

ЛИТЕРАТУРА США

Е.В. Гулевич (Гродно, ГрГУ им. Я. Купалы)

ИМПРЕССИОНИСТСКИЙ ПСИХОЛОГИЗМ ПРОЗЫ Г. ДЖЕЙМСА

Известно, что Генри Джеймс хорошо разбирался в живописи, не единожды во время своего пребывания в Париже посещал Лувр. Живописью писатель интересовался не в силу восприимчивости своей натуры, а серьезно и целенаправленно. В своей работе «Искусство прозы» Джеймс неоднократно проводит аналогии между искусством романиста и художника, считая, что «аналогия, возникающая между искусством живописца и романиста, насколько я могу судить, полная. У них один источник вдохновения, единый творческий процесс...единые достижения... У них одна цель – отобразить жизнь, поэтому, начиная работу над романом, писатель чувствует нечто сродни тому, что испытывает художник, подступаясь к холсту» [1, с. 128 – 129]; отмечает, что «писатель объединяет в себе философа и живописца» [1, с. 129], подчеркивает принадлежность прозы к изящным искусствам [1, с. 129].

Обладая гиперчувствительностью к слову, Джеймс тщательнейшим образом относился к выбору заглавий для своих произведений, поэтому, на наш взгляд, глубокий «живописный» подтекст несут в себе такие произведения, как «Женский портрет», «Мадонна будущего», «Трагическая муза», «Подлинные образцы», критические работы «Портреты любимых писателей», «Искусство прозы». Кроме того, один из творческих периодов Джеймса посвящен проблеме отношений художника и реальности, а героями повестей «Трагическая муза», «Мадонна будущего», «Подлинные образцы» становятся непосредственно художники. Интерес к живописи выражался в восхищении Джеймса Италией; живой интерес Джеймса вызвала и «История живописи в Италии» Стендаля. Не случайно и в своих статьях о Тургеневе – писателе, перед которым Джеймс откровенно благоговел, кого считал своим учителем, он проводит параллели с живописью. В данной статье мы рассмотрим лишь один аспект этой большой темы – влияние техники импрессионистской живописи на прозу Г. Джеймса и взаимодействие живописи и слова в его прозе. Эта проблема будет проанализирована в контексте творческих контактов Г. Джеймса с И.С. Тургеневым и типологических параллелей с творчеством художников-импрессионистов.

Как известно, Г. Джеймс воспитывался в весьма обеспеченной и просвещенной нью-йоркской семье, частыми гостями которой были известные американские писатели (У. Эмерсон, В. Ирвинг, Д. Рипли) и общественные деятели того времени. Отец писателя, Генри Джеймс-старший, был видным публицистом, педагогом, человеком большого ума и высоких духовных запросов. Своим детям он пытался дать всестороннее образование: они учились и в Нью-Йорке, и в Бостоне, и в Европе. Среднюю школу Генри Джеймс закончил в Швейцарии, а тяга к знаниям стимулировала желание Джеймса обучаться в университетах Женевы, Лондона, Парижа и Бонна.

Возможность путешествовать давала право сравнивать. Поэтому на протяжении всего творческого пути сквозной нитью в прозе Джеймса является так называемая «интернациональная тема» – постоянное, то лежащее на поверхности, то подспудное сопоставление общественного и культурного развития Европы и Америки. Вопрос о превосходстве не решался Джеймсом однозначно. Он часто колебался, то выставляя пороки одной страны и сильные стороны другой, то, меняя ракурс на противоположный. Но в большинстве случаев превосходство оказывалось на стороне Старого Света. Таким образом, будучи по рождению американцем, Джеймс постоянно смотрел в сторону Европы. Именно там, в Париже, он нашел родственную себе душу, человека, также покинувшего свою историческую родину в пользу Европы. Этим человеком был Иван Тургенев. В его личности для Джеймса сосредоточились все возможные достоинства человеческой натуры, именно в его творчестве Джеймс видит эталон писательской искренности, в его «оторванности» от родины Джеймс видит писательскую неразрывность с Россией.

