настроенный читатель может построить свою “собачью версию” смерти главного героя. Бирс охотно ставит персонажей своих рассказов в опасное положение, но самая опасность эта – лишь “внешнее воплощение внутреннего страха”, ужас перед чучелами, что буквально обыгрывается в рассказе “Человек и змея”.

В этом рассказе налицо настоящее, до смерти пугающее чучело. Если в “Глазах пантеры” безобидным “пугалом” является несчастная Айрин, которая погибает от пули жениха, то в рассказе “Без вести пропавший” опасность воплощается уже в настоящем чучеле: наведенное в лоб, но давно разряженное ружье одной лишь угрозой смерти делает свое дело – убивает рядового Спринга. В “Соответствующей обстановке” ситуация доведена до предела: мальчуган, заглянувший ночью в окно, под влиянием подходящей обстановки превращается в сознании напуганного человека в призрак самоубийцы.

Бирс безжалостно расправляется со своими призраками, но не менее беспощаден он и к их жертвам – исполнителям его творческих замыслов. Гилбрукские обыватели все без исключения трусы, и, как трусы, они думают ногами или руками в суматошной свалке. Если уж привиделась одному из них “красная свитка” – дух умершего Сайласа Димера, так не найдется ни одного здравомыслящего во всем городе, который не поддался бы коллективному самогипнозу.

Импульс к созданию легенд о сверхъестественном продолжает оставаться действенным на американском континенте и “Сцены и характеры Фишер-ривер” Скитта (Х.И. Тальферро), опубликованные в 1859 г., содержат северо-калифорнийские истории, циркулировавшие, как полагают, в 20-х годах. Они являются, вероятно, типичными образцами историй о пионерах и включают охотничьи побасенки дядюшки Дэйви Лейна, который вошел в пословицу своей способностью выдумывать небывальщину. Сюда же относится истории о пантерах (легли в основу рассказа Бирса “Заколоченное окно”), медведях, рогатых змеях и бизонах, сражениях на фронтире, анекдоты о новичках и местных знаменитостях, специфические варианты легенды об Ионе и ките. Подобные истории, сохранившиеся еще в старых газетах, альманахах, хрониках графств и приходов, а также в памяти народа по-прежнему в ходу там, где еще помнят о фронтире страны. Как профессиональный журналист, Бирс, несомненно, был хорошо знаком с подобными публикациями. И внимательное изучение сюжетного строя рассказов писателя дает нам возможность сделать вывод, что Бирс не просто передавал национальный колорит охотничьих рассказов эпохи фронтира и историй о пионерах, но напрямую заимствовал и обрабатывал наиболее типичные истории и анекдоты, которые легли в основу таких его рассказов как “Заколоченное окно”, “Глаза пантеры”, “Пересмешник” и “Соответствующая обстановка”. В последнем устами одного из персонажей буквально дается ссылка на “подзаголовок рассказа, напечатанного в номере “Вестника”, где черным по белому значится “Рассказ с привидениями” и “заметку из “Таймс”. В рассказе “Глаза пантеры”, например, страхи оправданы и мистика исчезает, по-настоящему жаль и безумную девушку, и полюбившего ее храброго человека. Ее безумие мотивировано, насколько может быть мотивировано безумие. По-человечески понятны и горе, и боязнь сойти с ума.

В одинокой, заброшенной хижине скоропостижно умирает любимая жена; но этого мало. Надо еще, чтобы ворвалась ночью пантера и загрызла неостывший труп (“Заколоченное окно”). Это обстоятельство, пожалуй, не усиливает страх, а, напротив, ослабляет его. Такие излишества встречаются у Бирса не редко.

Критиками и историками американской культуры уже отмечалось влияние фольклорного материала на форму и содержание американской литературы XIX-XX вв. В качестве примеров они ссылаются на “Там, позади”, автобиографию Уэйлина Хога, в основе которой лежат фольклорные мотивы и народные обычаи; “Мифы о Линкольне” Ллойда Льюиса, отражающие действенную способность американцев к мифотворчеству, и “Джона Генри” Роарка Бредфорда, “маленький эпос, полуфантазию с трагическим подтекстом”. “Радуга у меня за плечами” Х.У. Одама и “Я вспоминаю” Рида являют собой интересные вариации фольклорной основы в автобиографическом произведении, в первом случае – вымышленной, во втором – фактографической. “Дьявол и Дэниэл Уэбстер” Стивена Винсента Бине и история Уиндвегона Смита, созданная Уилбером Шрамом – примеры филигранной обработки небылиц, а истории вроде “Медведя” Фолкнера и “Под луной Юга” Марджори Киннен Роллингс демонстрируют живучесть охотничьих побасенок.

Писателей американского Запада, выступивших после Гражданской Войны – Артимеса Уорда, Джоакина Миллера, Брета Гарта, Марка Твена (в их числе был и Амброз Бирс) – отличала яркая театральность; все они хранили верность манере юмористического преувеличения, восходящей к ранним негритянским песенкам и амплуа “парня из деревни” актера-комика Чарльза Мэтьюза, к Сэму Синку Хэмбертона, к проделкам Дэйви Крокетта, к бесчисленным пиратским изданиям юмора янки, а также к “Запискам Биглоу” Лоуэлла, острословью Холмса и Гансу Брейтману Лелланда.

Таким образом, можно констатировать, что к тому времени, как Бирс входил в литературу, в Америке уже существовала богатая традиция литературной адаптации фольклорного материала. Естественные и самопроизвольные способы его распространения (певец, сказитель или рассказчик, в роли которых в XIX веке зачастую выступали разъезжающие по всей стране страховые агенты, торговцы и т.д.) дополнялись печатной продукцией и средством профессиональных артистов. Помимо листков, страну наводняли сотни песенников и альманахов, важнее которых, впрочем, оказались газеты. Практически с тех пор, как печатная продукция стала дешевой и общедоступной, а чтение и письменность – заурядным явлением, фольклор стало трудно отличать от популярной или устной литературы и наоборот. Редакторы в каждом городе следовали практике местных изданий, посвящая статьи старым песням и историям. Весь этот печатный материал оказал свое действие при создании всенационального фольклора, который иначе ограничивался бы отдельными регионами.

Роль двойной концовки в композиции новелл Амброза Бирса

Наиболее значительный вклад Бирса в теорию композиции новеллы заключается в том, что ему удалось усовершенствовать структурную композицию, построение новелл. Эксперименты в этой области свидетельствуют о том, что Бирс еще в большей степени, чем По, ориентировался на читательское восприятие.

В области разработки теории жанра новеллы Амброз Бирс является последователем Эдгара По. Вслед за ним Бирс считал необходимым подчинять творческое воображение четко выверенному рациональному началу. Идея преднамеренного, продуманного и рассчитанного творческого акта, выдвинутая и всесторонне обоснованная По, воплощается в творчестве Бирса как один из важнейших элементов его художественно-эстетической системы, имеющей фундаментальное значение.

