

**Лекция 8**  
**Английская литература I половины XX века.**  
**Творчество Р.Олдингтона, С.Моэма, Дж.Оруэлла**

**План лекции**

- 1. Роман Р. Олдингтона "Смерть героя" и "литература потерянного поколения".**
- 2. Творчество С.Моэма. Роман "Луна и грош".**
- 3. Творчество Дж. Оруэлла и его антиутопия "1984".**

**1. Роман Р. Олдингтона "Смерть героя" и литература "потерянного поколения"**

Первая мировая война способствовала возникновению особого литературного феномена, получившего название "литература потерянного поколения". Произведения писателей "потерянного поколения" составили яркую страницу в истории литературы 1920-30-х годов.

Словосочетание "потерянное поколение" впервые было употреблено в 1920-е годы. Оно приписывается американской писательнице Гертруде Стайн, которая охарактеризовала таким образом своих соотечественников – американцев, как и она, проживавшим в это время в Париже: Э.Хемингуэю, Д. Дос Пассосу и др. Эти писатели побывали на войне, увидели ее ужасы и страдания. Они утратили свои прежние иллюзии, "потерялись" на войне, возненавидели ее как жестокую бойню.

Со временем словосочетание "потерянное поколение" приобрело известность (во многом, благодаря Хемингуэю, который использовал слова Стайн в качестве одного из эпиграфов к роману "Фиеста"). Термин "потерянное поколение" приобрел более широкий смысл. Так стали называть не только целый ряд писателей, но и изображенных ими героев. Вообще, термин стал использоваться для характеристики интернационального феномена – молодых людей, побывавших на войне, а затем испытывающих значительные трудности при адаптации к мирной жизни.

Литература "потерянного поколения" – явление международное. Ее представляют произведения таких писателей как Э.М.Ремарк ("На Западном фронте без перемен", "Три товарища"), Э.Хемингуэй ("Фиеста" ("И восходит солнце"), "Прощай, оружие!") и др. Представители "потерянного поколения" с гуманистических позиций осуждали ложь, фальшь, лицемерие буржуазного общества. Они создали яркие образы молодых людей, духовно и физически искалеченных войной. Но положительная программа "потерянных" носила ограниченный характер. Любовь, фронтовая дружба, забвение, которое несет алкоголь – вот то, что они противопоставляют жестокости войны. Уход в личную жизнь чаще всего оказывается для героев иллюзорным и лишь усугубляет драматизм их существования. Это порождает пессимизм, трагизм, осознание бессмысленности жизни, пронизывающее многие произведения представителей "литературы потерянного поколения".

В Англии одним из ярких представителей "потерянного поколения" стал Ричард Олдингтон (1892 – 1962).

В начале своего творческого пути Олдингтон был известен как поэт-**имажинист**. Его стихи вошли в сборники "Образы" (1915), "Образы войны" (1919), в которых поэт противопоставляет катастрофичности бытия в современном мире красоте **эллинистических** образов.

Сторонники имажинизма мечтали о самодостаточном лаконичном образе (само название течения происходит от слова английского слова "image" – образ), о свободном стихе как средстве постижения "хаотического мира". Имажинисты настаивали на концентрированности образов, в основу которого должно быть положено визуальное начало.

Очевидно, что влияние имажинизма на Олдингтона оказалось достаточно сильным, несмотря на то, что данное течение прекратило свое существование в 1920-е годы. Начав свой творческий путь как имажинист, Олдингтон уже в своих стихотворениях ищет новые формы выражения мыслей и чувств. Те же поиски новых форм можно отметить в его романистике. Олдингтона явно привлекает мысль о том, что художественное произведение должно быть уподоблено музыкальному. Как отмечал писатель Ч.Сноу, "достаточно взять в руки любую его книгу, чтобы уже через несколько минут почувствовать эту жизненную энергию, этот жар души, кипение мысли: слова льются естественно и плавно, и создается впечатление, что способность его воспринимать мир, страдать и восторгаться во много раз превышает все наши способности".

Создавая "Смерть героя" – одно из своих ключевых произведений – писатель придает ему своеобразную форму, определяя его как "роман-джаз". Называя таким образом свой роман, Олдингтон перекидывает мостик к творчеству американского писателя С. Фицджеральда, который первым обнаружил определяющие черты "эпохи джаза" и отобразил их в своей прозе. Во время Олдингтона и Фицджеральда джаз определяли две черты: импровизация и быстрая смена ритма, которая не позволяет музыке быть гармоничной, нарушает ее лад. Импровизация присутствует и в "Смерти героя", так же как и резкие контрасты, быстрая смена тона, калейдоскопичность сцен и событий. В подзаголовке каждой части романа стоят музыкальные термины, обозначающие темп: пролог – *allegretto* – умеренно быстро; первая часть – *vivace* – оживленно, быстро; вторая часть – *andante cantabile* – медленно, певуче; третья часть – *adagio* – медленно. Таким образом, писатель стремится создать определенную тональность каждой из частей, определить "доминирующую мелодию".

"Смерть героя" (1929) – произведение, посвященное первой мировой войне. Мучительная острота воспоминаний о пережитом (Олдингтон сам являлся участником войны), потребность рассказать правду о жестокой бойне побудила его создать антивоенный социально-психологический роман.

"Смерть героя" – вершина творчества Олдингтона, произведение, занимающее видное место в английской литературе критического реализма и среди книг **антимилитаристского** содержания.

Сам писатель говорит о том, что подобное произведение он хотел создать еще в годы войны. Произведению предпосылается письмо к Олкотту Гловеру, английскому драматургу и романисту, который, как и Олдингтон, принимал участие в войне. В этом письме, автор "Смерти героя" сообщает, что начал свое произведение "почти сразу же после перемирия, в крохотной бельгийской деревушке"; потом началась демобилизация, после которой ему стоило "немалого труда" "вновь приспособиться к мирной жизни", и в этот период его книга была забыта. Олдингтон подчеркивает, что воспринимает свою попытку создания романа по горячим следам события как преждевременную. Понадобилось 10 лет, чтобы он снова взялся за свое произведение, которое позволило ему снова взглянуть на все происходившее с ним и его товарищами, рассмотрев их судьбы на широком историческом фоне.

"Смерть героя" – роман о "потерянном поколении". Олдингтон стремится рассказать о трагедии людей, сломленных и раздавленных войной, показать ее пагубное влияние на своих современников. Писатель так говорит о своем романе: "...Эта книга – в сущности, – надгробный плач, слабая попытка создать памятник поколению, которое на многое надеялось, честно боролось и глубоко страдало". Молодое поколение, вовлеченное в пучину войны, представлено в произведении образом Джорджа Уинтерборна, финал жизни которого обозначен в самом названии как "смерть героя".

Название призвано одновременно подчеркнуть близость и симпатию автора к главному герою и ироническое отношение к нему. Пафос этой иронии обращен прежде всего против войны, **шовинизма**, ура-патриотических лозунгов. Смерть героя – Джорджа Уинтерборна, художника и литература, ушедшего на фронт рядовым и дослужившегося до звания капитана – оказывается совсем не героической и совершенно бессмысленной. "Джордж, если вы согласитесь с моим истолкованием фактов, – говорит повествователь, – двадцати шести лет от роду покончил самоубийством".

Чтобы донести до читателей бушевавшие автора эмоции, Олдингтон ведет повествование от первого лица, от имени человека, который дружил с главным героем, несколько месяцев воевал во Франции рядом с Джорджем. Выступая в роли рассказчика, пользующегося сведениями "из первых рук", автор, по сути дела, ведет рассказ о самом себе. Многие детали биографии автора и героя совпадают. Олдингтон тоже пошел на фронт добровольцем, служил рядовым, командовал ротой. Фигура рассказчика понадобилась в романе прежде всего для того, чтобы придать судьбе героя обобщающее значение. Образ главного героя – Джорджа Уинтерборна – обретает символический смысл. Его трагедия – трагедия целого поколения.

Как и другие представители литературы "потерянного поколения" писатель воспекает армейскую дружбу. В письме к Олкотту Гловеру, служащем своеобразным вступлением к произведению, он пишет: "Я верю в людей, верю в некую изначально присущую им честность и чувство товарищества, – без этого общество не могло бы существовать". Нечто подобное говорить и рассказчик, вспоминая месяцы, проведенные им на войне: "Солдатская дружба в годы войны – это совсем особенная, настоящая, прекрасная дружба, какой теперь нигде не сыщешь, по крайней мере, в Западной Европе" "Это была просто человеческая близость, товарищество, сдержанное сочувствие и понимание, связующее самых обыкновенных людей, измученных одним и тем же страшным

напряжением, ежечасно подвергающихся одной и той же страшной опасности". Автор намеренно подчеркивает близость рассказчика к главному герою, дает понять, что человек, от лица которого ведется повествование, непосредственный участник военных событий, а значит – может рассказать обо всем "без трескучих фраз", искренне и правдиво.

Монолог рассказчика в "Смерти героя" – это лавина чувств. Здесь слышатся и голос совести, и крик души. Клокочущий гнев следует за тонким лиризмом эмоций, торжественный **реквием** соседствует с **сардонической** усмешкой, ирония переходит в пылкое возмущение. Рассказчик не только играет роль объектива скрытой камеры, констатирующей те порой неприглядные ситуации, в которых оказывается герой, он иногда играет активную роль, вмешиваясь в события. Рассказчик сочувствует Джорджу, поддерживает его недовольство и стремление к самостоятельности, к утверждению собственного достоинства. В то же время основная функция его комментарием состоит в ироничности – горькой, печальной, едкой и злой. Писатель показывает многие слабости и заблуждения Джорджа – замкнутость в узкой среде, иллюзии и предрассудки, чрезмерную самонадеянность юности и беспечность в решении сложных вопросов бытия.

Вообще, можно сказать, что личное, оценочное, субъективное является здесь яркой формой правдоискательства, социального анализа и гуманизма. "Смерть героя" – это страстный монолог человека, возмущенного социальной несправедливостью. Образ рассказчика занимает в произведении очень важное место, превращаясь в **аллегорическую** фигуру судьи, открыто излагающего точки зрения, неприемлемые в современном ему обществе. Именно благодаря наличию рассказчика, чьи эмоции ярко окрашивают все повествование, роман стал одновременно трагической и сатирической книгой об обществе рубежа XIX – начала XX веков и о войне. За всем этим слышится страстный, гневный голос писателя, обличающего буржуазное общество и развязанную им войну.