В 1875 году Джеймс пишет о Тургеневе статью, которая послужила поводом к личному знакомству. Осенью того же года Джеймс впервые встречается с Тургеневым. Его переполняет чувство восхищения. На протяжении года Джеймс стремится как можно чаще встречаться с русским писателем. Тургенев делится с молодым литератором секретами своей творческой лаборатории. Молодой американец жадно ловит каждое слово обожаемого Мастера. То, что Тургенев, как никто другой из литературных предшественников, оказал на Джеймса огромное влияние, подтверждает и тот факт, что Джеймс с временными перерывами снова и снова пишет о Тургеневе. О нем американец вспоминает и в 1907–1909 годах в предисловии к одному из самых известных своих романов – «Женский портрет», где, в который раз, отдавая дань непревзойденному мастерству Тургенева-романиста, предается воспоминаниям о давно минувшем прошлом – о времени начала своего творческого пути, подчеркивая свое следование одному из важнейших тургеневских приемов – преобладанию характера над сюжетом в романе.

Джеймс скрупулезно «изучает» особенности писательского мастерства Тургенева; его личное творчество 1870–80-х годов несет явный отпечаток тургеневского влияния. Сама же манера характеристики и анализа тургеневской техники письма в статьях о русском писателе ведется Джеймсом с использованием терминологии живописи. Так, в предисловии к роману «Женский портрет» Джеймс говорит о том, что, наблюдая чудесный вид из дома, в котором он поселился, «сидя в бесплодных сочинительских потугах», ожидал увидеть «новый верный мазок для моего полотна» [2, с. 481]; что, перечитывая страницы своего романа, «я словно вновь вижу зыбющуюся дугу широкой Ривы, яркие *цветные пятна* (курсив мой – *Е. Г.*) домов с балконами, ритмичные изгибы горбатых мостиков, подчеркнутые уходящими вдаль волнами звонко шагающей по этим мостикам безостановочной толпы» [2, с. 482]. Это описание собственных воспоминаний Джеймс преподносит, словно с полотна художника-импрессиониста, использующего прием пуантилизма, где яркость краски создает ощущение свежести и жизненности изображаемого. Воспоминания об эпизодах романа в восприятии Джеймса производят статичное впечатление картины, в которой писатель сочетал «всю живость события и всю пространственную ограниченность картины» (так писатель сказал об одном из эпизодов романа, когда «Изабелла сидит у затухающего камина, сидит далеко за полночь во власти смутных подозрений...») [2, с. 493]. Эпизод из романа Тургенева с Фимушкой и Фомушкой в восприятии Джеймса также напоминает картину: «Эта картина старинных суеверий, чудачеств, старческой доброжелательности и благодушия написана, чтобы оттенить грубоватое и озлобленное возбуждение молодых радикалов... в ней есть "валер", как говорят художники» [2, с. 506]. Как мы видим, Джеймс использует терминологию живописи; валер – это светочетовое и тональное единство изображения, нюансы цвета и света в границах одного тона. Далее Джеймс говорит, что при создании «Женского портрета» в его сознании первоначально возник *облик* молодой особы, к которой он подбирал необходимый *фон*. Это напоминает начало работы живописца, приступающего к о вещественности своего замысла. Он отмечает, что «образы моих героев *рисовались* (курсив мой – *Е. Г.*) мне намного раньше, чем окружающая их обстановка» [2, с. 484], при этом подчеркивая, что в процессе создания произведения важен каждый «легкий мазок...оттеняющий штрих» [2, с. 492].