Многие исследователи творчества Бирса, отмечающие его приверженность творческому наследию По, в первую очередь говорили о влиянии По на Бирса-новеллиста в области формы и композиции[[14]](#footnote-14). Этим подчеркивалось, что именно в этой сфере Бирс наиболее полно проявил себя как прямой наследник его художественных традиций. Очевидно, что и Бирса и По объединял ярко выраженный художественный рационализм. Лучшие рассказы Бирса написаны в полном соответствии с теорией “тотального эффекта” По[[15]](#footnote-15). Как и у По, основную часть художественного наследия Бирса составляет его новеллистическое творчество. При написании новелл Бирс старался достичь наивысшей степени лаконизма, избегая несущественной детализации, в чем упрекал бытовой роман, который по его мнению был перегружен тривиальностями и излишними деталями.[[16]](#footnote-16) Новеллы Бирса, как правило, очень невелики по объему, еще меньше, чем у По и имеют четко выраженное композиционное строение. Причем теорию жанра По Бирс принял как руководство к действию, а не догму, экспериментируя в сфере композиции рассказа, углубляя и разрабатывая новеллистические принципы По. Поэтому появились новеллы с незавершенной структурой, в которых отсутствует развязка (“Погребение Джона Мортонсона”, “История, рассказанная в клубе”), рассказы с нетрадиционным построением (“Соответствующая обстановка”). Эксперименты привели писателя к созданию совершенно оригинальной композиционной структуры произведения. Строение большинства произведений По можно представить так: завязка – развитие действия – кульминация – развязка (время наступления эффекта). Наглядное воплощение этой схемы можно продемонстрировать на примере одной из самых значительных новелл Эдгара По “Падение дома Ашеров”: завязка – это прибытие рассказчика в имение Родерика Ашера и знакомство с остальными его обитателями, основная часть включает в себя развитие конфликта, дальнейшие угасание сознания и углубление душевной болезни Ашера, странную загадочную историю с погребением его сестры на фоне все нарастающего чувства тревоги, отчаянья и безнадежности; наконец, развязка и наибольший душевный подъем приходится на значительную часть повествования, когда события сменяют друг друга со стремительной быстротой. Трагизм достигает апогея и вслед за гибелью Родерика и леди Мэдилейн подвергается разрушению сам дом Ашеров, повторяя судьбу своих обитателей. Таким образом, четко прослеживается композиционное построение, заключающееся в единстве трех основных частей новеллы, перечисленных выше.

Бирс вводит дополнительную деталь в композицию - его модель построения новеллы можно представить так: завязка – обширная композиция – кульминация – псевдоразвязка – развязка. Так построено большинство новелл Бирса, среди них такие как “Сражение в ущелье Коултера”, “Добей меня”, “Пересмешник”, “Человек и змея”, “Жестокая схватка”, “Случай на мосту через Совиный ручей” и многие другие. Введение двойной развязки не было случайным, подобным образом Бирс добивался усиления эмоционального эффекта, увеличения драматизма повествования. Обычно псевдоразвязка являла собой удачное разрешение конфликта, положенного в основу сюжета, развязка же истинная развенчивала мнимый хэппи-энд и окрашивала повествование в трагические тона.

Иногда двойная развязка на прямую связана с рациональными и иррациональными началами в творчестве Бирса и выступает в качестве некоего регулятора, определяющего прочтение в том или ином ключе. В таких случаях повествование, доведенное псевдоразвязкой до рационального или иррационального финала, в истинной развязке получает иной и часто противоположный смысл. Например, рассказы “Человек и змея” и “Заколоченное окно”. Происшествие, описанное в рассказе “Человек и змея”, имело место в обстановке, казалось бы, чуждой всяких суеверий – в городском доме известного ученого доктора Друринга, этого “Золя от зоологии”, изучавшего змей – “те формы животного царства, которые относились, скорее, к низшим организмам и имели лишь одну неудобную особенность – были живыми существами”. Друг доктора Друринга Харкер Брайтон – человек завидного здоровья, богач, холостяк и большой эрудит, мнивший себя далеким от всякой суеверной чепухи, замечает под кроватью “две светящиеся точки… возможно, отблеск газового рожка на шляпках гвоздей”, принимает их за сбежавшую из лаборатории змею; не в силах отвести от них глаз и постепенно проникаясь уверенностью в реальности своего предположения, он в несколько минут перейдя от “крайнего удивления и чувства гадливости” к ошеломляющему ужасу, умирает от разрыва сердца, не подозревая, что его загипнотизировали “две башмачные пуговицы”, вставленные вместо глаз в старое змеиное чучело.

В новелле “Жестокая схватка” после боя обнаружены останки двух солдат; осматривая место поединка, полковой хирург приходит к выводу, что один из них погиб задолго до схватки. Можно заметить, что в новеллах “Заколоченное окно” и “Жестокая схватка” истинная развязка придает предшествующим событиям мистическую окраску. В таких новеллах как “Глаза пантеры” концовка сводит на нет какой-либо рациональный подтекст. Во всех случаях развязка позволяет посмотреть на описанные события под другим углом зрения. Истинная развязка также может наметить новый конфликт. Капитан Мэдуэлл добивает из сострадания смертельно раненого сержанта Хэлкроу, избавляя его от лишних мучений – до этого они испытывали сильнейшую неприязнь друг к другу, о чем было хорошо известно всем сослуживцам. Совершив акт милосердия, Мэдуэлл замечает идущих к нему людей, и среди них родного брата только что убитого им человека (рассказ “Добей меня”). На этом повествование заканчивается, но не трудно догадаться, что за этим последует обвинение капитана Мэдуэлла в преднамеренном убийстве.

В качестве известного примера, демонстрирующего оригинальность мышления Бирса в области композиции, приводится одна из лучших его новелл “Случай на мосту через Совиный ручей”. Неминуемая развязка (казнь диверсанта – южанина) дана на первой же странице, но человек вступает в заведомо безнадежную схватку со своим неотвратимым уделом, и в нем открывается безмерная сила сопротивления убийственным обстоятельствам, такая изобретательность и такое мужество, что неосуществимое бегство из петли нельзя не воспринять, как осуществившийся факт. Последней фразой Бирс развеял эту иллюзию. Однако он писал свою новеллу не для того, чтобы засвидетельствовать профессиональное умение руководившего казнью сержанта. Существенно само это слияние истинного и пригрезившегося – до полной их ситезированности. Герой погибает, когда угроза смерти, казалось бы, уже позади.

С введением подобной двойной развязки Бирс достигает высшей степени того эмоционального эффекта, которому еще По придавал решающее значение в построении произведения. Истинные развязки новелл Бирса всегда неожиданные и зачастую противоречат всему ходу повествования; это свойство связано с той особой функцией, которая возложена на них автором. Истинная концовка всегда усиливает драматизм, доводит конфликт до наивысшего предела, нередко граничащего с абсурдом. Трагизм и безысходность – основные качества подавляющего большинства новелл Бирса, и именно развязка акцентирует эти свойства, предавая всему произведению эмоциональную окраску, соответствующую замыслу автора. Развязка объясняет целесообразность появления тех или иных элементов в сюжете и отдельных деталей повествования. Бирсовский подход к изображению человеческих эмоций через описание действия, которое вызывает их или вызывается ими, создавая своеобразные концовки новелл, где одна деталь, один штрих окончательно пояснял трагедию, “делал неизмеримой ее глубину”[[17]](#footnote-17). Но самое главное заключается в том, что неожиданность и кажущаяся алогичность второй развязки напрямую связана с теорией “тотального эффекта” По. По так сформулировал это требование: “Подлинная оригинальность есть высшее из литературных достоинств. Условием литературной оригинальности является новизна. К элементу добавляется дополнительный эффект неожиданности и тогда результат принадлежит к области фантазии”. Эффект неожиданности работал в сфере эмоционального воздействия, помогая достигать той высокой степени эмоционального потрясения, к которой одинаково стремились и По и Бирс, предавая ему основополагающее значение.