Как уже указывалось ранее, и содержание, и форма романа оказываются достаточно своеобразными. Не случайно, характеризуя произведение, литературоведы говорят о нем, как о романе-**симфонии** и, ссылаясь на определение самого Олдингтона, о "романе-джазе". В то же время отмечается, что в произведении есть определенные признаки драматического произведения, что позволяет говорить о нем, как о романе-трагедии. Значительное место занимает в произведении диалогическая и монологическая речь. В форме внутреннего монолога даны раздумья Джорджа, в форме прямой монологической речи – комментарий, публицистические и лирические отступления рассказчика, которого достаточно сложно отделить от самого автора. Исследователи подчеркивают, что Олдингтон, хорошо знавший и любивший античную литературу, опирался при создании своего произведения на опыт древнегреческих драматургов – создателей трагедий. Рассказчик выполняет в романе роль греческого хора, который выражает свое отношение к происходящему. Сообщение о трагических событиях заранее, в прологе, соответствует драматургическому принципу греческой трагедии. Правда, в романе пролог содержит не только краткое изложение событий с их трагическим исходом, но и постановку важнейших морально-этических проблем.

Олдингтон взял из греческой трагедии общие художественные принципы, но создал произведение глубоко современное. Мотивы греческой трагедии способствовали эстетическому освоению современной темы как трагической, помогали выявить характерные контуры трагедийного, однако они явно не могли раскрыть всей специфики конфликтов. Несоответствие между характером трагического в античном мире и в XX столетии вызывает иронию рассказчика. Ирония появляется также и потому, что автор поставил перед собой задачу рассказать о трагедии, показав не только ее страшные, но и достойные осуждения и осмеяния стороны. Для осуждения современного общества, войны и виновников кровопролития Олдингтону была необходима наряду с трагедийным началом также и сатира.

Таким образом, "Смерть героя" представляет собой интеллектуальный, социально-политический роман, роман-трагедию с ярко выраженной сатирической направленностью, роман-симфонию, в которой сплетаются различные мелодии. Роман становится как бы "вторичным развертыванием" человеческой судьбы в форме лирического монолога рассказчика, близко знавшего Джорджа Уинтерборна, и в форме драматических сцен.

"Смерть героя" – это художественное исследование причин войны и гибели главного героя. Автор видит в смерти Джорджа Уинтерборна не случайность, а закономерный итог, своеобразное следствие тех событий, которые происходили в Англии в период смены столетий. Эпиграфом к произведению становятся слова: "Смотрите, как мы развлекаемся! Но когда же и повеселиться, как не в молодости: ведь живешь только раз, да еще в Англии: и то и другое не пустяк, от любой из этих бед можно поседеть в одночасье; потому что, да будет сам известно, нет на свете другой страны, где было бы так много старых дураков и так мало молодых". Слова Горация **Уолпола** – известного

писателя XVIII века, автора первого **"готического"** романа "Замок Отранто" – звучат как приговор современной Олдингтону Англии. Наряду с этим, имя автора эпиграфа, очевидно, должно было вызвать и другие ассоциации. "Готические" романы – романы "ужасов и тайн", произведения, в основе которых лежат загадки, которым читателем предстоит разгадать к концу произведения. История Джорджа Уинтерборна, его жизни и смерти, представляет собой такую же загадку. О гибели главного героя сообщается уже на первых страницах романа и даже в самом названии, читателю предстоит узнать первопричину того, что произошло.

С первых же строк романа читателю слышится голос автора, одновременно трагический и иронический, который сообщает о том, как мало интересуют судьбы тех, кто еще не вернулся с поля боя, людей, находящийся в мирной Англии: "Военные действия давно уже прекратились, а в газетах все еще появлялись списки убитых, раненых и пропавших без вести, – последние **спазмы** перерезанных артерий Европы. Разумеется, никто этими списками не интересовался. Чего ради? Живым надо решительно ограждать себя от мертвецов, тем более – от мертвецов навязчивых". Эти строки могут быть восприняты как несобственно-прямая речь – высказывания тех, кто, находясь в мирной Англии, совершенно не думал о войне. И тут же звучат слова, явно принадлежащие самому рассказчику, за которыми слышится гневный и исполненный истинной боли голос автора: "Но утрата двадцатого века огромна: сама Юность. И слишком многих пришлось забывать".

Пролог "Смерть героя" отличается двуплановостью повествования. Рассказчик, выступающий как человек, хорошо знавший своего друга, сжато повествует о жизни Джорджа до войны одновременно с горькой иронией говорит о том, какую реакцию вызвало известие о смерти Джорджа у людей, которых он считал близкими. Пять главных персонажей – рассказчик, отец и мать Джорджа, его жена и любовница – исполняют каждый свою "импровизацию" на предложенную Олдингтоном тему – "смерть героя". Такое название имеет третья часть 12-ой **сонаты Бетховена** – жалобный марш. Именно такой мотив пытается передать в своей речи рассказчик, воспринимающий смерть своего товарища как событие глубоко трагическое. В то же время другие персонажи, ведя свою музыкальную партию, преобразуют траурный марш в "легкую музыку". Реакция близких Джорджу людей к его "геройской" смерти способствует их сатирическому освещению.

Рассказчик дает всем этим людям очень жесткие характеристики, с едкой насмешкой изображает быт и нравы английского среднего класса. Отец Уинтерборна "отличался непомерной сентиментальностью. Тихий, беспомощный, с претензией на аристократичность, он был эгоистом из породы самоотверженных (иными словами, вечно ставил себе в заслугу, что "отказывается" от чего-нибудь такого, чего в глубине души боялся или не хотел) и обладал особым даром портить жизнь окружающим. (...) Десять отъявленных мерзавцев сотворят меньше зла". Не менее выразительной оказывается и характеристика матери: "...В сущности, это была самая заурядная **мещанка**, напичканная предрассудками, ограниченная, жадная, скупая и злобная. Как всякая мещанка, она угодничала перед теми, кто занимал лучшее положение в обществе, и помыкала стоящими ниже ее. Рамки мелкобуржуазной морали, естественно, делали ее лицемеркой". Элизабет и Фанни – жена и любовница Джорджа – выступают как представительницы иного поколения. Они были напичканы новомодными теориями, с удовольствием говорили о "свободе" отношений, "обе умело маскировали собственнический эгоизм своего пола дымовой завесой **фрейдизма** и теории Хэвлока **Эллиса**". В момент, когда выясняется, что Элизабет подтолкнула мужа к Фанни, женщины начинают вести за него борьбу, но, в сущности, он не нужен ни той, ни другой. Это выясняется сразу же после того, как он уходит добровольцем в армию: "...Не успел Джордж ступить на корабль, который должен был увезти его в **Булонь**, на базу английских войск, как и Элизабет и Фанни с увлечением завели новые романы. Они продолжали воевать из-за Джорджа, но только между делом, чисто символически – больше назло друг другу, потому что для обеих он теперь был лишь обузой".

Отдельными штрихами рисуя довоенное прошлое Джорджа Уинтерборна, автор сообщает, как складывались отношения главного героя с каждым из этих людей: с отцом, постоянно погруженным в собственные заботы, с матерью, которая "снова и снова так подло предавала его, что он наглухо замкнулся в себе и уже не мог довериться ни жене, ни любовнице, ни другу", с Элизабет и Фанни. Писатель подчеркивает, сколь хрупкими были связи искреннего и чистого душой Джорджа с окружающими, каждый из которых отличался непомерным эгоизмом. Олдингтон воссоздает глубокую жизненную драму героя, который стоит на голову выше пошлых мещан, составляющих его среду. Выясняется, что его уход на войну вызван вовсе не стремлением выполнить свой патриотический долг, а желанием бежать подальше от людей, рядом с которыми жизнь стала для него невыносимой.

В "Смерти героя" писатель использует интересный стилистический прием: описание поступков и отношений мещан с использованием военной терминологии. Более того, автор с иронией сопоставляет современных ему людей с титаническими образами героев древнегреческих мифов. Так, сообщая о борьбе жены и любовницы за Джорджа, Олдингтон пишет: "...Сначала на Джорджа накинута Элизабет, потом Фанни, и, наконец, в довершении всего – битва, достойная быть воспетой Гомером, – Элизабет накинута на Фанни. Бедняге Джорджу до того все это осточертело, что он ушел добровольцем в пехоту, – записался в первом попавшемся вербовочном пункте, и его тотчас отправили в учебный лагерь в **Мидленде**. Но, разумеется, это ничего не решило. Элизабет была разгневана, и Фанни была разгневана. **Ахилл** сражался с **Гектором**, и Джордж оказался в роли убитого **Пагрокла**".

Гибель Джорджа оказывается для каждого из этих людей не истинной трагедией, а причиной "почти ничем не омраченных радостей", связанных с тем, что они оказались в центре внимания знакомых и получили повод для того, чтобы разыгрывать **мелодраматические** сцены. Показывая родителей, жену и возлюбленную главного героя, писатель говорит о них, как о людях, которые достаточно хорошо устроились в тылу. Война позволила им, особенно женщинам, чувствовать себя абсолютно свободными, бездумно искать чувственные удовольствия (по словам автора, "их так привлекала "работа на оборону" с ее широкими возможностями"). Телеграмма военного ведомства, извещающего о "смерти героя", застаёт и мать и Элизабет в объятиях очередных любовников и, совершенно естественно, что им нет дела до человека, павшего где-то на полях сражений в далекой Франции. Чтобы у читателя ни на минуту не возникло сомнение, в том, что поведение персонажей насквозь проникнуто ложью и лицемерием, автор-рассказчик комментирует их поступки. Его слова звучат как своеобразный "голос за кадром", вскрывающий истинную подоплеку событий, беспощадно обнажающий все то, что на самом деле стоит за каждым из "красивых" слов и жестов.