В статье 1874 года, отмечая мастерство Тургенева, Джеймс замечает, что «Тургенев пишет своих персонажей, как художник пишет портрет: в них всегда есть что-то особенное, своеобычное, чего нет ни в ком другом и что освобождает их от гладкой всеобщности» [2, с. 494]; «он рисует русский тип человеческой натуры...» [2, с. 496]; называет Тургенева «мастером портрета» [2, с. 501]. Джеймс также отмечает, что, «читая Тургенева, мы всегда смотрим и слушаем...» [2, с. 499]; что Тургенев пристально наблюдает жизнь и все свои впечатления берет на карандаш. «Записки охотника» Джеймс называет подлинно поэтическими портретами, «беспристрастным произведением искусства» [2, с. 498], указывает, что «Записки охотника» написаны «в таких...приглушенных, как выразились бы художники, тонах...из множества тончайших штрихов» [2, с. 498]. Говоря о романе «Рудин», Джеймс замечает, что Тургенев запечатлел тип главного героя «крупными, свободными мазками; тургеневский герой – тщательно вписанная миниатюра» [2, с. 499]. Далее Джеймс отмечает, что «тому, кто не читал "Рудина", вряд ли откроется, какие тонкие штрихи способен наносить тургеневский карандаш», что «живопись» Тургенева была бы невыразительна, если бы не свойственный писателю драматизм повествования [2, с. 499]. Отмечая пессимизм многих повестей Тургенева, Джеймс характеризует его как «живописное уныние» [2, с. 500].

В статье, посвященной роману Тургенева «Новь», Джеймс считает, что «портрет ее (Марианны – *Е. Г.*) сделан отнюдь не пастелью» [2, с. 504]. «Новь», по замечанию Джеймса, «не страдает недостатком тончайших оттенков; у Ивана Тургенева их всегда очень много...» [2, с. 506]. В статье 1884 года, Джеймс отмечает, что Тургенев «с необычайной яркостью обрисовал душевный склад своих соотечественников» [2, с. 508]; что до конца жизни Тургенев «продолжал...наносить твердой, наметанной рукой свои отчетливые узоры» [2, с. 526]. В статье 1903 года Джеймс замечает, что Тургенев «выражая...всегда только рисует...все показывает, ничего не объясняя и не морализируя» [2, с. 528]; «живописует горестные фигуры своих соотечественников» [2, с. 529]; считает, что героини Тургенева написаны «тончайшими и нежнейшими мазками» [2, с. 529].

Стремясь же дать общее представление о Тургеневе-человеке на основании опыта личного знакомства, Джеймс говорит о том, что Тургенев очень любил живопись и тонко в ней разбирался. Любопытна высказанная самим Тургеневым мысль о том, какую он избрал бы себе специальность, если бы мог заново начать жизнь: «Я выбрал бы карьеру пейзажиста. Пейзажист не зависит ни от издателя, ни от цензуры, ни от публики; он вполне свободный художник. В природе так много прекрасного, что сюжет всегда для него готов, готов целиком, умею только выбрать его. Расправь свой холст, бери краски и пиши. Лгать тут не нужно» [3, с. 90]. Создавая образ природы пером писателя, а не кистью художника, Тургенев в каждом своем произведении был настолько правдив и красочен, что Ипполит Тэн назвал русского писателя «совершеннейшим из пейзажистов» [4, с. 450].

Несомненно, что тургеневская способность чувствовать природу предопределила его выбор места жительства во Франции в пользу Буживаля, вдохновившего многих людей искусства на создание

бессмертных произведений: Тургенева – на роман «Новь», философские и психологические этюды «Стихотворения в прозе», композитора Ж. Бизе – на полную страсти оперу «Кармен», художника К. Моне – на пронизанную светом и солнцем картину «Сена у Буживале», О. Ренуара – на полное пленительного волнения полотно «Танец в Буживале».

Более всего Тургенев любил пейзажную живопись. Этот выбор объясняется тем, что писатель бесконечно любил природу. Созерцать ее красоту, сочетающую одновременно простоту и величие, было для него жизненной потребностью, источником творческого вдохновения, блаженством. Тургенев не только благоговел перед внешней красотой природы – он понимал душу и силу природы. Вероятно, именно поэтому выше других живописцев писатель ценил художников барбизонской школы, сумевших через изображение пейзажа родного края передать теплоту и глубину человеческого чувства. Тургенев имел собрание картин барбизонцев и, если бы не долги, появившиеся при обустройстве в Буживале, не распродал бы это собрание в 1878 году. У Тургенева осталась лишь одна картина, которой писатель особенно дорожил. Это было полотно Т. Руссо, приобретенное Тургеньевым в 1875 году. Со «своим любимым Руссо» писатель расстался только в 1882 году. Эту картину писателя упоминает Г. Джеймс в своей статье; о ней же говорит Лигарт (писавший портрет Тургенева) как о тщательно отделанном этюде, на котором изображено подножие дерева, окруженное ковром мха и травы.