Амброз Бирс – блестящий мастер интриги, в этом он не уступает своему великому предшественнику. Используя прием двойной концовки, Бирс переворачивает исходную ситуацию так, что финал рассказа оказывается полной неожиданностью для обескураженного читателя. Новеллы то и дело разрешаются неожиданной и очень часто разоблачительной для героя развязкой, которая вскрывает всю мнимость устрашающих пугал и чучел. Писатель часто ссылался на своих же героев и события, с ними происходящие, как на нечто вполне реальное, тем самым усиливая эффект погруженности в вымышленную среду и достигая удивительной достоверности.

Общность художественных приемов в “страшных” и сатирических рассказах Амброза Бирса

Значительную часть художественного наследия А. Бирса составляют произведения сатирического характера. Если за Э. По прочно закрепилась слава “поэта смерти”, воспевающего темные стороны бытия, то Амброз Бирс в первую очередь известен как писатель-сатирик. Без рассмотрения этой стороны творчества представление о литературном наследии Бирса останется неполным. Сатирическая традиция в романтической литературе и, в частности, в литературе американского романтизма, напрямую связана с традицией Просвещения. Вольтер, Дефо, Свифт, Монтескье определили общую идеологическую направленность сатиры в эпоху Просвещения.

Безжалостному осмеянию подверглись бездуховность, мир прагматизма и стяжательства, падение нравственности. Критика социальных пороков цивилизации занимала не последнее место в творчестве американских писателей эпохи романтизма с самого момента его возникновения. Так или иначе эта тема затронута в творчестве Ирвинга, Купера, Готорна, Мелвилла, Лонгфелло и других. Не был исключением и По. Но степень критического отношения к действительности у этих писателей не была одинаковой.

Некоторые из них, такие, как Ирвинг и Эмерсон, допускали возможность исправления социальных недостатков, сохраняли веру в торжество идеалов демократии. Творчество Готорна и Мелвилла более пессимистично, но и они не впадали в безнадежность. У Бирса отрицание буржуазной действительности приобрело тотальный и бескомпромиссный характер. Его мировоззрение приходило в яростное противодействие с окружавшим его миром бездуховности. Позднее Шарль Бодлер писал об Э. По, что “Соединенные Штаты были для него лишь громадной тюрьмой, по которой он лихорадочно метался, как существо, рожденное дышать в мире с более чистым воздухом”[[18]](#footnote-18). К Бирсу это замечание относится не в меньшей степени.

Сатира По носила тонкий, завуалированный характер и была рассчитана на высокий интеллект читательского восприятия, а нигилизм его зачастую выходил за рамки общественно-политических нравов американского государства и приобретал глобальные масштабы. По был уверен, что демократия невозможна в принципе и любая попытка установить всеобщее равенство неизбежно приведет к растворению индивидуальности в общей массе. Впрочем, произведения По неравноценны по наличию в них сатирического элемента. Этот элемент в них всегда основан на противопоставлении взглядов автора в области нравственности и объективно существующих принципов, регулирующих отношение человека и современному автору общества. Зачастую внешне оформленное как пародия или комическая небылица произведение, благодаря наличию в нем элемента сатиры, получает совсем иное прочтение.

Сатира Бирса являла собой полемику с официально декларируемыми ценностями современного ему американского общества. Многое, что считалось в его время положительным, прогрессивным, он видел в ином свете. Предприимчивость, страсть к накопительству, корысть как основной побудительный фактор, как двигатель прогресса, демократическое устройство государственной власти, ложные нравственные ориентиры его современников Бирс отрицает целиком и полностью.

Основной период сатирического творчества Бирса приходится на конец XIX века. Специфическая атмосфера конца столетия, время духовного смятения, крах идеалов, утрата веры не могла не повлиять на формирование взглядов, нашедших свое отражения в сатирических произведениях, основная масса которых написана на исходе его творческого пути. В 1894 году выходит сборник “Незначительные рассказы”, в 1899 – “Фантастические басни”, в 1906 – первое издание “Словаря Сатаны”. Несколько более ранних новелл сатирического плана были опубликованы в сборнике военных рассказов “В гуще жизни” в 1891 году.

За свою жизнь Бирс прошел нелегкий путь от солдата, сражающегося за идеалы демократии в федеральной армии Севера, до пессимиста и скептика, разуверившегося во всем, даже в том, во что недавно свято верил и за что готов был отдать свою жизнь. Между этими двумя этапами находилась многолетняя публицистическая деятельность, неравная борьба с пороками человеческого общества. Как журналисту и обозревателю, пишущему на общественно-политические темы, ему яснее представляется картина американской действительности, нежели рядовому обывателю. Пользуясь трибуной, предоставленной ему периодическими изданиями Сан-Франциско, Бирс начинает неравную борьбу против хозяев страны. Хотя многое в статьях Бирса и было легковесным и маловажным, значительная их часть состояла в обличении этой “подлости, которая подобно раку разъедала американскую жизнь взятками, подкупами, сделками и всем тем, что сопровождало путь разбойников от капитала к власти”,как писал его биограф Фэтаут. Взгляды Бирса отражены в его сатирических произведениях, где современное ему общество рассматривается сквозь призму особого видения Бирса-сатирика. В своих новеллах Бирс проявлял такую беспощадность к тому, что считал безнравственным, что это дало повод современникам обвинять его в цинизме и мизантропии. Идеологическая направленность бирсовской сатиры недвусмысленна и сконцентрирована на проблемах взаимоотношений человека и семьи, религии и общественно-политического устройства общества.

Для усиления сатирического эффекта Бирс, как и По, использует прием гротеска, создавая фантасмагорию чудовищного, но словно бы возведенного в норму поведения. По определению Л.Т. Тетеревой сатирические новеллы представляют собой эскизы “общества античеловеков”, ирония и злой сарказм становятся приемами сатирического отражения действительности и выступая средствами выражения авторского отношения к изображаемому, могут быть положены в основу самого сюжета новеллы (“Банкротство фирмы Хоуп и Уонделл”, “Сальто мистера Свиддлера”, “Город почивших” и особенно рассказ “Проситель”, где ирония получает поистине трагедийное звучание). Создавая подобные эскизы “общества античеловеков”, Бирс не щадил чувства читателей, его рассказы поражают своей жестокостью, которую не смягчает внешне благодушная интонация повествования. И хотя В. Брукс считает, что иронический стиль был лишь маской впечатлительного и легко ранимого человека, традиция, берущая начало от По и рассказчиков эпохи фронтира такова, что чем необычнее ситуация, тем спокойнее и суше должна быть интонация автора. Когда же бесстрастие становится не под силу самому автору, в тоне рассказа появляется кривая усмешка или даже судорожный смех, построенный на расчете, что “шутка в мертвецкой захватывает своей неожиданностью” (“Проклятая тварь”). Такими “шутками в мертвецкой” были многие ранние и все посмертно изданные рассказы Твена, таковы же и гротески и жуткие юморески Бирса, основанные на разряжающей напряжение гиперболе намеренной нелепости.