Повествуя о том, как в дальнейшем сложились судьбы персонажей, рассказчик передает ощущение кризиса современного мира, в котором оказались давно забытыми истинные человеческие ценности: чувство привязанности к близким, стремление сохранить память о них. Некогда близкие к Джорджу люди, прежде всего его ровесницы Элизабет и Фанни, не чувствуют даже тени прошлой войны, последствия которой проявляются разве что в том, что она породила целое "потрепанное, отравленное цинизмом поколение". Впрочем, сами героини не ощущают этого, легко приспособившись к новым условиям. Подводя своеобразный итог, рассказчик говорит, что никто из тех, с кем был связан погибший "герой", не обрадовался бы, если он вдруг вернулся живым: "Отец Джорджа нашел утешение в религии, мать – в своем **шейхе**, Элизабет – в "незаконном спаривании" и коньяке, Фанни – в слезах и браке с художником".

Кратко очерчивая историю каждого из персонажей, автор ни на минуту не забывает и о самом Джордже. Картины, в которых рисуются его мать, отец и любимые женщины, чередуются с теми, в которых на первый план выступает рассказчик, вспоминая о Джордже, описывающий то время, что они вместе провели на фронте. Из его слов складывается характеристика самого Джорджа. Он – человек искренний и прямодушный, по словам рассказчика, "простая душа", человек, который был истерзан общением со своими близкими уже в последние предвоенные годы. Война еще больше усугубляет драматизм положения героя. Он не чувствует в себе силы, чтобы вернуться к мирной жизни, снова начать выяснение отношений с Элизабет и Фанни, он прекрасно понимает, что, в сущности, не нужен в этом мире никому. Именно поэтому, хорошо знавший все **перипетии** переживаний своего друга рассказчик высказывает предположение о том, что "в том последнем бою мировой войны Джордж просто совершил самоубийство", когда поднялся во весь рост под пулеметным огнем противника.

Завершая пролог, писатель подводит итог всему, чему стал свидетелем на полях сражений первой мировой войны. В уста рассказчика он вкладывает гневную **тираду**: "Смерть героя! Какая насмешка, какое гнусное лицемерие! Мерзкое, подлое лицемерие! Смерть Джорджа для меня – символ того, как все это мерзко, подло и никому не нужно, какая это треклятая бессмыслица и никому не нужная пытка". Повествуя обо всем, что произошло с Джорджем Уинтерборном, рассказчик максимально расширяет число тех, кто виновен в его гибели. По его словам, это – весь мир, жестокий и несправедливый: "Весь мир виновен в кровавом преступлении, весь мир несет на себе проклятие, подобно **Оресту**, и обезумел, и сам стремится к гибели, точно гонимый легионом **Евменид**". В финале первой части реальный план в изображении событий дополняется символическим. Рассказчик неоднократно подчеркивает, что, повествуя о Джордже, он говорит о "человеческой единице, об одном только убитом, который стал ... символом".

Последние фразы пролога, несомненно, перекликаются со строками письма Олдингтона Олкотту Гловеру. Писатель, теперь уже от имени рассказчика, говорит о чувстве вины, отравляющем его жизнь, о том, что именно стремление искупить эту вину и пролитую кровь, заставляет его взяться за перо. Он верит, что и ему и читателям это поможет хотя бы отчасти освободиться от того, что отравляет их жизнь

Как уже отмечалось ранее, свое произведение Олдингтон строит по типу древнегреческой трагедии, которая, по сути, начинается "с конца". В прологе изображаются главные персонажи романа, намечаются основные сюжетные линии, сообщается о характере конфликта, определяется судьба главного героя. Автор сразу же ставит читателя в известность по поводу исхода событий, совмещая таким образом завязку и развязку. Тем самым полностью снимается момент интриги – то, на чем часто держится классический роман. Все внимание приковывается к самой жизни героя и причинам ее обрыва. Таким образом, в прологе намечаются основные "болевы точки" романа. По мысли автора, читатель должен не столько следить за развитием событий, сколько задуматься над причинами случившегося с Джорджем и его ровесниками. Дальнейшее повествование о событиях (последующие части романа) представляет собой развертывание того, что в обобщенном плане намечено на первых страницах книги.

Название следующей за прологом первой части "Смерти героя" "Vivace", что означает "быстро, живо". Очевидно, такое наименование обуславливается не только тем, что речь идет о достаточно долгом промежутке времени, сконцентрированном автором, но и спецификой изображения персонажей. Все они – **марионетки**. Быстрые бессмысленные действия, суета, лишают их существование какого-либо смысла.

В этой части, которая посвящается воспоминаниям о детских и юношеских годах Джорджа Уинтерборна, повествование отличается отрывистостью, фрагментарностью, выделяется прежде всего то, что ложилось мрачной тенью на душу героя, подталкивая его к самоубийству.

Биография героя открывается страничкой "исторического фона": Олдингтон переносит читателей в Англию 1890-ых годов. Именно там, во времени, отстоящем от того, в котором происходят события основной части романа, более, почти на три десятилетия, писатель пытается найти первоисточники последующих событий, в том числе – трагедии Джорджа Уинтерборна. Олдингтон изображает **викторианскую Англию** в период ее расцвета – могущественную державу, в которой "имущие классы прочно уселись на шее народа". Он вводит в произведение ряд имен исторических деятелей, рисует картину процветания страны и тут же отмечает, что это породило не только "оптимизм", но и "праведное ханжество", заплесневелый консерватизм общественного быта, удушающее лицемерие и эгоизм, мелочность запросов буржуа. Приметы времени выявляются Олдингтоном прежде всего через жизнь определенной семьи, которая рисуется крупным планом. Сама фамилия Уинтерборн, что по-английски прочитывается как "родившийся зимой" (Winterborn) неслучайна и символизирует ту застылость моральных норм и привычек, то равнодушие ко всему в мире и к друг другу, которое было присуще многим "семейным гнездам" викторианской Англии.

Подобно автору "Саги о Форсайтах" **Голсуорси**, Олдингтон рисует обычную буржуазную семью как ячейку общества, исследование которой позволяет легко уловить общие закономерности жизни определенной эпохи. Именно поэтому в произведении достаточно подробно рассказывается о семье отца главного героя – Джорджа Огеста – и его отношениях с отцом и матерью, которые подавляют всякую инициативу сына и строят его будущее по собственному усмотрению. Страницы пестрят эпитетами "дражайший", "дорогой", "драгоценный" и т.п., которые в сочетании с прямо противоположными характеристиками рассказчика, не стесняющегося грубых и даже бранных слов, хорошо передают атмосферу, царящую в добропорядочной буржуазной семье. Столь же детально рассказывается о женитьбе Джорджа Огеста на Изабелле Хартли, о бесконечной войне, которую она вела со своей свекровью, о детстве главного героя, который рос в такой обстановке.

Вообще, писатель рисует три поколения Уинтерборнов, выдерживая их изображение в стиле хлесткого гротеска. В то же время, оставляя за собой право на хлесткие **инвективы** в адрес персонажей и даже необъективность сатирика, Олдингтон пытается сохранить справедливое отношение к родителям главного героя, выявить причины, которые изуродовали души этих людей. Именно поэтому он начинает историю героя с изображения его деда и особенно бабки, которая высосала из сына всю волю, лишив его самостоятельности, а его невестку превратила в "первоклассную суку", которая теперь уже из собственных детей выбивает дух вольнодумства и свободы.

Автор подробно рассказывает, как происходило формирование характера молодого Джорджа Уинтерборна, детство и юность которого превратились в нескончаемую битву с окружающими.

Писатель подчеркивает, что отец и мать главного героя являются одновременно порождением и жертвами викторианской эпохи, принимающими навязанные им стереотипы поведения и пытающимися навязать их сыну. Джордж, юноша с чистым сердцем, явно превосходящий по своим нравственным качествам окружающих, талантливая и глубоко ранимая натура, оказывается одиноким не только в семье, но и в школе, где пытаются "сделать из него человека". Ему чужды занятия военной подготовкой, которые призваны "научить убивать", и спортивные игры. Он совершенно не вписывается в среду своих сверстников, которые легко принимали все условия школы, задачей которой было "фабриковать" "бравых мужественных ребят" – совершенно определенный тип молодых людей, которые с готовностью принимают все установленные предрассудки, весь навязываемый им "нравственный кодекс" и покорно подчиняются определенным правилам поведения". Джордж молчаливо добивается права думать самостоятельно, а главное – быть самим собой. Он "был совсем одинок в своей слепой, инстинктивной борьбе – в отчаянном сопротивлении той силе, которая старалась смять его и втиснуть в готовую форму, одинок в жадных поисках живой, настоящей жизни, искру которой он ощущал в душе", – отмечает рассказчик.

Своеобразной отдушиной, глотком живого воздуха в удушающей атмосфере затхлого буржуазного быта, становится для юного Джорджа общение с Дадли Поллаком, Дональдом и Томом Кониingtonами. Эти люди, думающие и чувствующие, столь не похожие на добропорядочных буржуа, которые окружают героя, открывают перед Джорджем мир литературы и искусства. Общение с ними позволяет молодому Уинтерборну понять, что он не одинок в своих исканиях истинной жизни и, в конечном итоге, толкает его к открытому протесту против вечно скандалящей матери и безвольного, бездеятельного отца, в конечном счете разорившего семью. Бросив им вызов, Джордж уезжает в Лондон.

Таким образом, в первой части романа показываются два традиционных для **"романа воспитания"** этапа формирования личности героя: детство в лоне викторианской семьи и раннее отрочество – в военной школе. Все, что вышло хорошего и доброго в душе юноши происходит не благодаря воспитанию, а вопреки ему, в **завуалированном** противоборстве с ним.

"Быстрая" часть романа заканчивается для героя разрывом с семьей. Для Джорджа начинается пора самостоятельной жизни, о которой говорится во второй части *"Andante cantabile"* ("Медленно, певуче"). Такое название, вероятно, обусловлено тем, что эта часть посвящена интимным переживаниям героя, описанию его отношений с Элизабет и Фанни. То и тут общий тон повествования достаточно **саркастический**, безжалостно ироничный.

Во второй, очень насыщенной части романа, как писал Ч.Сноу, "в зародыше присутствуют почти все наиболее типичные для Олдингтона черты глубокого, прочувствованного отношения к жизни". Это – здравый смысл и практический интерес. Не случайно часть начинается словами: "Текущий счет в банке и приходно-расходная книга – документы весьма красноречивые, и странно, что биографы не уделяют им никакого внимания".