Как прозаическое искусство Тургенева, живопись Руссо знаменовала переход к художественному реализму, причем сам художник отстаивал реалистические тенденции своего творчества. Как Тургенев, Руссо умел глубоко чувствовать природу, видеть неувидимые моменты ее превосходства. Это был трезвый наблюдатель, пристально изучавший природу, по много раз переписывавший один и тот же холст, каждый раз стремясь добиться максимального совершенства. Руссо свойственна большая материальность и конкретность. Основным принцип его живописи – показ изображаемого объемно. Он любил изображать широкие просторы, его привлекало в природе могучее и устойчивое: огромные дубы с мощными стволами и пышными кронами. Он пристально всматривался в природу, стремился запечатлеть ее различные состояния. Руссо воспринимал природу в динамике: часто писал одно и то же место в разное время дня, в разное время года. Он одним из первых обратился к мотиву весны в пейзаже, показывая ее свежесть и блеск. Первым стал писать пейзажи при полуденном свете. На наш взгляд, Тургеневу не просто нравились пейзажи известного барбизонца – сама техника пейзажной живописи Руссо была близка Тургеньеву-писателю в формальном плане, а объекты изображения, которые избирал живописец, были близки Тургеньеву в плане содержательном. Руссо была свойственна живая техника письма, простота и натуральность изображенного, точность и выразительность. Но при таком стремлении к объективности, пейзажи Руссо *поэтично* передавали настроение, создаваемое в душе художника природой в тот или другой момент времени. В его полотнах реалистически запечатленный обыденный пейзаж сочетался с возвышенно-романтическим восприятием природы в целом. Вероятно, в силу лирической тональности восприятия природы именно Руссо становится родоначальником «интимного пейзажа». Ту же особенность прозы Тургенева – соединять материальность и поэзию – отмечает Джеймс, говоря, что гений Тургенева во многом заключался в способности писателя совмещать в себе наблюдателя и поэта, способного сочетать глубоко жизненный материал с тончайшей поэтичностью [2, с. 507], в умении поэтически изобразить будничное, облекать высокой поэзией простейшие факты жизни [2, с. 527].

В 37-й главе романа «Новь», где описано самоубийство Нежданова, пейзаж Тургенева очень напоминает пейзажи Руссо, в частности на картине, которую упорно пытался сохранить Тургенев: «День был серый, небо висело низко – сырой ветерок шевелил верхушки трав и качал листья деревьев... Зорко и подозрительно оглянулся Нежданов и пошел прямо к той старой яблоне, которая привлекла его внимание в самый день его приезда... Ствол этой яблони оброс сухим мхом; шероховатые обнаженные сучья, с кое-где висевшими красновато-зелеными листьями, искривлено поднимались кверху, наподобие старческих, умоляющих, в локтях согбленных рук» [5, с. 412]. Дерево описано Тургеньевым с той же конкретностью в передаче формы ствола и ветвей, которой отличались работы Руссо. Кроме того, как у Руссо, большую смысловую нагрузку выполняет изображение неба: «сквозь кривые сучья дерева, под которым» стоял Нежданов, он смотрел «на низкое, серое, безучастно-слепое и мокрое небо» [5, с. 412]. У Руссо также небо придает общий тон всей картине.