Почти все гротески и юморески Бирса, в отличие от его “страшных” рассказов на военную тему, скрыто или явно пародийны. Они написаны им большей частью в ранний калифорнийский и лондонский периоды, когда он работал фельетонистом в газете и отдавал дань распространенной тогда в Англии и США тенденции снижения традиции. Пародия была в моде: в Англии ей отдал дань Теккерей, в Америке – Брет Гарт и Марк Твен. Едкий пересмешник Бирс от них не отставал. Так, пародируя наукообразность, склонность к архаизации, любовь к стилизации, галлицизмы и неизменные эпиграфы Эдгара По, он пишет рассказ “Человек и змея”, которому предшествует иронический комментарий о том, что “доподлинно известно и сие подтверждено… мужами науки, что глазу змеиному присущ магнетизм, способный убить всякого, кто подпадет под его действие”.

Рассказ “Проклятая тварь” также написан с явным намеком на детали рассказа Эдгара По “Сфинкс – мертвая голова”. Персонаж рассказа Бирса вспоминает, что “небольшое деревцо под самым окном он на миг принял за одно из больших деревьев, стоявших поодаль…из-за искажения перспективы, но был поражен, почти испуган” и это практически буквально повторяет мысль По, “что ошибки в исследованиях обычно проистекают из свойственной человеческому разуму склонности недооценивать или же преувеличивать значение исследуемого предмета из-за неверного определения его удаленности от нас”[[19]](#footnote-19), воплотившуюся в приключении героя, принявшего маленькое насекомое за огромного чудовищного сфинкса. Но Бирс по-своему обыгрывает эту ситуацию. “Семена наследственных суеверий, сокрытые в душе”[[20]](#footnote-20) каждого человека, к которым он относиться с иронией (судебная комиссия решает, что Моргана загрыз горный лев или же “хватила кондрашка”, а свидетель его гибели – просто сумасшедший), дают, тем не менее, в его новелле мрачные и даже трагические “всходы”: ее венчает цитата из дневника необъяснимым образом погибшего Хью Моргана – “…человеческий глаз – несовершенный инструмент; есть цвета-лучи, неотделимо входящие в состав видимого цвета, которые мы не можем различить. Я не сошел с ума. И да поможет мне Бог! Проклятая тварь была именно такого цвета”. Но даже не смотря на этот непогрешимый научный вывод–сатиру на счастливый конец рассказа По, читатель остается в замешательстве, не в силах до конца поверить в “объяснение из могилы”.

Скрытой пародией на прекраснодушные святочные рассказы Диккенса можно считать “Просителя” Бирса. В этой новелле резко обнажается жестокость и уродливость буржуазного мира, царящее в нем лицемерие. Амос Эбершайз, некогда богатый буржуа, построивший на свои деньги убежище для престарелых, а теперь больной и нищий, просит принять его в это убежище. Но опекункий совет отвергает просьбу несчастного филантропа из-за боязни повредить репутации богадельни. Амос Эбершайз замерзает в снегу у порога собственного заведения. Рассказ построен в характерно бирсовском духе: маленький мальчик обо что-то спотыкается. Это начало и вместе с тем конец, который раскрывается во всем своем гротескном ужасе только в последнем абзаце. “Что-то” – это труп старика – основателя этого самого убежища для престарелых. Казалось бы, дань церкви – отличный вклад в загробную жизнь и приют – хорошая вывеска для бизнеса, расходы, которые в конце концов должны окупиться. Так поступали многие богачи. Имя Эбершайза выведено на каменном фронтоне, и с каменной черствостью его отбрасывает в смерть то учреждение, цель которого – будто бы – принять, накормить, дать кров бездомным старикам. Работает каждая деталь: споткнувшийся мальчик – сын председателя совета попечителей., под чьим председательством и было решено отказать просителю. Время действия – рождественское утро, когда люди, вспоминая о Христе, должны быть особенно добры друг к другу. Есть в рассказе диккенсовские интонации, прежде всего, в изображении смотрителя убежища Тилбоди. Это злобное существо мечтает только о том, чтобы вовсе освободить убежище от стариков, а пока ускоряет их переход в загробный мир. Ничто, ни один звук не смягчает леденящего ужаса. В рассказе прежде всего ирония ситуации. Подобные иронические ситуации возникают у Бирса подчас из простого недоразумения (рассказы “Банкротство фирмы Хоуп и Уондел”, “Сальто мистера Свиддлера” и т.п.), а в рассказе “Проситель” само недоразумение выражает глубокую дисгармонию между внешностью и сущностью. Писатель драматически сталкивает два факта: замерз нищий старик и основатель убежища на своем опыте познал бесчеловечность созданного им учреждения. Благодушная интонация повествования обманчива.

Сатирический гротеск представлял собой совершенно особый фон изображению событий в рассказах автора – столь неожиданное и оригинальное использование этого приема как нельзя более органично вписывалось в эстетику Бирса, что позволяет нам не соглашаться с некоторыми критиками, чересчур жестко разграничивающими по тематике новеллы Бирса на “страшные” (иногда соединяемые с военными) и сатирические. Благодаря такому комбинированию стилистических средств, впечатление, производимое конкретным рассказом, заметно усиливалось.

Бирс занимает позицию отстраненного наблюдателя, бесстрастно запечатлевающего картины нравов морально деградирующего общества, где возможны самые аморальные с точки зрения общепринятых представлений о нравственности события (в рассказе “Город почивших” гротеск достигает чудовищной силы, доводя ситуацию до абсурда). В своих новеллах он дает шаржированные образы, которые являются в тоже время типическими. Так, переосмысливая безудержный азарт “грюндерства”, когда создавалось великое множество разных трестов - мыльных пузырей, Бирс создает рассказ “Город почивших” о тресте под названием “Гомолин”. Гротеск Бирса остро социален. Герой рассказа, открыв ту истину, что “он беден потому, что работал”, оказывает услугу знаменитому фальшивомонетчику и добывает себе диплом врача. И вот врач шарлатан начинает делать деньги. Своим невежеством он губит людей, так что в городе резко повышается смертность населения. Одновременно он покупает большой участок земли и устраивает новое кладбище. “Я приобрел также очень доходные мраморные мастерские по ту сторону кладбища и обширную цветочную плантацию по другую. Короче, я занялся весьма процветающим бизнесом”.

В самом деле, герой отправляет людей на тот свет, он же поставляет венки и мраморные памятники и предоставляет место на кладбище. Более того, выясняется, что герой использует возможности до дна: он ухитряется часть трупов продавать в анатомические театры, а другую – на производство мыла (в могилы же опускаются пустые гробы). “Я приобрел фабрики мыла по всей стране и пустил их на полный ход. Превосходство моего туалетного мыла было засвидетельствовано десятками экспертов”.

Какая злая сатира на деятельность монополистов, создававших “вертикальные” и “цепные” тресты, и какой зловещий смысл имеет рассказ! С точки зрения предпринимательства герой идеально поставил дело, прямо-таки гениально. Но как это дико с обычной человеческой точки зрения!