Как и предыдущая, вторая часть романа распадается в свою очередь на две части, но если в первой части действие происходит, так сказать, в вертикальном направлении, в хронологическом измерении, то во второй показан горизонтальный срез – две сферы жизни героя – интимная, касающаяся Элизабет и Фанни, и профессиональная, связанная с журналистикой и искусством.

Рассматривая факты довоенной биографии Джорджа, не богатой событиями, связанной с замкнутой, специфически английской интеллигентской средой, Олдингтон стремится восстановить атмосферу, которой дышал его герой, круг его запросов, характерные черты внутреннего облика. Автору важно в деталях показать, как формировалось "потерянное поколение" в Англии. Одну из причин морального крушения Джорджа писатель видит в его интимной жизни. Изображение этих моментов не отличается последовательностью. Перед читателем предстает своеобразный калейдоскоп, в котором по-разному освещены срезы и картины довоенной жизни героя. "Вороша интимное прошлое треугольника Элизабет – Джордж – Фанни, – пишет русский литературовед Урнов М., – автор перебирает его бегло и беспорядочно, заменяя углубленную обрисовку явлений штрихами и подробностями. Все же анализ обстановки и характеров убедителен и нагляден". Запутавшись в своих личных делах, разочаровавшись в интеллигентской среде, Джордж решает записаться добровольцем на фронт. Таким образом, Джордж проходит через все этапы становления, обязательные для героя "романа воспитания", правда, его становление оказывается дорогой в небытие.

Война, описанная в третьей части романа, завершает формирование героя, подводит итог всей его жизни: она истощает Джорджа физически, усугубляет его разочарование в неверии. Приезжая в отпуск, герой все яснее осознает, что он совершенно не нужен своим близким. Да и сам он, как

человек, побывавший на войне, прошедший через грязь, страдания, смерть, все явственнее ощущает, что, оставшись в живых, вряд ли сможет вписаться в мирную жизнь.

Композиция романа "Смерть героя" подчеркивает его проблематику как антивоенного романа, как романа "потерянного поколения" – повествования о людях, опустошенных разочарованием, потерей идеалов, вынужденных вращаться в каком-то заколдованном кругу между игрой в жизнь и игрой в смерть. Первой разновидностью у Джорджа является игра в признанные обществом отношения с женщинами, второй разновидностью – война и бессмысленная смерть. Игровая мотивация лежит и в основе реакции на его смерть близких ему людей. В обществе, мораль и политика которого основаны на обмане, все становится ненастоящим, пародийным, оборачивается своей противоположностью. Именно этот факт фиксирует композиция романа, которая показывает постепенное обрывание всех нитей, связывающих героя с миром. Первая часть показывает разочарование героя в семье и уход из нее, вторая – крах его **амбиций** в практической и художественных сферах и разочарование в личной жизни, третья – окончательную потерю веры в окружающих и разрыв с собственной жизнью.

Третья часть возвращает читателей к прологу, хронологически предворяя его. Повествование, начавшись "надгробным плачем" по поводу гибели героя, разворачивается во все более убыстряющемся темпе, приводящем в конце концов в исходную точку. И в прологе, и в третьей части описано одно и то же событие – смерть Джорджа Уинтерборна. Но если в прологе она подается с чисто внешней стороны, глазами наблюдателя, иначе говоря фактографически (рассказчик лишь предполагает ее причины), то в третьей части событие как бы описано "изнутри". Различия в изображении одного и того же события состоят в оценочном факторе. Пролог содержит элементы авторского восприятия событий, в нем выражено отношение рассказчика к случившемуся, его раздумья и комментарии, его пафос: "Смерть героя! Какая насмешка, какое гнусное лицемерие! Мерзкое, подлое лицемерие!"; "Как искупить эту потерю – миллионы и миллионы лет жизни, озера и моря крови?.. Весь мир виновен в кровавом преступлении, весь мир несет на себе проклятье подобно Оресту, и обезумел, и сам стремится к гибели, точно гонимый легионом Эвменид. Мы должны как-то искупить свою вину, избавиться от проклятия, лежащего на тех, кто пролил кровь. Должны найти – где? как? – новую могущественную **Афины Палладу**, которая возвысила бы голос, оправдывая нас на каком-то новом **Акрополе**". В третьей части смерть Джорджа описывается без каких-либо выводов. Здесь превалирует хронологически последовательное изображение событий в виде изображения различных картин действительности: "Строчили немецкие пулеметы, непрестанно свистели пули. На ходу он увидел нескольких убитых солдат своей роты. Одно отделение уничтожил тяжелый снаряд – всех, до последнего человека. В других местах мертвецы лежали поодиночке. Убит Джеймсон; убит Холлнуэл; а вот сразу трое убитых – сержант Мортон, Тейлор и Фиш. (...) Ранен был второй вестовой Уинтерборна. Он корчился на земле и стонал:

– Ради бога, добейте меня! Добейте! Не могу! Пытка! Добейте меня!"

Этот жуткий в своей жестокости мир становится невыносимым для Джорджа. Отвращение к тому, что открывается его глазам, страстное желание избавиться от тех картин, которые открываются его глазам, толкают героя на смерть: "Словно что-то сломалось в мозгу Уинтерборна. Он почувствовал, что сходит с ума, и вскочил. Пулеметная очередь стальным бичом яростно хлестнула его по груди. Вселенная взорвалась, и все поглотила тьма".

Таким образом, пролог и третья часть замыкают круг смерти, внутри которого разворачивается романное действие. Подобная "закругленность формы" не была свойственна романному жанру, традиционно имеющему разомкнутую структуру. Безусловно, писатель привнес ее в прозу из поэзии. Эта чисто музыкальная завершенность, не свойственная до того времени романной форме, составляет одно из главных достоинств композиции романа, в полной мере отвечающей его проблематике.

Эпилогом произведения становится стихотворение, в котором Олдингтон, бывший знатоком и любителем античности, дает своеобразную интерпретацию мифа Троянского цикла. Время, обозначенное в этой части ("Одиннадцать лет как повержена **Троя**...") – своеобразное указание на тот период, который отделяет современников автора от первой мировой войны. Все, что было пережито ими, оказывается напрасным, их воспоминания совершенно не интересны молодежи. Лирический герой (он может восприниматься и как автор, и как рассказчик) с горечью констатирует:

Я думал

О несчетных могилах вокруг разрушенной Трои,

О всех молодых и красивых, обратившихся в прах,

И о долгих терзаниях, и о том, как все это было напрасно.

Лирический герой смотрит на тех, кому "под сорок" и видит в них людей, души которых навсегда разрушены бессмысленной войной. Люди с седыми волосами и угасшими глазами (эти образы не случайно встречаются в произведении дважды), как и Джордж Уинтерборн – появившиеся зимой всходы, не успевшие развиться из-за отсутствия тепла. Их жизни – это утраченные иллюзии и обманутые мечты. Исправить ничего уже нельзя и именно это еще раз подчеркивает автор, завершая свое произведение словами: "И я тоже пошел от них прочь/ Сожаленьем и скорбью бессильной терзаясь".

## 2. Творчество С.Моэма. Роман "Луна и грош".

Широко известный английский писатель Сомерсет Моэм (1874 – 1965) выступал как драматург, романист, новеллист и критик. Сам он называл себя "одним из ведущих писателей второго ряда". Моэм-писатель прошел длинный путь: первый его роман "Лиза из Ламбета" увидел свет в 1897-ом году, последняя прижизненная публикация – автобиографические заметки "Взгляд в прошлое" – печаталась осенью 1962-ого года.

В своем творчестве Моэм в основном придерживался реалистических принципов, однако его художественный метод складывался также под влиянием **натурализма**, **неоромантизма** и **модернизма**. Моэм достиг большой популярности и признания за присущее ему мастерство рассказчика, правдивость, отточенность литературной формы.

Моэм родился в семье юриста британского посольства в Париже. Он был намного моложе своих трех братьев, и когда те были отправлены учиться в Англию, он оставался единственным ребенком в доме родителей и почти никогда не расставался с матерью, к которой был страстно привязан. Когда Сомерсету было 8 лет, от туберкулеза умерла его мать, в десять лет он потерял отца. Старшие братья учились в Кембридже, готовясь стать юристами, Сомерсет был отправлен в Англию, где находился на попечении дяди – священника Генри Моэма. Школьные годы мальчика прошли в унылом и холодном **пасторском** доме, в школе он чувствовал себя **аутсайдером** из-за заикания (оно началась после смерти матери) и недостаточного родного знания английского языка. "Я никогда не забуду страданий тех лет", – говорил Моэм. Именно тогда у него выработалась привычка наблюдать за всем с определенной дистанции, пробудилась страстная любовь к книгам.

В пятнадцать лет детство Моэма кончилось. Боль и раны остались на всю жизнь, но укрепилась сила сопротивления, внутренней независимости, что помогло добиться согласия дяди отправить его в Германию изучать немецкий язык. Сомерсет едет в **Гейдельберг**, где впервые чувствует себя свободным. Жизнь в Германии способствует его интеллектуальному пробуждению. Он увлекается философией, открывает для себя театр, музыку **Вагнера**, "Фауста" **Гете**. В Англию Моэм возвращается в восемнадцать лет и оказывается перед необходимостью выбора профессии. Дядя хотел бы видеть его священником, но Сомерсет делает другой выбор: он едет в Лондон и в 1892 году становится студентом медицинской школы при больнице св. Томаса. Годы, проведенные в больнице и в бедных кварталах одного из районов Лондона – Ламбете, сделали из Моэма не только дипломированного врача, но и писателя. Врачебная практика позволила ему увидеть жизнь в неприкрашенном виде, научила понимать людей. "За эти три года я был свидетелем всех эмоций, на какие способен человек. Это разжигало мой инстинкт драматурга, волновало во мне писателя... Я видел, как люди умирали. Видел, как они переносили боль. Видел, как выглядят надежда, страх, облегчение; видел черные тени, какие кладет на лицо отчаяние; видел мужество и стойкость", – позже писал Моэм в биографической книге "Подводя итоги" (1938). Занятия медициной сказались на особенностях творческой манеры Моэма. Как и у других "писателей - врачей" (Синклер **Льюис**, Джон **О'Хара**) его проза не метафорична, лишена **аффектации** и преувеличений.