Художники барбизонской школы, во главе которой был Т. Руссо, являются предшественниками импрессионизма. На наш взгляд, очевидным является типологическое соответствие между преемственностью тургеньевской прозы в творчестве Джеймса и принятием и совершенствованием идей барбизонской школы в живописи художников-импрессионистов. Так, если Тургенев стремился к изображению жизни во всех ее проявлениях, показывая чувства и переживания героев как цельные и сформированные состояния, то Джеймс пытается показать сознание героя изнутри, раскрыть тончайшие оттенки его впечатлений и рефлексий на «раздражители» извне. Как импрессионисты, Джеймс пытается поймать момент. При этом в обоих случаях представлены сцены из повседневной жизни во всем многообразии красок и оттенков. Этим импрессионисты отличались от художников барбизонской школы, внимание которых,

в первую очередь, было приковано к природе. Та же тенденция наблюдается и в творческом переосмыслении наследия Тургенева Джеймсом. Тургенев был мастером пейзажа. Это видно во всех описаниях природы, созданных рукой писателя. Его «Записки охотника» до сих пор пленяют не только отечественных читателей, но и его иностранных почитателей, природа живет и дышит своим величием со страниц тургеневских повестей. У Джеймса нет «чистых» описаний природы: причиной тому был, во-первых, американский менталитет писателя, характеризующийся материальностью восприятия мира – тех качеств, которые были ненавистны Джеймсу в американцах, но вполне ему свойственны в силу происхождения и воспитания. Пытаясь, особенно на первых порах, во всем следовать русскому учителю, лирической душевной организованности в себе Джеймс пробудить-таки не смог. Во-вторых, постоянно живя в среде мегаполисов, объект творческого исследования Джеймс избирает иной, его интересует человек, приспособившийся к различным изменениям городской среды, испытывающий на себе ее непосредственное влияние, человек, «пытающийся схватить самую суть жизни» [1, с. 144].

Художественный импрессионизм совершил переворот в мире живописи: он «вышел» из тесных мастерских на воздух. «На воздухе свет перестает быть однообразным, а значит, становятся многообразными и эффекты» [6, с. 333]. Стремление изучать свет в «бесконечном разложении и синтезе» привело к тому, что картина становится впечатлением, полученным от природы в определенный момент [6, с. 333]. Технически художники-импрессионисты стремились к передаче света на открытом воздухе, духовно – к отчетливости первого впечатления, к передаче нюансов настроения и мгновенных впечатлений. Большое внимание уделяется отражению одного объекта другим. К этому же стремится и «поздний» Джеймс, который считает, что цель романа – отображение «непосредственного впечатления» от жизни, личного опыта, при этом под опытом подразумевается «огромное чувствилище... сама атмосфера сознания», захватывающие в себя «каждую частичку бытия... мельчайшие движения жизни... сознание, превращающее в откровение мельчайшие колебания воздуха» [1, с. 134]. Роман же выступает как «выражение личного и непосредственного впечатления от жизни» [1, с. 132]. Романы Джеймса передают нюансы восприятия героев, где максимальное появление сути героя происходит лишь на фоне другого героя. Рисуемая картина обычно не сопровождается рассуждением, логической интерпретацией автора. В поэтической лексике конкретно-чувственные представления преобладают над абстрактно-мыслимыми понятиями. Вместо логически ясно очерченных понятий слова становятся намеками, полутонами, не столько выполняя коммуникативную функцию, сколько вызывая скрытые внутренние эмоции, переливы настроения. Переживание является направленным не на определенный предмет, а дано как эмоция, созвучная импрессионистскому ощущению; в психике господствуют оттенки, нюансы, полутона. Внешний мир превращается в поток впечатлений, внутренний – в поток переживаний. Небольшое количество характеров, строгая ограниченность во времени, незначительность действия делают поздние произведения Джеймса статичными и позволяют ему перейти от показа картины нравов к показу состояния души. «Поздний» роман Джеймса может быть определен как выражение личного и непосредственного впечатления от жизни. Стремясь запечатлеть в точнейшей словесной форме мимолетные, неуловимые оттенки и переливы мыслей и настроений своих героев, он нередко создает сложные синтаксические конструкции, пользуется намеками, рассчитанными на возникновение мгновенных ассоциативных связей в воображении читателя, скользит по самой грани, отделяющей буквальное значение слова от иронического или переносного. Джеймс пишет крупными мазками: одна интонация, одно настроение, замена глагольных форм назывными предложениями, замена обобщающих прилагательных причастиями и деепричастиями, выражающими процесс, характеризуют произведения Джеймса как целостную систему взаимосвязанных и взаимопределяющих элементов. Речь героев раздробляется на ряд мелких предложений, синтаксис становится фрагментарным, так как следует изгибам мгновенного настроения и выражает не логическое движение, а психологическое становление мысли. Предложения часто лишены подлежащего или сказуемого. В диалогах героев происходит сочетание параллельных, не связанных, не окрашивающих друг друга, «мерцающих» рядов, словесных и образных. Для произведений Джеймса периода 1880–90х годов характерно наличие двух речевых планов. Герой «позднего» Джеймса – человек без единой воли, изменчивых настроений, психика которого представляет собой поток ощущений и эмоций. Это человек, живущий в полусне, ушедший в себя, оторванный, но зависящий от социальной действительности, в душе которого царят сомнение, тоска, чувство одиночества, ухода в мир мечты.