Убийственную сатиру на “свободное предпринимательство” представляет собой и рассказ “Собачье мыло”. Здесь показана семья жадных мещан. Отец приготовляет мыло из собачьих трупов, мать содержит подпольный абортарий, а их сын уносит трупы младенцев и бросает их в реку. Однажды, прослеженный полицейским, мальчик скрывается в мастерской отца и бросает трупик в котел. Мальчик признается в своем проступке родителям, но они в восторге: теперь детские трупы идут в котел, мыло стало лучшим по качеству. Великолепно решена проблема использования “отходов”. Алчность родителей доходит до того, что каждый из них ночью ползет к постели другого с целью убийства. В последовавшей драке жена наносит мужу рану ножом, а муж пытается бросить жену в котел. Оба свариваются в котле, обеспечив этим самым сырье на огромную партию мыла.

У Бирса чудовищный гротеск, но гротеск оправданный, показывающий, как погоня за наживой убивает в людях все человеческое. В рассказе “Настоящее чудовище” безжалостно разрушается внешняя респектабельность буржуазного мира и проступает его подлинное страшное лицо. Веселая группа элегантных путешественников, прибывшая в заброшенный поселок, оказывается зловещей компанией, среди которой главные лица – миллионер (бывший шулер и содержатель притонов) и его жена, бывшая проститутка по кличке “Молли, рваное ухо”, сидевшая в тюрьме Синг-Синг. В рассказе есть одна, казалось бы, незначительная деталь – после смерти Молли на ее лице проступает огромный отвратительный шрам, который с помощью косметики ей удавалось скрывать при жизни. Никаких аналогий автор читателю не навязывает, но эта деталь приобретает символический смысл: не так ли воровская природа буржуазного мира прикрыта слоем косметики, флером приличия?

Еще с большей силой мир буржуазных собственников разоблачен в рассказе “Наследство Гилсона”. Все здесь – начиная с ядовитого названия захолустного городка – Маммон-Хилл – и кончая изображением нравов его обитателей – предвосхищает твеновский рассказ “Человек, который совратил Гедлиберг”, созданный шесть лет спустя. Гилсон, отщепенец, представитель социального дна, преследуемый шайкой дельцов, мстит одному из них самым эксцентричным образом. Мистера Брентшоу, который особенно усердствовал, чтобы отправить его на виселицу, Гилсон делает перед казнью своим душеприказчиком. Если в течение пяти лет никто не докажет, что Гилсон воровал золото и занимался казнокрадством, то наследство переходит к мистеру Брентщоу. И вот в течение пяти лет Брентшоу борется с претендентами на наследство Гилсона. Он лжет, он клянется в честности Гилсона, он нанимает лжесвидетелей и т.п. В конце концов Брентшоу побеждает, и Бирс саркастически славит его победу: “И в последний достопамятный день, когда истек законный срок претензий по завещанию Гилсона, солнце засияло над краем, где нравственное чувство умерло, общественная совесть притупилась, сознание было принижено, ослаблено и затуманено. Но мистер Брентшоу торжествовал.”. Победа эта была куплена дорогой ценой: пять лет борьбы и тревог, угрызений совести превратили Брентшоу в развалину. В финале наступает возмездие – Брентшоу умирает на кладбище от разрыва сердца, испугавшись какой-то тени.

Характерный для Бирса гротеск в данных рассказах не перерастает в “кошмарное” видение мира, хотя мир, изображаемый писателем, страшен и уродлив. Как это обычно у Бирса, жизнь разыгрывает над героями жестокие шутки и в этих рассказах, но художник умеет в данном случае показать, что не трагический рок тяготеет над людьми, а законы, управляющие их миром. В дальнейшем в творчестве Бирса возобладал культ отчаянья и смерти, жестокости, описания всего страшного и мучительного (“Несостоявшаяся кремация”, “Джордж Терстон” и др.). В рассказе “Несостоявшаяся кремация” недостает только ссылки на фирму несгораемых шкафов, чтобы сделать эту историю об “огнеупорных родителях” пародией на распространенные в США рекламные рассказы.

В своих сатирических новеллах Бирс охотно прибегает к сказу и стилизации. От рассказчика устами гилбрукского летописца изложен “Кувшин сиропа”, сказом мотивированы нелепицы “Несостоявшейся кремации”, архаизирующий безличный сказ мы находим в “Человеке и змее”. По временам, как, например, в “Просителе”, где стилизуется туманная выспренная фразеология мистера Тилбоди, Бирс и сам “с сожалением прерывает возможность поговорить”, но в своем повествовании Бирс деловит и точен. Он воспитался на языке военных приказов, донесений и телеграмм, а потому ведет рассказ ясно, сжато, стремительно. То эта точность профессионально – военная (“Без вести пропавший”, “Случай на мосту через Совиный ручей”), то терминологическая, стилизованная под язык научных текстов (“Проклятая тварь”, “Заполненный пробел”). Иногда Бирс и безотносительно к сказу сдабривает свое стремительное повествование “с помощью образных выражений, которые здесь нет надобности приводить” (“Наследство Гилсона”) или красотами и пышностями, а то и в высшей степени туманными рассуждениями. Эту дань времени он приносил, но в лучших рассказах Бирса нет таких манерных мушек, как, например, описание заброшенного поселка в рассказе “Настоящее чудовище”: “От того пункта, где Индейский ручей впадает в реку Сан-Хуан-Смит, в доль обоих его берегов и вплоть до того места, где он впадает в каньон, растянулся двойной ряд заброшенных хижин, которые, казалось, сейчас упадут в объятья друг другу, чтобы вместе оплакать свою заброшенность”. Обычно стиль Бирса терпеливо сносил эти чужеродные побрякушки, развлекавшие читателя, но иногда он брал реванш. То Бирс дразнил читателя явным отсутствием логики и правдоподобия, то оглушал нагромождением ужасов в своих “страшных” рассказах, будоража воображение читателя неблагополучным концом.

Характерно, что скептика и позитивиста Бирса так привлекало все внешне необъяснимое, а сатирик в нем охотно разоблачал и высмеивал всех тех, кто мог поверить в возможность рассказанного. Сборник самых невероятных своих рассказов он иронически называет “Может ли это быть?”, а самой интонацией рассказов, постоянной ссылкой на “очевидцев” описываемых им событий заявляет читателям: “Сам я не верю в это, но вот что говорят достоверные свидетели. Я просто перескажу, а то и дам свои объяснения .” Подчеркнуто иронические авторские комментарии к ряду рассказов о привидениях (которых у него немало), Бирс дал в своем “Словаре сатаны” : “Привидение – внешнее и видимое воплощение внутреннего страха”.[[21]](#footnote-21)

Вполне объяснимо поэтому, почему иные критики и исследователи его творчества нередко принимали подобные выпады Бирса за чистую монету и оставляли такие замечания: “Писатель создал большой цикл мистических рассказов, в которых здравый смысл отбрасывается, в которых безраздельно господствуют потусторонние силы. В этих рассказах – царство ужаса, отчаянья, гибели, мир роковой неизбежности. Человек поставлен на колени перед эти фантастическим миром и его силами. Таковы рассказы “Проклятая тварь”, “Лунная дорога”, “Галлюцинация Генри Флеминга”, “Ночные похождения мертвеца”, “Житель Каркозы”, “Смерть Хелпина Фрейзера” и десятки других. Это какой-то кошмар – сплошные безумия, убийства и самоубийства. Это парад смертников.”[[22]](#footnote-22)

Но в основном творческой манере Бирса свойствен отказ от всего лишнего, уводящего в сторону, рассеивающего внимание на несущественные детали. Для него важно единое, покоряющее впечатление от рассказа. Его рассказы живут своей внутренней логикой, продиктованной волей автора, а не видимой алогичностью жизненного потока событий.