Работая в больнице, все свободное время Моэм отдавал литературному труду. Рукописи двух рассказов он отправил издателю Фишеру Анвину. Одно из произведений получило благосклонный отзыв Э.Гарнета – известного авторитета в литературных кругах. Гарнет посоветовал молодому автору продолжать писать, а издатель ответил, что требуются не рассказы, а романы. прочитав ответ Анвина, Моэм приступил к созданию романа "Лиза из Ламбета", который был опубликован в 1897 году. С этого времени Моэм стал профессиональным писателем.

Сенсационный успех имели пьесы Моэма, которые принесли ему материальное благосостояние. День премьеры "Леди Фридерик" – 26 октября 1907 года – стал знаменательным в его жизни: он был признан как драматург.

Когда началась первая мировая война, Моэм завербовался в санитарную часть и попал во Францию. Затем работал в разведке, находясь год в Швейцарии, а в 1917 году был направлен с секретной миссией в Петербург с целью воспрепятствовать приходу большевиков к власти.

Деятельность Моэма не принесла ожидаемого результата ("Через три месяца после моего приезда в Петербург грянул гром, и все мои планы пошли прахом"), но он был рад возможности "пожить в стране Толстого, Достоевского и Чехова". В конце войны Моэм был вынужден лечиться в туберкулезном санатории в Шотландии, а, выйдя оттуда, всецело посвятил себя литературной деятельности и путешествиям. Его влекли далекие страны, экзотические уголки мира, "окраины империи". Путешествия давали ему ощущение свободы, знакомили с героями будущих книг, местом действия которых становились страны Европы, Азии, Африки, острова Тихого океана. "Меня интересовали люди и их биографии", – говорил Моэм.

Моэм называл себя писателем-самоучкой. Он много трудился, чтобы достичь профессионального мастерства, и преуспел: у него появилось ощущение, что он "стал чувствителен как фотопленка" и с помощью воображения мог каждого, с кем свела его судьба, "отлить в достоверный образ". Писателя не увлекало экспериментирование в литературе, он стремился писать без всяких ухищрений, вполне укладывался в традиционные формы и, будучи великолепным рассказчиком, умел "мыслить сюжетом". Его интересовали контрасты, которые он видел в людях, в их характерах и действиях. Изучая человеческую природу на протяжении всей жизни, писатель признавался, что и на склоне лет воспринимает человека как загадку и всегда остерегается судить о людях по первому впечатлению. "Нет ничего прекраснее, чем доброта", – утверждал Моэм и вместе с тем считал, что "не надо ждать от людей слишком много".

Моэм не был оптимистом. Он называл себя воинствующим пессимистом, живущим в мире, который "катится в пропасть". Это многое объясняет в его творчестве. Трагизм мироощущения пронизывает многие его произведения, однако герои Моэма находят в себе силы противостоять судьбе, ищут выход из "человеческого рабства", **косности** бытия. Проблема трагизма человеческого существования рассматривается Моэмом в нескольких аспектах: он трактует ее в космическом плане ("Земля – всего лишь комочек грязи, который носится в пространстве вокруг второстепенной звезды, мало-помалу остывающей"); рассматривает в плане **антропологическом**, развивая мысль о том, что люди – "игрушки в руках природы"; связывает трагизм бытия с социальными условиями жизни людей.

Мировоззренческие позиции Моэма, вполне сложившиеся к началу первой мировой войны, не претерпели сколько-нибудь существенных изменений в последующие годы, когда он, богатый человек, вполне преуспевающий писатель, жил в своей вилле на юге Франции. Он был стоек в своих взглядах на людей, мир и искусство. В 1949-ом году он отметил в "Записной книжке писателя": "Искусство, если оно не способствует правильному действию, не больше, чем опиум для интеллигенции... Я думаю, что в героическом мужестве, с которым человек встречает безумства мира, есть красота более великая, чем красота искусства". Эти слова могли бы послужить эпиграфом к произведениям писателя, посвященным теме искусства.

Произведения Моэма "Луна и грош", "Пирог и пиво", "Театр" образуют нечто вроде трилогии о людях искусства и творчестве. Центральные персонажи этих книг – живописец Чарльз Стрикленд ("Луна и грош"), писатель Эдуард Дрифилд ("Пирог и пиво"), актриса Джулия Ламберт ("Театр").

В этих произведениях их автор утверждает, что оправдание человека заключается в плодах его деятельности, необходимых человечеству; наивысшей формой деятельности является сотворение прекрасного, Красоты с большой буквы. Писатель говорил: "Мне представляется, что на мир, в котором мы живем, можно смотреть без отвращения только потому, что есть красота, которую человек время от времени создает из хаоса... И больше всего красоты заключено в прекрасно прожитой жизни. Это – самое высокое произведение искусства".

Моэм находил вечные ценности, способные придать смысл жизни отдельного человека, в Красоте и Добре. В своих романах он утверждал **приоритет** нравственной и эстетической сторон жизни перед всеми остальными. В мировой литературе это не ново, но Моэм и не претендует на открытия в этой области. **Эмпирик** и **скептик**, он приходит к вечным истинам на собственном опыте, предпочитая ничего не принимать на веру. Не новы и выводы, к которым приходит Моэм, предпринимая художественное исследование взаимосвязи между прекрасным и нравственным, с одной стороны, и их соотносительностью с жизнью – с другой.

"Луна и грош" – роман о судьбе художника. Критики усматривали в нем сходство с реальным лицом – знаменитым французским живописцем Полем **Гогеном**, нередко упрекали писателя за искажение правды образа и отход от фактов. Писатель опровергал такие обвинения, утверждая, что он приходит к открытию известных истин о человеке и искусстве на своем материале и воплощает собственный опыт. Чарльз Стрикленд – преуспевающий **биржевик**, бросивший работу, семью и

родину, чтобы, исковеркав несколько судеб, стать живописцем, создать гениальные полотна, оцененные только после его смерти, и погибнуть на **Таити** от страшной болезни в нищете и безвестности, несомненно, принадлежит Моэму, и только ему. Не личность Гогена интересовала Моэма, а возможность использовать некоторые факты биографии французского живописца для создания самобытного художественного произведения, освещения в нем проблемы творчества, нравственности и социального окружения творца.

В романе "Луна и грош" функции повествователя переданы рассказчику – человеку, который встречался с Чарльзом Стриклендом на разных этапах его жизни: в Лондоне, где будущий художник вел жизнь преуспевающего представителя "среднего класса", и в Париже, куда будущий художник уехал, чтобы серьезно заниматься живописью. Этот же человек (рассказчик) во время войны был заброшен на Таити – на остров, где художник провел последние годы жизни и умер. Там рассказчик имел возможность познакомиться со многими знавшими Стрикленда людьми, что, по его словам, дает ему возможность "пролить свет на ту пору его трагической жизни, которая оставалась сравнительно темной".

Роман "Луна и грош" имеет примечательное начало: рассказчик упоминает о целом ряде исследований, которые появились после жизни Стрикленда, и могут рассматриваться как своеобразная форма "мифотворчества". Жизнь художника обрастает вымыслом, каждый из биографов, в том числе преподобный Роберт Стрикленд – сын Чарльза – интерпретирует известные ему факты с собственных позиций. По словам рассказчика, Роберт Стрикленд – достойный служитель церкви – "нарисовал портрет заботливейшего мужа и отца, добродушного малого, трудолюбца и высоко нравственного человека". Доктор Вейтбрехт-Ротгольд, который "принадлежит к школе историков, которая не только принимает на веру, что человеческая натура насквозь порочна, но старается еще больше очернить ее", напротив, сделал акцент на тех поступках, которые никак не украшают художника. "Он захлебывался от восторга, когда ему удавалось вытащить на свет Божий еще один пример жестокости или низости, и ликовал, как **инквизитор**, отправивший на костер **еретика**, когда какая-нибудь дано позабывшая история подрывала сыновний **пиетет** его преподобия Роберта Стрикленда". Ссылаясь на своих предшественников, точнее, отталкиваясь от того, что было сделано ими, рассказчик отмечает, что, создавая биографию Стрикленда, он собирается пойти собственным путем: он хочет поведать то, что ему известно, ничего не приукрашивая и в то же время, ничего не скрывая. Автор романа делает рассказчиком писателя, который гораздо глубже, чем другие понятия все то, что происходило с другим человеком, посвятившим свою жизнь служению искусству.

Создавая свое произведение, Моэм жестко следовал реалистическим принципам композиции и построения характера, которые полагал наиболее отвечающими складу своего дарования: "Сюжет, который автор рассказывает, должен быть ясным и убедительным; он должен иметь начало, конец и середину, причем конец должен естественным образом вытекать из начала... Так же как речь и поведение персонажа должны вытекать из его характера", – отмечал писатель в работе "Десять романистов и их романы". Именно этими принципами и руководствовался писатель, создавая роман "Луна и грош". В его произведении его четко выстроенная сюжетная линия, хотя своеобразная форма повествования приводит к тому, что хронологическая последовательность изложения событий (фактов из жизни Чарльза Стрикленда) оказывается нарушенной.

Рассказывая историю художника, повествователь уделяет много внимания его окружению. "Вселенная Стрикленда" представлена как некий замкнутый мир, подчиняющийся собственным законам. Рядом с ним существует другой мир – вселенная буржуа, которая отнюдь не приукрашивается. Связанный рождением и воспитанием в верхушкой "среднего класса", именно этот класс и его мораль Моэм сделал главной мишенью своей язвительной иронии.

Если мир Стрикленда становится бессмертным, так как время не властно над его искусством, то мир госпожи Стрикленд, уважаемой представительницы класса буржуазии, обречен на небытие. Бег времени практически неощутим там, где жизнь суетна и пошла. Моэм подчеркивает это композиционным приемом: описав интерьер дома Стриклендов еще тогда, когда его хозяин был "добропорядочным членом общества, хорошим мужем и отцом, честным **маклером**", писатель сопоставляет его с обстановкой в доме госпожи Стрикленд через 20 лет. Стрикленд после многих испытаний превратился в великого художника, гордость человечества, его бывшая жена только постарела, а в остальном осталась прежней. В доме поменялась мебель, но пошлость сохранила свое постоянство.