Известно, что художники-импрессионисты стремились к передаче цвета в изменчивых условиях световоздушной среды. Сам предмет сознательно не прорисовывался, почти не выражался в конкретных силуэтах или вовсе исчезал, давались смутные очертания предмета, мгновенное зрительное впечатление, что ясно показывает, что не предмет был важен для художника, а момент его восприятия. Это была живопись при естественном свете, при стремлении передать тонкость цветовых нюансов, точность тональных отношений, переходные состояния природы. В прозе Джеймса внешняя оболочка героя также лишь намечена в общих чертах, происходящее изображается из глубины сознания героя, которое, каждый раз,

реагируя на изменения внешнего побудителя, отличается переменчивостью и неоднородностью. Переходные состояния сознания героя становятся главным объектом авторского внимания.

Импрессионистов отличало умение тонко и точно чувствовать взаимоотношения тонов. Импрессионистский психологизм Джеймса также заключался в стремлении передать мельчайшие перемены душевных состояний героев как результат их взаимоотношений; автор не описывает их личностные особенности – они появляются и проявляются, постепенно приобретая все более выраженную личностную наполненность, исключительно путем взаимодействия с другими героями. Объект изображения дается не как данность, а сквозь призму восприятия героя. Кроме того, когда герой смотрит на один и тот же предмет в разных состояниях, сам этот предмет словно изменяется. Точно так же и в живописи импрессионистов один и тот же пейзаж получал разное отражение в сериях картин, поскольку изменяющиеся свет и состояние художника приносили новый образ этого пейзажа. Действительность захватывается широко, но не целостно, а раздробленно, ослабляется связанность, взаимообусловленность явлений, нет синтетического показа действительности. Полотна импрессионистов выражали ощущение свежести и непосредственности впечатления. Последовательно просветляя свою палитру, импрессионисты освободили живопись от землистых и коричневых красок. Их полотна наполняют светлые тона, дающие свободу бесконечно многообразной игре рефлексов, цветных теней, богатству оттенков. Именно к «прозаическому свету» стремился Джеймс в начале своего творческого пути. Он критикует Тургенева за то, что «он смотрит на жизнь очень мрачно», что, читая произведения русского писателя, мы «попадаем в атмосферу неизбывной печали... погружаемся в густой мрак» [2, с. 500]. В произведениях Джеймса 1870-х годов господствует светлая тональность изображения.