Бирса надо знать, но его подчас трудно читать помногу (вспомним, что собрание его сочинений занимает двенадцать томов). Неизменные ужасы притупляются, перестает действовать трюк неожиданной развязки, обнажаются литературные условности его экспериментов, самый стиль его с обязательной дозой прикрас и рассуждений начинает размываться. И при всем том по силе впечатления лучшие, наиболее типичные его рассказы не уступают рассказам Э. По или гротескам Твена.

Гротеск Бирса остро социален. Изображая общество “нелюдей” он протестует против бесчеловечной сущности мира, в котором все отчетливее проступают антигуманность и аморализм. В сборнике “Фантастические басни” жизнь современной Америки представлена как грязная возня у кормушки, где все и вся продается, а лицемерие представлено как основное качество, характеризующее действующих лиц. Каждый из героев, будь то сенатор, конгрессмен, прокурор – это вор, шантажист, негодяй.

В предельно сжатой форме Бирс дает убийственные характеристики своим персонажам, глубина нравственного падения которых представляется безмерной. В новелле “Фермер и его сыновья” сатирически обыгран традиционный фольклорный мотив об отце и его нерадивых сыновьях, которых он испытывает на нравственную стойкость. Отец сообщает им о том, что в саду зарыт клад, и сыновья в его поисках выкопали все сорные травы, а заодно и виноградные лозы, забыв (заметим!) похоронить отца. Бирс не питает ни малейших иллюзий в отношение сущности природы человека. Царство зла безгранично и всеподавляюще. Сквозь авторскую иронию ясно ощущается горечь отчаянья.

Наибольшего накала острота бирсовского разоблачения достигает в “Словаре Сатаны” - вершине сатирического творчества Бирса. Это произведение основано на полемике автора с общепринятыми представлениями о нравственных ценностях. Основным средством выражения авторской позиции становится резкая критика современности. (Отметим, что в первом издании произведение называлось “Словарь циника”, что подчеркивало отсутствие у автора веры и надежды на позитивные перемены в обществе). Бирс в наиболее ясной и точной форме воплощает универсальный нигилизм, отрицая, к примеру, что упорный труд может привести каждого к богатству и президентскому креслу, что церковь является духовным оплотом нации, что государство проявляет внимание и заботу к каждому из своих граждан и что государственная власть может обеспечить гарантию демократии, а каждый человек обязан быть патриотом. Отрицание Бирса абсолютно универсально. Он отрицает богатство и религию, государственное устройство, веру в прогресс, достижения научно-технической мысли, моду, понятие о дружбе, любви и привязанности.

В разработке сатирических приемов и художественных средств Бирс, безусловно, также во многом следовал за Э. По. Для писателей характерна общая идеологическая направленность, лежащая в основе их сатирического видения. Оба в равной степени выделялись из общего числа критиков буржуазной действительности абсолютной непримиримостью и неприятием самих принципов, заложенных в основу построения буржуазного общества. И По и Бирс отрицали общепринятые представления о возможности функционирования общества равных возможностей, не веря в то, что у их современников не вызывало никаких сомнений. Свобода политической деятельности, всеобщее избирательное право как средство достижения общественного согласия, целесообразность принципа большинства – все это воспринималось в то время как наивысшие достижения человечества, положившие конец вековой социальной несправедливости. Бирс вслед за По приходит к выводу об ошибочности такого суждения. Можно говорить о прямом заимствовании Бирсом отдельных сатирических элементов, используемых По. Обоим писателям свойственна однозначная позиция: все связанное с социально-политическим устройством демократического государства представлено в их сатирических произведениях исключительно в негативных тонах.

Американские романтики, наряду с критическим отношением к действительности, были склонны к изображению в качестве своеобразного примера для подражания, некого идеального утопического общества, противопоставленного современной цивилизации (индейцы в романах Купера, туземный рай племени тайпи Мелвилла). В их сознании существовало как бы два понятия о демократии – одно соотносилось с действительностью, другое - с неким более или менее абстрактным идеалом, к которому и надлежало стремиться. Все, кроме По и позже Бирса.

Подобный пессимизм Бирса проистекал из его уверенности в изначально порочной сущности человека. Богатый жизненный опыт лишь укреплял эту уверенность. В этом убеждении коренятся причины приверженности Бирса к теории цикличного развития цивилизации, согласно которой человечество, пройдя определенный путь развития, вновь возвращается к первобытному состоянию. Прогресс условен и может носить лишь научно-технический характер, не затрагивая духовно-нравственного аспекта. Отсюда мысли о невозможности, даже в отдаленном будущем, совершенствования человека и построения справедливого общества. “Общество античеловеков” Бирса соответствовало представлению По о выродившемся человечестве, изображенном в новелле “Mellonta Tauta”. Сомнения в нравственном здоровье человечества привели обоих писателей к тому, что сатирическое начало в их творчестве приобрело весьма масштабный характер. Наряду с социально-политическими реалиями буржуазного общества безжалостному осмеянию подвергались религиозные догмы, нравы, обычаи, и даже мода, нелепая с точки зрения здравого смысла. Зачастую сатира По и Бирса характеризуется отсутствием конкретной временной и пространственной привязанности. В этом проявляется универсальность и тенденция к глобализации. Из всего вышесказанного следует, что тотальность отрицания – основное связующее звено сатирического творчества По и Бирса.

Кроме общей идеологической основы, преемственность выражалась в схожести художественных приемов и средств выражения. Излюбленным приемом обоих писателей был гротеск, нередко граничащий с абсурдом. Принцип доведения сюжетной тематики, поведения героев до абсурда широко представлен в сатирических произведениях По и Бирса. Фантастичность, неправдоподобность ситуаций в новеллах писателей можно рассматривать как конечную точку этого процесса. Вместе с тем оба автора обладали умением выражать свое отношение в двух-трех фразах, оброненных как бы мимоходом, но в них содержится столь высокая доля иронии и сарказма, что это неминуемо придавало всему произведению критический подтекст. Стремление к лаконизму основывалось на требовании рационального характера творчества. Особая смысловая нагрузка возлагалась на деталь. А.Н. Николюкин писал, что деталь в рассказах По выполняет особую художественную функцию, она подчеркивает наиболее гротескную черту в персонаже, превращая нередко весь образ в одну гипертрофированную деталь. Какая-либо черта характера или духовного склада вырастает у него в образ, наделенный конкретными социально-историческими особенностями. В сатирических произведениях Бирса деталь также чрезвычайно важна и выступает средством выражения авторской позиции.