У Моэма было особое чутье на истинные побуждения, лежащие в основе человеческих действий, и он умел эти побуждения обнажать, точнее, заставлял персонажей раскрываться в

характерных фразах и жестах, типичных реакциях на те или иные обстоятельства. Рисуя лондонское окружение Стрикленда, Моэм представляет снобов – тех, кто заискивает перед стоящими выше их на социальной лестнице и презирает стоящих ниже. Некоторые образы из романа Моэма могли бы быть включены в "Книгу снобов" Теккерея, отразившую характерные приметы английского быта не только XIX, но и XX столетия. Так писатель дает почти теккереевскую характеристику старшей сестре миссис Стрикленд – жене полковника Мак-Эндрю: у нее "был такой воинственный вид, словно она засунула себе в карман всю Британскую империю; вид, кстати, сказать, характерный для жен старших офицеров и обусловленных горделивым сознанием принадлежности к высшей **касте**".

Писатель рисует буржуазное общество, в котором в начале XX век проявилась "мода на людей искусства". Сама миссис Стрикленд тоже приглашает к себе в гости знаменитостей, потому что, по словам ее знакомой, писательницы Розы Уотерфорд, считает их "занимательными и не хочет отставать из моды". В элегантно-гостиной Стриклендов практически нет места для самого хозяина.

Моэм свидетельствует: в мире, где правят предрассудки, человеку-творцу нечего делать – он в этот мир не вписывается. Окружающие не способны увидеть в нем главное: "Не такой муж нужен был женщине, стремящейся добиться положения в обществе литераторов и артистов. Он был явно лишен светского лоска, но это качество не обязательно; он даже не выделялся какими-нибудь чудачествами. Это был просто добродушный, скучный, честный, заурядный малый". Сама жена характеризует Чарлза как человека безмерно далекого от мира искусства: "Он ведь совсем чужд литературе (...) Настоящий обыватель"; "Он играет на бирже, типичнейший биржевой маклер. Вы с ним умрете с тоски".

После первой встречи со Стриклендом во Франции, куда тот бежал, чтобы стать художником, рассказчик появляется в доме жены Чарлза и осознает, что тот не мог бы существовать в упорядоченном пространстве буржуазного дома: "...Лучше узнав Стрикленда в Париже, я уже не мог представить его себе в этой обстановке. Неужели им ни разу не бросилось в глаза, как все здесь ему не соответствует?" – думал я".

Если Стрикленд в окружении снобов кажется простым обывателем, то в других условиях его истинная творческая натура раскроется полностью. Миссис Стрикленд и тем, кто составляет близкий к ней круг людей, не понять устремлений Чарлза. "Такие люди, как он, не созданы для искусства", – говорит его жена. Она утверждает, что готова была бы помочь мужу в его стремлении стать художником и тут же заявляет, что никогда не простит ему, что он бросил ее не ради другой женщины, а для того, чтобы посвятить себя художественному творчеству: "Я могла бы простить ему, если бы он отчаянно влюбился в какую-то женщину и бежал с ней. Это было бы естественно. Я бы его не винила. Я считала бы, что его заставили бежать. Мужчины слабы, а женщины назойливы. Но это – это другое дело. Я его ненавижу. И теперь уже никогда не прощу".

В "Моцарте и Сальери" **Пушкин** утверждал, что "гений и злодейство две вещи несовместные". Моэм в своем романе показывает обратное. На своем пути к искусству Стрикленд разрушает чужие судьбы: прежде всего – Дирка Струве и его жены. Стрикленд оказывается безмерно жесток к проявившему к нему истинно доброе отношение Дирку Струве: "Ему ничего не стоило больно уязвить человека, и, когда на него обижались, он только веселился. Дирку Струве, например, он наносил обиды столь горькие, что тот убежал, клянясь никогда больше не встречаться с ним". Наблюдая за Стриклендом, рассказчик указывает на что-то нечеловеческое в его облике: "... Это была неторопливая улыбка, начинавшаяся, а может быть и кончавшаяся, в уголках глаз; очень чувственная, не жестокая, но и не добрая, а какая-то нечеловеческая, словно то ухмылялся **сатир**". Убийство Стриклендом Бланш Струве (в конечном счете, доведение до самоубийства женщины может трактоваться именно как убийство) не становится чем-то другим оттого, что Чарлз – великий художник, деяния которого лишены ханжества и лицемерия. Но, стремясь служить живописи, Стрикленд убивает не только Бланш – он уничтожает в себе человека. Чтобы реализовать свои потребности, он превращается в личность бездушную и безнравственную, причем не с точки зрения буржуазной нормативной морали, а с точки зрения общечеловеческой нравственности.

Изображая путь Стрикленда – художника, Моэм подчеркивает, что истинному творцу достаточно трудно реализовать себя в современном ему мире. В конечном итоге, Стрикленд оказывается на Таити: "Словно в этом далеком краю дух его, до той поры бестелесно бродивший по свету и поисках приюта, обрел наконец плоть и кровь. Выражаясь тривиально, Стрикленд здесь нашел себя". Именно на Таити, где его спутницей становится простая девушка Ата, Стрикленд может полностью отдаться созданию произведений искусства. Полудикая природа и жизнь близких к ней **туземцев** становятся почвой, питающей его творчество.

В финале романа "Луна и грош" спор между прекрасным и нравственным решается в пользу морали. Моэм вводит в произведение эпизод гибели самой прекрасной работы Стрикленда – росписи на стенах хижины, сожженной согласно последней воле художника Атой. Сожжение последней работы художника – деталь символическая. На протяжении всей творческой биографии искусство подавляло в Стрикленде человеческое, но человек восстал и взял **реванш**. **Парадоксальным** поворотом эта развязка приводит на память концовку романа Уайльда "Портрет Дориана Грея". А эпитеты, которыми характеризуются фрески Стрикленда – "первобытное", "ужасное", "нечеловеческое" – указывают на то, что могут существовать и иные, более высокие и одухотворенные формы прекрасного, синтезирующие Красоту с Добром.

В трактовке Моэма, Стрикленд-художник неизмеримо значительнее со всех точек зрения, чем Стрикленд-человек. Смысл его жизни, как оправдание всякого художника, писателя, актера, состоит в том, что он создает произведения необходимые людям, пусть сам он об этом и не задумывается. Поэтому, не прощая человека, Моэм возвеличивает дело жизни творца, не забывая, однако, подчеркивать: служение только Красоте освобождает художника от многого и приводит человека в нравственный тупик, как привело его героя. Сам Моэм считает, что творцу необходимо сохранять человеческую сущность в любых условиях: "Культура ... должна служить жизни. Цель ее – не красота, а добро"; "Ценность искусства – не красота, а нравственные поступки".

Широко бытует мнение, что Моэм был популярен потому, что писал легко и просто. Очевидно, не меньшее значение имело и то, о чем он писал. Скептик, утверждавший, что люди ему в принципе безразличны, Моэм ставил доброту и милосердие превыше всего. Моэм подходил к жизни очень серьезно, задавался вопросами, требующими от читателя встречной работы мысли, и именно это обеспечило его произведениям долгую жизнь.

### 3. Творчество Дж. Оруэлла и его антиутопия "1984"

Эрик Блейр (такого настоящее имя человека, который вошел в литературу под псевдонимом Джордж Оруэлл (1903 – 1950)) прожил достаточно короткую и очень насыщенную событиями жизнь.

О собственном детстве и юности Оруэлл практически никогда не писал и понадобились усилия профессиональных биографов, чтобы установить основные факты. Пожалуй, самым важным из них является тот, что Оруэлл вырос в **Бенгалии**, тогда еще остававшейся одной из британских колоний. Где-то поблизости провел свое детство и **Киплинг**, к которому Оруэлл испытывал сложное чувство уважения, смешанное с протестом. Оруэлла восхищал художественный дар Киплинга, открывшего Индию для современной европейской литературы. В то же время у самого Оруэлла никогда не возникало иллюзий ни относительно истинной роли англичан в колониях, ни относительно будущего Британской империи. Еще ребенком он видел слишком много несправедливости и жестокости, чтобы не понять: это вскоре отольется колонизаторам вспышками гнева. Извечный английский **эгоцентризм**, самодовольство и спесь станут постоянно горькой мишенью его иронии – не потому ли, что такими прочными оказались у Оруэлла воспоминания его детских лет. Оруэлл категорически не принимал не редкость стойких иллюзий, что Британские острова – некий замкнутый мирок, куда не доносятся холодные ветры истории, он отказывался соглашаться с тем, что для жителей Англии естественно созерцать все происходящее за ее пределами с пассивностью и сознанием собственной защищенности от социальных трагедий. Такого рода успокоительный самообман претил Оруэллу. Его личный опыт и идейное воспитание были иными. Уже подростком он штудировал книги Уильяма **Морриса** и других английских социалистов, восторженно читал Уайльда и Свифта, а его бунтарские настроения крепились год от года.

В то время, в которое жил Оруэлл, вера во всемирное близкое торжество социализма, сопровождающаяся решительным неприятием всего буржуазного и мещанского, отличала многих молодых интеллектуалов. Начинаящий писатель разделял эту веру полностью.

Над Оруэллом никогда не имела власти политическая **конъюнктура**, он был не из тех, кто меняет свои убеждения, поддавшись переменчивым общественным веяниям. Для него существовали слова, обладавшие безусловным смыслом и не подверженные никаким корректировкам, например, "справедливость" или "социализм". Можно уточнять, как писатель толковал эти понятия, но не было случая, чтобы он отказывался от того, во что безусловно верил.

Людей, знавших Оруэлла, поражала четкая последовательность его мысли и органическое неприятие недомолвок. В свое время из-за нежелания и неумения подстраиваться ему пришлось оставить должность чиновника английской колониальной администрации в **Бирме**. Он уехал в колонии, едва закончив образование, и, по свидетельствам **мемуаристов**, явно выделялся среди

сослуживцев в лучшую сторону. Но, исповедуя социалистические идеи, нельзя было занимать пост в колониальной полиции. Оруэлл это чувствовал и оставил пост, смутно представляя, как в дальнейшем строить свою жизнь.