В силу самого метода работы на пленэре пейзаж, в том числе открытый импрессионистами городской пейзаж, занял в их искусстве важное место. Художникам-импрессионистам была присуща необыкновенная зоркость в выборе острохарактерной ситуации, как бы выхваченной из окружающей жизни, где все угадывается, но ничего не сказано прямо. Их композиционное мастерство проявляется в умении найти неожиданную точку зрения, наиболее выразительный ракурс, жест, ограничиться лишь самым необходимым, все лишнее оставляя за пределами «кадра». Как Мане, создавая портрет, пытался найти в личности модели характерное только ей, передать индивидуальную особенность экспрессивным жестом, неожиданным поворотом головы или позой, что позволяло всякий раз открывать какую-то новую, очень существенную грань личности, так поиски нужного слова, жеста или мимики, приоткрывающих истинную сущность героя, заставляли Джеймса переделывать одну и ту же фразу по многу раз, чтобы найти точное, единственно верное по смыслу и ритму слово во фразе. Именно в этой связи Г. Уэллс однажды сказал о Джеймсе, что он ищет единственно подходящее, на его взгляд, слово так скрупулезно, что эти попытки напоминают бегемота, пытающегося достать жемчужину. Но именно так Джеймс создает психологический подтекст, передаваемый через яркую деталь, описание, «случайный» бытовой диалог. Как Дега, Джеймс педантичен и оригинален одновременно. У Дега чувствуется непреднамеренность, случайность, выхваченность отдельного эпизода из потока жизни. Он достигает этого неожиданной асимметрией и необычностью точек зрения. Это создавало ощущение естественности и полной свободы, хотя, по сути, было завоевано упорным трудом, точным расчетом и выверенностью композиционного построения. Джеймс также одним из первых показал будни своих героев. В событийном плане с ними решительно ничего важного не происходит. Наблюдаются лишь эмоциональные психологические перемены. Происходит передача впечатления героя от непосредственного восприятия различных граней жизни. В произведениях преобладают статика и номинальная форма выражения над движением и вербальной формой. Как художники-импрессионисты, Джеймс изображает минутное впечатление героя, но с помощью «тщательно продуманной фактуры» [6, с. 334].

Ренуар пишет то мелкими, положенными рядом мазками, то широкими полупрозрачными мазками, перетекающими друг в друга, и тогда сквозь них просвечивает холст, а живопись своей прозрачностью напоминает акварель. У Джеймса также ничто не постулируется, не дается как данность. Писатель лишь тщательно намекает, рисуя нужные штрихи в нужных местах, очерчивает грани, в пределах которых при правильном восприятии всего комплекса штрихов создается целостная и «прозрачная» картина происходящего. Происходящее рисуется Джеймсом согласно импрессионистскому принципу пуантилизма, когда краски на мольберте не смешивались, а накладывались на полотно отдельными мазками, при этом целостное представление о картине составляется только с некоторого расстояния. При таком восприятии четкие отдельные мазки плавно переходят друг в друга и складываются в целостное представление о картине. Кроме того, импрессионисты считали, что у каждого есть свой способ видеть; их видение было взглядом внезапности, движения, изменчивости, игры света во множестве ярких и экспрессивных красок. Таким образом, импрессионисты старались передать не то, каким является объект, а то, каким он является воспринимающему его сознанию, то есть впечатление зрения. Романы Джеймса, как картины импрессионистов, передают все различия индивидуального отношения к единому предмету, все многообразные взгляды, основанные на нюансах, штрихах, оттенках. Замысел произведения, считал

Джеймс, возникает от непосредственного впечатления, возникшего у автора под влиянием определенного «раздражителя». Целью произведения, на его взгляд, является передача опять же индивидуального впечатления. Именно для этой цели Джеймс вводит прием «точки зрения», когда происходящее подается не всеведущим автором, а отражается в сознании одного или нескольких героев. При этом читатель волен сам делать выводы об истинности повествуемого. Акцентируется зависимость объекта от условий воспринимающего сознания субъекта. Предмет изображается не таким, каким он объективно является, а таким, каким кажется данному субъекту в данный момент; запечатлевается мгновенный оттенок индивидуального восприятия. Повествование ведется от первого лица, имеет целью не выявление характера рассказчика, но внесение личностного, субъективного отношения к излагаемому. Именно такая ситуация свободы читательского выбора и поисков истины представлена Джеймсом в повести «Поворот винта».