Нескончаемое соперничество “научного” и “интуитивного” способов познания реальности приобретает в творчестве Бирса совершенно уникальное воплощение: именно в ирреальных ситуациях и положениях проявляется истинная сущность каждого героя, “пограничные” ощущения проливают свет на неведомые ранее бездны человеческой души; наконец, фантастический гротеск в качестве сатирического приема, используется автором не только и не столько в собственно сатирических рассказах – наиболее ярко он проявляется именно в “страшных” новеллах писателя, придавая им еще большую глубину (не случайно Бирс впоследствии переносил некоторые рассказы из одного сборника в другой).

Заключение

Основываясь на теории жанра психологической новеллы, предложенной в свое время По, Амброз Грегори Бирс создавал свои новеллы, обладающие рядом особых, лишь ему свойственных характерных черт, что позволяет говорить о нем как о художнике оригинальном. Бирс дополнил жанр американской романтической новеллы новыми художественными приемами и привнес в новеллистику реалистичность в подаче образов, пристрастие к достоверности, жесткость суждений, презрение к “возвышающему обману”. Его новеллы кратки и эмоционально насыщенны.

Теорию жанра По Бирс принял как руководство к действию, а не догму, экспериментируя в сфере композиции рассказа, углубляя и разрабатывая новеллистические принципы По.

Бирс строил свои “страшные” новеллы по следующей схеме: завязка – обширная композиция – кульминация – псевдоразвязка – развязка, усиливая драматизм повествования. Псевдоразвязка в его новеллах являла собой предварительное разрешение конфликта, положенного в основу сюжета, развязка же истинная развенчивала мнимый хэппи-энд и окрашивала повествование в трагические тона.

Анализ ряда новелл А. Бирса позволяет сделать вывод о сознательном использовании писателем сходных художественных приемов в психологических и сатирических новеллах для усиления “эффекта впечатления”. В этом проявилась оригинальность мышления Бирса.

Тональность новелл Амброза Бирса звучала диссонансом на фоне настроений, которые преобладали в тогдашней Америке и в ее литературе, пока еще далеко не растративших веры в прекрасный завтрашний день. Пройдет всего десять лет, и мрачные, сардонические интонации Бирса с удвоенной силой откликнутся в памфлетах самого, казалось бы, жизнелюбивого из американских писателей той поры Марка Твена. Бирс словно предвидел этот переворот в мироощущении, на рубеже столетий сделавшийся если не массовым, то характерным и несомненным.

“…Не надо забывать, что картина должна быть всегда отражением глубокого ощущения и что глубокое означает странное, а странное означает неизвестное и неведомое. Для того чтобы произведение искусства было бессмертным, необходимо, чтобы оно вышло за пределы человеческого, туда, где отсутствует здравый смысл и логика. Таким образом оно приближается ко сну и детской мечтательности…”, - писал Джорджо де Кирико, которого полагают предтечей сюрреализма в живописи. В Эдгаре По иные критики склонны видеть пророка, предвосхитившего сюрреалистическую литературу XX века с ее смешением действительного и ирреального. С не меньшим основанием можно искать аналогичные черты в творчестве Амброза Бирса. Но это предмет отдельного исследования; мы же, подводя итог нашей работе, упомянем об удивительном свойстве американской культуры – о преемственности и самобытности. В этой стране чрезвычайно сильны защитные механизмы адаптации и выживаемости традиционного, национального и вместе с тем возможности порождать уникальные культурные явления. Это в очередной раз блистательно подтвердил своим творчеством Амброз Грегори Бирс.

Творчество Бирса сыграло важную роль в развитии жанра новеллы в XX столетии. Исследователи современной американской новеллы Мэри и Уоллес Стегнеры пишут: “Если существует литературная форма, которая в наибольшей степени выражает нас как народ – это нервная, концентрированная, краткая, всепроникающая, законченная форма новеллы”[[23]](#footnote-23). Эдгару По по праву принадлежат лавры фактического основателя этого жанра, а Амброз Бирс внес значительный вклад в развитие жанра новеллы и предопределил его дальнейшую судьбу.

Список литературы

I

1. Бирс А.Г. Десять смертей А. Бирса: рассказы. - Тверь,1991
2. Бирс А.Г. Заколоченное окно. Сборник рассказов. - Свердловск.,1989
3. Бирс А.Г. Избранное. Сборник. Сост. Зверев А.М. На англ. яз. – М.: Прогресс, 1982.
4. Бирс А.Г. Рассказы и миниатюры. - Свердловск,1989
5. Бирс А.Г. “Словарь сатаны” и рассказы. (комм. Орловой Р.).- М.,1966
6. Завоеватель. Рассказы американских писателей. - М.,1952

II

1. Американская литература XIX века (очерк развития критического реализма). - М.,1964
2. Американская литература XIX-XX веков. - КГУ,1981
3. Американская литература. Проблемы романтизма и реализма: сборник статей.-Краснодар,1979-Кн.5
4. Американская новелла XIX века.-М.,1946
5. Американская новелла (ред. Старцев А.И.).,в 2 т.-М.,1958-Т.1
6. Американская новелла XX века (вст. ст. Мулярчика А. “Новелла в литературе США XX века”).-М.,1976
7. Американская повесть. (комм. Старцева А.).,в 2 томах-М.,1991
8. Боброва М.Н. Общая характеристика американского романтизма. // История американской литературы.-М.,1971
9. Боброва М.Н. Романтизм в американской литературе XIX века.-М.,1972
10. Брукс В.В. Писатель и американская жизнь., в 2 т.-М.,1971-Т.2
11. Василевская О.В. Творчество Стивена Крейна.-М.,1967
12. Гиленсон Б.А. Американская литература к.19-н.XX века.-М.,1978
13. Гиленсон Б.А. Д. Рид у истоков соцреализма в литературе США.- М.,1987
14. Гиленсон Б.А. Он видел рождение нового мира.-М.,1962
15. Зверев А.М. Мир Марка Твена: очерк жизни и творчества. - М.,1985
16. Зверев А.М. Модернизм в литературе США: формирование, эволюционирование, кризис. - М.,1979
17. Зенкевич М., Кашкин И. Поэты Америки XX века. Антология.-М.,1939
18. Засурский Я.Н. Писатели США.-М.,1959
19. Засурский Я.Н. Сатира времен Гражданской Войны в США (пер. Роттенберга Д.И.).-М.,1966
20. Из истории реализма XIX века на Западе : сборник статей.-М.,1934
21. История американской литературы (ред. Старцев А.).-М.-Л.,1947-Т.1
22. История американской литературы (ред. Самохвалов Н.И.).-М.,1971-Часть 2
23. Кашкин И.А. Для читателя – современника : статьи и исследования.-М.,1977
24. Кашкин И.А. Эрнест Хемингуэй.-М.,1980
25. Ковалев Ю.В. Молодая Америка.-М.,1971
26. Ковалев Ю.В. Эдгар Аллан По, новеллист и поэт.-М.,1984
27. Левидов М. Новеллы А.Бирса.// Литературное обозрение,1939- № 7
28. Либман В.А. Американская литература в русских переводах и критике : Библиография 1776-1945.-М.,1977
29. Литературная история США (ред. Спиллер Р.), в 3 т.-М.,1979-Т.2,3
30. Не сотвори себе кумира. Из зарубежного антирелигиозного юмора : Юморески писателей США.-М.,1964
31. Николюкин А.Н. Американский романтизм и современность.-М.,1968
32. Николюкин А.Н. Утраченные надежды.-М.,1984
33. Оленева В.И. Модернистская новелла США,60-70-е годы.-Киев,1985
34. Оленева В.И. Современная американская новелла. Проблемы развития жанра.-Киев,1973
35. Оленева В.И. Социальные мотивы в американской новеллистике (60-70-е годы).-Киев,1978
36. Орлова Р. Амброз Бирс.// Бирс А.Г. Рассказы.-Свердловск,1989
37. Очерки новой и новейшей истории США., в 2 т.-М.,1960-Т.1
38. Паррингтон В.Л. Основные течения американской мысли. Американская литература со времен возникновения до 1920-х., в 3 т.-М.,1963-Т.2,3
39. Писатели США о литературе : сборник статей (комм. Чаковского С.).-М.,1974
40. По Э.А. Рассказы.-М.,1968
41. Проценко И.Б. Эстетика новеллистической прозы Э.По: Автореф. дис.канд.филол.наук.-Л.,1981
42. Романтические традиции американской литературы XIX века и современность .-М.,1982
43. Самарин Р.М. Проблема натурализма в литературе США и развитие американского романтизма на рубеже 19-XX веков.// Проблемы истории литературы США.-М.,1964
44. Старцев А.И. От Уитмена до Хемингуэя : сборник.-М.,1981
45. Старцев А.И. Марк Твен и Америка.-М.,1985
46. Танасейчук А.Б. Традиции литературы США и творчество А.Бирса: Автореф.-Л.,1989
47. Эйшискина Н. Американская новелла XX века.- М.,1934