В Париже, а потом в Лондоне Оруэлл почти нищенствовал, перебивался случайно повернувшейся работой продавца в книжной лавке, школьного учителя. Между тем в кармане у него лежал диплом **Итона**, одного из самых привилегированных колледжей, открывавших своим питомцам заманчивые перспективы. Оруэлл так и остался неуживчивым, не в меру **щепетильным** человеком до самого конца жизни. Он принял участие в **войне с фашистами в Испании** и после этого порвал с издателем, печатавшим его прежние книги. Издатель, придерживавшихся левых взглядов, потребовал убрать из фронтовых дневников Оруэлла записи о беззакониях, происходивших в лагере республиканцев. Однако, напрасно было бы говорить Оруэллу, будто дело, за которое он дрался под **Барселоной**, выиграет от умолчаний и насилия над истиной. Эту логику он не признавал изначально, как бы искусно ее не обосновывали.

Испанская война стала для Оруэлла, как и для всех, прошедших через это испытание, кульминацией жизни и проверкой идей. В Испанию он отправился потому, что стоял на позициях демократического социализма. Как солдат он честно выполнил свой долг, ни на минуту не усомнившись в том, что его решение сражаться за Республику было единственно правильным. Однако реальность, представшая ему на испанских фронтах, была травмирующей. След этой травмы протянется через все, что было написано Оруэллом после Испании.

Из воевавших за Республику писателей он первым сказал о войне горькую правду. Он был убежден, что Республика потерпела поражение не только из-за военного превосходства франкистов, поддерживаемых Гитлером и Муссолини, но также из-за предательского **саботажа** революции сталинистами и раздоров внутри лагеря всех левых сил Испании. Идейная нетерпимость, чистки и расправы над теми ее сторонниками, которые имели смелость отстаивать независимые политические мнения, нанесли великому делу непоправимый урон. "Замечая одни только жестокости, гнусность, бессмысленность войны – а в данном случае еще и казни, интриги, ложь, неразбериху, – трудно удержаться от вывода, что одни ничуть не хуже других. Я сохраню **нейтралитет**", – писал он. – Однако на деле нейтральным быть нельзя, и вообще трудно представить себе войну, когда было бы безразлично, кто победит. Почти всегда одна сторона более или менее ясно знаменует прогресс, а другая – реакцию". "По сути, это была классовая война – констатировал он – Если бы в ней победила Республика, выиграло бы дело простого народа повсюду на Земле. Но победил Франко, и повсюду на Земле держатели прибыльных **акций** потирали руки. Вот в чем главное, а все прочее – только накипь".

Оруэлл отправился в Испанию как убежденный социалист. Когда через полтора года, в июне 1937-ого, он вернулся домой долечивать горловое ранение, позиции его оставались прежними. Но в той формуле, которой Оруэлл всегда пользовался, определяя свое кредо – "демократический социализм" – переместились акценты. Ключевым теперь стало первое слово. Потому что в Испании Оруэлл впервые и с наглядностью удостоверился, что возможен совсем иной социализм – по сталинской модели. И этот уродливый социализм, казнящий революцию во имя **диктатуры** вождей и подчиненной им **бюрократии**, с этого времени сделался для писателя главнейшим врагом, чей облик он умел различать безошибочно, не обращая внимания на лозунги и на знамена. По его собственному признанию, все, что он написал после 1936 года прямо или косвенно направленно против **тоталитаризма**. Его эссе и статьи 40-х годов с говорящими названиями: "Литература и тоталитаризм", "Политика против литературы", "Подавление литературы", "Писатели и **Левиафан**". Тогда же появилась и сказка-аллегория "Скотный двор".

Нельзя сказать, что писатель напрямую касался только "советских сюжетов". Его наблюдения оказываются гораздо более глубокими, они затрагивают самое существо казарменно-бюрократических режимов, какими они явились в XX веке, по обилию их и по устойчивости далеко обогнавшим все предшествующие столетия. Оруэлл раньше многих своих современников понял, что это социальное устройство совершенно особого типа, притязающее на долговременность, если на вековечность вовсе не является мимолетным капризом истории.

Само понятие "тоталитарная диктатура" не было для Оруэлла синонимом только сталинизма. Он видел то же явление в гитлеровской Германии и в Испании, раздавленной франкизмом, и в латиноамериканских республиках. Модель диктатуры, которую изображает писатель, оказывается важнее любых опознаваемых параллелей.

В 1941-ом году Оруэллом было написано эссе "Англия, ваша Англия", где автор нашел свою метафору современного состояния мира – военный парад: ряды касок, по струнке вытянутый носок

сапога, который вот-вот опустится на человеческое лицо, чтобы раздавить его. Восемь лет спустя метафора станет ключевой и романе "1984".

Оруэлл искренне верил в высокое назначение литературы, он боялся, что она умрет, если в ней восторжествует пассивность. В своем эссе "Во чреве кита" (1940), он рисовал образ библейского **пророка Ионы**. Согласно Библии, пророк просил бросить его в разбушевавшееся море, желая искупить вину за разыгравшуюся бурю. Сняв мотив жертвенности, Оруэлл ввел противоположный – бегство от долга. У него чрево кита дает уютное прибежище отказавшимся противиться "веку, когда свобода мысли признана смертным грехом, пока ее не превратят в бессмысленную абстракцию". "Отдайся созерцанию происходящего в мире, не противодействуй, на питай надежд, будь способен контролировать этот процесс, – прими его, приспособься, запечатлевай. Кажется, вот вера, которую в наши дни исповедует любой писатель, сознающий, какова теперь наша жизнь". Для самого Оруэлла это был пример "полостью отрицательный, бесперспективный, аморальный, потому что нельзя быть только Ионой, бестрепетно наблюдая зло или наподобие **Уитмена** с любопытством разглядывая свалку трупов".

Оруэлл вошел в литературу как писатель и публицист. Известность ему принесли очерки о жизни английских шахтеров в бедствующих районах, воспоминания о войне в Испании, литературно-критические и публицистические работы. Сам писатель готов был согласиться с критиками, писавшими, что ему недостает истинного художественного воображения и отмечавшими непростительную небрежность стиля. Сам он неизменно отзывался о себе только как об "умелом **памфлетисте**". (Нельзя не отметить, что памфлетистом называл себя и Свифт, которого Оруэлл считал своим литературным наставником). Однако литературная репутация Оруэлла связана почти исключительно с его романом-**антиутопией** "1984 год", в котором изображается общество будущего.

Создавая свое произведение, Оруэлл явно ориентируется на Свифта – одного из провозвестников антиутопии, которая бичует государство всеобщей подозрительности и могущественного сыска. Именно Свифтом была доказана возможность судить о времени, не страшась гипербол, если за ними стоит нечто реальное. Оруэлл видел в творце Гулливера художника, полагавшегося не на веру, а на здравый смысл, хотя бы его и считали безумцем. В споре с собственным временем свифтовская позиция становится для Оруэлла единственно приемлемой.

Читателям романа "1984" не раз вспомнится шедевр Свифта: Лилипутия, где царит всеобщая подозрительность, доносительство и лицемерие; Академия прожектов в Лагадо, отыскивающая способ насадить умеренную правильность мыслей. В этом случае можно говорить не только о литературных параллелях. Двух писателей роднят сходные взгляды на социум и человеческую природу. В государстве Океания, о котором повествует Оруэлл, мудрецам из Лагадо пришлось бы учиться самим, так далеко вперед продвинулась их наука. Однако это все та же наука всеобщей стандартизации, когда ни о каком независимом индивиде просто не может идти речь.

Критики утверждают, что заглавие романа было найдено Оруэллом случайно. Утверждают, что первоначально он хотел назвать свой роман "Последний человек в Европе", последний – как носитель и выразитель идеи человечности. Но книга с таким названием уже была – роман "Последний человек" (тоже довольно мрачную утопию) выпустила в начале XIX века Мери **Шелли**. И тогда – на этом сходятся многие исследователи – Дж. Оруэлл просто поменял последние цифры года написания своего романа – 1948 – и вывел на обложке: "1984".

В своем романе "1984" Оруэлл рисует будущее общество – тоталитарный иерархический строй, покоящийся на изошренном физическом и духовном порабощении масс, полном попрании свободы и достоинства личности; это общество материальных лишений, всеобщего страха и ненависти. Неусыпное наблюдение внимательно к последней мелочи быта подданных Океании. Ничто не должно ускользнуть от державного ока, и суть вовсе не в страхе, – подрывная деятельность практически давно уже исключена. Высшая цель режима состоит в том, чтобы не допустить никаких отклонений от установленного канона во всех сферах, в том числе, в личной, интимной, где такие отклонения, при всем совершенстве слежки и кары, все-таки еще не выкорчеваны до конца.

Человек должен принадлежать режиму с ног до головы. Преступление совершают те, кто вздумал бы сопротивляться, – таких просто нет; преступны помышляющие о непричастности, хотя бы исключительно для себя и во внеслужебном, внегосударственном своем существовании.

Тоталитарная система призвана охватить все – в самом буквальном смысле этого слова. В ней господствует сила, безразличная к рядовой человеческой судьбе. Граждане Океании должны знать лишь обязанности, а не права, и первой обязанностью является беспредельная преданность режиму: не из страха, а из веры, ставшей второй натурой.

Парадокс заключается в том, что подобной искренности добиваются насилем, для которого не существует никаких ограничений. Писатель ставит вопросы: до какой степени насилие способно превратить человека не просто в раба, а во всецело убежденного сторонника системы, которая раздавливает его; где кончается принуждение и когда оно перерастает в убеждение? Тайна тоталитаризма виделась Оруэллу в умении достигать эффекта полного подчинения как массового. Разгадку он находил во всеобщей связанности страхом. Постепенно становясь сильнейшим из побуждений, страх ломает нравственный хребет человека и заставляет его приглушать в себе все чувства, кроме самосохранения. Оно требует **мимикрии** день за днем, год за годом, пока уже не воздействием извне, но внутренним душевным настроением окончательно подавлена способность видеть вещи такими, каковы они на самом деле. Государству надо только способствовать тому, чтобы этот процесс протекал быстро и необратимо.