Итак, как движение импрессионистов было дальнейшим шагом в развитии европейской живописи, так и прозаическое импрессионистическое искусство Джеймса, продолжая реалистические традиции русского учителя, усложняет и углубляет объект изображения. На смену тургеневскому изображению эмоционального богатства, цельности человеческой души приходит изображение переходных ее состояний во впечатлении, в особенностях индивидуального восприятия мира. Но, несмотря на психологическое углубление в сознание героя, импрессионизм Джеймса остается реалистическим – это достигнутое невиданной утонченности искусство наблюдения *реальной* действительности, живопись словом. Как художники-импрессионисты пытались поймать мгновенный эффект от света, так живописная техника импрессионистского письма позволила Джеймсу непредвзято и естественно запечатлеть окружающий мир и повседневную жизнь в их подвижности и изменчивости, передать мимолетные впечатления героев, их психологическую глубину. Их объединяла одна цель: выразить впечатление, производимое реальной жизнью во всем ее многообразии. Как импрессионисты, Джеймс не анализирует, а синтезирует внешнюю данность, показывает лишь необходимую взаимосвязь вещей. Но при всей своей усложненности, импрессионистский психологизм прозы Джеймса не направлен на фиксацию мельчайших *вибраций психических процессов* в сознании героя, а остается реалистическим, показывающим переливы эмоционально-психологических состояний героев как реакцию на происходящее во внешней реальности. Джеймс не перешел той грани реалистического описания, которая наблюдается в творчестве поздних импрессионистов – писателей и художников, когда (как, например, в поздний период творчества в живописи Моне и в романах В. Вулф) усиливаются тенденции декоративизма и плоскостности, когда яркость и чистота красок превращаются в свою противоположность, появляется белесость, злоупотребление светлым тоном, что превращает некоторые произведения живописи в обесцвеченные полотна, где нет ничего, кроме плена, а в прозе от фигур людей остаются только пятна, когда сознание покрыло всю реальность и поглотило человека, превратившись в безудержный поток.

ЛИТЕРАТУРА

1. Джеймс, Г. Искусство прозы / Г. Джеймс // Писатели США о литературе / под ред В. Тугушевой. – М.: Прогресс, 1982. – Кн. 1. – 292 с.
2. Джеймс, Г. Статьи / Г. Джеймс // Женский портрет. – М.: Наука, 1981. – 591 с. («Литературные памятники»).
3. Пигарев, К. Русская литература и изобразительное искусство / К. Пигарев. – М.: Наука, 1972. – 151 с.
4. Пумпянский, Л. Тургенев и Запад / Л. Пумпянский // Тургеневский сборник. – Орел, 1940. – 450 с.
5. Тургенев, И.С. Новь / И.С. Тургенев. – М.: Худож. лит., 1986. – 559 с.
6. Бойль, Д. Импрессионисты / Д. Бойль. – М.: АСТ, 2005. – 542 с.

О.В. Томашевич (Новополоцк, ПГУ)

АМЕРИКАНСКАЯ МЕЧТА В РОМАНЕ ФРЭНСИСА СКОТТА ФИЦДЖЕРАЛЬДА «ПОСЛЕДНИЙ МАГНАТ»

Известно, что роман «Ночь нежна», написанный Фицджеральдом в 1934 году, не имел того успеха, на который рассчитывал автор. Постепенно усилились разговоры о том, что Фицджеральд потерял свой «естественный» талант художника. Вот одно из наиболее характерных высказываний такого рода: «Его талант был таким же естественным, как узор из пыльцы на крыльях бабочки. Одно время он понимал это не больше, чем бабочка, и не заметил, как узор стерся и поблек. Позднее он понял, что крылья его повреждены, и понял, как они устроены, и научился думать, но летать больше не мог, потому что любовь к полетам исчезла, а в памяти осталось только, как легко это было когда-то...» [1, с. 84]. Эти слова принадлежат близкому другу юности Фицджеральда – Эрнесту Хемингуэю. В середине 1930-х годов