III

1. Ambrose Bierce. The Devil’s Dictionary. The Collected Writings of Ambrose Bierce. N.Y., 1946
2. Ambrose Bierce. The Short Stories. N.Y., 1897.
3. Adolph De Castro. Portrait of Ambrose Bierce. N.Y.,1963
4. Paul Fatout. Ambrose Bierce. The Devil’s Lexicographer. University of Oklachoma Press, Norman, 1951
5. F. Pattee. The Development of the American Short Story. N.Y., 1929.
6. Edgar Allan Poe. The Complete works. Ed. By J. Harrison. N.Y. 1902.

Приложение. Список рассмотренных произведений Амброза Бирса

“Как писать” (Write It Right)

“Словарь Сатаны” (The Devil’s Dictionary)

“Фантастические басни” (Fantastic Fables), сборник

“Кто велик” (Who is Great), эссе

“Эссе о карикатурах”

“Монах и дочка палача” (The Monk and the Hangman’s Daughter), повесть

Рассказы:

“Банкротство фирмы Хоуп и Уондел”

“Без вести пропавший”

“Галлюцинация Генри Флеминга”

“Глаза пантеры”

“Город почивших”

“Делец”

“Дело при Коултер Нотч”

“Джордж Терстон”

“Диагноз смерти”

“Для Акунда”

“Добей меня”

“Долина призраков”

“Долина смерти”

“Жестокая схватка”

“Житель Каркозы”

“Заколоченное окно”

“Заполненный пробел”

“История, рассказанная в клубе”

“Клуб отцеубийц”

“Кувшин сиропа”

“Лунная дорога”

“Наследство Гилсона”

“Настоящее чудовище”

“Несостоявшаяся кремация”

“Ночные похождения мертвеца”

“Один офицер, один солдат”

“Одной летней ночью”

“Паркер Аддерсон – философ”

“Пересмешник”

“Погребение Джона Мортонсона”

“Проклятая тварь”

“Проситель”

“Сальто мистера Свиддлера”

“Случай на мосту через Совиный ручей”

“Смерть Хелпина Фрейзера”

“Собачье мыло”

“Соответствующая обстановка”

“Сражение в ущелье Коултера”

“Страж мертвеца”

“Тайна долины Макарджера”

“Убит под Ресакой”

“Фермер и его сыновья”

“Хозяин Моксона”

“Человек и змея”

“Чикамога”

1. Ковалев Ю.В. Эдгар Аллан По, новеллист и поэт. – Л.,1984. – С.164 [↑](#footnote-ref-1)
2. Николюкин А.Н. Американский романтизм и современность. – М., 1968. – С.234 [↑](#footnote-ref-2)
3. В. Шекспир, “Макбет”, акт III, сцена IV, перевод Ю. Корнеева [↑](#footnote-ref-3)
4. Термин происходит от французского слова, обозначающего “жуткий, страшный, ужасный”. [↑](#footnote-ref-4)
5. Орлова Р. Предисловие в книге //А. Г. Бирс. Заколоченное окно. Рассказы и миниатюры. – Свердловск, - 1989. – С.7 [↑](#footnote-ref-5)
6. Танасейчук А.Б. Традиции литературы США XIX века и творчество А. Бирса. Автореферат. Л., 1989. [↑](#footnote-ref-6)
7. Брукс В.В. Писатель и американская жизнь, В 2 т.-М.,1971-Т.2 [↑](#footnote-ref-7)
8. Брукс В.В. Писатель и американская жизнь, В 2 т.-М.,1971-Т.2 [↑](#footnote-ref-8)
9. Определение моды есть в “Словаре Сатаны” - это деспот, которого умные люди высмеивают и которому они подчиняются. [↑](#footnote-ref-9)
10. Паррингтон В.Л. Основные течения американской мысли. Американская литература со времен возникновения до 1920-х., в 3 т.-М.,1963-Т.2. - с. 237. [↑](#footnote-ref-10)
11. Левидов М. Новеллы А.Бирса.// Литературное обозрение,1939- № 7 [↑](#footnote-ref-11)
12. Представители негритянской народности, рабов береговых районов Южной Каролины, Джорджии и северо-восточной части Флориды [↑](#footnote-ref-12)
13. Бирс А.Г. Заколоченное окно. Сборник рассказов. - Свердловск.,1989 – С. 205 [↑](#footnote-ref-13)
14. Адамс Э., Шиллер А., Партридж Э., Тетерева Л., Танасейчук А. [↑](#footnote-ref-14)
15. Танасейчук А.Б. Традиции литературы США XIX века и творчество А. Бирса. Автореферат. Л., 1989. [↑](#footnote-ref-15)
16. Тетерева Л.Т. Амброз Бирс и его новелла. Автореферат канд.дисс., - М., 1975 [↑](#footnote-ref-16)
17. Тетерева Л.Т. Амброз Бирс и его новелла. Автореферат канд.дисс., - М., 1975

    [↑](#footnote-ref-17)
18. Цитата по книге: Николюкин А.Н. Американский романтизм и современность. - М.,1968 [↑](#footnote-ref-18)
19. Э.А. По. Собр. соч. в 4 т., - М.,1993. – Т.4 - с.262 [↑](#footnote-ref-19)
20. там же. [↑](#footnote-ref-20)
21. Бирс А. Заколоченное окно., - Свердловск, 1989 – с.266 [↑](#footnote-ref-21)
22. Кашкин И.А. Для читателя – современника : статьи и исследования.-М.,1977 [↑](#footnote-ref-22)
23. Орлова Р. Амброз Бирс. Рассказы. – Свердловск, 1989. [↑](#footnote-ref-23)