Для этого и существует режим – с его исключительно мощным аппаратом подавления, с полицией мысли и полицией нравов, с "новоязом", разрушающим язык, чтобы стала невозможной мысль, с обязательной для всех **доктриной** "подвижного прошлого", согласно которой память преступна, когда она верна истине, а минувшего не существует, за вычетом того, каким оно сконструировано в данный момент.

История, культура, само человеческое естество – только помехи и препятствия, мешающие тоталитарной идее осуществиться в ее полноте. Пока сохраняется хоть хилый листок **неофициальной** мысли и неказенного чувства, не может считаться вечными самовластие лидера Океании, называемого условным именем Большой Брат, и диктат подконтрольной ему организации, обозначенной столь же условным словом "партия". Задача не в том, чтобы добить противников, ибо они мнимы. Она – в том, чтобы исчезла возможность несогласия, пусть теоретическая и **эфемерная** (не случайно в Океании как особый вид преступной деятельности выступает "мыслепреступление"). Даже как отвлеченная концепция всякая индивидуальность должны исчезнуть навеки. Поэтому вполне естественным становится существование Министерства правды, растлевающего души людей, и Министерства любви, терзающего их тела.

Личность по логике этой системы необходимо обратить в ничто, свести к винтику. Власть ни при каких условиях не может удовлетвориться достигнутым могуществом. Она обязана непрерывно укрепляться на все более высоких уровнях, потому что таков закон ее существования: ведь она не создает ничего, кроме рабства и страха, не знает ценностей и интересов кроме себя самой. О'Брайен, пытающий и расстреливающий людей в подвалах Министерства любви, очень четко формулирует основное побуждение, двигающее тоталитарной идеей. По его словам, "партия стремится к власти исключительно ради ее самой. Нас не занимает чужое благо, нас занимает только власть (...) Цель репрессий – репрессии. Цель пыток – пытки. Цель власти – власть".

Роман "1984" – это суровое повествование об обществе, в котором все живут только так, как велит им Большой брат. Машина тотальной слежки и подавления личности отлажена идеально, и властям предрержающим остается только дергать за ниточки, контролируя каждую мысль. Поэтому вполне закономерными становятся коллективные "двухминутки ненависти", и абсурдные с точки зрения здравого смысла партийные лозунги:

ВОЙНА – ЭТО МИР

СВОБОДА – ЭТО РАБСТВО

НЕЗНАНИЕ – СИЛА

Поэтому дети шпионят за своими родителями и предают их. Так один из второстепенных героев романа Парсонс оказывается в тюрьме за то, что во сне кричал: "Долой Старшего Брата!". На вопрос, кто доложил об этом властям, он отвечает: "Дочурка... Подслушивала в замочную скважину. Услышала, что я говорю, и на другой же день – шашть к патрулям. Недурно для семилетней пигалицы, а? Я на нее не в обиде. Наоборот, горжусь. Это показывает, что я воспитал ее в правильном духе".

Многие читатели, особенно в годы "холодной войны", расценивали роман как критику жизни в СССР, однако сам Оруэлл не раз заявлял, что он не имел в виду никакой конкретной страны. Чтобы подчеркнуть, что все изображенное им, может произойти в любой стране, он делает главным городом вымышленной им Океании Лондон. Оруэлл писал: "Действие книги я поместил в Англию, чтобы подчеркнуть, что англоязычные нации не лучше других и что тоталитаризм, если с ним не бороться, может победить всюду". Главный герой, работающий в министерстве правды, получает имя Уинстон (имя **Черчилля**) и широко распространенную английскую фамилию Смит.

В самом произведении Уинстон Смит совершает самое страшное преступление, которое только возможно в окружающем его обществе: начинает задумываться о мире Большого брата, о лжи

и абсурде, в котором живет. За это система полностью уничтожает Смита как личность, доводит его даже не до животного, а до растительного состояния.

То, что протест героя окажется бесплодным, подчеркивается автором уже в начале произведения. "Демократический социалист" Оруэлл поведал миру о том, что всякая борьба против Системы обречена на провал. Ибо Система всесильна, разумна, бесчеловечна, а потому – вечна. Все, что кажется очевидным его герою Уинстону, вступившему в мифическое "братство", это то, что "при нашей жизни наступят заметные перемены, думать не приходится. Мы покойники". Эти фразы обнажают трагические парадоксы авторского мышления: начало борьбы рассматривается им как начало конца, деятельный протест сочетается с **фатализмом**.

Нельзя не отметить, что поражение героев – Уинстона и Джулии – автор объясняет не только их слабостью и всесилием Системы, но и тем, что они являются ее порождением. В их сознании укоренилась мысль, что для достижения цели хороши все средства. Когда Уинстон и Джулия, решившись вступить в "Братство" и бороться с режимом, приходят к О'Брайену, – человеку, которого они принимают за единомышленника, – речь заходит о формах борьбы с диктатором Старшего Брата. "Быть может, нам придется переменить ему внешность. Его лицо, походка, форма рук, цвет волос, даже голос будут другими... – говорит им ловкий **демагог** и провокатор. – Иногда даже приходится ампутировать конечности". Поинтересовавшись, готовы ли его гости отдать делу свои жизни, готовы ли, если потребуется, совершить убийство, О'Брайен неожиданно спрашивает: "Вы готовы обманывать, лгать, шантажировать, развращать сознание детей, распространять наркотики, поощрять проституцию, способствовать заражению людей венерическими заболеваниями?.." – "Да", – столь же неожиданно соглашаются герои. "Если, к примеру, ради нашего дела нужно будет плеснуть серную кислоту в лицо ребенку – сможете ли вы пойти на это?" – "Да", – вновь решительно подтверждают Уинстон и Джулия.

Человечность толкает героя на борьбу с мощной тоталитарной системой, и именно человечность "вышибают" из него палачи, заставляя предать последнее – любовь к Джулии. Ф. М. **Достоевский**, как известно, утверждал, что если в основание всеобщего счастья будет заложена хоть одна слезинка ребенка, то это не может быть счастьем. Уинстона Смита "ломают", его подчиняют себе. Он предает любимую, он кричит, отводя клетку с крысами, готовыми прогрызть его лицо: "Сделайте это с Джулией!.. Только не со мной! Пусть крысы разгрызут ей лицо, объедят ее до костей... Только не со мной! С Джулией! Не со мной!". Героя ломают – это верно, и писатель ясно дает понять – чем. Той самой готовностью делать правое дело неправыми средствами, поспешным согласием, решимостью ради идеи плеснуть в лицо ребенку серной кислотой.

Оруэлл не только поднимает в романе вопрос, который волновал многих его предшественников, в том числе и Достоевского. Английский писатель утверждает, что без решения проблем политического, экономического и социального равенства, или, как размышляет в романе Смит, без создания человеческих условий жизни, люди, по-видимому, никогда не станут человечнее, а не став человечнее – им не создать человеческих условий. Вот "заколдованный круг" антиутопии, неразрешимая проблема романа, **доминанта** размышлений героя книги. "Если ты человек, Уинстон, то – последний человек, – говорит в романе О'Брайен. – А наследники – мы. Ты хоть понимаешь, что ты один?". Смит, действительно, оказывается последним человеком в мире страха, предательства и мучений, в мире, где прогресс измеряется не уменьшением, а увеличением боли и неблагодарности, в мире, который основан на ненависти, бешенстве и упоении победой.

Финал произведения пессимистичен. Вышедший из застенков Министерства любви, где Уинстон предал Джулию, он уже не может стать прежним. Сломленный герой практически свободен, "инстинкт ему подсказывал, что теперь его делами почти не интересуются", и в то же время эта свобода ему теперь не нужна. В конечном счете "наступает прозрение": "Но все хорошо, теперь все хорошо, борьба закончилась. Он одержал над собой победу. Он любил Старшего Брата".

Подобный финал призван не успокоить читателя, а заставить его задуматься. Оруэлл показывает хрупкость идеологических схем современного человека, – таких как идеи христианского свободолюбия и гуманизм Просвещения. От утверждает, что из человека можно слепить все, что угодно: заставить верить, что дважды два равно пять и привить "двоемыслие". Предостережение о некоторых опасных социальных тенденциях и протест против подавления свободы личности сочетаются в романе "1984" с мыслью о безысходности борьбы за лучшее будущее, если мир страха и насилия будет построен. Оруэлл намеренно проектирует в сознание читателей картины мрачного будущего, победившего тоталитаризма, который приведет к полной обреченности человеческой свободы, и может оказаться непобедимым.

Великая и страшная книга Джорджа Оруэлла переведена на десятки языков, досконально исследована, скрупулезно прокомментирована. Впрочем, самая знаменитая антиутопия XX столетия кристально ясна, абсолютно прозрачна и без комментариев. Современное человечество хорошо знает в лицо своих Старших Братьев, список которых отнюдь не исчерпывается именами Гитлера и Сталина. Мир пережил не одну страшную диктатуру, и страшные пророчества писателя отнюдь не утратили своей значимости до сегодняшнего дня.

Сам Оруэлл постоянно подчеркивал, что, рисуя вымышленную им Океанию, он вовсе не придумывал какой-то особый мир. По его собственным словам, он запечатлел лишь то, что видел вокруг себя. "Если Вождь считает, что события "никогда не было", значит, его не было. Если он думает, что дважды два – пять, значит, так и есть. Реальность этой перспективы страшит меня больше, чем бомбы, – а ведь перспектива не выдумана, если вспомнить, что нам довелось наблюдать в последние несколько лет", – писал он в эссе "Вспоминая войну в Испании".

Оруэлл прожил недолгую жизнь. Через полтора года после написания романа "1984" он умер. Ему было всего 46 лет.

К роману "1984", как и вообще к сочинениям Оруэлла можно относиться по-разному. Однако, следует признать неоспоримое: произведения английского писателя затронули исключительно чувствительную струну общественного самосознания. Поэтому их **резонанс** оказался долгим, они провоцируют дискуссии, непосредственно касающиеся труднейших вопросов, которые поставила перед людьми многих стран история XX столетия.